



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI
PROGRAMA INTERDEPARTAMENTAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES,
URBANIDADES E SUSTENTABILIDADE

Processos criativos da série de Esculturas Sonoras
mais um grito

Mestrando: Paulo Sérgio Abreu da Silva

Orientadora: Iara Freitas Lopes

Co-Orientador: Flávio Schiavoni

São João Del Rei

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI
PROGRAMA INTERDEPARTAMENTAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES,
URBANIDADES E SUSTENTABILIDADE

PAULO SÉRGIO ABREU DA SILVA

Processos criativos da série de Esculturas Sonoras
mais um grito

Dissertação apresentada ao Programa Interdepartamental de Pós-Graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS).

Área de concentração: Interdisciplinar - Poéticas Artísticas e Socioculturais: Espaço, Memória e Tecnologias.

Linha de Pesquisa 1: Processos Criativos

Orientadora: Iara Freitas Lopes

Co-Orientador: Flávio Schiavoni

São João Del Rei

2025

PAULO SÉRGIO ABREU DA SILVA

Processos criativos da série de Esculturas Sonoras

mais um grito

Dissertação apresentada ao Programa Interdepartamental de Pós-Graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS).

Área de concentração: Interdisciplinar - Poéticas Artísticas e Socioculturais: Espaço, Memória e Tecnologias.

Linha de Pesquisa 1: Processos Criativos

Orientadora: Iara Freitas Lopes

Co- Orientadora: Flávio Schiavoni

Aprovada:

BANCA EXAMINADORA

(Orientador(a))

(Coorientadora)

(Membro externo)

(Membro interno)

Ficha Catalográfica

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, minha irmã, minha esposa e meu filho. Minha mãe Creusa Maria Abreu da Silva e meu pai Paulo Sebastião da Silva, pelo afeto e firmeza, sempre sendo fortaleza e incentivo, mesmo nas horas mais doidas da vida.

À minha irmã Carla Luiza, por ser essa presença afetuosa. À minha parceira de vida, Mailza Bernard, com quem compartilho sonhos, lutas, sorrisos e cafés. E ao Cayme Porã, meu filho, que me ensina tantas coisas.

A todos os amigos e professores que cruzaram meu caminho e deixaram alguma faísca acesa, mesmo que eu não cite nome por nome, minha gratidão vai inteira para cada um de vocês. Obrigado a todos por me lembrar, todos os dias, que é possível construir juntos com amor e liberdade.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Iara Freitas Lopes, pela escuta atenta, pela sensibilidade no trato com as ideias e pelo acompanhamento generoso que sempre soube respeitar o tempo da pesquisa e da vida.

Ao coorientador Flávio Schiavoni, pelas provocações criativas e por incentivar caminhos experimentais e interdisciplinares.

À Universidade Federal de São João del-Rei e ao Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade, pela estrutura, pelo acolhimento e pela atmosfera fértil para a pesquisa e a criação.

Ao pesquisador sonoro Ajitena Marco Scarassatti, professor da Universidade Federal de Minas Gerais, por ter contribuído com orientações e opiniões que foram fundamentais num momento importante do processo. Suas palavras abriram caminhos e ajudaram a afinar escutas.

E ao meu filho Cayme Pora, por ser luz e inspiração diária. Que este trabalho ajude a semear o mundo que desejo para você.

Ao grupo NM – Novas Mentas, por cada troca, provocação e partilha de afeto e pensamento. Foi nesse coletivo que muitas ideias ganharam forma e coragem para existir.

Ao amigo Lucas Mariano, por sempre estar presente com escuta, afeto, colaboração e parceria, nos trabalhos e na vida.

Agradeço profundamente à Marta Andrade, que gentilmente cedeu seus escritos para o prefácio desta dissertação. Sua sensibilidade poética abriu caminhos e ampliaram sentidos neste trabalho.

A todos os professores, artistas, colegas e amigos que passaram por essa trajetória mesmo que eu não cite todos os nomes, cada um deixou uma marca neste trabalho.

A todos que me ouviram, incentivaram, questionaram, abraçaram e acreditaram: este trabalho é também de vocês.

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

"No começo, era o antes – O Não Lugar de onde brota do umbigo dos sonhos – Horizonte para se mirar... No antes do antes, era a semente invisível do sonho. Pequeno corpo tenro e fértil carregado de múltiplas potencialidades - circular retroação - plantada no vazio, lugar de fazer germinar vida – Utopia. No tempo do antes do antes, era o mistério dos tempos guardados em germinância. Templo sagrado, onde passado presente futuro coexistem e pulsam na força do por vir, gerando e sendo gerado em seu próprio ventre, criando e sendo criado, criação e criatura...

No breu do oco do Mundo, miríades de fios luminosos de matéria onírica e volátil germinam em translucência, enlaçam-se a si em dança circular e cósmica ao som do silêncio e tecem em complexa trama – Abraço. Raízes se entrelaçam em floresta subterrânea tecendo teia de seiva e cor e som, adentram pelas plantas dos pés dos viventes religando gentes e terra, árvores e seres de pés - ramificações caleidoscópicas de saberes e água, terra, fogo, ar e éter – ecologia do sonho."

Marta Andrade

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar os processos criativos envolvidos na série de esculturas sonoras “mais um grito”, desenvolvida no mestrado interdisciplinar PIPAUS da UFSJ. A análise debruça-se sobre as referências conceituais, a carga simbólica das formas e materiais – como plástico reciclado e cerâmica – e o diálogo estabelecido com questões ambientais e psicossociais. O estudo articula essas referências com os resultados obtidos para enfatizar a potência narrativa da obra, demonstrando como materiais e formas funcionam como imagem e som para comunicar urgências ecológicas e mobilizar percepções, revelando-se como ferramenta estética e crítica. A pesquisa posiciona-se como uma prática artística que evidencia a crise ambiental, não apenas pela materialidade das esculturas (construídas com resíduos plásticos), mas também pela forma como o objeto se torna um agente de percepção crítica, inserindo-se em uma dimensão ecológica e política. A escrita em primeira pessoa reflete o caráter pessoal e contínuo de um processo de criação atravessado pela vida. Por fim, o trabalho busca contextualizar, com exemplos, as ideias que fertilizaram conceptualmente esse processo criativo.

Palavras-chave: Grito. Representação. Escultura Sonora. Plástico. Cerâmica.

ABSTRACT

This work aims to analyze the creative processes behind the sound sculptures of the “*mais um grito*” [one more scream] series, created during the interdisciplinary master’s program in Arts, Urbanities, and Sustainability (PIPAUS) at the Federal University of São João del-Rei. It discusses the conceptual references, the symbolic weight of the forms and materials used, and the dialogue with environmental and psychosocial issues. The study articulates these references with the obtained results to emphasize the narrative power of the work, demonstrating how materials and forms operate as image and sound to communicate urgencies and mobilize perceptions, thus revealing their symbolic force as an aesthetic and critical tool. This research constitutes an artistic practice that highlights the implications of the environmental crisis, not only through the materiality of sculptures made from plastic waste but also through the way the object becomes an agent of critical perception, inserted into an ecological and political dimension. The frequent use of the first person underscores the personal, ongoing relationship of a life process that permeates and shapes the research. This essay seeks to contextualize, with examples, the ideas that conceptually informed this creative process.

Keywords: Scream. Representation. Sound sculpture. Plastic. Ceramic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Walter Smetak. "Divina Vina"	26
Figura 2 - Walter Smetak. "Métastase". 1982	30
Figura 3 - Obras de Walter Smetak.....	32
Figura 4 - Walter Smetak. "Pindorama". 1973	34
Figura 5 - Ehecachichtli ou Apito da Morte Asteca	37
Figura 6 - Flautas Antigas	40
Figura 7 - Údú	41
Figura 8 - Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen. "Spoonbridge and Cherry". 1988.	46
Figura 9 - Cris Jordam. "Midway: Message from the Gyre". 2013	48
Figura 10- Alguns trabalhos de Romuald Hazoumè	49
Figura 11 - Edvard Munch. "O Grito". 1893	54
Figura 12 - "Laocoonte e seus filhos" (século I aC)	56
Figura 13- Francis Bacon. "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent ". 1953 .	57
Figura 14 - Marina Abramovic. "Freeing the Voice". 1975	58
Figura 15 - Frame de cena do filme Psicose	58
Figura 16 - Paulinho Breu. "Não reutilizar essa embalagem." 2023	63
Figura 17 - Paulinho Breu. "Manipulação". 2025	65
Figura 18 - Paulinho Breu. "Ponto de apoio". 2025.....	67
Figura 19 - Paulinho Breu. "Árvore". 2025	69
Figura 20 - Paulinho Breu. "Árvore". 2025	70
Figura 21 - Paulinho Breu. "Gritos". 2024	72
Figura 22 - Paulinho Breu. "Corpo-divido". 2024	73
Figura 23 - Fotografia de processo: molde de gesso em rosto.	75
Figura 24 - Paulinho Breu. "Flautas". 2024	77
Figura 25 - Paulinho Breu. "Udú". 2024	78
Figura 26 - Pinturas rupestres no estilo Caboclo registradas no interior da gruta do Caboclo no Vale do Peruaçu, Norte de Minas Gerais.....	79
Figura 27 - Detalhes das pinturas de "Cabeça de Coité"	80
Figura 28 - A e B: Paulinho Breu. "Cabeça de Coité". 2025	82
Figura 29 - Fotografia de processo: molde da escultura "Cabeça de Coité"	83
Figura 30 - Paulinho Breu. "Cabezas de Basura". 2023	84
Figura 31 - Paulinho Breu. "Gotas". 2024.....	87

LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS

PIPAUS - Programa de Pós-graduação interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade

UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rei

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. ANTES DA OBRA - FUNDAMENTOS TEÓRICOS E CONTEXTUAIS	18
2.1. Processos Criativos e o Antropoceno	18
2.2. Escultura Sonora e Arte Contemporânea.....	22
2.3. Referência Smetakiana	24
2.3.1. Abordagens Smetakianas	31
2.4. Herança Cultural e a construção de objetos sonoros	36
2.5. A Cerâmica	42
2.6. O plástico.....	43
2.6.1. A Reciclagem.....	50
2.7. O grito como expressão humana e Referências Históricas de seu uso na Arte ...	53
3. DURANTE A OBRA – DEFINIÇÃO E EXECUÇÃO DA SÉRIE <i>MAIS UM GRITO</i>	60
3.1. Não reutilizar essa embalagem.....	63
3.2. Manipulação.....	64
3.3. Ponto de apoio	66
3.4. Árvore	68
3.5. Gritos	71
3.6. Corpo-dividido.....	72
3.7. Flautas.....	76
3.8. Údú.....	77
3.9. Cabeça de Coité	82
3.10. Cabezas de Basura.....	84
3.11. Gotas.....	87
4. DEPOIS DA OBRA	90
4.1. O Processo Criativo e o Grito como Metáfora da Crise no Antropoceno	90
4.2. Simbologia dos Materiais: Plástico e Cerâmica - Arqueologia de Passado e Futuro	94
4.3. A Influência de Walter Smetak e a Ressignificação da Herança	99
4.4. Poéticas do Tempo.....	103
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

1. INTRODUÇÃO

Há sempre um tempo que vem antes da obra. Um tempo difícil de nomear, mas que prepara o caminho. É dele que nascem as intuições, gestos, dúvidas. Esta introdução parte desse lugar anterior, olhar para esse antes do antes que prepara o terreno, ainda que sem querer. A epígrafe que abre este trabalho, da escritora e psicanalista Marta Andrade, toca esse tempo com precisão poética, apontando justamente para esse terreno fértil e invisível que antecede a criação. É nesse espírito que se inicia esta pesquisa: olhando para o que antecedeu o fazer, para buscar os rastros que levaram ao gesto criativo.

Meu nome é Paulo Sérgio Abreu da Silva, mais conhecido artisticamente como Paulinho Breu. Nasci em Belo Horizonte e iniciei minha trajetória profissional por lá mesmo, aos 21 anos, quando comecei a dar aulas em uma escola pública de periferia logo após me formar na Licenciatura em Música.

A experiência na docência foi um choque de realidade. De um lado, a alegria de compartilhar música, de ver os olhinhos das crianças brilhando ao descobrirem um novo som, ao vivenciarem a beleza do fazer musical conjunto. De outro, a dura constatação de que faltava quase tudo: instrumentos, materiais didáticos, estrutura básica. E, mais dolorido ainda, perceber como a vulnerabilidade social daquele espaço muitas vezes limitava seus horizontes. O fazer musical, que para mim era um caminho de liberdade, para muitos deles era só mais uma coisa inacessível, como tantas outras.

Foi nesse contraste que vivenciei esse momento. Esses primeiros anos como professor foram, para mim, um marco. Tinham poucos instrumentos disponíveis, e minha formação havia me preparado pouco ou nada para lidar com essa carência. Diante da escassez de recursos, iniciei uma investigação sobre práticas artísticas baseadas na reutilização de materiais, procurando soluções criativas que me permitissem continuar o trabalho em sala de aula.

Dessa forma, comecei a pesquisar educadores que incorporassem a prática de construção de instrumentos com materiais alternativos em suas metodologias, e também de grupos musicais existentes que têm os instrumentos alternativos como parte integrante de seu material de trabalho. Lembrei que tinha sido apresentado ainda na graduação, a música feita pelo grupo Uakti, que me inspirou a experimentar a construção de instrumentos

musicais utilizando materiais não convencionais, como canos de PVC, azulejos, latas, madeiras e outros objetos do cotidiano.

Nesse caso, a falta de recursos acabou sendo um impulso para criar com o que havia, para transformar restrição em criatividade. As primeiras experiências utilizando esses instrumentos na sala de aula me mostraram que a música não pode estar contida só no instrumento ou só no músico. A utilização de qualquer objeto alternativo para fazer som, transforma a experiência, adicionando uma camada de cotidiano como matéria-prima para o evento sonoro. Desde então, venho aprofundando minha pesquisa e prática na construção de instrumentos com materiais alternativos. Utilizando sobretudo resíduos e materiais recicláveis, e integrando esse saber à minha atuação pedagógica e artística.

Meu ingresso no Programa Interdepartamental de Pós-graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS) da Universidade Federal de São João del-Rei abriu espaço para que eu organizasse esses saberes e experiências, dando forma à uma série de esculturas sonoras que intitulei *mais um Grito*. Inserida na linha de pesquisa em Processos Criativos, esta pesquisa busca investigar, por meio da criação artística, os diálogos possíveis entre som, visualidade, materialidade e crítica sociopolítica, tendo como suporte uma linguagem interdisciplinar que funde escultura, música e performance. Por ser interdisciplinar, transita dentro de algumas áreas, como a música, a escultura, a performance em espaços urbanos e a sustentabilidade.

Ao longo da pesquisa, são explorados os atravessamentos entre o corpo, a paisagem urbana degradada, a performance e a escuta, em busca de uma poética que se propõe crítica e sensível. Fazendo a relação direta com o uso desenfreado de plástico, e o esvaziamento de heranças culturais.

A série se constrói com base em materiais recicláveis como garrafas PET, canos de PVC, tampas de plástico e restos metálicos, misturados a elementos naturais como galhos de árvores e cerâmicas. A cerâmica antropomórfica, evidencia a dimensão humana da obra e aprofundam a discussão sobre o corpo enquanto suporte estético, afetivo e político. Em suas formas e pinturas, muitas das esculturas evocam grafismos e técnicas de construção inspirados por culturas originárias, incorporando referências decoloniais e celebrando a memória ancestral de forma visual.

A proposta performativa sonora em espaços urbanos degradados como no rio poluído, ou improvisações com as esculturas, buscam tensionar o silêncio existente na mudança

irreversível dos ecossistemas naturais causada pela ação humana, evidenciando o plástico como símbolo desse processo. O som, por sua vez, amplia o alcance expressivo da obra, para provocar um deslocamento de olhar e escuta no espectador.

Grandemente inspirado por Walter Smetak e sua obra, este trabalho parte da premissa de que um novo mundo precisava de uma nova música e que, para se fazer uma nova música, são necessários novos instrumentos musicais. A escultura sonora não é apenas um objeto estético, mas um campo de forças que convida à experimentação, à escuta atenta e à reinvenção dos vínculos entre arte, vida e território.

A dissertação se organiza, portanto, em torno da análise das referências que iluminaram o processo criativo das obras que deram origem a série de esculturas sonoras que criei de setembro de 2023 a julho de 2025. A dissertação estrutura-se em cinco partes principais. A Introdução apresenta o percurso pessoal e artístico do autor, situando a pesquisa no âmbito dos processos criativos e nas questões ambientais e sociais que atravessam a série *Mais um grito*.

O capítulo “Antes da obra” reúne os fundamentos teóricos e contextuais que sustentam a pesquisa, abordando processos criativos no Antropoceno, escultura sonora e arte contemporânea, com especial destaque para a referência smetakiana (seção 2.3), que constitui um núcleo conceitual central. Este capítulo também discute a herança cultural, a cerâmica, o plástico e a simbologia do grito na arte. O capítulo “Durante a obra” concentra-se no processo de criação da série, descrevendo cada escultura sonora produzida, os materiais utilizados e as experiências poéticas resultantes. O capítulo “Depois da obra” analisa os sentidos e desdobramentos das esculturas, destacando a simbologia dos materiais, sobretudo a relação entre plástico e cerâmica como uma arqueologia do passado e do futuro. Por fim, o trabalho se encerra com as considerações finais, que retomam os principais achados, apontam contribuições da pesquisa e sugerem desdobramentos para práticas artísticas interdisciplinares no contexto da crise ambiental contemporânea.

A pesquisa também busca contextualizar referências que tenham relação ao aspecto de produção e processo criativo dessas peças no seu âmbito visual, sonoro e estético, investigando a simbologia dos materiais e formas para provocar reflexões sobre a condição humana de urgência diante das transformações ambientais. Este trabalho busca

responder às seguintes questões: Como essas esculturas se comunicam enquanto construção de uma poética? Como operam uma possível mediação entre a estética e a crítica, entre a emoção e a ação?

Ao longo do mestrado, fui atravessado por debates e reflexões que expandiram e aprofundaram minha prática artística. Dos modos como o processo artístico pode ser compreendido como uma ferramenta de resistência e criação de sentido. A série *mais um grito* nasce, portanto, desse entrelaçamento entre experiência pessoal, percurso formativo e inquietações ético-políticas. Ela parte do som como matéria sensível e do resíduo como material expressivo.

Assim, essa pesquisa articula o desejo de resistir à lógica do descarte – seja ela material, social, cultural ou subjetiva. Minha arte é, nesse sentido, uma tentativa de dar forma a um grito que não coube na história, mas que segue ecoando. No PIPAUS, encontrei não apenas ferramentas teóricas para aprofundar essas questões, mas também um ambiente de acolhimento e incentivo para escavar minhas raízes e dar visibilidade a esse processo. Esta dissertação, portanto, nasce de uma prática vivida, de um corpo que escuta e que cria. Trata-se de relatar um processo artístico, abrindo caminhos para que a criação possa ser entendida como um gesto de reconexão e resistência. A ancestralidade, o som e a materialidade se entrelaçam aqui como modos de habitar um mundo em ruínas, um mundo onde talvez seja possível, ainda, plantar escuta e fazer ressoar outros futuros.

2. ANTES DA OBRA - FUNDAMENTOS TEÓRICOS E CONTEXTUAIS

2.1. Processos Criativos e o Antropoceno

O ato de criar está intrinsecamente ligado à experiência humana. Não se trata apenas de um meio para gerar um produto final, mas de um processo que transforma o criador, deixando marcas cognitivas e emocionais que nenhuma estrutura econômica ou social é capaz de retirar. No entanto, o modo de vida contemporâneo valoriza desproporcionalmente o resultado em detrimento do percurso, reforçando a ideia equivocada de que o que importa é o objeto final e não o aprendizado e a transformação pessoal que ocorrem durante a construção desse saber. Na obra de Paulo Freire, “A Pedagogia do Oprimido”, ele dialoga sobre o que chama de uma educação com concepção bancária.

Eis aí a concepção “bancária” da educação, em que a única margem de ação que se oferece aos educandos é a de receberem os depósitos, guardá-los e arquivá-los. Margem para serem colecionadores ou fichadores das coisas que arquivam. No fundo, porém, os grandes arquivados são os homens, nesta (na melhor das hipóteses) equivocada concepção “bancária” da educação. Arquivados, porque, fora da busca, fora da práxis, os homens não podem ser. Educador e educandos se arquivam na medida em que, nesta distorcida visão da educação, não há criatividade, não há transformação, não há saber. Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. Busca esperançosa também. Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. (Freire, 1970)

Esse modelo produtivista restringe a percepção do valor do processo criativo, tornando-o um privilégio de poucos e afastando as pessoas da compreensão de seu próprio poder criador. Entretanto, a experiência de criar ultrapassa as barreiras da arte e está presente em diversas áreas da vida cotidiana. Segundo Fayga Ostrower (1977), “Criar e viver se interligam”, pois o ato criativo não se limita à arte, mas está presente em todas as formas de aprendizado, no desenvolvimento da autonomia e na capacidade de ressignificação do mundo.

O crescimento da presença da arte na educação reflete a necessidade de redescobriremos os processos criativos como forma de empoderamento e autonomia. O próprio Paulo Freire defende mais à frente em seu livro, a educação como um processo de libertação, onde o educando se torna sujeito do próprio conhecimento e da própria história. A criatividade, discute Freire, é fundamental para que o indivíduo possa questionar a realidade, transformar a sociedade e construir um novo futuro.

Joice Berth, em sua obra, "Empoderamento: Feminismos Plurais" (2019), aborda o empoderamento como um processo de reconhecimento e valorização das identidades, culturas e histórias dos sujeitos, particularmente de mulheres negras. Para ela, a criatividade, neste contexto, é uma ferramenta para expressão, construção de novas narrativas e resistência contra a opressão. A obra de Joice Berth é uma referência importante para entender o empoderamento como um processo de transformação social, que envolve conscientização crítica e atuação prática.

É o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstróem e desconstróem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta às transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser (Berth, 2019).

Mais do que aprender técnicas e dominar ferramentas, a vivência da criação permite desenvolver um olhar mais sensível para o mundo, estimula o pensamento crítico e amplia a capacidade de expressão. Quando processos criativos são acessíveis a todos, criamos um ambiente onde a própria sociedade pode se transformar, tornando-se mais participativa, sensível e consciente de seu papel na construção de um futuro mais equitativo e sustentável.

A visão de mundo do artista e o contexto histórico em que ele vive são elementos fundamentais no processo criativo, moldando não apenas as escolhas estéticas e materiais, mas também os significados e as mensagens que a obra busca transmitir. No caso deste trabalho as obras buscam enfatizar a vivência no Antropoceno. O Antropoceno é um termo proposto por cientistas e estudiosos para designar uma nova época geológica em que a atividade humana se tornou a principal força de transformação do planeta. O termo

Antropoceno, proposto pelos cientistas Paul Crutzen e Eugene Stoermer no início do século XXI, como uma tentativa de nomear essa nova era geológica em que a ação humana se tornou a principal força de transformação do planeta. “Consideramos que seria mais apropriado enfatizar a importância central da humanidade na geologia e na ecologia atuais, e propomos usar o termo 'Antropoceno' para a época geológica presente dominada pelo impacto humano” (Crutzen & Stoermer, 2000).

O professor do Instituto de Física da Universidade de São Paulo, Paulo Artaxo, em seu texto “Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?”, propõe que estamos vivendo uma nova época geológica marcada pela influência humana sobre o funcionamento do sistema terrestre. Desde a Revolução Industrial, e especialmente após 1950, as atividades humanas passaram a alterar intensamente o clima, a composição da atmosfera, a biodiversidade e os ciclos naturais do planeta, fenômeno que ele denomina "grande aceleração". O crescimento populacional exponencial, aliado ao uso intensivo de combustíveis fósseis, à expansão de sistemas agrícolas intensivos e monoculturais e a urbanização, fez com que os impactos da humanidade ultrapassassem os limites locais e se tornassem uma força global comparável às forças geológicas naturais. Artaxo destaca que a estabilidade do Holoceno período anterior marcado por equilíbrio climático, está sendo comprometida por alterações irreversíveis provocadas pela ação humana. O aumento dos gases de efeito estufa, a acidificação dos oceanos, a perda de biodiversidade e a sobrecarga dos ciclos de nitrogênio e fósforo são alguns dos indicadores de que os chamados "limites planetários" já foram ou estão sendo ultrapassados. O conceito de Antropoceno é, portanto, para além de um marco geológico controverso, um alerta para a urgência do nosso tempo, um tempo marcado pela instabilidade climática, pela exaustão dos recursos naturais e pela herança de destruições acumuladas.

