

Infraestruturas sensíveis

Entrevista com Ruy César Campos Figueiredo

Sensitive Infrastructures

Interview with Ruy César Campos Figueiredo

Anna Cavalcanti

WWU-Münster, Germanistisches Institut - Neuere deutsche Literatur, Alemanha

Ruy César Campos Figueiredo é um pesquisador situado: pensa e escreve buscando implicar prática e reflexão, reconhecendo sua posição. Desde que nos conhecemos, ainda adolescentes, suas escolhas de vida, profissionais e afetivas, são mediadas por atravessamentos entre política, arte, território e sensorialidade — questões que ecoam em seu percurso há mais de 20 anos, assim como nesta entrevista.

Cearense, com doutorado em Comunicação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), mestrado em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e bacharelado em Audiovisual e Novas Mídias pela Universidade de Fortaleza (UNIFOR), sua trajetória sugere o percurso transdisciplinar, além dos marcos acadêmicos. Ruy atua no entrelaçamento entre as paisagens infraestruturais do digital e os modos de vida que essas tecnologias engendram e, potencialmente, desestruturam. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no PPGCA/UFF, com apoio da FAPERJ. Nessa fase, criou o site *Infradesconexão*¹, que funciona como um dispositivo público e performativo de mediação. No projeto, busca fundamentação nos estudos de infraestrutura e analisa obras de outros artistas que lidam diretamente com o tema das mudanças climáticas. Em teoria e prática, Ruy propõe pensar a arte como uma forma situada de enunciação, capaz de tensionar estruturas e cultivar modos de vida sustentáveis no plano material, simbólico e coletivo. Nesta entrevista, busca responder a algumas das preocupações sobre materialidades das mídias, discutidas no GT

¹ www.infradesconexao.art.

Comunicação, Artes e Tecnologias da Imagem da Compós. É um feliz reencontro, um gesto dialógico que exercita a proximidade e que efetiva o desejo do artista-pesquisador de “recompor sensivelmente o laço entre pesquisa, experiência e criação, sobretudo em um momento de crise ecológica e comunicacional que exige novas formas de enunciação, articulação e escuta”.

Anna Cavalcanti: O texto “Práticas artísticas e crise climática na 22ª Bienal Sesc Videobrasil” (Figueiredo, 2025) é um dos desdobramentos de sua atual pesquisa de pós-doutorado. Poderia apresentar o projeto e contextualizar o artigo no desenvolvimento da pesquisa?

Ruy César Campos Figueiredo: Trata-se de uma pesquisa baseada em práticas artísticas e situada por territórios infraestruturais para a comunicação no Rio de Janeiro. Mais especificamente, tenho realizado uma série de ações e propostas criativas pensando as mudanças climáticas de modo situado por infraestruturas, como cabos submarinos na Praia da Macumba, território que enfrenta problemas de desmoronamento e avanço do mar; *data centers* na Pavuna, que em 2024 enfrentou uma enchente devastadora; e torres de telecomunicação no Morro do Sumaré, que em 2024 se viu cercado por incêndios florestais. As ações que realizo, principalmente através de performances e vídeos, estão sendo publicadas na página web Infradesconexão, que funciona como um dispositivo público e performativo de mediação do projeto, com capacidade de circular em espaços acadêmicos e expositivos variados. Para desenvolver teoricamente o projeto, busco fundamentação nos estudos de infraestrutura e análise, para além de ações artísticas próprias, obras de outros artistas que lidam diretamente com o tema das mudanças climáticas, buscando entender como a arte tem respondido à questão e como essas respostas podem reverberar no campo de produção teórica da comunicação, da antropologia e das artes. Nesse sentido, a pesquisa se propõe a articular os estudos de infraestruturas com os estudos das mudanças climáticas, promovendo não só o conhecimento nos âmbitos conceitual e teórico, mas também poético e estético, ao adotar uma estratégia metodológica que se baliza nas artes para diversificar seus modos de produção e divulgação científica.

Anna: Você aponta, com Rancière (2009), que práticas artísticas operam na redistribuição do sensível. Como essa noção se manifesta na sua própria prática artística, levando em consideração sua trajetória acadêmica em paralelo?

