

39 QUEBRA QUINA



PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
EBA - UFRJ



Quebraquina

ORGANIZAÇÃO DA PUBLICAÇÃO

Jorge Soledar, Rosemeri Conceição e Mirela Luz

CiRcuiTO

Intervenções artísticas

- 11** Ensaio sobre isolamento
Ana Clara Badia Guinle
- 17** In the Flesh/Flash
Arthur Henrique dos Santos
- 19** Espiral de Andrômeda
Danielle C. Spadotto
- 28** Aqui, agora
Gabriel Costa Fampa
- 32** Viver poesia: um lugar para esperar as folhas caírem
Gabriel de França Caetano
- 36** Álbum sonoro Renata
Lucas Vidal
- 42** O vídeo e texto “palimpsesto”: relatos, ações e vídeo que buscam a condição da mulher brasileira diante do casamento e do trabalho
Mariana Gonçalves Paraizo Borges
- 49** Videoperformance casulo: processos de reflexão sobre si
Niara Mackert Pascoal
- 53** A era da incerteza
Rafael Salim
- 59** Colagem como ferramenta política para um olhar atento
Sarah Mantuan
- 65** Meus olhos, seus olhos: diálogos entre arte, tecnologia e afetividade
Sema
- 68** Fabulações fermentativas
Sofia Gentil Mussolin
- 76** Quarto de desejo
Thaís Lopes Basilio

Comunicações

- 83** Territórios negros: patrimônio, cultura e memória
Ana Carolina Soares Cruz
Ellen Bento Alves
- 92** Revisitas ao gélido sertão
Anais A. Murakami
- 104** Desorientar-se pela imagem escrita: o disjuntivo e o multissensorial no cinema experimental de Marguerite Duras ou Marguerite Duras: O involucro da linguagem sobre o espectro da imagem
André Arçari
Priscila Vescovi
- 117** Recompondo a terra: arte contemporânea e as paisagens arruinadas da mineração
André Leal
- 133** Direito ao funeral: a possibilidade do luto em Paulo Nazareth
Anelise Tietz
- 143** História da arte em reflexo: Yasumasa Morimura e Cindy Sherman repensando a história da arte a partir de autorretratos
Antonio Layton Souza Maia
- 153** Bixa do mato: autorretrato e abjeção
Audrian Vinicius Cassanelli Griss
- 163** As representações do negro na literatura afro-brasileira: um estudo sobre Úrsula, de Maria Firmina dos Reis
Bianca Cristina Vieira da Costa
Maristela Barbosa Silveira e Silva
- 170** Estratégias para conjugar performance e sonho
Bruna Mazzotti
- 178** Arte, ciência e tecnologia: modelos alternativos e especulativos para habitar a terra
Cláudio de Melo Filho
- 187** Cultura, política e revolta: o movimento da negritude no teatro experimental do negro (1940-1950)
Daiani da Silva Barbosa
- 196** Tele-haicais: haicais, fragmento, condição
Fercho Marquéz-Elul
- 207** Vestígios
Flávio Célio Rodrigues Oliveira
- 217** O traje dos alegóricos labores da terra de Nicolas II de L'armessin
Henrique Guimarães dos Santos
- 228** A fotografia no processo de apresentação de novas narrativas históricas
Ignez Capovilla Alves
- 237** Memória em movimento: uma análise autoetnográfica sobre a dança como auxílio nos