Essa era é marcada por mudanças ambientais profundas e irreversíveis, como o aquecimento global, a poluição dos oceanos, a perda de biodiversidade e a acumulação de resíduos plásticos e nucleares. Neste contexto, o Antropoceno não é apenas uma categoria controversa; é também um conceito político e cultural que evidencia a responsabilidade humana na degradação do meio ambiente. Ele nos confronta com a ideia de que as ações humanas têm consequências em escala planetária, afetando não apenas ecossistemas locais, mas também o equilíbrio global da Terra.

Viver no Antropoceno significa estar constantemente confrontado com as consequências dessa ação humana sobre o planeta. Mas me pergunto: que humanidade é essa? Quem são

os corpos que geram riqueza e progresso para alguns, ao custo da destruição de seus próprios mundos? O que conhecemos como Revolução Industrial não nasce do nada. Ela é alimentada pelas riquezas extraídas da colonização, pelo trabalho de pessoas escravizadas, pelo apagamento de culturas e pela transformação da natureza em mercadoria. Ao mergulhar na reflexão sobre o Antropoceno, não consigo separar essa denominação, da longa história de exploração e extrativismo predatório que marca os territórios do Sul global. Embora o termo tenha sido cunhado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer no ano 2000 para descrever a crescente influência humana no Sistema Terra, podemos perceber que essa “influência” não é homogênea, nem universal. Ao contrário, ela carrega as marcas de um projeto específico de humanidade: um projeto colonial-capitalista que impõe formas de vida e morte desde o início do processo de colonização até os atuais desastres ambientais.

Em seu texto “Natureza incomum: histórias do antrope-cego” (2018), a autora Marisol de la Cadena utiliza o neologismo Antropecego, como uma incapacidade ou a recusa humana de enxergar as consequências de suas ações sobre o planeta, descrevendo como condição psicológica e cultural que nos impede de agir de maneira efetiva para mitigar os impactos ambientais. É uma metáfora para a negação, a indiferença e a falta de visão que caracterizam a resposta da sociedade à crise ambiental.

Se criar e viver se interligam, hoje esse ato, carrega outras implicações. Não se trata apenas de elaborar formas ou objetos, mas de lidar com um tempo atravessado por colapsos, excessos e esgotamentos. O ato de criar passa, muitas vezes, por escavar o que sobrou, por transformar o que foi descartado, por escutar o que insiste em vibrar mesmo no meio do ruído. Criar nesse contexto é também uma forma de responder, não com soluções, mas com presença. Cada escolha de material, cada gesto, cada pausa, acaba dizendo algo sobre como nos relacionamos com o que nos cerca, e sobre como seguimos tentando produzir sentido em meio a tudo isso.

Assim, compartilho aqui o que meu alicerce referencial e metodológico, o qual chamamos aqui de antes da obra. Divido minhas referências não como uma formalidade acadêmica, mas como um gesto de abertura, uma tentativa de tornar visível, minha motivação a partir das escolhas que fiz. Através das referências encontradas, sejam elas visuais, conceituais, ancestrais ou afetivas, encontrei caminhos para dar forma a minhas inquietações. As motivações desse trabalho nascem, em parte, de inquietações pessoais e políticas: a

crescente produção de resíduos plásticos, a crise ambiental, a ansiedade climática, e, sobretudo, a necessidade de transformar essa angústia em potência criativa.

O direcionamento metodológico que adotei parte da prática, da experimentação, da escuta, da observação. A escrita desse texto também se transformou no processo de fazer. Criar, portanto, é também refletir. É reconhecer que toda forma nasce de um contexto, de um desejo, de uma escuta. E que, ao criar, estamos também nos recriando; redesenhando nossa forma de estar no mundo. Articulando com exemplos e resultados obtidos nessa pesquisa, pretendo não apenas justificar um trabalho, mas para afirmar que o processo criativo é um campo vivo de trocas, de aprendizagens e de transformações contínuas. É reconhecer, como Ostrower (1977) nos lembra, que criar é viver.

Meu processo criativo parte da ideia de poética, como uma forma de sentir, pensar e ouvir o nosso tempo no mundo com o corpo inteiro. Mais do que fazer som, se perceber como som e como matéria dentro da música, como se isso fosse um jeito de se reconectar com o mundo, sem a necessidade de possuir nada, mas sim de me relacionar com o que está ao redor.

Isso não é planejado antes de começar, vem durante e depois, quando olho para trás e tento entender o que foi que aconteceu. Pensar nos caminhos e processos criativos, é também pensar na vida, no meio da rotina comum. No meio do turbilhão da vida cotidiana, algo inesperado aparece, e é aí que nasce a arte. Ao mesmo tempo que dizem algo, também perguntam. São tentativas de dar corpo ao que não se sabe nomear, ao que vibra por dentro.

2.2 Escultura Sonora e Arte Contemporânea

A arte, em sua multiplicidade de formas e expressões, desempenha um papel essencial na sensibilização para as questões mais urgentes do mundo contemporâneo. Não se limitando a ser apenas um reflexo do mundo, mas também um espaço de questionamento, reinvenção e ressignificação da realidade. Na arte contemporânea, essa potência se amplia ainda mais quando a arte desafia fronteiras, fundindo linguagens e materiais para criar experiências que transcendem o visual e invadem os limites dos outros sentidos.

No trabalho de Lilian Campesato “A Metamorfose das Musas” (2007), ela analisa quais seriam algumas terminologias para a arte sonora. E dentro desse campo segundo ela, a

escultura sonora como um recurso artístico, mas, qualquer terminologia resiste a definições estáveis. Talvez o termo *escultura sonora* já seja pequeno demais para abarcar práticas que mesclam instalação, performance, lutheria experimental e intervenção ambiental (Campesato, 2007). Mas ele persiste, não por precisão, mas por força poética: afinal, ainda é a melhor maneira de descrever aquela experiência única de *caminhar ao redor de um som*, como se ele tivesse volume, peso e textura.

Mas o que seria uma escultura sonora? De forma bem crua, a escultura sonora se propõe como uma ampliação da escultura tradicional, e está associada à tridimensionalidade e à manipulação de materiais físicos e às técnicas de construção de instrumentos musicais, para alterar a percepção do público. Na escultura sonora, o som é incorporado como uma extensão do material e do espaço, transformando-o em uma experiência tanto auditiva quanto sensorial buscando, assim, novas maneiras de pensar a relação entre som, espaço e corpo.

Por isso a interatividade é um elemento muito presente nesse tipo de intervenção, estabelecendo uma relação direta entre a obra e o público, rompendo a divisão tradicional entre espectador e obra de arte. Neste contexto, faz-se relevante novas pesquisas dessa concepção artística. Um convite para ouvir com os olhos e ver com os ouvidos.

Como Campesato propõe, mais que discutir termos, vale observar como essas obras *agem no mundo*: não como categorias, mas como *eventos materiais* que nos convidam a repensar não apenas o som, mas o próprio ato de perceber (Campesato, 2007).

Se a escultura tradicional se define pelo objeto e pela ocupação de determinado espaço e materialidade, a escultura sonora expande essa definição ao incorporar o som como elemento constitutivo. Jean-Yves Bosseur, no texto *Sculptures Sonores* (2018), lembra que essa prática não se enquadra em um movimento artístico único, mas se manifesta em tendências diversas, muitas vezes borrando as linhas entre escultura, instalação e o que hoje chamamos de *arte sonora*.

A escultura sonora, portanto, não se define apenas pela materialidade ou pelo som, mas pela *experiência* que provoca. Ela habita um limiar entre o visível e o invisível, entre o audível e o silêncio, entre o infinito e o efêmero. A escultura sonora não se contenta em ser contemplada; ela exige ação. Essa interatividade não é apenas um recurso lúdico, mas uma crítica à relação tradicional com a arte. Se a pintura ou a escultura clássica

mantinham uma barreira entre obra e observador, a escultura sonora busca dissolver essa divisão.

2.3. Referência Smetakiana

O meu primeiro contato com a ideia de esculturas sonoras e seu conceito foi profundamente influenciado pelo trabalho de Walter Smetak. Cheguei a seu nome, a partir da pesquisa sobre o Grupo Uakti, que também investigou a criação de instrumentos a partir de materiais não convencionais, tendo como construtor de seus instrumentos Marco Antônio Guimarães, que estudou com Smetak nos Seminários Livres de Música de Salvador-BA. A abordagem de Smetak à construção de instrumentos experimentais e à relação entre som, matéria e corpo despertou meu interesse, pelas novas possibilidades acústicas, e pela maneira como suas criações ressignificam o próprio conceito de instrumento musical.

Walter Smetak foi um músico, compositor, escultor e inventor de instrumentos que teve um papel fundamental na renovação da música experimental e da arte sonora no Brasil. Nascido na Suíça em 1913 e radicado na Bahia a partir dos anos 1950, Smetak desenvolveu uma obra singular que unia som, escultura e filosofia, desafiando as fronteiras entre arte, ciência e espiritualidade. Ele criou vários instrumentos musicais não convencionais, chamados de "plásticas sonoras", utilizando diversos materiais como cabaças, madeira, cordas, tubos de PVC, pedaços de instrumentos musicais, e outros materiais. Essas invenções não tinham apenas função musical, mas também visual, simbólica e experimental, tornando-se referências importantes para a arte sonora.

Sua atuação no ambiente da Universidade Federal da Bahia influenciou diretamente compositores e músicos importantes, além de dialogar com movimentos como o tropicalismo. Por essa razão, seu trabalho é considerado precursor nas discussões sobre arte sonora no Brasil, sendo frequentemente lembrado em intervenções artísticas que cruzam música experimental, escultura, performance e práticas interdisciplinares.

Talvez uma das principais referências em Escultura Sonora no Brasil, ele deixou um grande legado de suas práticas que mais recentemente foram analisadas pelo artista sonoro e pesquisador Ajitena Marco Scarassatti. Segundo Scarassatti, Smetak chegou à confecção desses objetos no meio de um percurso entre a luteria, a escultura, a composição e a educação. Para ele, os objetos construídos não deveriam apenas produzir som, mas expressar ideias, simbolismos e tensões entre o visível e o invisível, o sonoro e

o espiritual. Em suas palavras, os instrumentos tornam-se “formas plásticas que expressam o som mesmo em silêncio” (Smetak 1977, apud Scarassatti, 2001)

O legado de Smetak reverbera profundamente na arte sonora contemporânea. Uma das maiores contribuições de sua abordagem e que mais me chamou a atenção ao descobrir o seu trabalho, talvez tenha sido propor a ideia de que "um novo mundo requer homens novos e uma música nova, e para isso, instrumentos musicais diferentes" (Smetak, 1991, p. 184 apud Scarassatti, 2001). Outra contribuição importante é o afastamento do músico da função de técnico convencional, tocador de instrumentos, para tornar-se um agente transformador, alguém que atua sobre o mundo a partir da vibração e da forma.

A obra de Walter Smetak, atravessa múltiplas fases que refletem sua busca na arte sonora, uma arte que não se limita à música, mas que transborda em direção à escultura, à filosofia, ao simbolismo e à espiritualidade. Seu percurso pode ser compreendido tanto pela cronologia, mas também por transformações profundas no modo de perceber a matéria sonora e sua relação com o mundo. As diferentes fases de seu trabalho expressam camadas distintas dessa travessia.

Em seu primeiro momento de produção apontado pelo texto “Retorno ao futuro: Smetak e suas plásticas sonoras” (2001), Scarassatti analisa que Smetak começa a construir seus objetos partindo de instrumentos musicais não convencionais, utilizando materiais simples, muitas vezes reaproveitados. Sua prática no primeiro momento surge de uma inquietação com a música tradicional europeia e seu sistema tonal fechado. Aqui, o som ainda ocupa um lugar central enquanto fenômeno acústico. Os objetos são construídos para serem tocados e explorados musicalmente, mas já trazem em si uma visão que já une forma, sonoridade e simbolismo.

Essa fase é marcada pela valorização de aspectos como o timbre, a microtonalidade, a multiplicidade de afinações e a articulação com referências históricas do desenvolvimento dos instrumentos musicais, desde um passado remoto e remetendo a outras culturas e civilizações, até o desenvolvimento dos instrumentos tradicionais ocidentais (Scarassatti, 2001), uma tentativa de romper com os limites impostos pela música e propor um novo campo de escuta, menos racional e mais sensível. A construção de instrumentos passa a ser, para Smetak, não apenas um gesto técnico, mas uma ação criativa.

Uma obra emblemática que ilustra esse período como exemplo é a *Divina Vina* (Figura 1). Essa peça também é utilizada como exemplo no trabalho ‘Retorno ao Futuro’ feito por

Scarassatti, como uma síntese do processo criativo de Walter Smetak. Apelidada pelo próprio Smetak de "templo em miniatura", a *Divina Vina* se apresenta como um instrumento híbrido, carregado de simbolismos espirituais, diversidade material e um sistema acústico sofisticado. Fisicamente, a obra possui cerca de 1,40 metros de altura e é composta por três cabaças ligadas por um tubo ressonador de bambu oco, onde se estica uma corda. O caráter simbólico da Vina está fortemente ligado à filosofia hindu. As três cabaças remetem à trindade sagrada: Shiva (o destruidor), Vishnu (o conservador) e Brahma (o criador) (Scarassatti, 2001). A disposição dessas entidades, em ascendência vertical, sugere um processo de elevação espiritual, que Smetak expressa também por meio da tricotomia: tese, antítese e síntese — estrutura dialética que permeia a forma, o som e o gesto performático da obra. Em termos construtivos, a obra utiliza influências que são chamadas no texto de Scarassatti como “Instrumentos de inspiração dentro do primitivo/milenar, tendo como base o instrumento musical chamado Vina, ligado à cultura de onde hoje se conhece como Índia. A peça também combina materiais naturais como bambu e cabaças, com elementos reaproveitados de outros objetos, como molas de relógio e peças de instrumentos musicais.



Figura 1 - Walter Smetak. "Divina Vina"

Do ponto de vista sonoro, a *Divina Vina* reúne múltiplas influências. Produz alguns tipos de sons que lembram um violoncelo, uma cítara, além de incorporar elementos como sinos chineses e um gongo. Uma pequena harpa acoplada ao instrumento reforça a complexidade harmônica, que inclui cordas. Há ainda uma chave de registro que permite alterar o timbre do instrumento, aproximando-o das sonoridades orientais ou ocidentais, dependendo de sua ativação.

Smetak concebe a *Divina Vina* como um instrumento que exige do intérprete não apenas habilidade técnica, mas uma postura quase sacerdotal. Segundo instruções de Smetak, o instrumentista deveria tocar de costas para a plateia, trajando uma capa branca com máscara, num gesto que remetia à introspecção e à comunicação espiritual. A performance, nesse sentido, transcendia a música: era um ritual, uma forma de canalizar energias da plateia e da divindade através do som. Aqui, a função da obra não é mais apenas performática, mas também ritualística. Smetak se distancia da função musical no sentido técnico, e passa a ver o objeto como um catalisador de estados de consciência. O instrumento se transforma em signo, e o artista se vê como um mediador de forças invisíveis. A escultura deixa de ser objeto e se torna entidade.

"uma pessoa de grande cultura, de saber universal e integral, e de uma inteligência vivente. Só assim ele se identificará com a simbologia da VINA. Esta deve devolver ao homem a improvisação. O instrumento é um templo em miniatura e expressa uma doutrina. Não traz consigo apenas o método de escalas, arpejos e exercícios. A improvisação é um reflexo da existência. Esta se expressa no monólogo, na voz do silêncio. " (Smetak, 1980: 54 Apud Scarassatti)

Em sua visão, o instrumento não é uma ferramenta passiva, mas sim uma entidade viva que coexiste com o performer, influenciando-o e influenciando a plateia na postura, gestos e até mesmo em seu pensamento "do passado e do futuro, num espaço plástico-sonoro atemporal, um templo onde o sacerdote (o executante), improvisa captando as energias da plateia e da divindade e comunicando as duas partes através da música por ele tocada" (Smetak, 1980: 62 apud Scarassatti, 2001).

Smetak via seus instrumentos experimentais, como organismos híbridos, que não se enquadram na lógica tradicional da luteria ocidental. Suas esculturas sonoras muitas vezes exigiam que o performer adotasse posturas incomuns, explorando formas alternativas de

interação física e sonora. Esse deslocamento da relação convencional entre músico e instrumento era parte importante da filosofia smetakiana, pois forçava o intérprete a repensar não apenas sua técnica, mas também sua percepção do som e da própria musicalidade.

Outra fase do trabalho de Smetak que preciso citar, se desloca para um campo ainda mais experimental, no qual a escuta não se dá apenas pelos ouvidos, mas pelo corpo, pela visão, pela imaginação. Aqui os objetos que, mesmo não emitindo som diretamente, são concebidos como expressões do som em sua forma mais expandida. O som, aqui, torna-se imagem, vibração simbólica, presença energética. Esses objetos parecem buscar um horizonte expandido onde a forma é um veículo para a escuta. Essa escuta, por sua vez, pode ser espiritualizada, simbólica, corporal e não raras vezes silenciosa. Como aponta Scarassatti, para Smetak, “a forma se transforma em som”, e vice-versa.

É nesse contexto que aparecem as chamadas “plásticas sonoras silenciosas” como a escultura *Metástase* (Figura 2), que não foram feitas para serem tocadas como instrumentos, mas para provocar no observador uma experiência sensorial ao partir da materialidade, visualidade, e mais que isso, buscando provocar uma experiência filosófica, carregando os objetos de uma narrativa simbólica e literária, em torno do som como manifestação de um universo mítico. (Scarassatti, 2015). O som, nesse estágio, é compreendido como algo que se manifesta também no silêncio, no espaço interno da escultura, na expectativa do gesto. Como disse o próprio Smetak: “Tanto o espaço exterior como o espaço interior de uma escultura (instrumento) expressa SOM” (Smetak, 1977: 13 apud Scarassatti).

No artigo “Metástase, uma Plástica Sonora Silenciosa, ou o Regime de escuta pleno” Scarassatti (2015), ele analisa essa obra criada em 1982, que representa essa virada. Ela não foi concebida para ser tocada musicalmente, mas para ser contemplada como um instrumento de meditação e transformação interna. Composta por pedras e vergalhões metálicos que formam estruturas espiraladas, a escultura carrega pinturas nas cores primárias (vermelho, azul e amarelo) e configura uma espécie de mandala tridimensional. O próprio artista descreve a obra como uma “imagem da evolução espiritual do ser humano”, em que a espiral representa a progressão energética e existencial da matéria para o espírito.

Nesse tipo de prática, que une experimentação sonora e reflexão, Smetak propõe um deslocamento da escuta como experiência meramente auditiva para um campo mais amplo e profundo, aquilo que o pesquisador Scarassatti irá chamar no seu texto de regime de escuta pleno. Esse regime de escuta pleno não se restringe à recepção de ondas sonoras pelo ouvido. Ao contrário, trata-se de um estado expandido de percepção, onde o som é compreendido como vibração, campo simbólico e gesto espiritual. A escuta plena implica em uma imersão sensível em que o som é intuído, visualizado, sentido mesmo na ausência de som audível. Smetak abre mão da ideia de que a escultura sonora precisa necessariamente emitir sons para ser eficaz. Para ele, há um tipo de escuta que se dá no silêncio, um silêncio carregado de imagens, tensões e significados.

A escuta aqui não é só auditiva, mas também imagética, poética, espiritual. Nessa escultura, o som é uma representação visual, que vibra na ausência — uma evocação sensorial que não precisa da vibração acústica para se afirmar como linguagem. Como elaborado por Scarassatti (2015):

No momento em que reflete sobre isto, parte do instrumento tradicional e adentra ao seu interior, descobrindo os mistérios do som em um foco microscópico. Expande e explode a forma para, depois, nesse estágio, voltar à tona revelando não mais a forma do instrumento mas, sim, a do som. A interatividade é subjetiva e cada um, com a sua experiência, interioriza a própria música. Ouvir e ver o som, através de uma experiência silenciosa.



Figura 2 - Walter Smetak. “Metástase”. 1982

Fonte: Clyblog

A escuta aqui se desloca para dentro do sujeito, e a obra se torna um catalisador de introspecção. Há som, mas ele não se escuta com os ouvidos: escuta-se com o corpo inteiro, com a memória, com o imaginário.

O regime de escuta pleno seria, portanto, uma instância em que o aparelho perceptivo, no instante em que reage ao estímulo exterior, converte esse estímulo em som. A pele, como superfície de contato com o mundo, captaria todos os perceptos táteis, ou visuais, ou olfativos, ou auditivos, para transformá-los em som interiorizado, atomizado, dentro do corpo, sem escapar a ele (como perturbação acústica), o que produziria uma energia de vibração. (Scarassatti, 2015)

Smetak mergulha em uma investigação cosmológica e espiritual. A escultura torna-se um instrumento de reflexão, introspecção e revelação simbólica. Os objetos criados por ele

são fortemente influenciados por sistemas esotéricos, alquímicos e pela tradição eubiótica¹, mesclados com mitologias diversas.

Em toda trajetória como músico, escultor e pensador Walter Smetak, propõe que o som anda junto com o corpo, o espírito e a forma. Para aqueles que, como eu, pesquisam o som enquanto prática artística e sensível, o trabalho de Smetak é uma fonte inesgotável de referências, de inspiração e de perguntas. Principalmente no Brasil, Walter Smetak levou essa investigação a outro patamar, influenciando vários artistas como educador. Scarassatti, cita esse procedimento em seu trabalho como a possibilidade de uma "educação sensível", em que o participante era convidado a transcender a percepção e participar como um cúmplice.

A trajetória de Walter Smetak é o desenho de uma ideia de educação sensível, em que o estudante parte do instrumento musical tradicional, para a invenção e experimentação do instrumento com inspiração das tradições milenares, para a experiência de se construir, movimentar e tocar. (Scarassatti, 2015)

2.3.1. Abordagens Smetakianas

Na obra de Walter Smetak, alguns conceitos ultrapassam a função de categorizar objetos ou instrumentos e atuam como verdadeiras provocações filosóficas e sensoriais. Neologismos como *cabeça-cabaça*, *pessoa-instrumento* e *instru-mentes* apontam para uma fusão entre matéria e pensamento. Na abordagem de Smetak, o som não nasce no instrumento, mas no ser humano. O instrumento externo é apenas um prolongamento daquilo que vibra internamente, e sua qualidade está diretamente condicionada ao estado de consciência de quem o utiliza.

"O SOM não representa consciência, mas pode despertar ela. Entretanto, a consciência não necessita de espaço, nem de tempo e muito menos de movimento, de forma ou de corpos." (Smetak , apud Scarassatti, 2001).

Trago como exemplos de obras de Walter Smetak que foram mais importantes para meu trabalho *Anjo Soprador*, *Colóquio e São Jorge Tibetano* (Figura3) e *Pindorama* (Figura 4).

¹ Eubiose foi a denominação difundida pela Sociedade Brasileira de Eubiose para expressar os esforços de se viver em harmonia com as leis universais. Seu significado se relaciona com o processo de evolução humana, entendido como transformação de energia em consciência.

