

A SEIVA DOS FRUTOS E DAS FLORES: NOTAS PRELIMINARES PARA UMA ETNOGRAFIA MULTIMODAL COM ARTISTAS ENTRE ARACAJU E A CIUDAD DE MÉXICO¹

Layla Bomfim (PPGA-UFS/Sergipe)

Palavras-chave: antropologia da arte; antropologia multimodal; artistas.

1. Introdução

Este trabalho apresenta reflexões em curso de uma pesquisa de mestrado em Antropologia desenvolvida a partir de provocações geradas pelo encontro entre imagem em movimento, práticas artísticas experimentais e políticas culturais no estado de Sergipe. Inicialmente, a investigação partiu de uma inquietação aparentemente simples: afinal, o que são os chamados *formatos híbridos*? A pergunta surgiu quando editais vinculados à Lei Paulo Gustavo, executados no âmbito estadual e municipal, passaram a nomear dessa maneira, obras que articulam diferentes linguagens artísticas em diálogo com o audiovisual.

A princípio, portanto, o problema parecia concentrado na institucionalização de uma categoria, uma forma de classificar produções que não cabiam com facilidade nas divisões entre cinema, artes visuais, performance ou cultura digital.

Entretanto, o andamento do trabalho de campo deslocou esse primeiro enquadramento. Ao acompanhar artistas e obras, percebi que a categoria institucional é somente uma porta de entrada para a questão que mais me intriga. Os *formatos híbridos* são, no contexto sergipano, uma categoria nativa das políticas culturais, mas apontam para o fenômeno mais amplo de criar artisticamente a partir do trânsito entre linguagens e técnicas.

Esse tipo de criação, apesar de caracterizar um fenômeno contemporâneo cada vez mais expressivo, ainda é pouco presente nas reflexões dentro da Antropologia da Arte, sobretudo quando se trata de tomar os artistas como interlocutores centrais da reflexão. Nesse sentido, o que me interessa é justamente a perspectiva que faz desses artistas um

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026).

grupo particular de sujeitos criadores que precisam ser *levados a sério*, no sentido sugerido por Ingold (2019).

Recentemente, a pesquisa passou ainda por outro deslocamento decisivo, a aprovação para realizar uma etapa de mestrado sanduíche na Ciudad de México. Essa possibilidade abriu caminho para investigar o fenômeno em perspectiva comparativa, não pela busca de equivalências diretas entre Brasil e México, mas pela atenção às categorias nativas, aos circuitos e às práticas que, em outro contexto latino-americano, também organizam formas artísticas situadas no trânsito entre linguagens. Se em Sergipe a categoria *formatos híbridos* emerge de modo particularmente visível no interior das políticas culturais, no México a pesquisa pretende observar quais nomes, instituições, bibliografias, circuitos e formulações os artistas mobilizam para pensar práticas próximas.

Por isso, o objetivo do presente texto é apresentar a pesquisa a partir de uma empreitada metodológica ainda em elaboração: seguir, dentro da Antropologia, uma intuição nascida da minha própria experiência artística com obras produzidas no trânsito entre linguagens. Argumento que a Antropologia Multimodal oferece uma lente teórico-metodológica especialmente fértil para esse movimento, não apenas por permitir a incorporação de diferentes mídias, materiais e dispositivos à pesquisa, mas por exigir uma reflexão ética e colaborativa sobre os modos de produzir conhecimento com artistas. Nesse sentido, interessa pensar uma Antropologia da Arte que prioriza artistas como interlocutores, parceiros e produtores de pensamento, e que permita transformar a produção artística em uma operação de investigação.

Dessa forma, o trabalho está organizado em duas partes. Na primeira, contextualizo a emergência dos formatos híbridos como categoria nativa das políticas culturais em Sergipe, apresento alguns tensionamentos revelados pelo campo e delinheio as características das produções que esboçam meu campo. Em um segundo momento, articulo essa experiência aos debates que vêm sustentando a pesquisa e apresento a proposta de desenvolver uma obra colaborativa entre artistas brasileiros e mexicanos, fundada em uma pergunta aparentemente simples: por que produzimos no trânsito entre linguagens?