- processos de cura
Isis Cavalcante do Nascimento
- 245** Presenças outras
Jean Carlos Azuos
- 254** A rua Primeiro de Março pelas pinceladas de Dall'ara: a paisagem urbana do Rio de Janeiro sob o olhar de um estrangeiro
Joyce da Costa Peixoto
- 264** ¿História natural?: A colonização do corpo brasileiro
Julia Furtado Zanon
- 271** Arquivologia de si: a hermenêutica do artista-arquivador
L. Hansen Braga
- 281** O lado mais obscuro das modernidades carnavalescas
Leonardo Augusto de Jesus
- 290** Cronotopias e anacronismos: modos de ver o móvel oitocentista
Lucas Elber de Souza Cavalcanti
- 300** O ovo do cisne: vestígio batailleanos na escrita cênica de Miguel Bonneville
Lucas Rodrigues de Souza
- 310** Anatomia da inquietação: a estética do grotesco como forma de interação
Luisa Ferrari Capistrano de Mesquita
- 318** “Quem convidou os favelados?”
Marcel Martins Lacerda Diogo
- 328** O um é um múltiplo: existências comunais como prática artística
Marcela de Macedo Cavallini
- 336** A invenção de lara: uma revisão estética sobre a deformação colonial do imaginário amazônico dos povos originários
Márcio André Diegues
- 348** Zona de erosão: uma introdução aos estratos do lugar
Rafael Vilarouca Peixoto Correia
- 360** Arte colonial, arte afro diaspórica
Renato do Carmo Mendonça
- 370** As quinas que o mar não faz: olhares sobre a água como ferramenta poética afrodiaspórica na obra de Aline Motta
Rosemeri Conceição
- 380** Esboço-paisagem: um ato de recriação de possíveis paisagens
Samir Dams
- 389** Espaço, público e projetar: consequências de um design de informação pouco transparente
**Valentina Kurkdjian Teixeira
Marina Araujo Scalabrin**
- 400** Mulheres gravadoras e a experimentação gráfica como tática de permanência
Vanessa Guida Cardoso

407 É possível separar o moderno do ocidental?

Victor Raphael Rente Vidal

415 O preto e o branco

Vítor de Souza Pereira Martins

Nota de introdução

“Que tempos estranhos!”. Em meados de 2014, ano seguinte às manifestações de junho de 2013, recordamos que já se ouvia esta expressão como sintoma social *estranho*, que condensava energias tão familiares quanto incômodas acerca do momento histórico que se configurava diante dos nossos olhos; isto é, de um lado, um levante popular, até certo ponto, legítimo, que poderia ter-se condensado nos moldes chilenos, caso não fosse descarrilado em seu curso histórico contemporâneo pela sua própria história anacrônica e eclipsada pela escolha da anistia dos crimes da ditadura brasileira, exceção que somente o Brasil em relação aos vizinhos.

Nós, seres humanos da cultura que tecemos, pensamos e fabricamos aquilo que se designa, em tempos humanísticos, por patrimônio artístico, estamos abrigados entre o topo e a base do fenômeno social conhecido como artístico: somos, portanto, agentes formadores de materiais expressivos que representam em tempos de vida, ancestralidade e futuro, em outras palavras, criamos patrimônios e riquezas, interpretando seus símbolos e códigos, narrando e recompondo memória e política nas artes. Temos o enorme desafio de construção material e simbólica daquilo que designamos, em geral, “arte”. As aspas assinalam, graficamente, a construção de um termo cujo significado nunca expressa uma essência, um valor em si, mas cenário social entre a criação e o conflito. Eis a política que nos interessaria analisar agora, as recomposições de uma

área de atuação posicionada entre a base e topo da nossa sociedade que se reposiciona não mais pela chave colonial, e sim, por uma luta emancipatória de suas próprias chaves de abertura. Voltando ao Brasil após 2013, ampliamos as marcas do golpe narrativo de nosso próprio histórico de *quinas* que cansaram de aquartelar. Ironicamente, ingressamos no século XXI, acreditando que as nossas *quinas* obtusas tinham sido derretidas, misturadas e liquefeitas pela nossa imaginária democracia brasileira, que hoje sabemos ser de baixa intensidade, conforme nos ensina o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos.

Pensando neste cenário, conceituamos a presente edição do encontro de pesquisadores em artes visuais como “quebra-quina”, propondo abrigo e publicação de reflexões sociais acerca da cultura artística como fenômeno social e político através do sensível, e quiçá, enquanto esclarecimento visual e narrativo de nossos reposicionamentos entanto sujeitos-intelectuais da cultura e não “filiais” de territórios imperialistas. Propomos agrupados e juntos aqui, um grande quebra-cabeças no qual cada um contribui com seu espaço contranarrativo, seja justapondo, sobrepondo ou misturando *quinas* ou cantos, de maneira a compreendermos juntos, entre a base e o topo, uma plataforma transformadora de nossas posições sociais e artísticas.