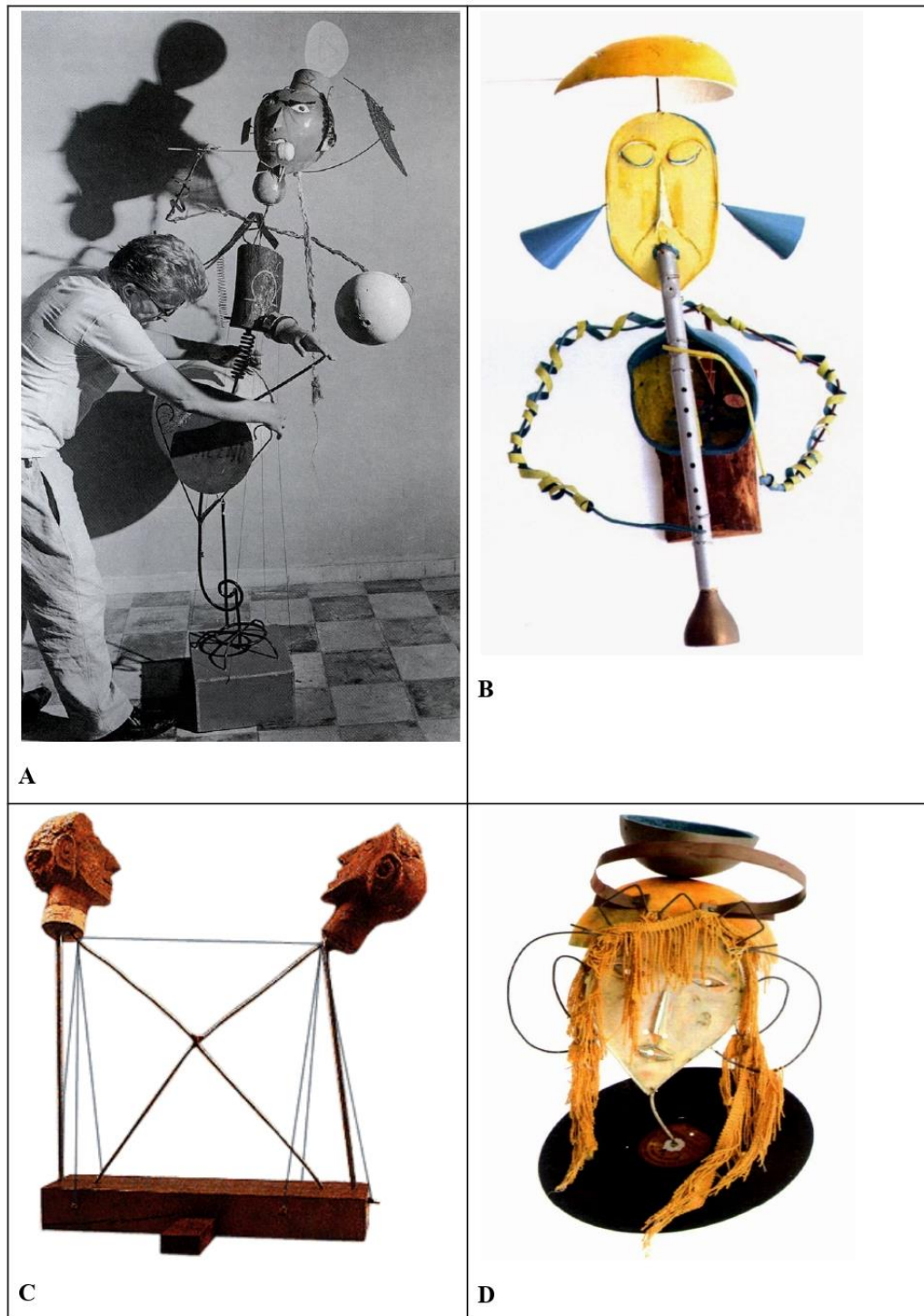


Figura 3 - Obras de Walter Smetak.

A) Walter Smetak montando uma de suas plásticas sonoras, B) Anjo Soprador, C) Colóquio, D) São Jorge Tibetano.

Fonte: Clyblog

A antropomorfização é um procedimento que pode ser observado nas esculturas sonoras de Smetak (Figura 3), em que as cabeças fazem parte da estrutura do instrumento. Essa escolha reforça a fusão entre humano e objeto, sugerindo visualmente a dissolução das

fronteiras entre ambos. Além disso, como já dito, Smetak acreditava que o instrumento possuía um caráter, capaz de alterar o estado de consciência do músico. Ele se interessava pelas influências filosóficas da música e via seus instrumentos como portais para outras formas de percepção.

Essa relação é especialmente significativa no contexto da arte sonora, pois desafia a ideia do instrumento como meio neutro de produção sonora. Ao contrário, Smetak projeta no objeto características humanas, abrindo espaço para que o ato sonoro seja também um ato de comunicação arquetípica. A antropomorfização, assim, intensifica a dimensão ritual e sensorial das obras, tornando cada escultura sonora uma figura intermediária entre corpo/som.

A utilização e combinação de diversas materialidades orgânicas e sintéticas, é outro procedimento importante dentro da obra de Smetak. A escultura *Pindorama* (Figura 4), por exemplo, combina cabaças, um material orgânico tradicionalmente utilizado na construção de instrumentos musicais tradicionais, com conduítes plásticos, elementos industriais que remetem à artificialidade e à funcionalidade técnica na construção civil. Essa fusão de materiais representa a interseção entre o natural e o fabricado, o artesanal e o industrial, trazendo uma reflexão sobre o impacto da tecnologia na música e na construção sonora. Ao incorporar materiais sintéticos em um corpo sonoro essencialmente orgânico, o artista propõe um hibridismo sonoro e estético.

Além dos aspectos materiais, a escultura sonora *Pindorama* não se limita a ser um objeto escultórico sonoro; sua construção permite uma exploração coletiva que desloca a escultura de um campo estático para uma experiência interativa e performativa em grupo. Trata-se de um instrumento que exige a participação de múltiplos performers simultaneamente, cada um responsável por ativar partes diferentes da escultura, criando uma sonoridade caótica e viva.

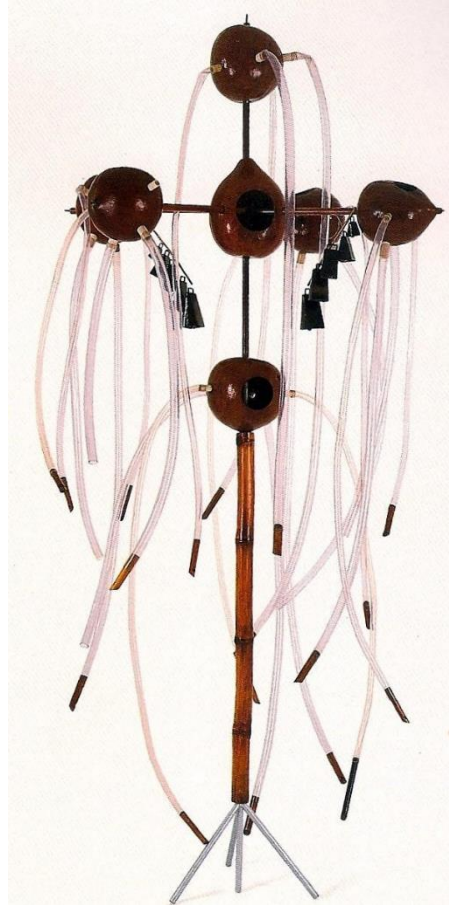


Figura 4 - Walter Smetak "Pindorama", 1973.

Fonte: Clyblog

Smetak utilizou a cabaça como elemento importante em muitas de suas esculturas sonoras, não apenas por suas propriedades acústicas, mas por sua forte carga simbólica e ancestral. Em sua pesquisa, é possível perceber a aproximação formal e conceitual dos seus instrumentos com artefatos de origem africana, hindu e indígena brasileira — culturas onde a cabaça é comumente usada na construção de instrumentos rituais e comunitários, como tambores, berimbaus, marimbas, sitares e chocalhos cerimoniais. A forma arredondada e oca da cabaça, muitas vezes associada à ideia de ventre, cabeça ou útero, carrega uma simbologia profunda ligada à fertilidade, à escuta e à vibração da vida. Nos objetos de Smetak, essa linguagem simbólica se manifesta na organicidade das formas e na busca por um som que ultrapasse a dimensão racional, evocando o espiritual, o místico e o mítico.

São muitas sementes, sentidos e não é à toa que ele reiteradamente se refira à cabaça como uma sementeira, como semeadora de mentes. E de sua materialidade e forma física ele estrutura boa parte das suas plásticas sonoras; a ideia de que a cabaça carrega as sementes em seu interior, abre um campo de

possibilidades voltadas para um microuniverso representado pelos microtons.
(Scarassatti, 2015)

Smetak provoca com seus neologismos nas obras *Cabeça-cabaça*, *Pessoa-Instrumento* e *Instru-mentes*. Para ele, a relação entre o músico e o instrumento deveria transcender a abordagem tradicional, em que o objeto sonoro é apenas um meio para a execução musical. Dessa maneira, o verdadeiro trabalho sonoro, é um processo de consciência e transformação interior. Tanto o objeto sonoro quanto o executante são mais que reprodutores técnicos, mas agentes energéticos/sensíveis do som. O instrumento, por sua vez, é um espelho: ele reflete o que somos em nível físico, emocional, mental e espiritual. Assim, essa busca pelo instrumento musical aponta para a compreensão que seu corpo, seu pensamento e sua escuta são partes indissociáveis do som que se manifesta no mundo.

Na abordagem de Smetak que investiga novas maneiras de pensar a relação entre corpo, som e matéria, destaco sua proposição de uma decomposição etimológica da palavra *instrumento*, dividindo-a em *instru* e *mentes*. Essa desconstrução se coloca como um jogo linguístico, mas também como um ato filosófico que revelava sua visão expandida da música e da relação entre som, objeto e consciência. Para Smetak, o instrumento não era apenas um meio de produção sonora, mas um dispositivo capaz de instruir a mente, provocando estados ampliados de percepção e transformação interior.

Walter Smetak decompôs a palavra instrumento em duas partes, para delas fazer surgir o “instru” e “mentes”. E assim, formula com neologismo próprio a sua apropriação do português, um sentido para a sua arte como sendo, uma instrutora de mentes. E o que faz o instrumento musical se não isso? Capturar, orientar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos de quem os toca? De um lado, o conceito de música produz o dispositivo que a “toca” e, de outro, o dispositivo instrumento musical tece a rede simbólica e ideológica que conceitua e produz a própria música, implicando também num processo de subjetivação, isto é, a música produz o sujeito a faz. (Scarassatti, 2015)

O termo *instru* pode ser entendido como a raiz da palavra *instrução*, remetendo ao aprendizado e à transmissão de conhecimento. No pensamento de Smetak, o instrumento não era um objeto inerte que aguardava ser tocado, mas sim um agente ativo que ensinava e moldava a experiência do músico. Em vez de ser um meio passivo de expressão, ele se tornava um orientador do gesto e do pensamento musical. Esse deslocamento de perspectiva é fundamental para compreender sua prática experimental, na qual o próprio design dos instrumentos buscava influenciar a maneira como o músico interagia com eles.

Já a segunda parte da palavra, *mentes*, sugere o impacto que os instrumentos podem ter na cognição e na percepção. Suas *Plásticas Sonoras* não eram criadas apenas para produzir novos timbres, mas para estimular um novo estado de consciência no intérprete e no ouvinte. Essa abordagem remete a tradições musicais antigas, em que os instrumentos eram utilizados para fins rituais, meditativos ou curativos. No entanto, Smetak reinventa essa tradição dentro de um contexto contemporâneo, combinando o misticismo sonoro com a exploração radical de novas formas e materiais.

Ao tocar um instrumento convencional, o músico geralmente impõe sua técnica sobre ele, buscando extrair um som idealizado. Já na abordagem Smetakiana na qual faço referência, a lógica se inverte: o objeto propõe desafios, convida à descoberta e força o intérprete a se adaptar às suas possibilidades e limitações. Esse jogo entre instrução e percepção amplia a relação entre corpo e som, gerando uma experiência que não se limita ao domínio técnico, mas envolve também a busca de um processo de descobertas, mais intuitivo e sensorial.

Além disso, a separação da palavra *instrumento* revela uma crítica sutil à visão ocidental tradicional da música, que muitas vezes reduz os instrumentos à ferramentas de reprodução sonora. Para Smetak, essa perspectiva é limitada, pois ignora o potencial transformador dos objetos sonoros. Seus instrumentos propuseram uma ruptura conceitual que reformula a função dos objetos sonoros, deslocando o foco da produção de som para a transformação da percepção através da experiência. Transitando entre territórios interdisciplinares da arte e da percepção, que uniam escultura, som, filosofia e improvisação em uma só proposta.

2.4. Herança Cultural e a construção de objetos sonoros

Outra fonte de referência para o meu trabalho de confecção de Esculturas Sonoras, assim como no trabalho de Smetak é a conexão com técnicas e referências da construção de instrumentos musicais tradicionais, que dialogam com tradições culturais, como as culturas orientais, ameríndias e africanas. “seus objetos sonoros com os instrumentos hindus, africanos e do indígena brasileiro, à toda a linguagem simbólica da forma destes objetos” (Scarassatti, 2001).

Entre o que foi absorvido pela cultura colonizada, há vestígios materiais e simbólicos da vasta e diversa herança. Neste sentido, um objeto em específico despertou minha curiosidade e também foi inspiração direta desse trabalho, o Ehecachichtli (Figura 5). Conhecido como o "Apito da Morte Asteca", esse instrumento cerâmico de sopro, moldado em forma de caveira humana e associado ao deus do vento Ehecatl, tem sido redescoberto nos últimos anos por arqueólogos, artistas sonoros e pesquisadores da cultura mesoamericana como uma peça que condensa, tecnologia ancestral e potência sonora. Seu som, pode ser descrito como estridente, lancinante e fantasmagórico, reproduz com exatidão um grito e é capaz de evocar sensações profundas, provocando tanto espanto quanto contemplatividade.



Figura 5 - Ehecachichtli ou Apito da Morte Asteca

Fonte: O Globo

Como descrito por Cabrera (2011):

O extraordinário "apito da morte" era usado exclusivamente em diversas regiões do México antigo e pertence a uma família muito incomum de ressonadores mexicanos, pouco conhecidos, que podem produzir sons especiais que imitam chamados de animais e o ruído do vento ou de tempestades. Não é um apito ou instrumento musical comum. Tem sido associado a rituais fúnebres por sua face decorada em forma de caveira e ao vento, pois dois exemplares foram encontrados nas mãos de um esqueleto masculino sacrificado em frente ao templo de Ehecatl (deus do vento) em

Tlatelolco. Infelizmente, o uso e a finalidade originais exatos do apito da morte e de muitos outros ressonadores antigos foram perdidos. Existem alguns apitos da morte antigos feitos de argila em museus e coleções (Cabrera, 2011).

Me refiro às práticas musicais e de construção de objetos sonoros em tradições, onde o som não é apenas um fenômeno acústico, mas uma manifestação espiritual e comunitária. Os povos indígenas do Brasil, por exemplo tinham uma relação ritualística e espiritual com o som e com os objetos sonoros e construíam seus instrumentos a partir da natureza, utilizando cabaças, madeiras, argila, ossos e peles para criar sons que se conectam ao sagrado e ao território (Wisnik, 1989). Os instrumentos não eram apenas objetos musicais, mas extensões do corpo e da natureza, veículos de comunicação entre mundos.

No livro “O som e o Sentido”, José Miguel Wisnik tece uma reflexão sobre como em algumas culturas, aspectos sonoros, podem estar intrinsecamente ligadas a elementos diversos da cultura. Por vários motivos como: dança, rituais religiosos, narrativas orais e até mesmo atividades cotidianas. Dessa forma, a amplitude de significados associados à música é vasta e, por vezes, difícil de ser encapsulada por um único termo universal. O que pode ser considerado "música" em uma cultura pode não ter uma equivalência direta em outra, devido às diferentes formas de apreciação, objetivos e funções atribuídas à prática musical.

A música modal é ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais. Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestino, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifre. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima) (Wisnik, 1989, p.35).

(...) Há um mito arecuná (tribo do norte do Brasil e da Guiana, colhido por Koch Grunberg e analisado por Lévi Strauss em O cru e o cozido). Trata-se do mito da “origem do veneno de pesca” (o timbó, uma raiz que tem o poder de narcotizar os peixes, e que tematiza ali as imbricações polivalentes da passagem da natureza à cultura). Num certo ponto desse mito, o arco-íris é uma

serpente d'água que é morta pelos pássaros cortada em pedaços e sua pele multicolorida é repartida entre os animais. Conforme a coloração do fragmento recebido por cada um dos bichos, ele ganha o som de seu grito particular e a cor de seu pêlo ou de sua plumagem. O núcleo desse episódio é o sacrifício como a origem do som e da cor na escala zoológica (o som e a cor percebidos nitidamente pelo sistema selvagem como gradações cromáticas de um mesmo princípio). A serpente arco-íris é o continuum dos matizes, a escala os intervalos mínimos e indiscerníveis, como é a ordem das alturas em música, antes de ser recortada pelas escalas produzidas pelas culturas, e como é o próprio arco-íris, do qual só uma convicção muito etnocêntrica pode afirmar que tem sete cores (a leitura das cores do arco-íris varia enormemente entre culturas, assim como as escalas musicais) (Wisnik, 1989, p.36)

A seguir, podemos ver duas flautas de câmara dupla que tem origem no território que hoje é conhecido como México (Figura 6). Uma outra referência aos instrumentos musicais das culturas ameríndias, como apitos e flautas. A antropomorfização de instrumentos musicais é um traço marcante em diversas culturas tradicionais. Nessas tradições, era comum que objetos sonoros fossem construídos com formas que remetem a corpos humanos ou figuras híbridas, combinando elementos visuais e acústicos. A ideia de que o som parte de um corpo, está presente na forma como esses instrumentos eram moldados e utilizados, muitas vezes em rituais, cerimônias ou práticas ligadas ao sagrado.



Figura 6 - Flautas Antigas.

- A) *Human Effigy Flute Mexican (Jalisco style) burnished earthenware* - Fonte: The Walters art Museum
 B) Flauta de câmara dupla com cabeça de pessoa idosa e seios. Cerâmica amarelada - Fonte: HA.com

Entre os achados arqueológicos, encontram-se diversas flautas de barro que trazem traços humanos esculpidos ou mostram claramente o vínculo entre a figuração corporal. O instrumento, nesse caso, deixa de ser apenas um canal para emissão sonora e se torna presença, figura, entidade. A forma moldada não é apenas decorativa: ela participa ativamente do sentido do objeto, reforçando a ideia de que som, corpo e matéria são dimensões inseparáveis na construção do mundo.

Em continuidade, temos o Údú (Figura 7). Ele é um instrumento de percussão tradicional originado em diversas regiões da África Ocidental, e tem origem entre os povos de onde hoje conhecemos como Nigéria. Seu nome, que em algumas línguas locais pode significar “vaso” ou “paz”, já indica sua dupla função original: um objeto de uso cotidiano que, em

determinado contexto cultural, passa a operar como meio de expressão sonora. Trata-se de um tambor feito de cerâmica, com corpo oco e formato geralmente esférico ou ovalado, dotado de duas aberturas: uma superior e uma lateral. Ao ser percutido com as mãos, o Údú produz sons graves, profundos e ressonantes.



Figura 7 - Údú

Fonte: Instrumentos Nativos

Por ser construído em barro, o Údú guarda uma relação íntima com a terra e com práticas ancestrais ligadas ao ofício ceramista. Hoje, o Údú ultrapassa fronteiras geográficas e culturais, sendo utilizado em diversas linguagens musicais contemporâneas, da música experimental à música popular, mantendo, no entanto, sua identidade marcada pela força da tradição.

2.5. A Cerâmica

A cerâmica é um dos materiais mais antigos utilizados pela humanidade, e carrega consigo uma história profundamente ligada à cultura e ao imaginário coletivo. Feita a partir do barro ou argila, matéria-prima abundante e maleável, a cerâmica atravessa o tempo como um registro palpável da relação entre o humano e a terra. Seu processo de criação envolve etapas fundamentais como a modelagem, a secagem e a queima, e é justamente essa transformação pelo fogo que marca a passagem da fragilidade inicial à resistência final. A argila, antes mole e instável, torna-se duradoura.

A cerâmica, carrega consigo a herança de civilizações antigas e sua conexão com a terra. A partir dessa percepção o uso da cerâmica neste trabalho busca valorizá-la não só como expressão estética, mas como forma de conhecimento material e histórico. Trabalhar com argila é, nesse sentido, também uma forma de participar de uma cadeia longa de transmissão de saberes, mesmo que de forma intuitiva.

No texto *"No princípio era a cerâmica: a volta às origens"*, Flávia Leme de Almeida (2010), argumenta que a cerâmica, por sua durabilidade e resistência ao tempo, desempenhou um papel fundamental na preservação de vestígios das culturas humanas do passado. Segundo a autora, foram justamente os fragmentos cerâmicos que possibilitaram o acesso a informações sobre os modos de vida, as crenças, os hábitos e as tecnologias de diversos povos antigos, funcionando como uma espécie de memória material que sobreviveu aos processos de erosão, desaparecimento e apagamento cultural. A cerâmica, nesse sentido, é pode ser compreendida como objeto de testemunho arqueológico da presença humana, capaz de atravessar milênios e ainda falar sobre quem fomos.

Por ser um dos poucos materiais que sobreviveram ao tempo, os arqueólogos puderam ter subsídios consideráveis para identificar e explicar o *modus vivendi* dos nossos antepassados. A cerâmica era feita com finalidades objetivas e simples, sendo de uso cotidiano (recipientes usados para alimentar o corpo) ou ritualístico (recipientes usados para alimentar a alma) (Almeida, 2010).

Objetos cerâmicos encontrados em escavações arqueológicas revelam informações sobre rituais, vida cotidiana e práticas artísticas das civilizações ancestrais. Desde os primeiros registros arqueológicos, a cerâmica tem sido um marcador da presença humana, funcionando como testemunho das culturas passadas e sua relação com o ambiente. A

cerâmica acompanha a história da humanidade desde seus primórdios e, ao longo dos séculos, tem desempenhado um papel essencial na preservação de vestígios culturais (Almeida, 2010). Em muitos sítios arqueológicos, são justamente os fragmentos de cerâmica que resistem ao tempo, fornecendo pistas sobre modos de vida, hábitos alimentares, técnicas de produção, valores simbólicos e relações com o meio ambiente.

2.6. O plástico

A indústria moderna, impulsionada pelo consumo global, tem perpetuado e ampliado a cada ano a produção de plástico, que aliado a diversos fatores, têm estado no centro do problema dos resíduos sólidos no meio-ambiente (Geyer et al., 2017, Vasconcelos, 2019; Chistofaro, 2022). A quantidade de plástico continua a crescer, impulsionada pela demanda de embalagens e produtos de uso único. A maioria dos recipientes para refrigerantes e água, que por exemplo costumavam ser garrafas retornáveis, são agora majoritariamente descartáveis feitos de plástico, devido à grande oferta, o seu custo barato e peso leve. De acordo com Diana et al. (2023), traduzindo para o português:

Os resíduos plásticos hoje em dia estão presentes em quase todos lugares no meio ambiente – podem ser encontrados em sedimentos, na atmosfera, gelo polar, os oceanos, o corpo humano e em organismos entre táxons. Sem uma nova abordagem, cerca de 710 milhões de toneladas métricas de plásticos entrarão no ambiente entre 2016 e 2040, levando a repercussões negativas em todos os níveis da organização biológica (Diana et al., 2023).

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) os estudos que caracterizam o impacto dos plásticos na saúde humana são preliminares e baseiam-se principalmente em experiências laboratoriais que simplificam as exposições no mundo real (Gouin et al., 2022). No entanto, dado o avanço de estudos na área, existem poucas dúvidas de que os plásticos impactam negativamente a saúde humana (Blackburn & Green, 2022; Landrigan et al., 2023).

A questão da poluição e do excesso de plástico também gera impactos sociais que incluem países de alta renda que exportam resíduos plásticos para países de baixa renda, populações vivendo em locais próximos a aterros sanitários ou indústrias petroquímicas e riscos ocupacionais para catadores de materiais recicláveis. Comunidades marginalizadas vivem e trabalham frequentemente em condições inseguras devido a invisibilidade e falta de valorização dos profissionais que atuam na reciclagem. Neste contexto, pode-se considerar que as sociedades humanas, ao depositarem bilhões de

toneladas de um material não biodegradável, que se acumularão em todos os ecossistemas do planeta, estão produzindo um experimento único e descontrolado em escala global (Geyer et al., 2017; Diana et al., 2023).