1. Artistas que fazem do trânsito, o local de produção

Nos documentos de política cultural que deram origem a esta pesquisa (SERGIPE, 2023), os chamados *formatos híbridos* aparecem como produções que fundem linguagens

artísticas diversas em diálogo com a linguagem cinematográfica ou audiovisual. A definição mobilizada nos editais inclui exemplos como videoarte, videoperformance, fashion film, videocast e “outros formatos de vídeo”, criando uma espécie de guarda-chuva institucional para obras de difícil acomodação nas categorias mais estabilizadas do campo cultural. Essa nomeação importa porque reconhece, ainda que de modo instável e provisório, uma zona de criação que frequentemente fica de fora dos editais de financiamento público. Ao mesmo tempo, sua amplitude produz disputas, justamente porque aquilo que o edital reúne sob uma mesma categoria não corresponde, necessariamente, aos modos como artistas e realizadores compreendem suas próprias práticas.

O campo mostrou que esse guarda-chuva não abriga todos da mesma maneira. Para artistas ligados ao vídeo mapping, às novas mídias, à videoarte digital, às instalações e a outras formas expandidas da imagem em movimento, a categoria apareceu como uma brecha de reconhecimento. Nesse conjunto, localizo também minha própria atuação artística, mais próxima das práticas audiovisuais expandidas, da montagem, da projeção e da experimentação visual.

Em contrapartida, para parte das pessoas ligadas à performance, entretanto, a categoria não foi recebida de modo inteiramente positivo. Em diferentes momentos de interlocução, ouvi incômodos relacionados ao fato de que obras performativas mediadas por vídeo fossem absorvidas pela rubrica dos *formatos híbridos*, em vez de serem reconhecidas dentro de uma categoria própria da performance. Nessa leitura, a presença da imagem em movimento não seria suficiente para deslocar essas obras para o campo audiovisual, pois o fundamento de suas práticas estaria na linguagem performática, no corpo e nas suas formas específicas de criação.

Também entre realizadores mais próximos do audiovisual tradicional, a categoria produziu tensões. Por abarcar linguagens e profissionais diversos, incluindo videoclipes e obras realizadas por músicos, performers, artistas visuais e outros agentes culturais, os *formatos híbridos* foram percebidos por alguns realizadores como uma abertura excessiva dentro de editais voltados ao audiovisual. Nessa perspectiva, artistas de outras áreas teriam passado a disputar recursos que, para esses interlocutores, deveriam ser destinados prioritariamente a profissionais do cinema e do audiovisual.

A disputa interna, portanto, tornou-se uma questão sensível do campo, agindo também como um lembrete de não romantização da pesquisa. Aquilo que para alguns artistas significa reconhecimento e possibilidade de inscrição institucional, para outros aparecia como diluição, concorrência desigual ou apagamento de especificidades de linguagem.

Para além disso, esse achado foi decisivo para o redirecionamento da pesquisa. Em vez de tentar responder, de forma totalizante, o que *são os formatos híbridos* enquanto categoria nativa das políticas culturais sergipanas, passei a me perguntar quem mobiliza essa categoria, em quais situações ela faz sentido e quais tensões ela produz. Esse emaranhado exigiu-me um recorte. Por isso, decidi acompanhar artistas cuja trajetória e discurso nitidamente reivindicam a produção no trânsito entre linguagens.

Interessa-me, portanto, menos explicar toda a gama de atividades que cabem sob o guarda-chuva institucional dos *formatos híbridos* e mais compreender artistas contemplados pela categoria, que produzem, pensam e existem a partir de uma zona de passagem.

Nesse recorte, aproximam-se práticas como instalações, videoarte, *videomapping*, arte digital, arte generativa, enfim, diversos processos experimentais. Minha aposta é que os artistas que produzem nesse trânsito, e que elaboram discursos sobre ele em suas práticas, não o fazem simplesmente por adesão a uma estética artística contemporânea. Em muitos casos, criar entre linguagens parece corresponder a uma condição de existência, a um modo específico de engajamento com materiais, imagens, ambientes, tecnologias e relações.