**Jorge Soledar e
Rosemeri Conceição**

Intervenções artísticas

Ensaio sobre isolamento

Ana Clara Badia Guinle, anacguinle@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/9679559092180611

RESUMO O vídeo “Ensaio sobre isolamento” apresenta uma imagem que se fragmenta e desdobra em novas visualidades repletas de ruídos. As composições imagéticas se configuram atreladas à narração de um texto poético autoral, onde são apontadas reflexões existencialistas que desembocam na ilusão de um outro eu, um duplo, um reflexo no espelho. Nesse espelhamento, a própria imagem se revela como representação de uma companhia que protege, assim como a casa que abriga.

Através de um processo de criação que funde diversas linguagens, o vídeo é um recorte íntimo e autobiográfico resultante da experiência do isolamento social vivenciado durante a quarentena adotada para prevenir a disseminação da pandemia provocada pelo coronavírus.

PALAVRAS-CHAVE Corpo; Existencialismo; Poesia; Arte; Proteção.

ABSTRACT The video “Essay on isolation” presents an image that is fragmented and unfolds in new visualities full of noises. The imagery compositions are configured linked to the narration of an authorial poetic text, where existentialist reflections are pointed out which leads to the illusion of another self, a double, a reflection in the mirror. In this mirroring, the image itself is revealed as a representation of a company that protects, such as the house that gives us shelter.

Through a creative process that merges different languages, the video is an intimate and autobiographical cut resulting from the experience of social isolation lived during the quarantine adopted to prevent the spread of the pandemic caused by coronavirus.

KEY WORDS Body; Existentialism; Poetry; Art; Protection.

Intervenção artística

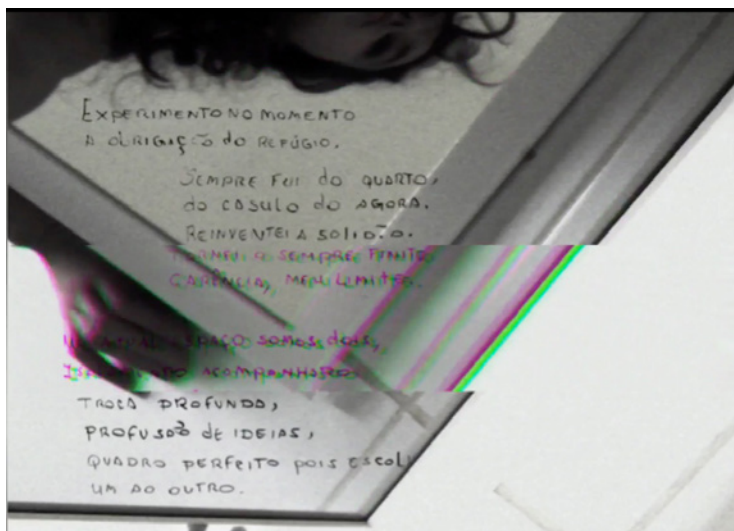
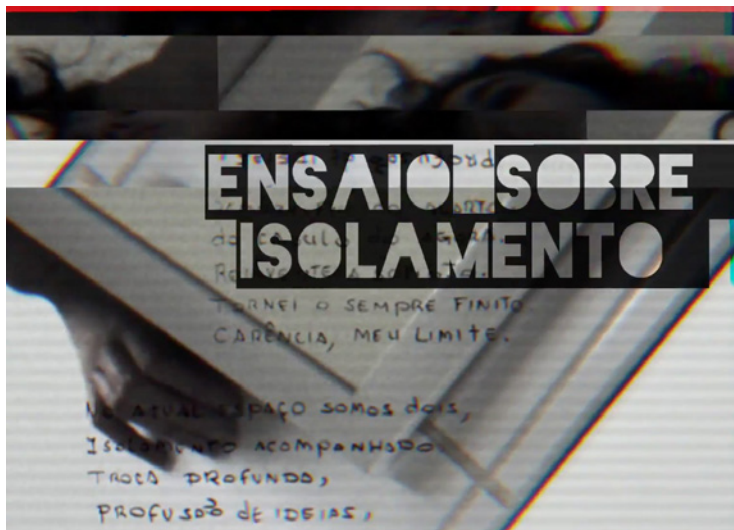
Partindo do vídeo “Ensaio sobre isolamento”, proposto pela artista Ana Clara Guinle como intervenção remota apresentada no Quebranaquina_2021 XXIII Encontro de Pesquisadores do PPGAV-EBA-UFRJ, faremos uma investigação acerca do processo de criação desse trabalho relacionando-o com questões ligadas à filosofia, psicologia e poesia.