Segundo relatório do WWF (World Wide Fund for Nature, ou Fundo Mundial para a Natureza), uma organização de conservação ambiental internacional:

“Os plásticos estão poluindo a natureza, colocando em risco a vida selvagem e prejudicando sistemas naturais. Está entrando na comida que comemos e no ar que respiramos.” (...)

O Brasil, segundo dados do Banco Mundial, é o 4º maior produtor de lixo plástico no mundo, com 11,3 milhões de toneladas, ficando atrás apenas dos Estados Unidos, China e Índia. Desse total, mais de 10,3 milhões de toneladas foram coletadas (91%), mas apenas 145 mil toneladas (1,28%) são efetivamente recicladas, ou seja, reprocessadas na cadeia de produção como produto secundário. Esse é um dos menores índices da pesquisa e bem abaixo da média global de reciclagem plástica, que é de 9%. (...)

Mesmo parcialmente passando por usinas de reciclagem, há perdas na separação de tipos de plásticos (por motivos como estarem contaminados, serem multicamadas ou de baixo valor). No final, o destino de 7,7 milhões de toneladas de plástico são os aterros sanitários. E outros 2,4 milhões de toneladas de plástico são descartados de forma irregular, sem qualquer tipo de tratamento, em lixões a céu aberto (WWF, 2019).

Produzidos em escala massiva e descartados em volumes alarmantes, representam a cultura do lixo que caracteriza o mundo contemporâneo. Segundo dados globais, milhões de toneladas de plástico são consumidas anualmente, com uma fração mínima sendo reciclada, enquanto a maioria termina em aterros, cursos d'água ou no oceano. A visualização do plástico acumulado em rios, praias e estuários reforça sua posição como ícone da crise ambiental.

No contexto do Antropoceno, o plástico assume um papel simbólico central. Ele é um reflexo direto da obsolescência programada e da economia do descarte -- "produzir, consumir, descartar". Elas são projetadas para serem usadas por um período curto, mas sua existência ultrapassa gerações, acumulando-se no ambiente e criando legados que afetam ecossistemas inteiros. Ele representa a lógica do lucro imediato e do consumo fundamental, onde a produção em massa é incentivada em detrimento da necessidade de manter os sistemas ambientais globais funcionando de maneira adequada.

Segundo Machado e Garrafa (2020) no texto “Proteção ao meio ambiente e às gerações futuras: desdobramentos e reflexões bioéticas”, o avanço científico e tecnológico, embora tenha proporcionado melhorias na qualidade de vida, consolidou também um modelo de exploração dos recursos naturais baseado em uma lógica de produção e consumo desmedidos, incompatível com a sustentabilidade ecológica. A promessa moderna de que o progresso tecnológico resolveria os problemas da humanidade revelou-se falaciosa diante dos efeitos colaterais desse mesmo progresso: mudanças climáticas, perda da biodiversidade, poluição persistente e colapso dos ecossistemas. Os autores alertam que a manutenção dos sistemas ecológicos se faz necessário, considerando que os danos ambientais gerados hoje comprometem não apenas o presente, mas a própria possibilidade de existência das gerações futuras. A continuidade da vida no planeta, portanto, está diretamente condicionada à capacidade coletiva de conter os impactos da ação humana sobre o planeta e preservar o equilíbrio dos processos naturais que sustentam todas as formas de vida.

Apesar de tudo isso, uma questão se coloca: como substituir e/ou viver sem plásticos? A vida moderna depende tanto do plástico que é difícil imaginar como poderíamos viver sem ele. O plástico, seja integralmente ou em parte, figura como matéria-prima importante em quase todos os produtos que utilizamos em nossas residências e em dependências hospitalares, por exemplo. Ele está presente em quase todos os aparelhos elétricos e eletrônicos, peças de mobiliário, embalagens, utensílios e muito mais. O fato do plástico ser um material não biodegradável, podendo permanecer indefinidamente no ambiente em sua forma original, faz com que este material se torne um problema ambiental significativo e um desafio para os sistemas de gestão de resíduos (Vasconcelos, 2019; Chistofaro, 2022; Diana et al., 2022).

A plasticidade, durabilidade e versatilidade do material o tornaram preferido na produção de diversos produtos, contudo, essa onipresença cria uma montanha de resíduos plásticos que, na maioria das vezes, não é devidamente gerenciada. Um dos principais desafios da reciclagem que produz novos produtos de plástico é a diversidade de tipos e misturas de polímeros utilizados na sua produção e a quantidade de vezes que o plástico pode ser reciclado mantendo sua qualidade. Isso dificulta a implementação de processos de reciclagem eficientes, resultando em uma taxa global de reciclagem de plástico que mal ultrapassa 9% (Thumberg, 2023).

Não é de hoje que o plástico vem sendo utilizado como material em obras de arte. O seu uso tem atravessado diferentes fases conceituais, estéticas e políticas ao longo do tempo. Desde o entusiasmo das primeiras décadas de sua invenção até os dias atuais, o plástico passou de símbolo de modernidade e inovação tecnológica para um dos materiais mais representativos da crise ambiental que vivemos no Antropoceno.

Durante o século XX, especialmente no período do pós-guerra, o plástico foi celebrado como um material revolucionário: leve, durável, barato, moldável e colorido. Sua capacidade de assumir infinitas formas o aproximava do imaginário do “futuro”. Na arte, seu uso foi um gesto político e simbólico que desafiava os materiais tradicionais e elitizados da escultura como o mármore, o bronze e a madeira, marcando uma aproximação com os objetos do cotidiano e com a estética da cultura de massa.

Traremos como um pequeno exemplo desse tipo de abordagem a obra “*Spoonbridge and Cherry*” (Figura 8), um objeto inflável que reproduz uma colher com uma cereja de forma grandiosa. A escultura de Claes Oldenburg, que criou formas monumentais em vinil que ironizavam a escala e o valor das mercadorias.



Figura 8 - Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen “Spoonbridge and Cherry”, 1988.

Fonte: Flickr - Foto: Wendy Berry

Claes Oldenburg, artista sueco que se tornou referência da *pop art*, produziu obras que remetem à banalidade do cotidiano. Suas interferências nos espaços urbanos, por meio de instalações e monumentos em grande escala, diminuem o homem diante de produtos de consumo em um período em que o comportamento desenfreado de comprar coisas se tornava o marco do materialismo, do qual ainda colhemos frutos. Em afinidade com as ideias de artistas modernos que coletavam e experimentaram suportes variados para a pintura, como madeiras de restos de construção, tecidos, lonas, folhas de jornais, entre outros, Oldenburg partiu desse ponto até chegar em projetos de esculturas em grande escala que representavam objetos ordinários, dando-lhes valor de coisas nobres. Em parceria com arquitetos e fabricantes, pôde realizar suas interferências urbanas e também criar objetos que desconstruíssem suas materialidades originais (Souza, 2024).

Já no século XXI, contudo, à medida que os impactos ambientais do plástico se tornaram mais visíveis, sua presença passou a ser cada vez mais ambígua. O que era antes celebrado revelou-se um problema: o plástico não se decompõe facilmente, acumula-se nos mares, entra na cadeia alimentar, polui o ar quando queimado e contamina solos. Como matéria simbólica, ele passou a carregar as marcas da crise ecológica global, tornando-se índice da lógica de extração, produção e descarte do capitalismo.

É nesse novo cenário que o plástico ressurgiu na arte contemporânea não apenas como meio, mas como mensagem crítica. Diversos artistas passaram a incorporá-lo em obras que refletem sobre o colapso ambiental, o excesso de consumo e a desigualdade no acesso aos recursos naturais. O plástico se torna assim vestígio, ruína do presente. Em seu *Feral Atlas* (<https://feralatlant.org>), Tsing e colaboradores (2020) desenvolveram uma plataforma digital em forma de site que foi criado para dialogar com as mudanças geradas pelo Antropoceno e fazer algumas ponderações que atravessam o caminho entre a arte e a ciência. Em todas as abas, traz diversos exemplos práticos e artísticos de como o plástico tem devastado o meio ambiente, em especial os oceanos.

A obra *Midway: Message from the Gyre* (Figura 9), do fotógrafo e artista norte-americano Chris Jordan documenta a decomposição de filhotes de albatrozes mortos nas praias da remota ilha de Midway, no Pacífico Norte, um dos pontos mais isolados do planeta e, paradoxalmente, um dos mais poluídos por resíduos plásticos trazidos pelas correntes oceânicas. As imagens revelam, sem o uso de manipulação digital ou inserção de objetos nas cenas, os corpos dos filhotes abertos, com estômagos recheados de tampas de garrafa, escovas, canetas, isqueiros, fragmentos de brinquedos, pedaços de sacolas e outros

microplásticos. O artista opta por não mover nenhum dos elementos fotografados, preservando a cena como testemunho visual cru da realidade. As imagens revelam a profundidade do problema: o plástico já não é apenas um “resíduo urbano”, mas um agente de contaminação global que ultrapassa fronteiras e afeta até mesmo os ambientes mais distantes da ação humana direta. A série de fotografias configura um manifesto visual. Transforma o excesso em imagem, o invisível em prova, prova do absurdo. O que está ali, exposto nos corpos dos albatrozes, é o reflexo de nossas escolhas diárias, do sistema de produção e descarte que sustenta o consumo globalizado e da indiferença com que tratamos o que julgamos “lixo”.



Figura 9 - Cris Jordan “Midway: Message from the Gyre”, 2013.

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=oBfNyq44hWM>

Em outra direção, mas em consonância com as referências utilizadas, Romuald Hazoumè (Figura 10) é um artista beninense amplamente reconhecido por seu trabalho que mescla arte contemporânea com referências diretas à tradição cultural africana, em especial as

máscaras rituais do Benin. Seu gesto criativo se ancora na ressignificação de objetos cotidianos, especialmente vasilhames plásticos descartados, os quais transforma em esculturas antropomórficas carregadas de potência crítica e simbólica. Essas máscaras feitas com galões de combustível não apenas evocam a estética ritualística, mas também se colocam como denúncia de uma realidade socioeconômica marcada por exploração, precarização e colonialismo persistente.



Figura 10- Alguns trabalhos de Romuald Hazoumè

Fonte: 1001Arts

Grande parte dos galões utilizados por Hazoumè são os mesmos empregados no transporte clandestino de combustível entre Nigéria e Benin, um comércio informal que expõe a vulnerabilidade de milhares de pessoas frente às desigualdades provocadas por estruturas globais de poder. Ao reaproveitar esses recipientes plásticos, o artista revela

camadas profundas de tensão: o objeto que carrega petróleo, símbolo da riqueza que move o mundo, torna-se também sinal de uma economia desigual e de uma cadeia de consumo que compromete o futuro. Suas obras se situam nesse cruzamento entre tradição e crítica contemporânea, articulando identidade, política e ecologia a partir de materiais descartados. Ao transformar o que foi rejeitado em arte, Hazoumè questiona os limites entre lixo e cultura, periferia e centro, arte e denúncia.

2.6.1. A Reciclagem

A questão da poluição causada pelo plástico destaca a importância da reciclagem. Reutilizar esses resíduos para criar novos itens úteis, prolongando sua vida útil e promovendo um ciclo sustentável. A reciclagem é conhecida como um processo que envolve transformar materiais residuais em novos produtos ou materiais úteis, sendo uma prática essencial para reduzir os impactos ambientais decorrentes do acúmulo de plástico em nosso planeta. No entanto, é igualmente válido dizer que essa ideia enfrenta desafios complexos. O problema central reside na disparidade entre a produção massiva de plástico pela indústria e a nossa capacidade limitada de reciclagem. Segundo dados da Fundação Heinrich Böll, uma fundação política da Alemanha, estima que 8,3 bilhões de toneladas métricas de plástico foram produzidas entre 1950 e 2015, e a maior parte desse material ainda permanece no ambiente, seja em aterros sanitários ou disperso em ecossistemas naturais.

Diante de dado contexto, se coloca a questão: temos problemas, mas quais serão as possíveis soluções? Este cenário cria novas demandas como por exemplo, elencar o papel dos responsáveis na resolução dessa problemática, criação de infraestrutura necessária para a reciclagem e a gestão da reciclagem desses materiais, buscando soluções eficazes para enfrentar os desafios do plástico.

Em termos práticos, a reciclagem poderia reduzir o volume de resíduos enviados a aterros e diminuir a extração de matérias-primas. Contudo, para além da sua função técnica, a reciclagem também pode ser compreendida como parte de uma narrativa construída dentro da própria lógica da cultura do descarte. A cultura do descarte é característica das sociedades contemporâneas do hiperconsumismo. Nela, objetos são fabricados para ter curta duração, pessoas são socialmente descartáveis e as consequências ambientais são externalizadas para os territórios mais vulneráveis. Nesse contexto, a reciclagem aparece,

muitas vezes, como uma resposta paliativa, que ameniza a culpa dos agentes poluidores, e preserva a imagem das grandes corporações.

De forma simbólica, a reciclagem comunica a ideia de que há uma solução possível e já em curso para o problema do lixo. Isso cria uma sensação de segurança e continuidade dentro do próprio sistema que produz o excesso. A reciclagem, nesse caso, não rompe com a lógica do consumo acelerado, ela apenas a suaviza e a legitima. Ao apresentar-se como uma solução, o discurso da reciclagem oculta o caráter linear do sistema produtivo e impede reflexões mais profundas sobre a necessidade de reduzir a produção e o consumo em si. Em outras palavras, a reciclagem atua como uma narrativa conciliadora, que mantém o imaginário do progresso, da inovação e da sustentabilidade, mesmo quando os dados ambientais apontam para um verdadeiro colapso em curso. Ainda assim, o símbolo das setas verdes em forma de triângulo, que representam a reciclagem, é amplamente usado como uma espécie de selo moral e ecológico.

As empresas têm um papel preponderante nesse cenário, sendo a parte que mais lucra com a degradação dos ecossistemas. Elas também poderiam desempenhar um papel crucial na gestão dos resíduos plásticos, por serem as responsáveis não apenas pela produção, mas também pela disposição secundária dos produtos plásticos. Primeiramente, seria crucial que adotassem práticas de produção mais sustentáveis, reduzindo a dependência de plásticos de uso único e investindo em alternativas que sejam mais amigáveis ao meio ambiente.

No Brasil existem algumas leis em relação ao plástico, impondo medidas para, por exemplo, regular sua produção, uso e descarte. A última lei em nível nacional é a Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS), estabelecida pela Lei nº 12.305/2010, que foi um marco importante, mas enfrenta grandes desafios de implementação e cumprimento até hoje. Tanto as empresas, como os governos priorizam lucros em detrimento da sustentabilidade. Sem pressão pública, é improvável que eles implementem mudanças significativas por conta própria. A mobilização social e a conscientização ambiental são essenciais para impulsionar mais avanços legislativos, sua fiscalização e cumprimento no sentido de práticas ambientais responsáveis.

O documentário da BBC “O Mito da Reciclagem”, também revela que alguns países desenvolvidos dizem estar cumprindo metas de reciclagem enquanto enviam esse material para países mais pobres, e a maior parte desse material, ao invés de ser reciclada,

acaba incinerada ou em aterros sanitários, oceanos e outros ecossistemas, causando danos ambientais irreparáveis. Também revela que muitos países, especialmente os em desenvolvimento, não possuem instalações suficientes para processar os resíduos plásticos de maneira eficiente. E mesmo em países com sistemas de reciclagem bem desenvolvidos, a capacidade de processamento muitas vezes não acompanha a quantidade de plástico produzido.

A verdadeira solução passa, antes de tudo, pela drástica redução na produção de plástico, substituindo o modelo econômico atual que privilegia o consumo e incentiva a fabricação massiva desse material. Sem uma mudança estrutural que priorize a redução da fabricação e o uso de alternativas sustentáveis, qualquer esforço de reciclagem será apenas paliativo diante da escalada crescente.

Para que a reciclagem possa se tornar eficaz, também é necessário repensar o design dos plásticos. Produtos e embalagens devem ser projetados com a reciclabilidade em mente, utilizando estratégias para que os materiais possam ser facilmente separados e reutilizados. Além disso, a inovação tecnológica pode proporcionar novos métodos de reciclagem mais eficientes e menos custosos, fomentando pesquisas para o desenvolvimento de plásticos mais facilmente recicláveis, desintegráveis e em processos de produção que minimizem o impacto ambiental.

Ou seja, a responsabilidade empresarial deve ir além da produção, abrangendo a gestão dos resíduos gerados por seus produtos. As empresas e governos devem investir em programas de reciclagem eficientes, promovendo a coleta seletiva e o tratamento adequado dos materiais enquanto criam maneiras criativas de tornarem a sociedade menos refém desse material promovendo por exemplo a reutilização. Iniciativas de logística reversa, nas quais os consumidores podem devolver os produtos no final de sua vida útil para reciclagem, são um exemplo de estratégia que empresas podem adotar para melhorar o ciclo de vida de seus produtos e já acontecem em alguns lugares no mundo.

Outro ponto é a educação do consumidor quanto à utilização e descarte. As empresas têm o poder de influenciar positivamente os hábitos de consumo, promovendo a conscientização sobre a importância da reciclagem e da reutilização, fornecendo informações claras sobre como e onde os produtos devem ser descartados corretamente, por exemplo. A transparência nas cadeias de produção e o compromisso com práticas ambientalmente responsáveis são aspectos que os consumidores cada vez mais valorizam.

A cooperação entre setores industriais, governos e organizações não governamentais é essencial para desenvolver soluções integradas e abordar a dimensão global do problema (Garcia & Robertson, 2017).

A questão da reciclagem, especialmente no contexto do excesso de produção de plástico, representa um desafio ambiental e social urgente que exige ações concretas. No entanto, visão simplista sobre a reciclagem, ignora a realidade de que o sistema atual jamais conseguiria dar conta da demanda. Problemas como a contaminação de materiais recicláveis, a falta de infraestrutura adequada e a baixa demanda por plástico reciclado tornam a reciclagem insuficiente para mitigar os impactos ambientais. Na maioria das vezes, a responsabilidade é transferida para os consumidores, enquanto as empresas continuam a produzir plástico em volumes crescentes, sem adotar práticas sustentáveis de produção e descarte.

2.7. O grito como expressão humana e Referências Históricas de seu uso na Arte

O grito é uma das expressões mais universais e imediatas da existência humana. Ele antecede a linguagem, rompe com o discurso e não precisa de tradução. O grito não apenas argumenta, ele faz isso com urgência. É som e corpo em estado bruto. Um gesto que pode ultrapassar o controle físico, e que sai pela garganta quando o corpo já não consegue conter o que sente. Carrega consigo uma ambiguidade expressiva: é ao mesmo tempo um símbolo de dor, sofrimento e vulnerabilidade, mas também de resistência, luta e chamado à atenção.

Ele pode ser dor, raiva, medo, fúria, nascimento, êxtase, riso. Pode ser revolta ou chamamento. Em contextos históricos e sociais, gritar é também reivindicar existência. Há gritos que denunciam, há gritos que libertam, há gritos que apenas dizem: “estou aqui”. O grito rompe o espaço e interrompe a linearidade do tempo. Ele é ruído dentro da ordem e por isso mesmo, carrega potência. O grito não vem apenas das cordas vocais, mas do corpo inteiro. E mesmo quando representado visualmente em escultura, pintura ou forma, o grito continua dizendo o que não cabe em palavras.

O grito é o símbolo central que atravessa e dá nome à série *Mais um Grito*. O grito, enquanto expressão humana visceral, ocupa um lugar recorrente e simbólico em todo o

percurso da história da arte. Sua potência transcende a dimensão individual, ressoando como uma manifestação coletiva de angústia, resistência e até transcendência.

A visualidade da expressão do grito sugere uma ruptura emocional. A boca aberta e os contornos que se formam durante o ato de grito capturam o instante exato de uma necessidade de ser ouvido, transformando-se em um espelho de vulnerabilidades coletivas. Desde a célebre obra *O Grito* (1893), de Edvard Munch (Figura 11), até outras representações históricas e contemporâneas, ele se configura como um símbolo multifacetado da condição humana.

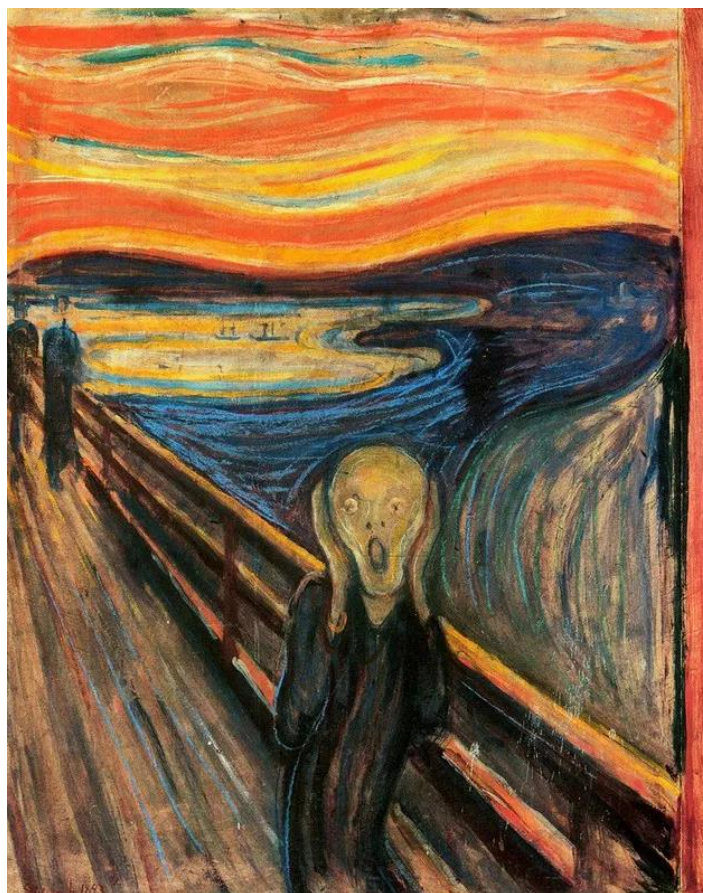


Figura 11 - Edvard Munch “O Grito”, 1893.

Fonte: Wikipedia

A obra, produzida por Munch em 1893, é frequentemente interpretado como uma resposta à desorientação e ao medo gerados pela rápida industrialização, urbanização e fragmentação da vida moderna. A figura central da obra, com seu rosto distorcido e boca aberta em um grito silencioso, encapsula a sensação de ansiedade e alienação do indivíduo

em um mundo que parece desmoronar sob o peso das mudanças tecnológicas e sociais. O céu ondulante e as cores vibrantes da pintura transmitem uma atmosfera de caos e desespero, refletindo a turbulência interior do sujeito moderno. A figura central parece gritar não apenas por si mesma, mas por toda a humanidade, alertando para os perigos da alienação e da perda de sentido em um mundo cada vez mais mecanizado. Além disso, a obra explora a relação entre o indivíduo e o coletivo, entre a dor pessoal e o mal-estar social, convidando o espectador a reconhecer que o grito não é apenas uma expressão de angústia pessoal, mas um reflexo de um mal-estar compartilhado.

Vamos agora analisar outros exemplos de representações do grito na arte ampliando o entendimento de seus múltiplos significados. Na escultura *Laocoonte e seus filhos*, datada do século I aC (Figura 12), por exemplo, o grito é registrado como um momento de desespero extremo. Laocoonte, aprisionado por serpentes junto com seus filhos, expressa sua dor pela expressão facial, e pela tensão corporal que captura a resistência diante de uma tragédia fatal. Aqui, o grito não é apenas um lamento, mas também uma representação heroica da luta humana contra forças opressoras, sejam elas divinas ou terrenas.



Figura 12 - “Laocoonte e seus filhos”² (século I aC)

Fonte: Descubra Sampa

No século XX, o grito reaparece com força em diversos movimentos artísticos, no contexto da arte contemporânea. Artistas como Francis Bacon revisitaram a simbologia do grito de maneira visceral, explorando o grito como uma metáfora da fragilidade humana em um mundo fragmentado e violento. Em suas séries de rostos distorcidos, o grito não é apenas um som, mas uma ruptura visual que expõe o horror e a alienação da modernidade. Na obra *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953) -- ou traduzido para o português Estudo baseado no Retrato do Papa Inocêncio de Velázquez -- (Figura 13), Bacon desfigura o rosto humano, expondo o grito como um gesto de terror, isolamento e colapso psicológico. As pinceladas frenéticas, quase grotesca intensificam a sensação de desconforto, sugerindo que o grito é uma ruptura que não apenas denuncia a dor, mas também desafia a estabilidade da forma e do espaço.