Para dar corpo a essa reflexão, tomo neste texto dois pontos de observação especialmente importantes para o desenvolvimento da pesquisa, a videoperformance *Vamos chamar o tempo*, da poeta e artista visual Débora Arruda, e a minha participação no *Festival Sergipe Mapping*. As duas experiências não esgotam o campo, mas ajudam a apresentar o tipo de produção e de artista que me interessa acompanhar.

A primeira permite observar, desde dentro, um processo de criação financiado via edital, já a segunda amplia a escala da análise ao evidenciar a emergência pública dos *formatos híbridos* como ponto de interesse de gestões governamentais.

Vamos chamar o tempo é uma videoperformance criada por Débora Arruda, uma poeta, performer e artista visual, elaborada a partir de reflexões sobre luto, memória e

ancestralidade, após o encantamento de seu pai. Vale ressaltar que nutro uma parceria criativa de muitos anos com a artista e por isso, quando iniciou-se a formulação do projeto para financiamento, Débora me convidou para integrar a equipe executora.

Durante o processo de montagem da obra, acabei assumindo diferentes funções, direção de arte, design gráfico, montagem e direção de pós-produção. Essa multiplicidade de funções não decorreu apenas das condições concretas de produção, marcadas por orçamento reduzido e equipe enxuta, embora isso também seja parte importante da realidade do campo. Mas tal configuração se relacionou, sobretudo, à minha trajetória de multiartista e ao modo como compreendemos a criação.

Desde o início, Débora formulou a videoperformance a partir da ideia de que não apenas ela estaria em performance. Também a equipe, os objetos, o figurino e a própria edição audiovisual participaram de uma lógica performativa. Isso deslocou a produção de um modelo audiovisual convencional, no qual cada etapa se organiza de maneira mais fragmentada, para um processo em que as funções precisavam permanecer em contato. Essa concepção me levou a indicar a Débora que tudo aquilo que eu estava tocando no processo parecia estar submetido a uma espécie de *montagem expandida*.

Chamo essa operação de *montagem expandida* porque ela ultrapassa a montagem audiovisual entendida apenas como organização temporal de planos. No processo de *Vamos chamar o tempo*, montar significou compor uma rede de relações entre técnicas e materiais heterogêneos. Dessa forma, a obra exigia uma visão integrada do processo, justamente porque sua força não estava em uma linguagem isolada, mas na forma como diferentes materialidades se atravessavam.

Essa experiência me ajudou a compreender que, em determinados processos híbridos, a obra não é apenas o produto final exibido ao público. Ela é também os *movimentos* que permitem sua existência. Por isso, olhar antropológicamente para esse tipo de produção não significa apenas interpretá-la como obra, mas compreender o processo pelo qual uma artista e sua rede de criação elaboram uma relação com o mundo.

O Sergipe Mapping, por sua vez, apresenta outro ponto de entrada para o campo. Diferentemente de *Vamos chamar o tempo*, não se tratou de uma obra produzida por meio de edital individual na categoria dos formatos híbridos, mas de um evento de *videomapping* promovido pelo Governo do Estado de Sergipe.

O evento marcou a emergência pública de uma linguagem ainda pouco institucionalizada localmente, mobilizando projeções em grande escala, ocupação de espaço urbano, música, imagem digital e experiência coletiva. Seu sucesso de público e sua visibilidade apontam para um interesse crescente por práticas que deslocam a imagem em movimento da tela tradicional para superfícies arquitetônicas, espaços públicos e ambientes imersivos.

Na ocasião do Sergipe Mapping, uma das minhas participações se deu na Mostra Nacional de Videomapping e consistiu na criação de uma obra previamente concebida, montada e finalizada para projeção na fachada do Palácio Museu Olímpio Campos, edifício histórico localizado em uma praça central de Aracaju.

A Mostra, convidou artistas a criarem obras a partir de um tema amplo, Sergipe, ou as sergipanidades, o que permitiu caminhos bastante distintos. Durante o evento, foi possível perceber que algumas obras mobilizaram manifestações culturais, grupos tradicionais, comidas típicas, signos históricos e figuras recorrentes da identidade regional, como o cacique Serigy. Entretanto, no trabalho que desenvolvi com minha dupla, a artista Pedido, escolhemos outro caminho, investigar movimentos, pessoas e experiências de ocupação urbana que, ao longo dos anos, reconfiguraram a paisagem política, artística e cultural da cidade.