Iniciado no ano de 2020, o trabalho foi desenvolvido no contexto pandêmico, quando o isolamento social foi adotado como a principal medida de controle contra a disseminação do novo coronavírus. Nesse panorama, com a quarentena vigente, o desenrolar da produção de “Ensaio sobre isolamento” carrega veracidade em seu caráter intimista.

Anteriormente à elaboração do vídeo apresentado como intervenção, técnicas artísticas tradicionais foram utilizadas em seu processo. Imagens construídas através da fotografia, monotipia e desenho, tornaram-se camadas de uma colagem digital que resultou em uma única composição imagética, a qual posteriormente foi fragmentada, multiplicada e por fim transformada em *frames* altamente ruidosos. Em paralelo a criação dessas visualidades, um texto poético foi concebido, declamado e gravado na forma de áudio, o qual foi então inserido no vídeo, assim interpelando um profuso e intrincado diálogo com as imagens. Durante o decorrer dessa investigação voltaremos a explorar tais etapas do processo de criação, buscando assim um diálogo que abranja não apenas o trabalho finalizado, mas também os conceitos que se desdobram através da natureza das diversas linguagens utilizadas.

É importante frisar que na etapa da fotografia, a artista se auto-representa utilizando a fotoperformance como recurso e criando um jogo de espelhos que duplica sua imagem. Podemos interpretar esse espelhamento como o surgimento de um duplo, um “outro eu”, sombra que emerge do inconsciente. Essa companhia que se manifesta na imagem, também se apresenta na fala, no texto poético recitado que reforça a presença de um “outro”. Portanto, esbarramos com uma questão identitária, uma persona que se desdobra problematizando a aparição de “outro eu”. A fim de descobrir a multiplicidade dos “eus” que a habitam, a artista ao vivenciar o isolamento, se reinventa como sua própria companhia através de uma ficção de si mesma.

Trazendo referências de poetas que pensam o “eu” como um universo exploratório, podemos citar Fernando Pessoa e seus heterônimos, cujas personalidades díspares se aprofundam de tal maneira que a ficção se mistura com realidade. Já Rimbaud,



Figuras 1-2
Frames de “Ensaio Sobre Isolamento” vídeo 1’16”, 2021, Ana Clara Guinle. Fonte: Canal de Ana Clara Guinle no Youtube <https://youtu.be/StLsZ0xQO-qY> (visitado em 07 de janeiro de 2022).

ao escrever “eu é um outro”, questiona a identidade enquanto verdade absoluta, projeta no “eu” um potencial desconhecido, onde um “outro” habita. O poeta abre um universo que se distancia da lógica e dilata a noção de uma identidade fixa, debruçando-se nas transformações e paradoxos existentes em um único indivíduo que explode em suas outras versões. No trecho de “A carta do Vidente”, endereçada à Paul Démeny, Rimbaud elabora:

(...) Com efeito, EU é outro. Se o cobre acorda clarim, a culpa não é dele. Para mim, é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: fito-o, escuto-o: dou com o golpe de arco no violino: a sinfonia tem um estremecimento nas profundidades ou salta de súbito para a cena. (...) O Poeta faz-se vidente por um longo, imenso e ponderado desregulamento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; procura por si próprio, esgota em si próprio todos os venenos para só lhes guardar as quintessências. Inefável tortura em que precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, em que se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Com efeito, chega ao desconhecido! Visto ter cultivado a alma, já rica, mais que ninguém! Chega ao desconhecido; e quando, apavorado, acabasse por perder a inteligência das suas visões, tê-las-ia já visto! Que rebente no seu salto pelas coisas inauditas e inúmeras: outros virão, horríveis trabalhadores; começarão pelos horizontes em que o outro tombou!”. Trecho de *Lettre du Voyant/ Carta do Vidente* (Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 de maio de 1871).

Nas imagens, temos representados de forma figurativa, através da técnica da monotipia, uma fechadura e dois botões. Ambos os elementos foram usados diretamente como matrizes no processo de impressão, acrescentando assim uma carga indiciária à imagem. Tais objetos “carimbados” neste trabalho pertenceram à família de Guinle, e são recorrentes em sua pesquisa.