² Réplica produzida argamassa e bronze por professores e estudantes do Liceu de Artes e Ofício da USP, exposta no Parque do Ibirapuera, SP.



Figura 13 - Francis Bacon "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent ", 1953.

Fonte: Wikipedia

Na performance e na escultura contemporânea, o grito assume novas dimensões, muitas vezes se tornando sonoro e interativo. Artistas como Marina Abramović, por exemplo, utilizam o grito em algumas performances para explorar os limites físicos e emocionais do corpo. Em *Freeing the Voice (1975)* -- ou traduzido para o português, *Libertando a voz -- (1975)* (Figura 14), Abramović grita repetidamente até perder a voz, transformando o grito em uma ação ritualística e catártica. Ampliado como uma experiência imersiva, envolvendo o espectador em uma relação direta com o som e o espaço.



Figura 14 - Marina Abramovic. "Freeing the Voice". 1975

Fonte: <https://imma.ie/collection/freeing-the-voice/>

Já no cinema, o grito tornou-se um elemento na criação de atmosferas de tensão. Exemplos como a famosa cena de Psicose (1960) (Figura 15), de Alfred Hitchcock, onde o grito do protagonista é amplificado tanto visual quanto sonoramente, demonstra como essa expressão pode transcender os limites de um meio único para gerar um impacto visual.



Figura 15 - Frame de cena do filme Psicose

Fonte: wikipedia

Assim, o grito na arte, desde suas representações clássicas até as experimentações modernas, reflete uma constante: a necessidade humana de externalizar e compartilhar emoções extremas, sejam elas de dor, resistência ou indignação. Ele conecta diferentes épocas e linguagens artísticas, lembrando-nos de que, em momentos de crise e transformação, o grito é tanto um símbolo de fragilidade quanto de força, tanto um lamento quanto um chamado à ação.

3. DURANTE A OBRA – DEFINIÇÃO E EXECUÇÃO DA SÉRIE *MAIS UM GRITO*

Este capítulo apresenta os processos criativos que atravessaram a construção da série de esculturas sonoras *mais um grito*. Além de reunir obras prontas, o que se busca aqui é mostrar o caminho: os registros, os materiais, os testes e as circunstâncias que ajudaram a dar forma ao que hoje existe como obra. A intenção não é interpretar ou concluir, mas compartilhar minhas percepções e intuições sobre o que foi sendo descoberto ao longo do fazer. Os objetos, anotações ou resultados que aparecem aqui, carregam algo do tempo vivido durante a feitura da obra, no corpo e na escuta. A ideia de fazer essa série, não surgiu como um instante isolado ou milagroso. Ele foi se formando aos poucos, entre tentativas, escutas e observações do entorno, como se algo que já estava ali, começasse a tomar forma concreta. Como afirma Fayga Ostrower, no livro “Criatividade e Processos de Criação”, “*a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir*”. (Ostrower, 1977). É exatamente nesse atravessamento entre dentro e fora que o gesto criativo começou a se desenhar.

A análise proposta ao longo da pesquisa se desdobra aqui como um convite a olhar para os bastidores do processo. *Mais um grito* nasceu e foi ganhando corpo entre os materiais disponíveis, o ambiente ao redor e um desejo constante de responder a mudança de paradigma do tempo em que vivemos. Este capítulo, portanto, funciona como uma espécie de diário, onde o processo é valorizado tanto quanto o resultado, e onde as obras se mostram não como fim, mas como parte da travessia ainda em curso.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa que deu origem à série de esculturas sonoras, percebi que o processo criativo assim como a vida não é linear, nem se sustenta apenas na inspiração ou na técnica. Ele é atravessado por camadas de experiências, leituras, encontros, escutas e afecções. Assim, tudo o que vi, ouvi, senti e elaborei durante esse trajeto está presente nas obras, ainda que nem sempre de forma direta. Por isso, torna-se importante para mim explicitar os caminhos que me levaram até ele, as motivações que impulsionaram a pesquisa, a feitura e os direcionamentos que a sustentaram.

A série de esculturas sonoras *mais um grito* é resultado de um percurso artístico e investigativo desenvolvido no âmbito do PIPAUS, na Universidade Federal de São João del-Rei entre os anos de 2024 e 2025. É composta por onze esculturas que buscam dialogar numa linguagem interdisciplinar entre som, visualidade, materialidade e crítica sociopolítica, tendo como suporte a escultura, música e performance. As peças são tridimensionais, fixas ou móveis, construídas a partir da combinação de dois materiais principais: a cerâmica queimada em baixa temperatura e o plástico recolhido em espaços urbanos e periféricos — incluindo garrafas PET, embalagens, fragmentos de objetos descartados e resíduos industriais. A cerâmica utilizada é moldada manualmente, com técnicas de modelagem escultórica, e passa por processos de secagem e queima, o que confere resistência e estabilidade às formas.

Primeiro quero contextualizar a minha relação com a utilização do plástico nesse trabalho, que começou na disciplina “Processos criativos em arte e sustentabilidade no contexto do Antropoceno/Capitaloceno” cursada durante o mestrado. Nela, fui confrontado com uma gama de temas sensíveis e inquietantes da contemporaneidade, que atravessam o campo das artes, da urbanidade e da sustentabilidade. A cada nova leitura, debate ou análise crítica, fui mergulhando mais fundo em questões que delineiam a complexidade do tempo presente: a crise ambiental, a desigualdade social, o colapso climático, os impactos do capitalismo tardio sobre as subjetividades, a produção de espaços urbanos excludentes, a devastação dos territórios originários, a precarização do trabalho e a ansiedade coletiva diante de um futuro incerto. Entre os temas abordados na disciplina que mais evidenciam a crise ambiental contemporânea, destaca-se a questão do plástico. Material sintético que, paradoxalmente, simboliza tanto o progresso tecnológico quanto o colapso ecológico.

O estudo e exposição e a esses assuntos gerou em mim um sentimento difícil de descrever, uma espécie de desamparo intelectual e emocional. O aprendizado, que deveria ser um espaço de construção e emancipação, também se revelou um espelho implacável das contradições do mundo e da minha própria vulnerabilidade dentro dele. O conhecimento adquirido não trouxe apenas respostas, mas desvelou camadas e mais camadas de problemas sistêmicos, algumas das quais parecem tão enraizadas que chega a ser angustiante imaginar soluções viáveis dentro da estrutura atual.

Essa consciência trouxe uma inquietação constante, um peso existencial que atravessa não apenas minha produção acadêmica e artística, mas também a maneira como percebo

o mundo ao meu redor. Nesse contexto, a consciência ambiental, entendida como a percepção crítica da relação entre o ser humano e o meio ambiente desempenhou um papel fundamental, não apenas como tema, mas como um princípio orientador que permeou minha pesquisa.

Estudando e pesquisando percebi que não era o único a me sentir assim. Glenn Albrecht classificou a "ansiedade climática" como um estado de inquietação, medo e angústia sentido diante das mudanças ambientais aceleradas, como o aumento de eventos climáticos extremos, a perda de biodiversidade, acúmulo de poluição acelerado e a preocupação com as gerações futuras (Albrecht, 2006).

Já minha relação com a utilização da cerâmica, em especial minha descoberta com a cerâmica, se deu durante a pandemia da Sars-Covid19, quando a rotina foi interrompida de maneira abrupta e o isolamento social se tornou necessário. Fui apresentado ao barro, graças a minha companheira que é ceramista. Sem saber exatamente porquê, senti uma forte curiosidade por experimentar a modelagem do barro. Comecei de forma intuitiva e despreziosa, e logo me apaixonei. Senti que naquele ato havia uma conexão profunda, quase inexplicável. De certo modo, uma sensação de familiaridade. Ao tocar a argila, tive a impressão de que já havia feito aquilo antes, embora tecnicamente eu soubesse que era minha primeira vez. Não se tratava de uma lembrança concreta, mas de um reconhecimento corporal, como se meu corpo carregasse um saber antigo.

O gesto de moldar, que parecia novo, parecia parte de um processo muito mais amplo, que envolve memória coletiva, relação com o território, e modos de existência que antecedem a modernidade industrial. Meus primeiros aprendizados com a cerâmica foram, portanto, técnicos, sensoriais e também filosóficos. Aprender a respeitar o tempo da secagem, a importância do cuidado no manuseio, os limites e possibilidades do material. Ao mesmo tempo, atravessar por uma série de questões sobre permanência, fragilidade, e sobre como a arte pode funcionar como meio de resgate, preservação e conexão com outras temporalidades.

3.1. Não reutilizar essa embalagem

A escultura "Não reutilizar essa embalagem" (Figura 16), que integra a série *mais um grito*, estabelece um diálogo provocativo com a obra do artista beninense Romuald Hazoumé (Figura 10), conhecido por utilizar vasilhames plásticos em suas criações artísticas. Ambos os trabalhos compartilham uma abordagem que ressignifica o objeto descartado, atribuindo-lhes novos significados e funções, mas o fazem em contextos culturais e simbólicos distintos, refletindo narrativas específicas. Romuald Hazoumé (Figura 10) utiliza vasilhames plásticos em suas obras para criar máscaras e esculturas que dialogam com a tradição artística africana, especialmente as máscaras ritualísticas do Benin.



Figura 16 - Paulinho Breu "Não reutilizar essa embalagem", 2023.

Fonte: Arquivo Pessoal (2024)

A escultura foi desenvolvida a partir da reutilização de um vasilhame plástico, encontrado com a inscrição original impressa em sua superfície. Essa inscrição acabou nomeando a obra e orientando o ponto de partida do processo criativo. A peça foi concebida como uma kalimba, com o próprio vasilhame funcionando como caixa de ressonância. Para isso, foi preciso testar a resposta acústica do material plástico, observando como o volume interno e a espessura da parede influenciavam o timbre gerado pelas lâminas.

As lâminas metálicas que compõem o instrumento foram feitas a partir de serras de corte de madeira reaproveitadas. Cada lâmina foi cortada, lixada e fixada por um mecanismo de madeira e parafusos na parte frontal do vasilhame, respeitando variações de tamanho e tensão para gerar diferentes alturas sonoras. A fixação do mecanismo sonoro adaptada ao corpo do recipiente, exigiu reforços internos para garantir estabilidade sem comprometer a vibração. O objeto possibilita diferentes montagens das lâminas para diferenciar as alturas sonoras e a ressonância de cada lâmina, o que resultou em um conjunto sonoro funcional e estável.

Do ponto de vista visual, a escultura apresenta proporções antropomórficas, com adaptações no recorte do vasilhame para sugerir volumes semelhantes à cabeça, olho e a boca. A obra passou por etapas, com ensaios prévios em recipientes menores, até a escolha definitiva do vasilhame e das lâmina que produziriam o som que melhor respondiam aos critérios de ressonância e estabilidade. O processo de construção combinou ferramentas manuais com técnicas de reaproveitamento e adaptação de materiais, explorando o limite funcional e expressivo da escultura como objeto sonoro.

3.2. Manipulação

A escultura *Manipulação* (Figura 17) articula visualidade, materialidade e som em uma reflexão crítica sobre os mecanismos de controle e a possibilidade de ressignificação do resíduo. Composta por uma mão de cerâmica da qual pendem fios ligados a diversas tampas de garrafa, formando um instrumento sonoro similar a um carrilhão, a peça combina elementos escultóricos e performáticos em uma crítica poética sobre controle, resíduo e expressão. O carrilhão se caracteriza como um instrumento de percussão que produz som através do choque entre corpos sonoros suspensos. Meu carrilhão de tampas de garrafas reinventa poeticamente esse instrumento secular, transformando resíduos do cotidiano em corpos sonoros suspensos.



Figura 17 - Paulinho Breu “Manipulação”, 2025.

Fonte: Arquivo Pessoal (2025)

Na parte superior da composição está a mão de cerâmica. Essa mão, representa a figura do marionetista, aquele que conduz os movimentos, que opera por detrás da cena, que dita o ritmo e o alcance da ação dos corpos que controla. As tampas de garrafa, elementos descartáveis e comuns no cotidiano urbano, são controladas por essa mão. Ao somar esses elementos, a obra acentua o caráter impessoal e ao mesmo tempo onipresente da ação humana. Ela está ali, imóvel, mas suspende e articula as linhas que movimentam outras partes, num paralelo com sistemas de controle invisíveis ou naturalizados. Essa escolha remete tanto à figura do manipulador quanto à ideia do manipulado. Essa obra depende da interação, ela precisa ser balançada, movida, tocada. Há um convite implícito à participação. Nesse sentido, o som funciona como ativação do conceito: a manipulação, que inicialmente parece unilateral (da mão que move os fios), revela-se como algo que também depende do gesto de quem se aproxima da obra, que a escuta, que a movimenta na interação e performatividade.

3.3. Ponto de apoio

Já na escultura *Ponto de Apoio* (Figura 18) acontece algo parecido. A estrutura também é suspensa e composta por uma diversidade de plásticos reutilizados, fios e um pé de cerâmica. O elemento na parte superior, um pequeno pé humano em cerâmica, de tonalidade clara, surge como ponto de articulação. A partir dele, descem fios que sustentam um conjunto de materiais plásticos diversos: sacolas, embalagens metalizadas, fitas e conduítes, todos reutilizados, com cores vivas e texturas contrastantes (brilhantes, foscas, finas, densas, translúcidas).



Figura 18 - Paulinho Breu “Ponto de apoio”, 2025.

Arquivo Pessoal (2025)

Ao ser manipulada, a escultura produz sons conforme o atrito e o choque entre os diferentes plásticos. O timbre resultante é múltiplo: há sons secos estalados e sussurrantes chiados. Essa variedade tímbrica dá à peça uma dimensão sonora que só se revela plenamente na ação, na ativação da obra. Ela existe na suspensão, na tensão, no movimento, som que não é melodia, mas fricção, memória de consumo, ruído de sobrevivência.

Nesta, como em outras esculturas da série *mais um grito*, há um campo de tensão entre o durável e o transitório, o corpo e o lixo, o humano e o artificial. *Ponto de Apoio* convida à reflexão sobre a forma como o corpo e, por extensão, a vida, se apoia sobre estruturas frágeis, muitas vezes invisíveis. O uso do resíduo plástico como elemento expressivo e sonoro aponta para uma crítica sutil à cultura do descarte, ao mesmo tempo que propõe uma estética da reapropriação, onde o que sobra se transforma em expressão.

3.4. Árvore

Uma das esculturas da série *mais um grito* apresenta uma árvore (Figura 19 e 20), cuja estrutura principal é formada por um galho natural, simbolizando a natureza e sua resiliência, enquanto alguns de seus galhos são compostos por canudos plásticos. Suas folhas são feitas de rótulos e embalagens plásticas. A maioria das folhas carregam a inscrição "*Recicle-me. Hoje uma garrafa, amanhã algo diferente*", uma frase que se repete em rótulos numa campanha de marketing específica, feita por uma marca de refrigerante, reforçando a narrativa promovida pelas indústrias de que a reciclagem pode solucionar para a crise dos resíduos.



Figura 19 - Paulinho Breu “Árvore”, 2025.

Fonte: Arquivo Pessoal

Na parte superior do tronco, uma fita K7 está embutida, indicando que essa mensagem está, de certa forma, gravada, repetida e reforçada ao longo das décadas sem que mudanças estruturais ocorram de fato. A obra questiona essa insistência no discurso da reciclagem como um ciclo funcional, ignorando que, na realidade, o sistema de reciclagem global é falho e insuficiente para lidar com o volume crescente de plásticos produzidos.



Figura 20 - Paulinho Breu “Árvore”, 2025.

Fonte: Arquivo Pessoal

A obra, na minha ideia de concepção, busca explorar uma reflexão sobre como o discurso da sustentabilidade pode ser cooptado por interesses corporativos e utilizado para manter um modelo de produção insustentável. Além de alertar para o problema, a instalação se propõe a questionar e desnaturalizar a maneira como a reciclagem é apresentada ao público, convidando os espectadores a uma percepção ampliada dos impactos do consumo e do descarte no mundo contemporâneo sem necessariamente carregar som. Como apresentado anteriormente, embora a reciclagem seja importante, é crucial enxergar com um olhar crítico a produção de plástico, e cobrar das empresas e governos ações concretas e transformadoras com relação à questão do plástico. Seu caráter é informativo, com o intuito de destacar a transferência desproporcional de responsabilidade para os consumidores no processo da reciclagem.

Enquanto as empresas colocam em suas embalagens mensagens genéricas, não fornecem informações claras sobre reciclagem nos rótulos dos produtos ou oferecem alternativas como logística reversa e coleta seletiva. Através dos elementos visuais contidos nos rótulos e objetos de plástico, informações e símbolos de reciclagem somados à simbologia do elemento natural que é a árvore, a obra tem como objetivo evocar uma sensação de indignação diante da injustiça ambiental e como as empresas se colocam perante esse problema. Ela desafia o espectador a questionar a narrativa comum, no que diz respeito aos papéis de ação perante a reciclagem, denunciando a falha na abordagem da reciclagem e a exigir maior responsabilidade por parte das corporações na gestão sustentável de resíduos.

3.5. Gritos

A escultura *Gritos* (Figura 21) é confeccionada tendo como base o mecanismo do “Apito da Morte Asteca ou Ehecachtli” (Figura 5) e é composta por três cabeças-apitos em formato de rostos gritando.



Figura 21 - Paulinho Breu. "Gritos" 2024.

Fonte:Arquivo Pessoal

Ao trazer a herança ancestral para o campo da arte contemporânea, propõe-se uma escuta trans-histórica que reconhece a sofisticação tecnológica e a densidade simbólica dessas culturas. O “Ehecachichtli ou apito da morte” é, nesse sentido, um elo fundamental para pensar a continuidade de uma genealogia sonora que não foi extinta, mas silenciada. Sua incorporação como referência nesta pesquisa busca tensionar os limites entre o ancestral e o contemporâneo, entre o ritual e o estético, entre o som como expressão e como experiência.

3.6. Corpo-dividido

A escultura sonora *Corpo-dividido* apresenta a figura de um corpo humano seccionado em partes que, embora distintas em origem e materialidade, se conectam. A cabeça, composta por um “apito da morte asteca” carrega sua carga simbólica ancestral. Os braços, pernas, mãos e pés moldados como flautas e apitos, representam a dimensão do sopro, do movimento e da musicalidade corporal, remetendo à ação, ao caminhar, ao tocar. No entanto, é o tronco, centro vital e simbólico do corpo, que estabelece a união entre essas partes, e ele é feito de um material profundamente contemporâneo: uma

garrafa plástica, objeto símbolo do consumo em massa, da degradação ambiental e da permanência tóxica nos ecossistemas.

Essa escolha simbólica busca fazer uma analogia: é como se esse corpo ancestral e vivo fosse hoje reconfigurado, ou mesmo sustentado, por um elemento que representa justamente sua fragilidade. O plástico, funciona como costura artificial e precária que une, mas não integra; sustenta, mas também contamina. O corpo se mantém, mas dividido, atravessado por um material que não pertence a nenhuma linhagem ritual ou cosmológica, apenas à lógica da obsolescência e do descarte. Assim, *Corpo-dividido* torna-se metáfora da condição humana no Antropoceno: um ser ancestralmente sonoro e sagrado, agora estruturado por resíduos do próprio colapso que engendra.



Figura 22 - Paulinho Breu "Corpo-divido", 2024.

Fonte: Arquivo Pessoal

Nas esculturas da série *mais um grito*, a cerâmica moldada em formas antropomórficas, como cabeças e mãos, remete a uma tradição, em que os instrumentos não eram apenas objetos sonoros, mas também representações de entidades espirituais ou humanas. A expressão do grito, presente nas cabeças de cerâmica, ecoa a função comunicativa desses instrumentos, que serviam tanto para expressar emoções quanto para transmitir

mensagens e alertas. A minha série procura ressignificar essa abordagem ao criar esculturas sonoras que incorporam rostos cerâmicos de bocas abertas, evocando visualmente a expressão do grito. A pesquisa de *mais um grito* também tem intenção de aprofundar a relação com a genealogia ancestral ao incorporar a técnica de molde de rostos em cerâmica, no qual usei o meu próprio rosto como molde para a maioria das peças.

O processo de confecção do molde do rosto com gesso foi uma das etapas na criação de algumas das esculturas sonoras da série (Figura 24). Esse procedimento permite a reprodução das feições humanas, reforçando a presença do elemento humano nas obras e criando uma conexão direta entre o corpo do artista e a materialidade das esculturas. Para garantir um molde preciso e seguro, são utilizados materiais como vaselina, atadura gessada e gesso em pó.



Figura 23 - Fotografia de processo: molde de gesso em rosto.

Fonte: Arquivo Pessoal (2024)

O primeiro passo na confecção do molde é a preparação da pele. Antes de aplicar qualquer material, é essencial espalhar uma camada generosa de vaselina em todo o rosto, com atenção especial para áreas como sobrancelhas, cílios e barba. Esse procedimento evita que o gesso ou a atadura gessada fiquem aderidos à pele ou aos pelos, garantindo que o molde possa ser removido com facilidade e sem desconforto. Com a pele devidamente protegida, inicia-se a aplicação das ataduras gessadas. Essas ataduras, previamente cortadas em tiras de tamanhos variados, são mergulhadas rapidamente em água e, em

seguida, dispostas sobre o rosto, começando pelas áreas mais largas, como a testa e as bochechas, e avançando para as regiões mais delicadas, como o nariz e o contorno dos olhos. É importante pressionar levemente o material para garantir que todas as características faciais sejam capturadas, tomando cuidado para não obstruir as vias respiratórias. Para isso, pode-se deixar pequenas aberturas nas narinas e boca, permitindo que o modelo respire normalmente durante o processo.

Após a aplicação completa das ataduras, é necessário aguardar alguns minutos até que o material endureça e adquira resistência suficiente para ser removido sem deformações. Quando o molde está seco e firme, ele é retirado cuidadosamente do rosto, deslizando os dedos pelas laterais e movendo-o suavemente para evitar rachaduras ou quebras. Esse molde inicial, feito de ataduras gessadas, ainda precisa ser reforçado para garantir sua durabilidade e estabilidade estrutural. Para o reforço do molde, utiliza-se gesso em pó misturado com água. Essa mistura deve ser preparada em um recipiente limpo, adicionando-se o gesso à água aos poucos, até obter uma consistência cremosa e homogênea. O gesso é então despejado dentro do molde de ataduras gessadas, preenchendo toda a cavidade e garantindo que cada detalhe seja preservado. Para evitar a formação de bolhas de ar e garantir uma superfície uniforme, é recomendável bater levemente o molde sobre uma superfície plana, permitindo que o gesso se acomode de maneira uniforme.

Após a aplicação do gesso, o molde deve secar completamente, um processo que pode levar algumas horas dependendo das condições de temperatura e umidade do ambiente. Quando seco, o molde pode ser lixado para remover imperfeições e está pronto para ser utilizado na replicação das cabeças que compõem as esculturas sonoras da série. Esse processo de moldagem, ao utilizar o próprio rosto do artista como base, estabelece um vínculo direto entre o corpo e a obra, reforçando a presença humana nas esculturas e transformando a face em um elemento simbólico de expressão e resistência.

3.7. Flautas

A escultura sonora *Flautas* (Figura 23), utiliza como inspiração as flautas antigas (Figura 6). Ela é composta por um conjunto de três aerofones, cada um formado por três tubos sonoros acoplados, totalizando nove condutos de sopro e, conseqüentemente, nove fontes sonoras. Essa peça é organizada de forma a permitir múltiplas ativações simultâneas, o

que amplia o campo de improvisação coletiva e sugere uma escuta em camadas, onde o sopro de cada tubo revela alturas sonoras diversas conforme o tamanho dos tubos, e a posição e o ritmo da ação performativa. A estrutura da peça é complementada por elementos escultóricos expressivos: os tubos tortos das flautas, um rosto em um grito, posicionada no topo de um dos aerofones, e uma mão modelada em cerâmica que segura um ouvido, deslocado da cabeça.



Figura 24 - Paulinho Breu "Flautas", 2024.