Ruy: Como artista-pesquisador, tenho trabalhado nos últimos 15 anos principalmente com os estudos articulando uma diversidade de questões em torno de infraestruturas de extrativismo e infraestruturas das mídias, temas que a princípio podem parecer meramente técnicos e pouco sensíveis. Aproximar pesquisa acadêmica de práticas artísticas é uma estratégia para essa redistribuição: envolve pensar de modo situado

pelo corpo e sua sensorialidade, como defendido por Donna Haraway (1988) ou Sarah Pink (2009); pelos territórios e as manifestações de contraste entre razão local e razão global, como colocado por Milton Santos (2014); e através de outras mídias e formatos que não a tradicional escrita logocêntrica da academia, como proposto por Vilém Flusser (2015). Assim, creio que minhas pesquisas oferecem nuances peculiares para se pensar os temas com os quais me envolvi, os territórios com que me relacionei, as práticas artísticas que realizei ou com as quais busquei dialogar. Além disso, gosto muito do encontro entre a definição de práticas artísticas de Rancière (2009) e a definição de infraestruturas do antropólogo Brian Larkin (2018), em seu texto sobre as políticas e as poéticas das infraestruturas. Arte e infraestrutura compartilham o potencial de redistribuição do sensível por meio do modo que atuam em relação aos ambientes, à nossa experiência sensorial e aos tecnoimaginários. Fundamentado em uma pesquisa sobre a implementação de infraestruturas de comunicação no nordeste da Nigéria no século XX, Larkin (2018) destacou como as qualidades definidoras oferecidas por Rancière para conceber os objetos e práticas artísticas, *poiesis* e *aisthesis*, são comuns às qualidades definidoras do que é uma infraestrutura. Se para Rancière (2009) a partilha do sensível envolve a definição do que está ou não visível no espaço de experiência do *comum*, Larkin procura, através desses termos, ir além ao chamar atenção para as infraestruturas, sua visibilidade e invisibilidade na experiência desse mesmo *comum*. Como destacado pelo antropólogo: “As infraestruturas nunca apenas fornecem eletricidade, água ou gás. Elas causam implicações na própria definição do que é comunidade, seus possíveis futuros e sua relação com o Estado” (Larkin, 2018, p. 188, tradução nossa). Com isso, ele afirma desejar “dobrar Rancière para ver as infraestruturas compartilhando com as obras de arte o papel similar de produzir experiência sensorial e através da experiência da arte constituir vida política” (Larkin, 2018, p. 188, tradução nossa). Larkin faz isso demonstrando como o uso de formas específicas de apreensão sensorial são deliberadamente empregadas pelo Estado para *distribuir* “formas de racionalidade política e para criar ambientes nos quais essa racionalidade é experienciada” (Larkin, 2018, p. 189, tradução nossa). Ao aproximar arte de cabos submarinos, *data centers*, torres de telecomunicação, satélites, creio que podemos ensejar outros imaginários e afetos infraestruturais e, ao mesmo tempo, reconhecer afetos ou imaginários existentes e situados territorialmente.

Anna: Você argumenta que os trabalhos *Heat Waves* (vídeo, 2021) e *Solar Orders* (performance, 2023), de Kent Chan²; e *Mulika* (2022) de Maisha Maene³ rejeitam a lógica do colapso inevitável. Como, na sua visão, a arte pode mediar alternativas reais dentro de um horizonte de catástrofe?

Ruy: De fato, rejeitar a lógica do colapso inevitável é algo que busquei destacar nesses trabalhos e colocar em diálogo com referências teóricas como Julie Doyle, uma das poucas que encontrei na área da Comunicação tratando do tema. Assim como ela, a pesquisa sobre arte e mudanças climáticas tem sido crítica às imagens e exposições que buscam sensibilizar para o tema por meio de imagens que apelam apenas para o desastroso e o catastrófico, através de uma visão distanciada, sem o ensejo de imaginários alternativos. Esse argumento também tem sido difundido por pensadores como Ailton Krenak, ao situar o horizonte de catástrofe não só no futuro, mas também no passado colonial e ainda no presente. Dito isso, creio que o modo que a arte pode mediar alternativas reais é através do fortalecimento de uma crítica infraestrutural entre artistas e instituições de arte, de modo que um pensamento ecológico e outros imaginários climáticos e tecnológicos possam ser experimentados infraestruturalmente no meio artístico, como bem discutido pela artista Luiza Crosman (2020). Se o discurso institucional ou a produção artística, em seu conjunto, não resultarem em mudanças infraestruturais, esse potencial de mediação da arte permanecerá podado e engessado. Para que a arte cumpra seu potencial mediador em tempos de catástrofe, é fundamental que suas práticas e discursos se enraízem em modos de fazer que tensionem as estruturas institucionais e proponham modos de vida sustentáveis no plano material, simbólico e coletivo.