A fechadura tranca a casa e o botão adapta a roupa ao corpo protegendo-o ao vesti-lo. Tanto a presença desses dois elementos, quanto o desenho da casa representada de forma infantilizada na imagem, são elementos que simbolizam a proteção. Através dessa tríade que aponta para a crença de estar em segurança, a imagem de um “outro” que surge no espelho, pode reforçar a ideia de proteção quando interpretada como “um outro que acompanha”.

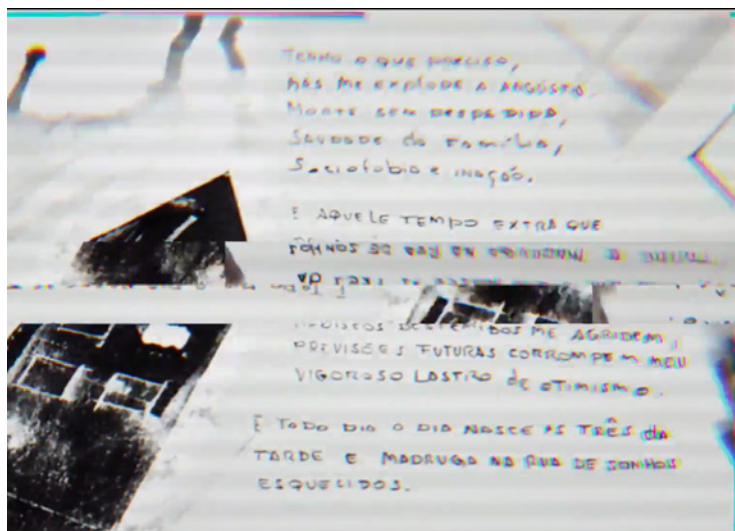


Figura 3
 Detalhe de “Ensaio Sobre Isolamento” colagem digital 8268x5906px, 2020, Ana Clara Guinle. Fonte: Publicação revista Imago_EBA No.01 – Quarentena 2020, p. 12 https://issuu.com/revistaimagoeba/docs/imago_eba_no_01_issuu/12 (visitado em 07 de janeiro de 2022).

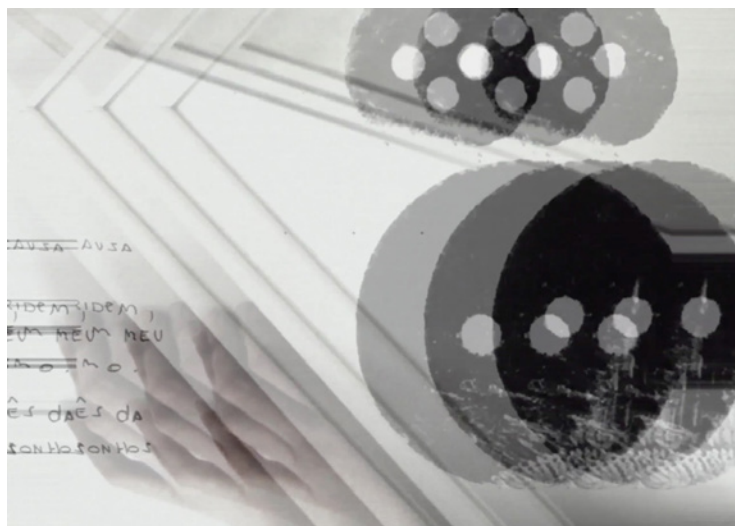


Figura 4
 Frame de “Ensaio Sobre Isolamento” vídeo 1’16”, 2021, Ana Clara Guinle. Fonte: Canal de Ana Clara Guinle no Youtube <https://youtu.be/StLsZ0xQO-qY> (visitado em 07 de janeiro de 2022).

Apesar de encontrarmos nas imagens elementos que representam a proteção, o texto recitado no vídeo revela uma carga de desesperança que se assume e contrasta com a imagem. Na fala, emergem sentimentos que confrontam com a ideia de estar em segurança e a melancolia vem sugerir uma ameaça à existência de um lugar seguro.

Em “A poética do espaço”, Bachelard ao descrever a casa, faz dela um instrumento de análise psicológica. Apoiando-se na psicologia analítica, identifica os cômodos como camadas da psique humana, um interior onde nossa intimidade habita. Nossa alma é nossa morada, espaço que transpira segurança, onde guardamos nossos medos, inseguranças, felicidades e diversas memórias que podemos ou não acessar, porém estão protegidas dentro de nosso abrigo.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente re-imaginamos a sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa. (BACHELARD, 1993, p. 36).