A obra foi construída a partir de uma montagem com arquivos disponíveis na internet, trechos de documentários, animações *frame a frame* produzidas por nós, intervenções gráficas e edição de vídeo. Em termos discursivos, o processo se consolidou como uma investigação artística sobre memória urbana, pertencimento e disputa de espaços públicos. Embora não tenha sido concebida originalmente como uma extensão direta da minha pesquisa antropológica, o experimento me fez perceber uma continuidade evidente entre a atividade artística que eu realizava ali e a forma como vinha elaborando minhas inquietações de pesquisa. Em ambos os casos, tratava-se de recolher fragmentos, escutar histórias, selecionar vestígios, aproximar materiais heterogêneos e produzir uma *montagem* capaz de fazer aparecer relações.

Foi nessa experiência que a possibilidade de aproximar montagem artística e escrita antropológica se tornou mais concreta para mim. A obra de *videomapping* revelou-me que

um texto antropológico ou etnográfico também poderia ser deslocado para uma forma expandida, não somente como ilustração, mas como outro modo de produzir pensamento.

Indo além, ao ver uma pesquisa artística projetada em escala monumental, sobre a fachada de um prédio histórico, diante de um público amplo e diverso, passei a considerar com mais seriedade a possibilidade de uma pesquisa antropológica alcançar outros públicos, circular por outros espaços e produzir outros modos de encontro.

Esta também foi uma das ocasiões em que pude exercer, de forma mais integrada, linguagens e técnicas que venho aprendendo e mobilizando ao longo dos anos. Animação, desenho, edição, pintura, montagem audiovisual e projeção não apareceram como habilidades pessoais dispersas, mas como partes de um engajamento que tenho desenvolvido com o mundo.

Portanto, se a relação com Sergipe que tentei elaborar naquela obra passa por vivências pessoais, histórias ouvidas, memórias políticas, afetos urbanos e formas de pertencimento ao estado, nesse caso, a hibridez também foi a única maneira possível de expressar essa relação feita de fragmentos em movimento. É justamente esse tipo de relação que desejo investigar nos artistas que habitam o trânsito entre linguagens e essa aproximação me parece fundamental para a pesquisa.

O que essas experiências revelam é que determinadas obras não podem ser compreendidas apenas pela identificação de seus suportes, pela enumeração das linguagens que mobilizam, ou como disse Trinh T. Minh-ha (2015b, p. 23): “não é apenas o formato das flores e frutos de uma planta que importa, mas também a seiva que os percorre”.

A obra final é apenas uma das formas de aparecimento desse processo. Antes dela, há uma trama de escolhas, atravessamentos institucionais, precariedades, intuições e métodos próprios de composição. É nesse ponto que o campo dos *formatos híbridos* deixa de ser apenas uma questão de política cultural ou classificação estética e passa a se apresentar como um campo antropológico: um lugar onde artistas formulam, por meio da criação, modos específicos de conhecer, sentir e habitar o mundo.

2. Articulações expandidas e pretensões multimodais

A aproximação entre antropologia e arte não é nova. De Franz Boas a Alfred Gell, passando por Lévi-Strauss, Geertz e tantos outros autores, a arte aparece em diferentes momentos da disciplina como problema, evidência, objeto, forma de agência ou lugar

privilegiado para pensar relações sociais (LAGROU, 2003). Ainda assim, como lembra Filipe Verde (2024), a Antropologia da Arte nunca se consolidou de maneira tranquila como uma subdisciplina estável. Sua história é marcada por deslocamentos, impasses e pela oscilação entre tratar a arte como categoria universal ou dissolvê-la em contextos específicos.

A pesquisa que venho desenvolvendo habita esse incômodo e propõe mais do que teorizar a arte como objeto. Interessa-me acompanhar artistas como pessoas que elaboram mundos por meio de práticas sensíveis. Portanto, a obra não é tomada como ilustração de uma teoria antropológica, nem como simples material empírico a ser interpretado posteriormente, ela é uma parceira capaz de provocar encontros e formulações epistemológicas autorais.