Fonte: Arquivo Pessoal

3.8. Údú

No processo de criação da série *mais um Grito*, o Údú (Figura 7) foi um ponto de partida que me conectou com uma tradição sonora e simbólica, e também se transformou em campo de experimentação e reinvenção. Inspirado na estrutura tradicional do instrumento africano, seu corpo oco de cerâmica, sua forma ovalada e suas aberturas ressonantes, busquei construir uma escultura sonora que dialogasse com esse legado, mas que ao mesmo tempo incorporasse as urgências do tempo presente e as inquietações poéticas que atravessam meu trabalho.

A versão que desenvolvi mantém o formato e os princípios acústicos do Údú, mas introduz alterações que expandem sua linguagem. A principal modificação estética é a inserção da cabeça gritando, fundida à superfície do instrumento. Além disso, adicionei uma membrana feita com plástico PET moldado a quente, funcionando como um tambor adicional que amplia a variedade de timbres. Fragmentos de plástico derretido foram incorporados à cerâmica, criando uma superfície híbrida, quase ferida, que tensiona visualmente a convivência entre o natural e o sintético. Esse Údú, portanto, além um instrumento musical, é um corpo gritante, um artefato de resistência e denúncia, que ressoa as contradições entre o ancestral e o contemporâneo, entre o som ritual e o ruído do mundo.



Figura 25 - Paulinho Breu "Údú", 2024.

Fonte: Arquivo pessoal

A incorporação de grafismos na cor vermelha e amarela utilizados nas obras são inspirados em pinturas rupestres do vale do Peruaçu no norte de Minas Gerais (Figura 26), que recentemente foi reconhecido como patrimônio da humanidade pela Unesco. Servindo como referência estética e simbólica para essa série e reforçando a conexão com as raízes indígenas regionais, criando um diálogo visual entre o contemporâneo e o ancestral. Como já disse, meu processo criativo é atravessado por uma genealogia ancestral que resiste ao apagamento imposto pelo colonialismo e se manifesta na

materialidade das obras da série *mais um grito*. Se a construção de esculturas sonoras a partir de materiais reciclados já carrega em si um gesto de ressignificação e reconexão, a incorporação da pintura nas obras expande essa narrativa, estabelecendo um outro diálogo visual entre o contemporâneo e o ancestral.

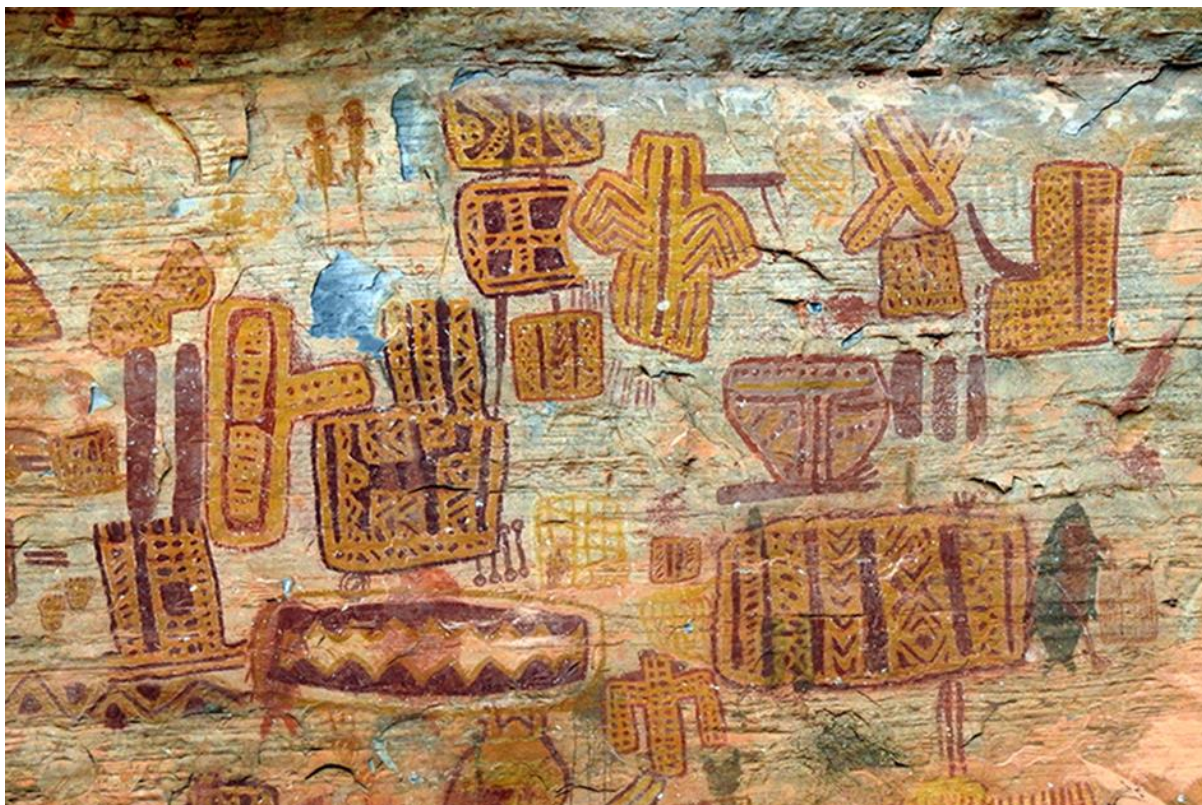


Figura 26 - Pinturas rupestres no estilo Caboclo registradas no interior da gruta do Caboclo no Vale do Peruaçu, Norte de Minas Gerais.

Fonte: Acervo ICMBio

Os registros pictóricos contidos nas cavernas do Peruaçu, predominantemente nas cores vermelha e amarela, além de meras marcas do passado, são testemunhos de um conhecimento que sobrevive através da arte e da memória visual. Ao trazer esses elementos para minhas esculturas, busco reativar essa linguagem ancestral que conhecemos como pinturas rupestres dentro de um contexto contemporâneo, ampliando a potência expressiva das obras e reafirmando a continuidade de uma cultura que a colonização tentou silenciar.



Figura 27 - Detalhes das pinturas de "Cabeça de Coité"

Fonte: Arquivo Pessoal

A relação entre som e imagem também se insere nessa busca por reconexão. Os povos originários sempre utilizaram a pintura corporal e os grafismos como formas de expressão simbólica, rituais de pertencimento e comunicação com o sagrado. Assim como a arte sonora desses povos não se separa da materialidade e do ambiente, a pintura na série *mais um grito* se integra à escultura, tornando-se parte de um organismo visual e sonoro que seja único. Os traços e padrões aplicados nas esculturas ressoam com as inscrições do contidas nas pinturas rupestres, reforçando a ideia de que o corpo simbolizado na obra é também um espaço de inscrição cultural, um suporte para a memória e a identidade.

O vermelho, extraído dos óxidos naturais, sempre esteve presente na iconografia indígena como símbolo de força, sangue e conexão com a terra. O amarelo, muitas vezes relacionado ao sol e à energia vital, complementa essa simbologia, trazendo à tona a dualidade entre vida e resistência. Ao utilizar essas cores nas esculturas sonoras, não apenas crio uma ponte estética com as pinturas rupestres, mas reforço visualmente a ressonância do grito enquanto expressão de luta, identidade e continuidade cultural.

Essa incorporação pictórica nas obras busca ampliar o alcance da série *mais um grito*, pois não apenas questiona o desperdício e a crise ambiental, mas também se coloca como um território de disputa simbólica. Em um país onde a herança indígena foi sistematicamente apagada ou transformada em um passado distante, trazer esses elementos para o presente é um ato político e artístico de reafirmação. O que foi registrado nas cavernas do Peruaçu ou em outras pinturas rupestres há milhares de anos segue vivo, ressignificado em novas superfícies e materiais, ecoando na arte contemporânea como um testemunho da permanência e da transformação das culturas.

Retomando minha conexão o trabalho de Walter Smetak, as esculturas da série *mais um grito* combinam materiais naturais e artificiais para criar objetos musicais experimentais, carregados de significados estéticos e filosóficos, ressignificando a escultura como corpo físico e sonoro e para criação de objetos híbridos que desafiam as fronteiras entre arte visual e musical, o natural e o industrial. Assim, minha pesquisa procurou se aproximar dessa tradição de experimentação artística que questiona os limites entre música, escultura e performance, ampliando o entendimento da relação entre som, materialidade e subjetividade. Assim, ao construir novas esculturas sonoras e investigar suas possibilidades performáticas, *mais um grito* busca referências em Walter Smetak que vê a música como um campo aberto para a ressignificação da arte e da experiência humana.

Adicionalmente, a representação antropomórfica presente instrumentos tradicionais e nas obras de Smetak (Figuras 3, 5 e 6) é usada como procedimento nas esculturas da série. As formas antropomórficas das cerâmicas e seus grafismos reforçam essa conexão, criando uma narrativa visual que evoca a ideia de comunicação entre o passado e o presente. As esculturas sonoras da série, podem ser vistas como um exemplo da manifestação dessa poética, ressoando também as ideias de Smetak, para a necessidade de visitar o passado para retornar ao futuro.

3.9. Cabeça de Coité



Figura 28 – A e B: Paulinho Breu "Cabeça de Coité", 2025.

Fonte: Arquivo Pessoal

Buscando aproximação a utilização de cabaças presente em instrumentos musicais antigos e no trabalho de Smetak, fiz a escultura sonora que chamei de *Cabeça de Coité*. A peça utiliza como molde para dar formato a cerâmica, uma cabaça cortada ao meio, sobre a qual o barro é modelado. No topo, leva um fragmento da própria cabaça, incorporado ao corpo da escultura como um tipo de “coroa” ou prolongamento do crânio. A peça apresenta, logo de frente, duas cabeças fundidas em uma só. Ambas partilham um mesmo contorno e, ao centro, dividem um olho, como se vissem o mundo a partir de uma mesma fenda. Essa união tensiona a individualidade de cada rosto: não se sabe ao certo onde termina um e começa o outro. Os traços são expressivos, não realistas, com bocas entreabertas e uma textura de barro que conserva as marcas do gesto. Há algo de conflito e cumplicidade nessa fusão, como se o mesmo corpo abrigasse vozes distintas que, mesmo tensionadas, compartilham o mesmo campo de visão. Na parte de trás da escultura, tubos de cerâmica são como prolongamentos da matéria viva. São ocos, e funcionam como tambores, após receberem, em sua abertura, pele moldada a partir de

garrafa PET aquecida. A pele esticada vibra ao toque, fazendo com que a escultura fale, ou grite, por outra via.

A escolha da cabaça, além de técnica, é também cultural: meus familiares chamavam as cabaças de coité, a expressão “cabeça de coité” é usada corriqueiramente para se referir a alguém distraído, de pensamento disperso, uma alusão direta ao interior oco da cabaça. Ao transformar esse objeto em escultura sonora, busco ressignificar essa ideia do “vazio” como espaço de reverberação simbólica e crítica. Assim como em Smetak, a cabaça não é apenas uma carcaça sonora, mas um signo cultural. Em *Cabeça de Coité*, a forma simples e oca se torna corpo escultórico, recipiente de memória e dispositivo acústico, uma cabeça que vibra não por conter ideias, mas por dar forma ao som daquilo que nos atravessa coletivamente: ruído, ancestralidade.



Figura 29 - Fotografia de processo: molde da escultura "Cabeça de Coité".

Fonte: Arquivo pessoal

3.10. Cabezas de Basura



Figura 30 - Paulinho Breu. "Cabezas de Basura". 2023

Fonte: Arquivo Pessoal (2023)

Outro aspecto importante no trabalho de Smetak que foi abordado na série *mais um grito*: a improvisação e o instrumento coletivo. A obra *Cabezas de Basura* (Figura 30) carrega em sua essência um forte aspecto coletivo, tanto em sua concepção quanto em sua ativação sonora. Assim como *Pindorama* (Figura 4) de Smetak exigia múltiplos participantes para ser tocado, a peça *Cabezas de Basura* também precisa. A ideia de instrumento coletivo desafia a noção tradicional de instrumentação individualizada, essa escultura sonora se configura como um dispositivo que só ganha sentido pleno na coletividade. A disposição cabeças de cerâmica, com as garrafas PET acopladas, mais outras garrafas acopladas a um chuveiro, criam um sistema sonoro interdependente, onde os timbres e ritmos são feitos não só por um único músico, mas da interação simultânea de vários participantes. Esse momento de improvisação coletiva reflete diretamente com as pesquisas e ideias difundidas por Smetak, que via os instrumentos como organismos vivos, cujas potencialidades sonoras dependiam não apenas de sua construção material, mas do modo como eram compartilhados e ativados pelos músicos, promovendo uma relação de escuta e de sincronização intuitiva entre os participantes.

Cabezas de Basura (Figura 30) é uma escultura sonora de aproximadamente 1,80m de altura, composta por uma estrutura central que sustenta múltiplos elementos sonoros feitos com materiais reutilizados. A peça é formada por cabeças esculpidas em cerâmica, dispostas uma ao lado da outra em círculo, todas com as bocas abertas, essas bocas funcionam como suportes para garrafas PET, acopladas frontalmente. A obra também é composta por uma estrutura suspensa, composta por um chuveiro com diversas garrafas sonoras acopladas.

O uso de várias garrafas PET como membrana percussiva ou como aerofone, fazendo som percutindo-as com baquetas ou soprando-as, cria um objeto sonoro que abre a potencialidade da improvisação coletiva. Essas garrafas, quando percutidas, produzem sons gerados pelo ar pressurizado dentro de seus corpos, criando uma sonoridade parecida com a de um tamborim. A escolha das cabeças como suporte acústico busca retratar expressões humanas em diferentes estados: por um lado, o gesto corriqueiro de levar uma garrafa à boca para ingerir líquido; por outro, a sensação de sufocamento e engasgo, uma metáfora visual e sonora sobre a invasão do plástico em nossas vidas e corpos.

Durante a *Mostra Vestígios*, evento organizado pelo programa de mestrado PIPAUS, a obra foi apresentada em formato de performance interativa³. Alguns espectadores que assistiam à exposição foram convidados a participar da intervenção, experimentando uma improvisação na escultura sonora de forma direta. Sem ensaios prévios ou instruções rígidas, a única orientação oferecida foi que tentassem tocar juntos, buscando um estado de escuta coletiva e presença sonora. Além disso, foi enfatizado que os instrumentos não possuíam qualquer tipo de afinação padronizada, o que os levaria a criar uma música que fugia dos padrões convencionais, reforçando o caráter experimental da obra e ampliando a percepção sobre o som e sua relação com os materiais e os corpos em presença. Essa experiência gerou uma composição espontânea, onde o som das garrafas PET e do corpo da escultura, percutido com baquetas, produziu ritmos e texturas que emergiram do improviso e da interação entre os participantes.

A performance, se tornou um momento de experimentação sonora coletiva, onde a escultura deixou de ser um objeto estático e passou a ser ativada pela ação dos

³ Link para vídeo da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=oXEIhdWx4k0&t=4s>

participantes. Dessa forma, *Cabezas de Basura* não apenas propõe um questionamento sobre o consumo e o descarte do plástico, mas também convida a uma ampliação da escuta e à participação, transformando o público em coautores de uma experiência sonora. A obra utiliza garrafas PET e outros materiais plásticos e reciclados, estabelecendo uma relação simbólica e material com a degradação ambiental e a necessidade de resignificação do resíduo plástico na arte. Assim como *Pindorama* utiliza o conduíte como um elemento estrutural e sonoro, as esculturas de *mais um grito* fazem uso de plásticos industriais, explorando suas propriedades acústicas e seu potencial como metáfora da crise ambiental contemporânea.

Em *Cabezas de Basura*, essa lógica se manifesta na maneira como o som se forma: os músicos precisam perceber o ritmo e a vibração um do outro, e não há afinação pré-definida nem uma estrutura harmônica convencional muito menos combinados musicais. Cada impacto das baquetas nas garrafas ou nos corpos cerâmicos ou mesmo as garrafas sopradas como flautas, criam uma ressonância que transforma o instrumento em um espaço de conexão sensível entre os participantes. Além disso, a ressonância coletiva se dá também no nível simbólico. Se em *Pindorama* o instrumento coletivo explora uso de mangueiras de conduíte assopradas para criar som coletivo como uma nova forma de percepção musical, em *Cabezas de Basura* a questão se amplia para um campo de reflexão ecológica e social. Ambas obras transformam materiais plásticos como objeto sonoro, mas o que distingue esses trabalhos é a sua relação com o discurso de descarte e a circularidade dos materiais. O instrumento, ao exigir a participação de várias pessoas, também reforça a ideia de que a problemática do plástico não pode ser resolvida individualmente, mas apenas por meio de ações conjuntas e coletivas.

A performance, se tornou um momento de experimentação sonora coletiva, onde a escultura deixou de ser um objeto estático e passou a ser ativada pela ação dos participantes. Dessa forma, *Cabezas de Basura* (Figura 30) não apenas propõe um questionamento sobre o consumo e o descarte do plástico, mas também convida à escuta e à participação, transformando o público em coautores de uma experiência sonora, carregando em sua essência um forte aspecto coletivo e improvisatório, tanto em sua concepção quanto em sua ativação sonora.

3.11. Gotas



PAULINHO BREU
"Gotas"
Garrafas plásticas,
Gotejadores de Irrigação,
plantas hidroponicas
tambores feitos de pele
de garrafa PET e Cano de
PVC, todos equilibrados
em uma estrutura de
ferro.
(192 x 54 x 54)
2024

Figura 31 - Paulinho Breu "Gotas", 2024.

Fonte: Arquivo Pessoal

Encerrando a análise das obras que compõem a série *mais um grito*, a escultura sonora *Gotas* ocupa um lugar singular. Foi a partir dela que surgiu a proposta de realização de uma vídeo- performance, registrada em um espaço urbano, ampliando as possibilidades de ativação da peça para além do objeto físico. Essa última criação marca um desdobramento importante do trabalho, ao experimentar a escuta, o corpo e a paisagem como elementos integrados no processo artístico. A vídeo-performance *Gotas*⁴ constitui um desdobramento e, ao mesmo tempo, uma síntese conceitual das investigações realizadas ao longo da série *mais um grito* (Silva, 2025). Trata-se de uma obra que une escultura sonora, instalação, performance e vídeo para provocar uma reflexão sensível e crítica sobre a crise ecológica, mais especificamente sobre a poluição e a disputa pela água no contexto do capitalismo contemporâneo. A obra foi realizada no ribeirão de Santo Antônio, na cidade histórica de Tiradentes em Minas Gerais, um local que carrega em si a sobreposição de tempos e tensões: natureza e patrimônio, turismo e abandono, memória

⁴ Link para a vídeo-performance publicada na edição 28 da Revista ClimaCom:
<https://www.youtube.com/watch?v=yMaPLa1399M>

e poluição. É nesse território contraditório que a obra se insere, não como adorno, mas como ruído, como alerta, como presença incômoda.

No centro da ação está a escultura sonora de 2 metros, composta por uma estrutura de ferro que sustenta cinco cabeças de cerâmica, todas com as bocas abertas, organizadas de forma circular e voltadas para cima. Essas bocas, recebem lentamente gotas de água que caem de gotejadores hospitalares acoplados acima delas. A água que cai é armazenada em garrafas acima que contém plantas hidropônicas, pingando em tambores de cano PVC e garrafa PET esticadas para formar peles sonoras. Cada gota produz um som — um estalo, um ruído abafado, uma vibração curta — compondo uma textura sonora polirítmica intermitente.

A escolha dos materiais não é aleatória. A cerâmica carrega o peso ancestral da escultura, do gesto manual, da conexão com a terra. O plástico, por sua vez, representa o presente em colapso — resíduo tóxico, indestrutível, símbolo do excesso. Os gotejadores, objetos hospitalares usados para controlar a administração de fluidos, são aqui ressignificados como metáforas da distribuição desigual e controlada da água. A estrutura metálica, oxidada, desgastada, remete à precariedade estrutural das políticas ambientais e à decadência dos sistemas urbanos de cuidado com os rios e nascentes.

A performance é ativada com a participação do público. Os espectadores são convidados a manipular a estrutura alterando a sonoridade e o fluxo de água nos gotejadores, regulando a frequência dos pingos e, portanto, compondo uma peça única da em tempo real. A obra atua como uma instalação sonora em espaço urbano, em que o som é contínuo ou automatizado, em *Gotas* o som depende da ação humana. Os participantes se tornam parte do sistema, convocando a refletir sobre sua própria relação com o consumo, o controle e o desperdício de um bem comum essencial. Essa interação simboliza o acionamento da escultura em um gesto ético: cada gota que soa é também uma decisão, uma responsabilidade.

Em um segundo momento da performance, são projetadas imagens de vídeo que mostram bocas humanas filmadas em detalhe, em silêncio, abertas, aguardando a queda de uma gota. A sobreposição dessas imagens aos elementos escultóricos aprofunda a metáfora da sede. Há um espelhamento simbólico entre os rostos de cerâmica e os corpos reais. A água que pinga lentamente passa a ter outra densidade: não é apenas um som, mas uma tensão, uma promessa não cumprida, uma ausência que se torna visível. Em determinados

momentos, os participantes tentam capturar com as mãos a água que cai, gerando cenas espontâneas que evocam a disputa, a urgência e a vulnerabilidade.

A escuta que a obra propõe é uma escuta desacelerada, atenta, atravessada pelo vazio e pela espera. O som não é música no sentido convencional — não há harmonia, melodia ou ritmo estável. Há ruído, há falha, há tensão. Cada som é singular e depende do tempo da queda, do impacto com a superfície. É uma composição em que o erro, o intervalo e o acaso fazem parte da estrutura.

A obra dialoga diretamente com o contexto em que foi realizada. O ribeirão de Santo Antônio, apesar de seu valor histórico, sofre com poluição visível, devido ao descarte de resíduos urbanos. Ao instalar a escultura nesse local, a obra não apenas se relaciona com o ambiente, mas o transforma em parte da performance. A água que pinga na escultura é eco da água que escorre poluída ao fundo. O som que emana da instalação é atravessado pelo som ambiente da cidade, do esgoto, dos pássaros, das pessoas. *Gotas* se inscreve, assim, como paisagem sonora expandida — onde a escuta da obra é também escuta do território.

4. DEPOIS DA OBRA

Depois que a matéria foi moldada, o som experimentado e os processos compartilhados, é possível apreciar para o conjunto com outros olhos. Não mais com os olhos do fazer, mas do olhar mais amplo, que busca compreender o que essas obras reverberam. Este capítulo é o espaço onde as camadas que atravessaram a criação das esculturas sonoras começam a se articular em pensamento. Aqui, a intenção é retomar os conceitos que estiveram presentes ao longo da pesquisa e entender como eles aparecem, se misturam e se transformam dentro de cada obra.

Agora que as peças já foram apresentadas, o que se abre é a possibilidade de costurar sentidos entre elas, para perceber as tensões e recorrências. As obras não surgem isoladas, mas em diálogo entre si e com os temas que atravessam o tempo presente: o som como gesto político, a matéria como memória, o corpo como meio e medida. Este é o momento de reunir os fios e olhar o tecido que se formou, ainda que ele continue imperfeito, aberto, em processo. A análise que se propõe aqui não é um fechamento, mas uma forma de sustentar a complexidade do caminho percorrido, colocando as obras em relação com aquilo que as provocou a existir. Enfatizando uma abordagem que combina arte e ciência, e como isso reverbera na criação destas esculturas sonoras.

4.1. O Processo Criativo e o Grito como Metáfora da Crise no Antropoceno

A série foi desenvolvida com experimentações simultâneas em modelagem, acoplamento de materiais e produção sonora. O processo envolveu testes de modelagem, pesquisa sobre acústica dos materiais e uso de colagens. A escolha pelos materiais partiu de critérios práticos e conceituais: simbologia, durabilidade, contraste e potencial sonoro e expressivo. *Mais um grito* é, portanto, um conjunto de esculturas físicas e sonoras, compostas principalmente por cerâmica e plástico, com qualidades expressivas dadas pelo embate entre os materiais, pela presença de formas corporais fragmentadas e pela emissão de sons ativáveis por contato.