Anna: A partir da ideia de Parikka de uma “geologia das mídias”, levando em consideração o emaranhamento entre ecologia, questões tecnológicas e subjetividade, como você enxerga a responsabilidade ética de artistas frente à materialidade tecnológica de suas próprias obras?

Ruy: A resposta para essa pergunta já começou a se delinear na resposta anterior através dessa chamada de atenção para a noção de crítica infraestrutural. Uma atenção ecológica para as megaestruturas da arte (como grandes bienais ou grandes museus) pode acabar demonstrando mais o potencial de a arte ser cínica do que de fato ambientalmente responsável, mas o potencial da arte ou das práticas artísticas não se reduz ao que é

² Kent Chan é artista, curador e cineasta que vive e trabalha em Singapura. Sua prática gira em torno de nossos encontros com arte, ficção e cinema, que formam um triunvirato de práticas porosas em forma, conteúdo e contexto. Ele tem particular interesse no imaginário tropical, nas relações passadas e futuras entre calor e arte, e contestações aos legados da modernidade como epistemologia por excelência. As suas obras assumiram a forma de imagem em movimento, texto, performances e exposições.

³ Maisha Maene é diretor de cinema e roteirista que vive no Congo. Possui série de curtas-metragens no currículo. Em suas obras, trabalha questões de direitos humanos e meio ambiente e busca reconstruir a história fragmentada de seu país. Sediado em Goma, na região leste do Congo, tem interesse especial na exploração ilegal de recursos minerais e florestais em seu país.

realizado no âmbito de suas megaestruturas. Há artistas que sabem aproveitar e subverter a infraestrutura das artes a favor de alternativas mais materiais e modos de expor mais eticamente responsáveis.

Anna: Em *Solar Orders*, Kent Chan propõe ordens solares baseadas na abundância e na generosidade. Em que medida esse gesto, ao ecoar práticas de *commoning* (Dragona, 2021, Hardt; Negri, 2009), consegue de fato transigir o espaço museológico/performativo?

Ruy: Na pesquisa teórica sobre artistas que historicamente lidam com questões ecológicas, pude reconhecer diversos artistas que, além de atuarem nos circuitos megaestruturais da arte contemporânea, também atuam de modo situado em territórios e comunidades, revertendo ou subvertendo recursos e pondo em prática modos de vida mais responsáveis no que concerne também à tecnologia. Por exemplo, através da artista Tabita Rezaire⁴. Em 2018, fui curador assistente de Lígia Nobre e Cláudio Bueno na exposição *Campos de invisibilidade* (Sesc Belenzinho/SP), e tivemos a oportunidade de trazê-la ao Brasil para expor seu trabalho *Na maré profunda* (2017), sobre cabos submarinos. Para além de seu trabalho com vídeos e performances em megabienais e superexposições, Rezaire criou um centro de preservação florestal, ciência e cura na Guiana Francesa. Creio que os artistas, principalmente os que possuem mais recursos e acessos institucionais, que se importam realmente com essas questões de materialidade, tecnologia e ecologia, tendem a pôr em prática a crítica infraestrutural, a redistribuição de recursos, a criação de espaços alternativos de prática ecológica etc.

Anna: Você discute como o Sul Global é reapropriado culturalmente pelo Norte Global. Como artistas, pesquisadores e instituições podem resistir ou responder a esse ciclo extrativista, especialmente dentro dos circuitos da arte contemporânea?