Essa perspectiva se tornou mais concreta para mim a partir das experiências artísticas descritas anteriormente e ampliou o desejo de fazer da montagem artística não apenas um tema, mas um procedimento de conhecimento.

É nesse ponto que Arnd Schneider (2021) se torna uma das referências centrais. Schneider é um antropólogo cuja obra tem sido decisiva para pensar as zonas de contato entre arte contemporânea, antropologia visual e imagem em movimento. Em *Expanded Visions: A New Anthropology of the Moving Image*, o autor defende uma nova antropologia da imagem em movimento, capaz de dialogar com mídias baseadas no tempo, cinema experimental, materialidade, sensorialidade, práticas artísticas e debates decoloniais. O que me interessa reter de Schneider é a ideia de *expandir* a própria antropologia, desestabilizando criticamente a hegemonia da escrita a partir da experimentação. Dessa forma, conforme defende o autor:

Certainly, the writing culture critique (Clifford and Marcus 1986) and the post-modern turn, acknowledging the crisis of representation, have done much to overcome this static set-up. However, the full promise and potential of that critique, that is to foment a broader experimental practice beyond words or scriptural practice, as yet, has not been fully exploited (cf. Marcus, 2006, 2010), including in visual anthropology. This is the reason why a more direct and radical engagement with the arts and moving image practice is necessary, both for visual anthropology and anthropology in general (SCHNEIDER, 2021, p. 2).

Indo além, o antropólogo aponta a experimentação como operação fundamental para não cairmos na tentação de um hiper realismo:

does not the “realist” tradition in visual anthropology also run the danger of becoming more real (and thus hyperreal) in its representation of the “original” (that is the “reality” it seeks to portray) — if its realist-narrative flow (or fiction) is not interrupted or disturbed by experimental means? In a mediatized world, and compounded by the ubiquity of the internet, this question is especially pertinent (...) (SCHNEIDER, 2021, p. 8).

A expansão defendida é fundamental porque as obras que acompanho não se comportam como registros transparentes do real. Elas explicitam mediações, operam por fragmentação, colagem, remix, ruído, distorção, apagamento, projeção, camadas sonoras, deslocamentos de suporte e instabilidade formal. Em vez de buscar uma imagem limpa, tornam visível a própria fabricação da imagem. Nesse sentido, as práticas híbridas não apenas desafiam categorias artísticas, elas também desafiam expectativas clássicas da antropologia.

Trinh T. Minh-ha (2015) é igualmente central para essa discussão. Cineasta, escritora, compositora e teórica vietnamita, sua obra atravessa cinema, poesia, teoria feminista, crítica pós-colonial e experimentação. Em *A busca totalizante do significado*, sua crítica atinge a pretensão de que o documentário ou a antropologia possam oferecer uma visão serena, completa e total do outro. Nesse sentido, quando tratamos das produções que operam no trânsito, a fragmentação passa a ser estratégia crítica e uma recusa à captura pelo regime da explicação totalizante.

E por último, mas de forma absolutamente estruturante para a pesquisa, a Antropologia Multimodal aparece mais do que um conjunto de ferramentas para diversificar os produtos da investigação. Em *Multimodal Methods in Anthropology*, Samuel Gerald Collins e Matthew S. Durning (2024) chamam atenção para o fato de que a expansão dos meios não purifica automaticamente a antropologia de suas desigualdades. Cada modalidade explicita relações diferentes de acesso, poder, colaboração e exclusão. Por isso, tomo a multimodalidade não como uma simples aplicabilidade multimídia da pesquisa, mas como uma perspectiva teórico-metodológica que exige negociação, atenção aos efeitos concretos dos materiais produzidos e colaboração multisituada.

Essa advertência é importante para que a experimentação não se torne ingenuidade metodológica. Dessa forma, produzir imagens, sons, instalações ou dispositivos artísticos em contexto antropológico não garante, por si só, uma pesquisa mais ética, mais horizontal ou mais decolonial. Ao contrário, pode inclusive reproduzir assimetrias já conhecidas. O

que a Antropologia Multimodal oferece, nesse sentido, é um norte, pois permite imaginar outras formas de etnografia que sejam construídas com as pessoas envolvidas, e não apenas sobre elas.