Formalmente, as esculturas são autônomas, mas compartilham princípios construtivos comuns, como o uso de cerâmica e plástico, a utilização de referências a culturas antigas, e uma organização compositiva que valoriza o contraste entre formas sintéticas e orgânicas. Há a utilização de cores determinadas pelos materiais em estado bruto: a cerâmica varia entre tons terrosos e pálidos, os plásticos mantêm suas cores originais —

vermelhos, verdes, transparentes, e também a intervenção de pinturas que utilizam as cores vermelho e amarelo. A maioria das esculturas da série produzem som por interação direta: podem ser friccionadas, batidas, sopradas ou agitadas, emitindo sons variados conforme o formato, o material e o modo de ativação. São objetos sonoros com possibilidade de manipulação performativa. A sonoridade varia entre o agudo abafado, o som oco do barro, o estalo do plástico seco e o atrito entre materiais distintos.

No meu processo de criação desses objetos artísticos, testemunho um caminho pessoal e coletivo, marcado pela minha busca de sentido em um mundo em crise. A expressão do grito, presente em cada peça, é um chamado ao diálogo, como um grito em caráter de urgência para convidar o público a refletir sobre seu papel na crise ambiental e na construção de um futuro viável para as gerações futuras.

O processo de criação do meu trabalho foi, em muitos aspectos, um processo de expurgação. Tornando-se um meio de externalizar emoções e pensamentos que permanecem reprimidos pela volatilidade do pensamento contemporâneo. O ato de transformar a matéria nesse caso como uma forma de confrontar e ressignificar a ansiedade climática, transformando-a em algo significativo. Criticando também a inutilidade da reciclagem de uma quantidade ínfima de resíduos plásticos perante a quantidade que é produzida diariamente pelas sociedades humanas.

O formato das esculturas sonoras produzidas carregam em sua estética esse discurso, como se fossem o meu grito. A simbologia do grito nas esculturas da série emergiu como uma resposta de desespero ao mal-estar contemporâneo, e ao mesmo tempo, a esperança de comunicar, de se fazer ouvido. A ansiedade climática, que se manifesta como um sentimento de impotência e medo diante das mudanças aceleradas no planeta, tornou-se uma força motriz que guiou a decisão artística de fazer formas humanas gritando.

A escolha do grito como elemento visual evoca esse símbolo universal de dor e sofrimento, mas também de resistência e alerta. As obras buscam estabelecer uma ponte direta entre a expressão humana e as questões sonoras e visuais para amplificar o impacto emocional e cognitivo dos objetos, operando como expressão condensada de urgência, ruptura e resistência. Presente formalmente nas esculturas por meio de cabeças com bocas abertas, o grito não se manifesta apenas como som literal, mas também como gesto, imagem de um corpo em estado-limite. Ele carrega múltiplas camadas de sentido: pode

ser dor ancestral, revolta diante da crise ecológica, angústia existencial ou chamado à escuta. O plástico e a cerâmica são usados juntos, de modo a contrastar um com o outro: criando zonas de conflito entre o orgânico e o sintético, o rígido e o flexível, o opaco e o translúcido.

Com o nome *mais um grito* busco diálogo com a icônica pintura de Edvard Munch (Figura 11). Ambas intervenções emergem como expressões artísticas profundamente conectadas ao mal-estar existencial gerado pelas rápidas mudanças de paradigmas em suas respectivas épocas. Enquanto Munch captura a angústia do indivíduo diante da modernidade industrial do final do século XIX, a série *mais um grito* reflete a ansiedade climática e o desespero contemporâneo diante da crise ambiental e das transformações aceleradas do século XXI. Os dois casos utilizam a figura do grito como um símbolo universal de dor, desespero e alerta, mas também como um meio de comunicação que transcende a linguagem verbal, conectando-se diretamente com o espectador em um nível emocional.

Com minhas esculturas busco capturar a essência desse grito, mas em vez de retratá-lo apenas visualmente, este se materializa em formas tridimensionais e sonoras, amplificando seu impacto sensorial e simbólico. Mais especificamente, o gesto materializado nas formas e sons das peças aponta como um alerta para a crise ambiental, convidando o público a refletir sobre a degradação do planeta e na busca por soluções sustentáveis. O som produzido pelas peças, ressignificadas como instrumentos sonoros, amplifica essa mensagem, transformando o grito em uma experiência multisensorial que ecoa no espaço e no tempo. Assim como Munch utilizou cores e formas distorcidas para expressar a turbulência emocional de sua época, as esculturas de *mais um grito* empregam materiais brutos e formas expressivas para comunicar a urgência e a dor de um planeta em crise.

O grito presente nas composições de *mais um grito* quando associado ao uso dos materiais, busca ser um alerta sobre o modelo insustentável de produção e consumo que privilegia o lucro ao invés do bem-estar. A crítica implícita não é apenas ao excesso de resíduos, mas também à lógica linear da economia atual, que prioriza "fazer, usar, descartar". Todo o trabalho busca promover uma mediação entre a emoção e uma possível ação ao materializar em formas a dor e a urgência. Eles nos convidaram a refletir: o grito que vemos e ouvimos nas obras é também o grito do planeta, sobrecarregado pelo peso de bilhões de toneladas de plástico? Esse é o grito de quem já não pode fugir dos impactos

maléficos da atividade capitalista no planeta terra? Esse é o nosso grito, perante a narrativa de futuro?

Ao fixar esse instante do grito na matéria, as obras da série buscam interromper o fluxo do cotidiano para instaurar um momento de atenção. O grito, nesse contexto, não busca ser compreendido em palavras, mas sentido em sua vibração simbólica, tornando-se um índice do colapso, mas também da potência vital de comunicação que resiste mesmo nas ruínas.

Quando penso em escultura sonora, penso em um corpo. Um corpo que vibra, que ressoa, que pulsa. Um corpo que carrega em si histórias, memórias, ausências e excessos. Diferente de um instrumento musical tradicional, que carrega uma finalidade mais objetiva e racional, as esculturas sonoras nascem da fricção entre o gesto artístico e o gesto de escuta e, talvez mais profundamente, do desejo de tocar o mundo e ser tocado por ele. A escultura sonora é, para mim, uma intersecção de linguagens, um fazer interdisciplinar. Ela é imagem, é matéria, é som. É a força dos símbolos que carrega. Uma forma de expandir o entendimento do que é escultura e do que é som. Enquanto a escultura tradicional é percebida majoritariamente pelo olhar, e a música pelo ouvido, a escultura sonora pode romper essas fronteiras, convidando outros sentidos à experiência artística o tato, o movimento, a vibração, o silêncio entre os sons.

No campo da arte contemporânea, especialmente em práticas sonoras e instalativas, o ato de escutar tem se desdobrado como um gesto que vai além da dimensão sensorial. A escuta, nesse contexto, deixa de ser apenas a recepção passiva de sons para tornar-se uma postura ética, um modo de atenção, de presença e de implicação com o mundo. Escutar é, portanto, abrir-se ao que é ignorado, silenciado ou subestimado — não apenas no plano do som, mas também no plano das existências, dos territórios e das histórias. Nesse sentido, o exercício da escuta se revela como uma ferramenta potente de descolonização da percepção, rompendo com a supremacia da visão — ligada à vigilância, ao controle e à razão ocidental — e se aproximando de outras formas de saber, de sentir e de se relacionar com o entorno.

Essa perspectiva se aproxima do conceito de *Antropocego*, formulado pela antropóloga *Marisol de la Cadena*. A autora propõe o neologismo *Antropocego*, já citado neste trabalho, para denunciar o apagamento de modos de existência que não se enquadram na lógica do “humano universal” construído pelo Ocidente moderno-colonial. Segundo de

la Cadena, o Antropoceno é cego justamente porque não vê (ou não quer ver) os mundos que persistem fora do projeto colonial do progresso: mundos onde humanos e não-humanos coexistem, onde a terra tem agência, onde rios, montanhas e florestas são sujeitos e não recursos.

É nesse ponto que a escuta e o Antropocego se encontram. Se o Antropoceno é cego por recusar a multiplicidade de formas de vida e conhecimento, a escuta — entendida como abertura sensível, pode ser um gesto contra a cegueira. Escutar é extremamente importante quando se é cego. Escutar para o cego se torna ver. Reconhecer a existência do outro, mesmo que ele não fale a língua dominante. É dar atenção ao que vibra, ao que pulsa em silêncio, ao que resiste. É acolher a terra como corpo sonoro, como presença viva. Na arte sonora, essa escuta se materializa em obras que não apenas produzem sons, mas instauram um campo de relação com o ambiente, com os materiais, com os vestígios e com o tempo.

4.2. Simbologia dos Materiais: Plástico e Cerâmica - Arqueologia de Passado e Futuro

Até este ponto do texto, foram exploradas narrativas que envolvem a cerâmica e o plástico. Construir uma poética a partir da justaposição entre plástico e cerâmica foi operar com materiais que, embora aparentemente dissonantes, compartilham a condição de vestígio, no entanto, os materiais utilizados carregam em si um peso simbólico que transcende sua materialidade. A fusão desses dois materiais nas obras evidencia um contraste e um diálogo entre tempos e significados. Plástico e cerâmica são materiais que pertencem a temporalidades técnicas e simbólicas distintas, e apontam para arqueologias do presente e do porvir. A cerâmica, ligada às práticas humanas mais remotas, foi durante milênios suporte de memória, utensílio cotidiano e artefato ritual. Carrega em sua queima o testemunho da transformação pela mão e pelo fogo, nos dá pistas sobre tempos passados pela espécie humana. O plástico, ao contrário, é o emblema da modernidade acelerada, da industrialização do efêmero e do excesso. Embora ele dure tanto, a degradação lenta desse material deixa marcas tornando-se o fóssil do futuro.

A cerâmica nesse sentido pode ser entendida como símbolo material de conexão histórica com as culturas ancestrais, de resistência, permanência e memória, representando a relação entre o ser humano e a natureza em um passado distante. Por outro lado, o plástico como símbolo material do sintético e descartável, incorporando-o como uma crítica ao

consumismo e à degradação ambiental. A fusão desses materiais, aparentemente opostos, tem a intenção de refletir a tensão entre o passado e o futuro, entre o natural e o artificial. Essa abordagem reforça a busca por soluções criativas e sustentáveis, a ideia de consciência ambiental por meio da denúncia. Ao incorporar todos estes elementos busquei criar uma ponte entre o ancestral e o contemporâneo, entre o local e o global. Esses elementos contribuíram para o aspecto sonoro, visual e dimensão simbólica, conectando-as essas tradições a arte que ultrapassam e comunicam as diferentes dimensões de tempo e espaço.

Essa experiência me fez pensar na ideia de uma “memória ancestral”, ou seja, na possibilidade de que certos saberes estão inscritos em nós de forma não racional, talvez transmitidos por gerações anteriores, ou simplesmente ativados em condições específicas. Ao refletir sobre isso, compreendi que a cerâmica, como prática e como linguagem, não é apenas uma atividade artística, mas também uma forma de acessar um tempo diferente. Um tempo profundo, conectado com as raízes da experiência humana. Por outro lado, o plástico é um material sintético que simboliza a modernidade e a produção em massa, surgido como um símbolo de inovação e praticidade, rapidamente se tornou um dos maiores desafios ambientais contemporâneos.

Ao incorporar o plástico as esculturas sonoras que evocam rostos gritando, buscamos ressignificá-lo, passando de objetos a símbolos visuais e sonoros. Elas gritam, literalmente e metaforicamente, contra o impacto de sua produção e consumo desenfreado. Visualmente, elas operam como "fósseis do futuro", devido à sua durabilidade e permanência para as futuras gerações.

Na interseção entre estética e crítica, o plástico é um dos maiores símbolos da poluição desenfreada e do Antropoceno. Incorporadas a intervenções artísticas, ele não apenas materializa a crise ambiental, mas denuncia as raízes sistêmicas dessa crise, revelando a relação intrínseca entre consumo, lucro e manipulação ecológica. Assim, o material plástico pode ser entendido como uma testemunha, uma evidência das práticas predatórias que definem nosso tempo. Por meio da arte, o plástico, que antes poderia passar despercebido, ganha um novo significado, amplificando a mensagem de um planeta sobrecarregado e alertando para a necessidade de transformações profundas no modo como produzimos e consumimos.

Portanto, se a cerâmica aponta para o passado, revelando vestígios de sociedades antigas que acabaram desaparecidas, o plástico sugere uma arqueologia do futuro. As garrafas PET, utilizadas nas esculturas em sua forma bruta ou como elemento moldável, representam a permanência do resíduo industrial no tempo, um material cuja degradação pode levar séculos. Nesse sentido, o plástico carrega uma carga simbólica paradoxal: ao mesmo tempo em que representa o consumo excessivo e a efemeridade dos produtos modernos, sua durabilidade extrema o inscreve na paisagem material do futuro.

Quando pensamos em uma arqueologia do futuro, nos deparamos com a coexistência de objetos que narram simultaneamente a origem e o esgotamento: a cerâmica, símbolo de saber artesanal e de pertencimento a uma terra, e o plástico, signo da produção em massa e da ruptura com os ciclos naturais. Ambos são vestígios, eles nos convidam a pensar o tempo não como linha reta, mas como campo de ressonâncias entre passado, presente e futuro. Sons, imagens e gestos do passado não desaparecem; antes, reaparecem em novos contextos, carregando consigo uma energia emocional ancestral que insiste em retornar. Da mesma forma, a cerâmica e o plástico, quando justapostos, operam como sobrevivências materiais e simbólicas, não apenas do que fomos, mas do que ainda nos forma e, de alguma maneira, nos assombra. Nesse sentido, as obras que integram esses dois materiais funcionam como atlas do tempo: nelas, o passado ressurgiu no presente com força transformadora, e o futuro se anuncia como eco dos excessos e escolhas do agora.

O impacto visual gerado pelo do plástico em estado bruto nas obras é um elemento que desafia a percepção convencional do objeto para dentro da leitura artística e convida o público a refletir sobre sua materialidade, forma, função e simbolismo. O plástico, originalmente projetado para a embalagem de produtos, é ressignificado nas obras como elementos sonoros e visuais, deslocando sua função utilitária para uma dimensão artística e simbólica. Essa transformação não apenas evidencia a materialidade do objeto, mas também reforça a ideia de registro material, como um testemunho do consumo e do descarte na sociedade contemporânea. A presença crua ou modificada dessa materialidade, sem maquiagem ou alterações estéticas, cria um contraste visual marcante com as formas antropomórficas das cerâmicas na série *mais um grito*, destacando a tensão entre o natural e o artificial, o orgânico e o sintético. Esse contraste não só chama a atenção do público para a dualidade entre o passado e o futuro, mas também evoca uma reflexão sobre a relação entre o ser humano e o meio ambiente.

A ideia de uma "arqueologia do futuro", um conceito que remete à noção de que os resíduos plásticos serão os vestígios materiais da nossa era para as gerações futuras é um sinal, portanto, da insustentabilidade das sociedades humanas contemporâneas. As obras não tem o intuito de apenas retirar os materiais plásticos do ciclo de descarte, mas também os transformar em testemunhos de uma época marcada pela exploração desmedida dos recursos naturais.

Esse impacto do plástico reciclado nas esculturas sonoras de *mais um grito* também busca dialogar com a ressignificação de materiais na arte contemporânea. Ao utilizar objetos descartados e transformá-los em elementos estéticos e sonoros, a obra questiona os limites entre o belo e o utilitário, o artístico e o cotidiano. A presença do plástico fora da função original, reforça a ideia de que a arte pode surgir de qualquer material, desde que haja uma intenção criativa e crítica por trás de sua utilização. Essa abordagem amplia as possibilidades expressivas da arte, e também coloca em evidência a capacidade de transformar o ordinário em extraordinário, o descartável em duradouro.

Ao unir cerâmica e plástico, as obras buscam questionar a linha divisória entre passado e futuro, entre tradição e descarte. Em um mundo onde a poluição plástica se torna um novo marcador geológico, *mais um grito* sugere que as relíquias da nossa era não serão mais de argila ou pedra, mas de polímeros artificiais que resistirão por milênios. Assim, procuramos posicionar a série como um ponto de interrogação arqueológica, antecipando o olhar do futuro que talvez encontrará no plástico o maior vestígio civilizacional do nosso tempo.

Assim como Hazoumé (Figura 10) busco com isso, focar na crítica ao colonialismo e à exploração econômica, que causam a crise ambiental e a ansiedade climática. A escolha do vasilhame plástico como matéria-prima em minha obra tem a intenção de provocar uma reflexão crítica ao consumismo desenfreado e à cultura do descarte, através do som. Hazoumé, por sua vez, utiliza os vasilhames plásticos para denunciar a exploração de recursos e as consequências sociais e ambientais do capitalismo globalizado. Ambas as obras compartilham um resgate da herança cultural, com uma preocupação com a consciência ambiental e a ressignificação de materiais. Também vejo a utilização de vasilhames plásticos feita por Hazoumé, como um símbolo da arqueologia que corta noções de tempo. As máscaras feitas de vasilhames plásticos evocam a tradição artística

africana, mas também refletem a face humana contemporânea da exploração e da desigualdade.

O subtítulo da obra, “*Message from the Gyre*” (Figura 9) faz referência direta ao *Great Pacific Garbage Patch*, ou traduzido para o português Grande Mancha de Lixo do Pacífico. Um vórtice de lixo flutuante que circula no Pacífico Norte, conhecida também como “ilha de lixo” resultado da acumulação de resíduos plásticos arrastados pelas correntes marítimas durante os anos. Ao mostrar que o plástico ingerido por essas aves percorreu milhares de quilômetros até ser confundido com alimento, Chris Jordan rompe com a ilusão de que o que descartamos desaparece. Tudo retorna. Tudo deixa marca. É uma elegia silenciosa, a vida atravessada por um sistema de produção que consome tudo, inclusive o mundo. Ao documentar a tragédia dos albatrozes, Jordan nos confronta com a tragédia de nós mesmos e com a urgência de transformar não apenas nossos materiais, mas nossos modos de existir.

Na minha pesquisa artística, esse movimento é importante. Ao coletar, fundir, perfurar, modelar e escutar fragmentos plásticos como garrafas PET, tampas, rótulos e sacolas estou lidando com resíduos que fazem parte do cotidiano de todos nós. Mas minha intenção não é apenas reaproveitar esses materiais, e sim transformá-los em símbolos que expressam aquilo que está em crise: a relação entre natureza e cultura, entre desejo e destruição, entre matéria e sentido.

O uso do plástico, nessa perspectiva, torna-se um ato político e poético. Ele carrega o paradoxo da nossa época: é barato e ubíquo, mas caro em termos ecológicos. Ao ser incorporado em esculturas que se tornam instrumentos sonoros, o plástico ganha um novo papel: o de signo de um mundo saturado, mas ainda capaz de escutar, de reagir, de sonhar. Ele guarda em si as promessas de um progresso que não se cumpriu e a urgência de repensarmos nossas formas de existir. Recolhê-lo, transformá-lo, escutá-lo é, talvez, uma maneira de devolver-lhe o tempo, e de devolver a nós mesmos a capacidade de escutar o que o mundo tem tentado nos dizer.

Ao escolher trabalhar com plástico reciclado, as esculturas dialogam diretamente com as narrativas de sustentabilidade. Contudo, ao invés de reforçar a reciclagem como um caminho ideal, essas obras problematizam suas limitações. A reciclagem, embora essencial, é incapaz de acompanhar o volume massivo de plástico produzido globalmente:

a dependência contínua e crescente desse material. É preciso promover o reaproveitamento desse material, mas mais fundamental é questionar a normalização de sua produção desenfreada e desafiar o espectador a imaginar alternativas que vão além do simples "reciclar".

Como artista me posiciono criticamente à forma como governos e grandes corporações promovem a reciclagem como a solução final para o problema do plástico, quando, na verdade, essa estratégia funciona como uma justificativa para a continuidade da produção em larga escala do material. Em vez de reduzir drasticamente o uso do plástico, a responsabilidade pelo descarte e pela gestão dos resíduos é jogada para os consumidores, criando a ilusão de que pequenas ações individuais são suficientes para resolver um problema que é, antes de tudo, estrutural e industrial.

Nesse sentido, o trabalho tenta abrir para um diálogo com outras soluções mais radicais: como por exemplo a redução da produção de plástico. Fazer menos plástico implica repensar toda a cadeia produtiva e adotar modelos circulares que priorizem materiais renováveis, biodegradáveis e reutilizáveis. A arte, como mediadora entre a estética e a crítica, transforma-se em um campo de sensibilização que nos faz questionar as soluções fáceis e buscar alternativas mais profundas. Um desafio de enxergar a reciclagem não como uma solução final, mas como um paliativo dentro de um sistema que precisa ser compensado. Ao apontar a ineficiência da narrativa sobre a reciclagem e a urgência de produzir menos plástico, essa série de esculturas sonoras reafirmam o papel da arte como um espaço de reflexão crítica e um desenvolvimento para a mudança.

4.3. A Influência de Walter Smetak e a Ressignificação da Herança

Devo citar mais uma vez, que as abordagens de Walter Smetak ressoam diretamente com a pesquisa da série *mais um grito*, onde ao convite a interação entre esculturas sonoras e público exige outras novas formas de se relacionar com o objeto artístico, que envolve não apenas o som para o caso da música, mas também a materialidade, o gesto e a presença. Dessa forma, a pesquisa se aproxima do pensamento smetakiano em vários aspectos. Ao propor que a experiência sonora é indissociável da corporalidade e da presença. A ideia é que o público, ao interagir com as esculturas, escute, mas se torna parte ativa de um sistema de ressonâncias, onde cada toque, cada elemento na obra e no espaço, contribua para um estado ampliado de percepção da obra como um ato criativo

em si mesmo, uma forma de envolvimento total com o som e seus múltiplos desdobramentos sensíveis.

A obra de Walter Smetak descrita por Scarassatti (2001), foi inspiração direta e afetiva no desenvolvimento das minhas esculturas sonoras. Ela despertou em mim o desejo de romper com os limites formais e funcionais do que se entende como instrumento musical. A liberdade construtiva de Smetak que combinava materiais não convencionais com princípios acústicos e simbólicos, me motivou a enxergar o som como um acontecimento plástico e ritualístico. Essas influências se materializam, em todas as peças da série *mais um grito*, onde busco não apenas criar objetos sonoros, mas corpos tensionados entre memória e ruído, presença e resíduo.

A presença da herança cultural também une as obras na minha pesquisa ao trabalho de Smetak e a tradição de construção de instrumentos milenares, se manifestando na questão da representação humana em objetos sonoros. A série *mais um grito* ao incorporar elementos dessas tradições, as esculturas transcendem o caráter estético ou funcional, tornando-se veículos de memória, identidade e diálogo intercultural. A fusão dessa referência com materiais e técnicas contemporâneos, cria uma ponte entre o passado e o presente, entre o ancestral e o moderno, reforçando a ideia de que a arte é um espaço de resignificação e continuidade.

Essa antropomorfização dos objetos sonoros é, além de um elemento estético, um gesto conceitual que aproxima o instrumento do corpo humano. O uso desse elemento nas esculturas sonoras que frequentemente apresentam formas que remetem a cabeças, troncos, membros ou articulações humanas, criam uma ponte simbólica e material entre o sujeito e o objeto. Essa presença do corpo nos instrumentos cria uma ambiguidade: eles deixam de ser meras ferramentas sonoras e passam a operar como entidades com agência própria, corpos-objeto ou objetos-vivos.

Essa estratégia produz uma fusão sensível entre o performer e a escultura, dissolvendo a separação entre sujeito e instrumento. Tocar esse tipo de obra acaba sendo, de certo modo, tocá-las como se fossem corpos; e o som que delas emana carrega essa carga simbólica encarnada. Por isso, as esculturas adquirem uma dimensão performática mesmo quando estáticas, elas evocam, convocam, ressoam presenças.

No contexto do meu processo de criação, o diálogo com a herança cultural da construção de objetos sonoros aparece em várias peças como citação histórica, estilística, e como fonte de inspiração formal, simbólica e conceitual. Trazer à tona uma noção de som que vai muito além da musicalidade ocidental. Vários desses objetos sonoros, por exemplo, não serviam a propósitos meramente estéticos no sentido moderno do termo. Mas, a funções rituais, cosmológicas e sociais: como uso em cerimônias de guerra, em oferendas aos deuses e em rituais de passagem que envolviam a vida, a morte e o renascimento. O som produzido e a experiência entendida do que era escutado é mais relatada como manifestação de uma força invisível, ou como a presença material do sagrado.