Ruy: O que o Videobrasil fez ao longo de sua trajetória é uma ótima resposta para essa pergunta, fortalecendo, desde os anos 1980, as relações “Sul-Sul”, realizando atividades de preservação, difusão e produção de conhecimento. O Norte Global concentra poder, estrutura, financiamento, legitimação. Para se ter maior alcance, recursos e distribuição, é inevitável se colocar para a conversa, e torcer para que as respostas não sejam palavras ao vácuo. A potência maior, creio, está no que pode surgir de diálogo, por exemplo, entre os museus de arte contemporânea de Fortaleza, no Ceará, e de Barranquilla, na Colômbia. O Videobrasil apontou para isso, e sua relevância se deu pela persistência nesse caminho. Embora seja muitas vezes necessário transitar pelos circuitos do Norte para ampliar a difusão das práticas artísticas e

⁴ Artista franco-guianense, yogi, doula e aprendiz de agricultora, Tabita Rezaire recorre à imagem em movimento para desenhar um caminho para uma descolonização de corpos e mentes, debruçando-se sobre as ligações entre o mundo natural e o digital.

suas reverberações políticas, é no fortalecimento de alianças inter-regionais, como as promovidas pelo Videobrasil, que reside um verdadeiro potencial de descolonização epistêmica e infraestrutural.

Anna: O conceito de *solastalgia* (Albrecht, 2019), mobilizado em seu artigo “Práticas artísticas e crise climática na 22ª Bienal Sesc Videobrasil”, aparece como questão importante na crise climática. Como você entende que esse conceito/afeto se expressa no Brasil contemporâneo?

Ruy: A solastalgia parece ganhar uma densidade particular no Brasil contemporâneo, onde os eventos e desastres climáticos e ambientais se aceleram ao mesmo tempo em que tendem a ser absorvidos por um ciclo de apagamento e descontinuidade afetiva. Vivemos uma intensificação de traumas ecológicos — derramamento de óleo no litoral nordestino (2019-2020), colapso ecológico da bacia do Rio Doce, secas históricas na Amazônia, enchentes de 2024 em Porto Alegre —, mas não necessariamente vemos esses traumas se reverterem em políticas públicas robustas ou em uma elaboração simbólica e afetiva consistente diante das perdas. A solastalgia talvez apareça como uma espiral de repetição, impotência e despotencialização da memória como força de resiliência climática. Tais eventos expõem a erosão de vínculos entre território, memória e cuidado, combinada com respostas institucionais e midiáticas fragmentadas, pouco costuradas e assimétricas no que concerne às populações diretamente afetadas — geralmente racializadas, periféricas, ribeirinhas ou indígenas. A solastalgia, aqui, talvez envolva não só o luto pelo mundo que se desfaz, mas também pelo desamparo diante do abandono e da desposseção. A arte tem sido um dos campos que ao longo do tempo tem mantido atenção para essas questões, às vezes elaborando-as de forma mais comprometida e às vezes de modo mais cínico, mas, ainda assim, realizando costuras entre afetos, histórias, narrativas e práticas de cuidado ambiental.

Anna: A figura do afronauta em *Mulika* convoca uma ancestralidade tecnopolítica. Você vê na estética afrofuturista uma chave para reimaginar o papel da arte na mediação ambiental e geopolítica? Como?

Ruy: Em *Mulika*, a figura do afronauta não simboliza apenas um retorno, mas um reencantamento tecnopolítico de um território marcado pela guerra e pelo extrativismo causado pela demanda do digital. Ancestralidade e tecnologia se encontram em um gesto de reapropriação de tempo e espaço em uma temporalidade crítica, espiralar e situada cosmologicamente. Essa capacidade de redesenhar o tempo — o que Jussi Parikka (2018) chama de *time media* — torna tais obras importantes para um pensamento crítico da crise climática. Elas desestabilizam regimes temporais dominantes e projetam futuros ativando outras formas de imaginação política e estética. Nessa chave, o conceito de cosmotécnica, proposto por Yuk Hui

(2017), tem sido recorrentemente mobilizado por pesquisadores interessados nessas questões. Em vez de uma modernidade técnica, Hui defende a existência de múltiplas cosmologias técnicas — diferentes modos de pensar e construir tecnologia. *Mulika*, nesse sentido, pode ser lido como um gesto cosmotécnico africano, no qual o saber tecnológico não está dissociado do espiritual, do ecológico ou do social. Futurismos africanos, árabes, latino-americanos ou asiáticos são vetores de crítica e de outros possíveis projetos alternativos de vida e resistência em meio à catástrofe climática global, possíveis apontamentos de bifurcações para a modernidade ocidental.