A partir dessas provocações teórico-metodológicas, atualmente tenho desenvolvido a derradeira etapa da minha pesquisa no mestrado. Com um campo já bastante avançado em terras brasileiras mas ainda prestes a iniciar na Ciudad de México, busco esboçar uma montagem artística-anropológica entre contextos latino-americanos, observando como práticas semelhantes podem ser nomeadas, vividas e criativamente montadas.

Pretendo acompanhar artistas, obras, espaços e circuitos ligados ao tipo de produção que tem tensionado a pesquisa, incluindo instituições, festivais, laboratórios, coletivos e plataformas de criação. O objetivo é me aproximar de artistas que, assim como alguns interlocutores em Aracaju, produzem nas bordas das linguagens e formulam pensamento a partir desse trânsito. Mais do que mapear um grande panorama, a intenção é construir uma aproximação cuidadosa, de modo que possamos, em diálogo com artistas brasileiros, compor um pequeno grupo de investigação e criação Brasil-México.

Esse grupo teria como dispositivo provocador uma pergunta aparentemente simples, — por que produzimos no trânsito entre linguagens? — mas que certamente convoca respostas que dificilmente cabem em uma entrevista convencional. Por isso, minha hipótese é que essa pergunta possa ser trabalhada não somente pela fala ou pela escrita, mas também por meio de uma obra construída coletivamente.

Tudo indica que essa obra poderá assumir a forma de um vídeo mapping ou de uma instalação, justamente porque esses suportes oferecem possibilidades amplas de articulação entre técnicas e linguagens. Entretanto, a forma final, não deve ser definida de antemão, ela precisará emergir das condições do encontro, das disponibilidades técnicas, dos desejos dos artistas envolvidos e das negociações éticas que sustentarão a colaboração.

Nessa direção, a pesquisa não pretende apenas analisar artistas que produzem no trânsito entre linguagens, ela deseja experimentar, com eles, tornando a *montagem*, uma operação ao mesmo tempo artística e antropológica. Ao apresentar essa proposta, argumento que a Antropologia Multimodal oferece uma lente fecunda para uma Antropologia da Arte que prioriza artistas como interlocutores, parceiros e produtores de pensamento.

No campo dos *formatos híbridos*, a etnografia não pôde ser reduzida à observação de obras acabadas, nem à análise dos editais que as financiam, precisou-se acompanhar processos, conversas, intenções e formas de circulação.

A etapa mexicana deverá adensar esse problema, permitindo investigar outros nomes, circuitos e regimes de reconhecimento para práticas que, em diferentes territórios latino-americanos, seguem montando mundos nas bordas das linguagens. Ao mesmo tempo, deverá abrir espaço para que a própria pesquisa se coloque em risco, não no sentido de perder rigor, mas de permitir que seus métodos sejam afetados pelos modos de criação dos artistas. Seguir essa intuição dentro da antropologia significa, portanto, dar a devida atenção à seiva dos frutos e das flores.

Referências

- COLLINS, Samuel Gerald; DURINGTON, Matthew S. **Multimodal Methods in Anthropology**. 1. ed. Abingdon; New York: Routledge, 2024.
- INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve?**. Petrópolis: Vozes, 2019.
- LAGROU, Elsje. **Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio**. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.
- MINH-HA, Trinh T. **A busca totalizante do significado**. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). O cinema de Trinh T. Minh-ha. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. p. 29-50.
- MINH-HA, Trinh T. **Não pare no escuro (declaração da artista)**. In: MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe (orgs.). O cinema de Trinh T. Minh-ha. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015b. p. 21-28.
- SCHNEIDER, Arnd. **Expanded Visions: A New Anthropology of the Moving Image**. Abingdon; New York: Routledge, 2021.
- SERGIPE. Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe. **Edital de Chamamento Público n. 06/2023 - Tarcísio Duarte**. Aracaju: FUNCAP, 2023.
- VERDE, Filipe. **A Antropologia da Arte, a Antropologia-história, dilemas, possibilidades. Etnográfica**. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia, n. 28 (3), p. 853-870, 2024.