O processo criativo desenvolvido nesta pesquisa de herança cultural está ligado também a uma busca pessoal pela minha genealogia ancestral que, apesar das tentativas históricas de apagamento, resiste e se manifesta. A colonização no Brasil não apenas destruiu povos e territórios, mas também rompeu os laços de pertencimento, fragmentando a continuidade da memória e da identidade cultural no nosso país. A herança, que deveria ser um fluxo natural de conhecimentos, foi sequestrada, obrigando as gerações seguintes a reconstruírem seus próprios caminhos de reconhecimento.

Minha ascendência está ligada à Zona da Mata Mineira e um dos galhos dessa árvore genealógica está ligado ao povo Puri, indígenas que foram considerados extintos pela história oficial, apagados dos registros e das narrativas históricas. No entanto, essa extinção foi um apagamento forçado que se deu através da violência, da assimilação forçada e da negação identitária. Mas ainda há algo vivo na memória, na oralidade e nas práticas que atravessam o território ao qual esse povo pertencia. A história que me foi contada quando criança, a de que minha tataravó foi "pega no laço", ressoa como uma cicatriz de um passado que insiste em ser silenciado. Só mais velho, já adulto, compreendi o peso histórico e simbólico dessa frase e a violência que ela carrega. O Brasil se construiu sobre essas narrativas de negação, e a identidade indígena foi empurrada para o canto da história oficial, como se a sobrevivência de um povo fosse incompatível com a modernidade. No entanto, assim como esses povos seguem existindo, suas marcas também seguem vivas.

A genealogia ancestral presente na minha pesquisa não é apenas um elemento simbólico, mas um eixo que atravessa as formas, os materiais, as pinturas, as sonoridades e os gestos que compõem a série *mais um grito*. Esse projeto nasce também da necessidade de

resgatar, na matéria e no som, aquilo que a história oficial tenta apagar: as raízes que nos constituem e que, apesar de negadas, seguem reverberando nas práticas e na memória coletiva.

Ao incorporar técnicas e referências visuais da construção de instrumentos musicais milenares, a série *mais um grito* não apenas homenageia essas tradições, mas também as atualiza para um contexto contemporâneo, marcado pela crise ambiental e pela busca por uma consciência ecológica. A fusão de materiais como a cerâmica e o plástico, assim como a ressignificação de formas e funções, cria uma obra que é ao mesmo tempo ancestral e moderna, local e global. Essa abordagem reforça a ideia de que a arte é um espaço de diálogo e transformação, onde o passado e o presente se encontram para criar novas possibilidades de expressão e reflexão. Assim, *mais um grito* se torna além de uma série de esculturas sonoras, um manifesto visual e acústico sobre a importância de preservar e ressignificar as heranças culturais e materiais em um mundo em constante transformação.

Fayga Ostrower afirma em seu livro *Criatividade e Processos de Criação* (1977) que “*a consciência e a sensibilidade das pessoas fazem parte da sua herança biológica, são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem*”. Esse pensamento ressoa no meu processo criativo, pois a construção do trabalho também emerge dessa com a fusão da herança sensível e resgate cultural. Se minha biologia carrega memórias que transcendem o esquecimento, as obras que desenvolvo se inserem na continuidade de um legado que, mesmo interrompido pela colonização, busca se reconectar com suas raízes.

Essa relação entre matéria e som se reflete em toda minha busca estética na série *mais um grito*, por novas camadas de significado. Tento fazer de minha pesquisa um ato de resgate e de reconstrução. Ao incorporar esses elementos a um contexto contemporâneo, questiono as narrativas de apagamento e reafirmo que o que foi silenciado ainda pode ressoar. O passado negado não desaparece; ele se inscreve na matéria, se imprime nos traços e vibra no som. A arte pode se tornar um território de reconciliação com essa memória interrompida, permitindo que a genealogia ancestral se manifeste e continue contando sua história, não como um eco distante, mas como uma presença viva no presente. Ao trazer essa perspectiva para dentro de uma prática artística contemporânea, propõe-se não apenas uma revalorização estética, mas um reposicionamento

epistemológico, em que o som não é apenas meio de comunicação, mas também forma de saber e de resistência cultural.

4.4. Poéticas do Tempo

A recriação dessas peças de inspiração no passado me fez pensar o tempo no processo dessa pesquisa, como a grande fonte de criação. Não o tempo da cronologia linear, da data de produção, mas o tempo que insiste, que reapareceu nas formas desses instrumentos antigos, que se infiltrou nos gestos e nas formas. Nesse campo de reflexão, o pensamento de Aby Warburg oferece uma contribuição singular. A noção de sobrevivência das imagens, permanece como uma das ideias mais fecundas para se pensar a arte para além da cronologia e do estilo. Com o termo *Nachleben der Antike* (a sobrevivência da Antiguidade), Warburg apontava para algo mais do que a simples permanência formal de um motivo visual. O que lhe interessava era entender como certos gestos, posturas e expressões emocionais continuavam a reaparecer ao longo da história da arte, muitas vezes deslocados de seu contexto original, mas ainda carregados de força simbólica e afetiva. “*As fórmulas do pathos⁵ são os gestos emocionais que sobrevivem à sua origem e irrompem em épocas distantes com uma energia incontrolada*” (Warburg, 2010).

Essa ideia nos leva a pensar a imagem como um campo de energia, onde o tempo não é linear, mas sim algo sobreposto. As imagens, formas e sons do passado não desaparecem: elas retornam. E esse retorno não se dá como citação ou nostalgia, mas como invasão simbólica, um gesto do passado que se impõe ao presente, quase como um fantasma. Nesse sentido, o gesto pertence ao tempo em que foi produzido, mas também se desloca, atravessa contextos, sofre metamorfoses, carrega consigo uma intensidade que resiste à diluição, ou seja, “*as imagens antigas não estão mortas, mas apenas adormecidas, esperando que uma força psíquica as desperte*” (Warburg, 2010).

Ao analisar as obras do Renascimento italiano no livro *L'Atlas Mnemosyne*, Warburg percebeu que as figuras mais expressivas, tomadas por um pathos corporal exacerbado, não eram simples inovações formais, mas ressurgências de uma sensibilidade antiga, dionisíaca, ritual, pagã, que sobrevivia nas dobras da cristandade europeia. Para ele, essas

⁵ A fórmula de páthos (Pathosformel), um conceito criado por Aby Warburg, refere-se a imagens e formas recorrentes que condensam e expressam emoções ou estados de espírito (páthos).

sobrevivências expressavam uma memória psíquica coletiva que ultrapassava a razão ocidental e se manifestava nas artes visuais como uma espécie de sintoma. A imagem se torna, assim, um lugar de condensação psico-cultural: uma forma onde forças arcaicas, inconscientes e históricas se cruzam e se atualizam.

A força do conceito de *Nachleben* reside exatamente aí: na possibilidade de pensar a arte como um sistema de sobrevivências, um atlas de gestos e imagens que, mesmo arrancadas de seu tempo, continuam atuando, moldando percepções, produzindo sentidos. Um som ancestral que retorna, um corpo em posturas arquetípicas, um objeto que carrega memória ritual. Tudo isso participa desse campo das sobrevivências, ainda que fora da pintura ou da escultura clássica.

Warburg constrói, nesse sentido, uma verdadeira psicologia da imagem: uma forma de interpretar o visível para além da superfície, buscando as energias latentes que atravessam as formas. Ao afirmar que “*o que parece ser novo muitas vezes é apenas um retorno transformado de algo muito antigo*” (Warburg, 2000), ele nos convida a perceber que a história das imagens é também a história das suas tensões internas e de como essas tensões se inscrevem na sensibilidade coletiva.

Em *mais um grito* gestos, sons, e materiais carregam esses sentidos. A cerâmica enquanto material carrega esse sentido de *Nachleben*. Ao utilizar o barro modelado e queimado, reativo um saber que atravessa milênios, profundamente enraizado nas práticas culturais de povos originários das Américas, da África e de diversas partes do mundo. A cerâmica é um dos suportes mais antigos da forma e do som, sobrevivendo à erosão do tempo. Como escreveu Flávia Leme de Almeida (2010), é graças à durabilidade da cerâmica que se pode acessar aspectos da vida de povos considerados extintos. Trabalhar com esse material, portanto, é também ativar sobrevivências, formas que insistem em permanecer.

Por outro lado, o plástico, encarna uma espécie de antítese da sobrevivência. Sua permanência no mundo é tóxica; carrega a memória do excesso. Ainda assim, ao inserir esse material nos objetos escultóricos, ele passa a fazer parte dessa lógica de *Nachleben*: torna-se um símbolo da era atual que sobreviverá a nós, talvez como um novo tipo de vestígio, vestígio de futuro, da cultura majoritária de destruição contemporânea. Ao lado da cerâmica, o plástico tensiona os tempos: ancestralidade e modernidade em colisão. O

grito que se manifesta dessas formas é o grito de alerta do humano que tenta sobreviver a si mesmo.

Assim, o conceito de *Nachleben* ajuda a entender as esculturas produzidas não apenas como obras do presente, mas como campos de força onde o passado e futuro. *Mais um grito* é, nesse sentido, uma pesquisa sobre as formas que insistem. Não aquelas que permanecem intocadas, mas as que se transformam e reaparecem carregadas de nova intensidade.

Nesse contexto, a metáfora poética da arqueologia do futuro embaralha os sentidos do tempo. É imaginar o que restará de nós, de nossas escolhas, resíduos, símbolos e tecnologias quando deixarmos de estar aqui. Essa perspectiva, presente em várias vertentes da arte contemporânea, propõe escavar o passado, para construir imaginários sobre o que nossos rastros dirão sobre nós. Em lugar de artefatos cerâmicos, o que ficará talvez seja o plástico endurecido das garrafas, os resíduos do consumo. Cada peça de *mais um grito*, nesse sentido, é também um fóssil do agora: um testemunho das contradições da nossa era, em que a matéria fala por si, carregando a memória do colapso.

Nesse gesto de fabular um futuro possível, ou impossível, ressoa também a filosofia de Bayo Akomolafe, pensador nigeriano que questiona os modos como pensamos o tempo, o progresso e a própria ideia de solução. Em suas palavras, “*o tempo está se desfazendo e abrindo novos buracos para se tornar outra coisa, outra forma de se mover. O futuro não é à frente de nós. Ele está entre nós, nas rachaduras, nas brechas, nos espaços estranhos*” (AKOMOLAFE, 2020). Para ele, a tarefa urgente não é resolver o mundo, mas escutá-lo de formas que ainda não conhecemos. Isso implica um deslocamento radical da lógica ocidental moderna, aquela que entende o futuro como linha reta, como promessa, como progresso inevitável.

Nesse sentido, a arqueologia do futuro não é um exercício de previsão, mas de desorientação. Akomolafe nos convida a habitar o não-saber, o tropeço, a lentidão, como caminhos possíveis de autonomia. Não autonomia como autossuficiência produtiva, mas como capacidade de escuta, de resposta criativa e de abertura ao que escapa. É um convite a “ficar com o problema”.

A obra *Corpo-dividido* (Figura 22), por exemplo, com seu tronco feito de garrafa plástica unindo cabeça e membros sonoros, materializa esse entrelugar: um corpo composto por

pedaços do passado e do presente, sustentado por um futuro precário. O gesto de unir o barro ancestral ao plástico sintético não busca reconciliação, mas evidência. Trata-se de uma coexistência forçada, uma autonomia frágil, mas consciente.

Como escreve Akomolafe, “*talvez estejamos sendo convidados a desacelerar, a deixar de lado a esperança da resposta certa e a entrar num relacionamento mais íntimo com a confusão*” (Akomolafe, 2018). Parar de procurar certezas e começar a escutar os fragmentos, os restos, os ruídos, aquilo que sobra quando o futuro não nos reconhece mais.

Na escultura sonora e na performance, essas ideias ganham corpo. O som que escapa da matéria é também um resíduo: é invisível, mas presente; imaterial, mas vivido. É nesse entremeio que a arte pode nos ajudar a imaginar outros futuros: não futuros grandiosos, tecnológicos ou salvos, mas futuros possíveis: frágeis, lentos, compostos de ruínas e reinvenções. Futuro como realidade, e não como promessa.

Para finalizar todo esse pensamento, quero relacionar meu trabalho a discussão reverberando as palavras do autor indígena Ailton Krenak. No livro “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019), ele nos convoca a olhar para o colapso não como uma tragédia final e inevitável, mas como um sintoma da falência de um modelo de existência que há séculos se descolou da Terra. Sua crítica não recai apenas sobre os sistemas econômicos ou políticos dominantes, mas atinge a raiz de uma ideia de humanidade que se separou da vida em comum com rios, montanhas, bichos, matas e ciclos. Para Krenak, o problema está justamente na crença de que somos “superiores” ou “autônomos” frente à teia da vida e é a partir desse afastamento que a crise ambiental, espiritual e relacional do nosso tempo se intensifica.

Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: “Isso é algum folclore deles”; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: “Não, uma montanha não fala nada”. Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista (Krenak, 2019)

Mas Krenak não oferece diagnósticos amargos sem apontar caminhos. Seu pensamento é, ao mesmo tempo, um gesto de denúncia e de sonho. Quando propõe “adiar o fim do mundo”, não está nos iludindo com promessas de progresso ou salvação, e sim chamando

atenção para a urgência de recuperar nossa capacidade de imaginar outras formas de estar vivos. Ele nos convida a desacelerar, a sonhar, a rir, e principalmente, a reencantar o mundo. Adiar o fim do mundo é, para ele, sustentar uma brecha, uma fenda por onde passam outras formas de vida, outros modos de tempo, outras escutas. Um espaço onde a arte não serve à lógica do produto, da eficiência ou da solução, mas à escuta, à reverência, à continuidade da vida em suas formas frágeis e complexas. Criar, nesse sentido, é uma forma de fazer par com a Terra, é um gesto de comunhão, não de controle.

As ideias de Krenak também ressoam com o pensamento de Bayo Akomolafe, especialmente quando este afirma que “o tempo é uma espiral, não uma linha.” (Akomolafe, 2018). Ambos compartilham a sensibilidade de que o futuro não é uma reta de progresso, mas um campo fértil de desvios e encruzilhadas. Bayo propõe que, ao invés de “consertar o mundo”, devemos “ficar com o problema”, permitir que ele nos transforme, nos convoque a habitar outras perguntas. Krenak parece dizer algo parecido quando nos alerta sobre a necessidade de parar de querer controlar tudo, inclusive o planeta, e aprender a conviver com o mistério, com o imprevisto, com o não-saber.

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos. (Krenak, 2019)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa propôs-se a analisar os processos criativos da série de esculturas sonoras *Mais um Grito*. O percurso investigativo buscou compreender de forma aprofundada as dimensões estéticas, materiais, simbólicas e críticas que atravessam a produção dessas obras, considerando seus desdobramentos enquanto prática artística interdisciplinar situada no contexto contemporâneo marcado por transformações ambientais, sociais e subjetivas. Ao longo do trabalho, foram apresentados os fundamentos conceituais que sustentam a pesquisa, com destaque para as articulações entre arte sonora, performance urbana, sustentabilidade, ancestralidade e crítica sociopolítica. A escultura sonora foi explorada não apenas como objeto estético ou musical, mas como campo expandido de criação que incorpora som, visualidade e materialidade, gerando experiências sensoriais que tencionam as fronteiras entre arte e vida.

A análise dos materiais utilizados em especial, a cerâmica e o plástico, revelou um embate simbólico entre permanência e descarte, entre saber ancestral e resíduo industrial. Essa justaposição foi fundamental para refletir sobre os modos como a escultura pode operar como arqueologia crítica do presente e do futuro, mobilizando debates sobre tempo, memória e sustentabilidade. A cerâmica, moldada manualmente e queimada em forno, carrega uma relação íntima com o fazer ancestral e o cuidado com o tempo da matéria; o plástico, por sua vez, insere-se como signo da modernidade tardia, da aceleração produtiva e do esgotamento ecológico. A combinação entre esses materiais acentua a ambivalência de um tempo em crise, em que a arte busca atuar como forma de percepção e enfrentamento.

Além dos aspectos materiais e formais, a pesquisa explorou o papel do som e do corpo na constituição das esculturas. As obras foram pensadas como dispositivos interativos, ativáveis por gestos, respiração e fricção, aproximando-se da linguagem performática e convidando o público à escuta expandida. O som, nesse contexto, não aparece como mero efeito, mas como elemento estruturante da poética das obras, capaz de deslocar sentidos e instaurar atmosferas que suscitam reflexão e afeto.

O processo de criação da série foi abordado como uma prática viva, marcada pela experimentação, pela escuta e pela incorporação de referências visuais, sensoriais e afetivas. O trabalho explicitou, ao longo de seus capítulos, como o fazer artístico está atravessado por experiências pessoais, contextos formativos e questões coletivas. Nesse

sentido, o percurso investigativo consolidou-se como espaço de produção de conhecimento a partir da prática, valorizando o processo tanto quanto os resultados materiais.

Por fim, conclui-se que a série *mais um grito* se constitui como uma resposta às ansiedades e urgências do tempo presente, articulando crítica e poética a partir de uma linguagem híbrida que tenciona matéria e som, tradição e ruína, corpo e paisagem. A pesquisa reafirma a importância dos processos criativos como forma de reflexão sobre os modos de existir e de se relacionar com o mundo, propondo que a arte, ao transformar resíduos em linguagem, memória em gesto e ruído em presença, pode contribuir significativamente para a construção de outras formas de perceber, agir e imaginar futuros possíveis.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKOMOLAFE, Bayo. *These Wilds Beyond Our Fences: Letters to My Daughter on Humanity's Search for Home*. Berkeley: North Atlantic Books, 2018.

AKOMOLAFE, Bayo. *We Will Tell Our Own Story: The Lions are Coming*. 2020. Disponível em: <https://www.bayoakomolafe.net/post/we-will-tell-our-own-story-the-lions-are-coming>. Acesso em: 8 ago. 2025.

ANDRADE, Marta Helena Dias Araújo de. INSTITUTO ROSÁCEAS. *Edi-Tao 2025: X edição d'O Caminho do Sertão – de Sagarana ao Grande Sertão Veredas*. Paracatu: Instituto Rosáceas, 2025. 64 p. Disponível em: <https://ocaminhodosertao.com.br/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ARTAXO, Paulo. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 103, p. 13–24, 2014. DOI: [10.11606/issn.2316-9036.v0i103p13-24](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i103p13-24). Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/99279>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ALBRECHT, Glenn. Solastalgia. *Revista Alternativas*, v. 32, n. 4/5, p. 34-36, 2006.

ALMEIDA, Flávia Leme. No princípio era a cerâmica: a volta às origens. In: ALMEIDA, Flávia Leme. *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010. p. 203-221. ISBN 978-85-7983-118-8. Disponível em: <https://books.scielo.org>. Acesso em: 08 maio 2018.

ANGEL ESTRADA, J. O.; MAJANO ALVAREZ, C. T.; MARTÍNEZ VELIS, D. M. Contribuição da escultura sonora para a integração dos valores artísticos da arte pública nos parques da grande San Salvador em 2003. 2003.

BBC News Brasil. O mito da reciclagem [documentário]. YouTube, 46 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JbjlyC_r0Nw. Acesso em: 2 set. 2025.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 184 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

- BLACKBURN, Katherine; GREEN, Dannielle S. The potential effects of microplastics on human health: what is known and what is unknown. *Ambio*, Stockholm, v. 51, n. 3, p. 518–530, 2022.
- BOSSEUR, Jean-Yves. Sculptures sonoras. *Anais do Seminário Internacional de Arte Sonora*, São Paulo, p. 15-28, 2018.
- CAMPESATO, Lílian. *Arte sonora: metamorfose das musas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/publico/dissertacao.pdf>. Acesso em: 08 maio 2018.
- CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. In: *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*, Brasília, 2006.
- CHISTOFARO, Renato. *Poluição plástica e sociedade de consumo: impactos e alternativas*. São Paulo: Annablume, 2022.
- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, n. 41, p. 17–18, 2000.
- DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antropo-cego. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 95-117, abr. 2018.
- DIANA, Zacharias; et al. Plastic pollution in the world’s oceans: more than 171 trillion plastic particles afloat at sea. *PLOS ONE*, San Francisco, v. 18, n. 3, p. e0281596, 2023.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- GARCIA, Maria R.; ROBERTSON, Margaret L. The future of global plastic waste management: policy, collaboration, and innovation. *Environmental Science & Policy*, Oxford, v. 69, p. 22–30, 2017.
- GEYER, Roland; JAMBECK, Jenna R.; LAW, Kara Lavender. Production, use, and fate of all plastics ever made. *Science Advances*, Washington, v. 3, n. 7, e1700782, 2017.
- GOUIN, Todd; et al. Clarifying the absence of evidence regarding human health risk from exposure to microplastic particles. *Environmental Science & Technology Letters*, Washington, v. 9, n. 4, p. 297–302, 2022.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica*, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

HAZOUË, Romuald. *Masques Bidons*. Série de esculturas iniciada em 1987. Máscaras confeccionadas com galões plásticos de combustível reciclados, tecidos, cordas, metais e outros materiais diversos. A obra aborda questões de identidade africana, crítica ambiental e exploração colonial.

ITURBIDE, Manuel Rocha. The expansion of sound sculpture and sound installation in art. Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2010.

JORDAN, Chris. *Midway: Message from the Gyre*. 2009–2013. Série fotográfica. Disponível em: <http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/>. Acesso em: 8 set. 2025.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LANDRIGAN, Philip J.; et al. Human health and ocean pollution: impacts of marine pollution on human health. *The New England Journal of Medicine*, Boston, v. 388, n. 1, p. 24–36, 2023.

MACHADO, Laynne de Oliveira; GARRAFA, Volnei. Proteção ao meio ambiente e às gerações futuras: desdobramentos e reflexões bioéticas. *Saúde em Debate*, Rio de Janeiro, v. 44, n. 124, p. 263-274, jan./mar. 2020.

MURRAY, N. *Som e espaço: a investigação de um arquiteto*. 2010.

OLDENBURG, Claes; BRUGGEN, Coosje van. *Spoonbridge and Cherry*. 1988. Escultura em alumínio, vinil e esmalte de poliuretano. Minneapolis Sculpture Garden, Walker Art Center, Minneapolis.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, R. *Soundscape [IN]: projeto de instalação sonora interativa e estudo acústico no Auditório Teulada-Moraira*. 2016.

SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Retorno ao futuro: Smetak e suas plásticas sonoras*. Campinas, SP: [s.n.], 2001.

SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. Metástase, uma plástica sonora silenciosa, ou o regime de escuta pleno. *Revista Poiésis*, v. 16, n. 25, p. 65-79, 2015. DOI: 10.22409/poiesis.1625.

SILVA, Paulo Sérgio Abreu da. Gotas. ClimaCom – Manifesto das águas. [online], Campinas, ano 12, n. 28 jun. 2025. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/gotas-paulo-sergio-abreu-da-silva/>

SOLUCIONAR a poluição plástica: transparência e responsabilização. Gland, Suíça: WWF – Fundo Mundial para a Natureza, 2019.

SOUZA, Isa Carolina. Claes Oldenburg: a pop art em escala monumental. *Arte Ref*, 2024. Disponível em: <https://arteref.com/arte-contemporanea/claes-oldenburg/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

THUNBERG, Greta. *O livro do clima*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt; et al. *Feral Atlas: the more-than-human Anthropocene*. Stanford: Stanford University, 2020. Disponível em: <https://feralatlantlas.org>. Acesso em: 8 ago. 2025.

VASCONCELOS, Maria Luiza Pereira de. *Resíduos sólidos urbanos e sustentabilidade: desafios e perspectivas no Brasil*. Rio de Janeiro: Interciência, 2019.

VELÁSQUES CABRERA, Roberto. *Death whistle*. México: MexicoLore. 2011 Disponível em: <https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/music/death-whistle>. Acesso em: 29 maio 2025.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Organização: Martin Warnke e Claudia Brink. Berlin: Akademie, 2000.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Tradução: Joaquín Mielke. Madrid: Akal, 2010.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.