Anna: Como a condição de artista-pesquisador influencia suas escolhas de formalização — entre crítica e fabulação, texto e performance, denúncia e imaginação — e de que modo a página Infradesconexão, que reúne seus textos e projetos artísticos de pós-doutorado, se configura como dispositivo de mediação e comunicação das questões que sua pesquisa propõe?

Ruy: Gosto de pensar a partir da tensão produtiva entre regimes de saber e modos de existência que a condição de artista-pesquisador enseja. É uma posição deslocada que permite abordar objetos de pesquisa não apenas através de análises tradicionais, mas também por meio de especulação, fabulação e práticas experimentais. A Comunicação tem, em Vilém Flusser, uma fundamentação teórica para isso, ao propor o gesto de pesquisar como ação intersubjetiva e ambiental, entendendo o trabalho investigativo como gesto criador que não separa sujeito e objeto, mas habita zonas intermediárias onde o saber emerge como experiência relacional e corporificada. Infradesconexão, nesse sentido, é um dispositivo que performa o próprio campo expandido da pesquisa artística. Publicar fora do logocentrismo acadêmico, que ainda busca homogeneizar os modos de validação do conhecimento em Comunicação, é operar uma articulação multimodal entre práticas textuais, visuais, sonoras e performativas. Como tenho discutido em outros artigos, essa abertura à experimentação formal — que inclui videoartigos, instalações online e performances — responde à urgência de imaginar outras infraestruturas de produção e circulação do conhecimento, algo que autores como Flusser, mas também pensadores contemporâneos como Jussi Parikka (2015) e Nicole Starosielski (2015), vêm apontando como necessário diante da crise ambiental e epistêmica que vivemos. Infradesconexão se coloca, assim, como uma tentativa de recompor sensivelmente o laço entre pesquisa, experiência e criação, sobretudo em um momento de crise ecológica e comunicacional que exige novas formas de enunciação, articulação e escuta.

Anna Cavalcanti

Doutora e mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade

Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com financiamento da CAPES. Foi pesquisadora visitante na Westfälische Wilhelms-Universität Münster (WWU), no Departamento de Neuere deutsche Literatur.

E-mail: annaccavalcanti@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3005-6537>

Referências

- ALBRECHT, Glenn. **Earth Emotions: New Words for a New World**. Ithaca: Cornell University Press, 2019.
- CROSMAN, Luiza. Strategy and Spell. **Passepartout**, Aarhus, v. 22, n. 40, p. 29-52, 2020. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/passepartout/article/view/123368>. Acesso em: 23 abr. 2021.
- DRAGONA, Daphne. Commoning the commons: Revisiting the Role of Art in Times of Crisis. In: SOLLFRANK, C., STALDER, R. & NIEDERBERGER, S. (Hg.): *Aesthetics of the Commons*, Zürich: **Diaphanes**, p. 101-124, 2021.
- FIGUEIREDO, Ruy. Práticas artísticas e crise climática na 22ª Bienal Sesc_Videobrasil. **Anais do 34º Encontro Anual da Compós**. v. 34, 2025. Disponível em: <https://publicacoes.softaliza.com.br/compos2025/article/view/11396>.
- FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: Reflexões sobre o futuro**. São Paulo: Martins Fontes. 2015.
- HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies** v. 14, n. 3, p. 575-599, out. 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3178066>. Acesso em: 21 jul. 2025.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Commonwealth**. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- HUI, Yuk. **Cosmotechnics as cosmopolitics**. E-Flux n. 86, 2017. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/86/161887/cosmotechnics-as-cosmopolitics/>.
- LARKIN, Brian. Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure. **The Promise of Infrastructure**. Durham: Duke University Press, 2018. p. 175-202.
- PARIKKA, Jussi. **A geology of media**. Twin Cities: University of Minnesota Press, 2015.
- PARIKKA, Jussi. Middle East and other futurisms: imaginary temporalities in contemporary art and visual culture. **Culture, Theory and Critique**, v. 59, n. 1, p. 40-58, 2018.
- PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**, London: Sage. 2009
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental Org./Ed. 34, 2009.
- SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2014.
- STAROSIELSKI, Nicole. **The Undersea Network**. Durham: Duke University Press, 2015.

Recebido em 28 de julho de 2025.

Aprovado em: 30 de agosto de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed56.2025.506>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 25, n. 56, p. 146-153, mai./ago.2025