Sobre a escolha estética presente no vídeo, cujos quadros apresentam interferências digitais, os ruídos e a fragmentação das imagens faz alusão à memória, às lembranças que muitas vezes se misturam com sonhos, colocando a realidade em discussão. “Ensaio sobre isolamento” provoca sentimentos dúbios que se bifurcam construindo universos paradoxais e corporifica experiências. A companhia de um “outro”, um indivíduo refletido no espelho, é visível e persiste se organizando no espaço. A presença da representação de um “duplo” se materializa na fala e deixa clara a escolha de estar em companhia no ambiente íntimo onde se encontra um lugar paradoxal, onde existe a obrigação de estar em isolamento social, porém isso não impossibilita interações com outras personalidades. Nesse diálogo onde questões do inconsciente vem à tona recriam-se lembranças e as dúvidas pairam sobre os corpos. De repente a casa já não existe mais, provocando um vazio que causa medo e então passamos a acreditar que a proteção é uma grande ilusão.

In the Flesh/Flash

Arthur Henrique dos Santos, arthenrique@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/5392175088534327

RESUMO *In the Flesh/Flash* é um videopoema derivado de um experimento, ou melhor, de uma experiência “malsucedida”, mas não só. Frustrada sim em sua expectativa, mas não em experiência. Do escuro das velas apagadas das quais não restou nada (ou muito pouco) – pelo menos a olhos vistos – fez-se a luz, a iluminação, o flash, a inspiração. O encontro entre o sensível e o visível é apenas uma das interseções possíveis do (e no) conjunto dos sentidos. Dessa espécie de cruzamento é que surge esse trabalho: daquilo que se vê, ou se revela num clarão (*flash*), com aquilo que se sente na pele, na carne (*in the flesh*, no inglês).

PALAVRAS-CHAVE Experiências; Possibilidades; Cruzamentos.

ABSTRACT *In the Flesh/Flash* is a video-visual poetry derived from an experiment, or rather, from an “unsuccessful” experiment, but not only. Frustrated yes in its expectation, but not in experience. From the dark of the extinguished candles of which nothing (or very little) remained – at least to the naked eye – was made the light, the illumination, the flash, the inspiration. The encounter between the sensitive and the visible is only one of the possible intersections of (and in) the set of senses. It is from this kind of intersection that this work arises: from what is seen, or revealed in a flash, with what is felt on the skin, in the flesh.

KEY WORDS Experiences; Possibilities; Intersections.

Texto intervenção artística

O Dalai Lama nos diz que a construção da roda do tempo é um ritual de iluminação – e visualização – cujo objetivo é enxergar nossa mandala interior. Devemos buscar alcançar a luz ou então que a luz nos alcance. E que assim seja. “Quando nada acontece há um milagre que não estamos vendo”. E não enxergo mal algum nisso. Acendo

uma vela para o meu orixá que não conheço e por quem tenho o maior apreço. Tudo isso pode ser o começo de um caminho de possibilidades (inventadas). E aí podemos tropeçar. Pule duas casas ou volte ao início. O jogo vai recomeçar. Quarenta minutos antes do nada começamos a jogar areia ao vento. Aí a areia do tempo pode acabar. Porém a vela estará acesa. Haverá de estar. Quando o sono chega traz com ele a possibilidade de sonhar. A matéria dos sonhos é do tipo que se desmancha no ar. É duro estudar a matéria. Melhor fechar os olhos e tentar escutar aquilo que nos sopram nos ouvidos. E sentir o vento de se aventurar trilhando esse caminho que não sabemos aonde vai dar. Mas que queremos experimentar. Apaguei a vela e vou me deitar. Até já. Até lá.

O texto que introduz o que se quer apresentar, intitulado “Um novo caminho (ou Iluminações)”, é a descrição de um experimento, ou melhor, de uma experiência “malsucedida”, mas não só. Frustrada sim em sua expectativa, mas não em experiência. Da experiência não há o que esperar. Aqui cabe outra distinção, entre o espectador e o expectador. Pode-se somar a esses mais um: o especulador. Nesse caso, os dois (ou três) são a mesma pessoa: a que observa e (ou é) a que espera que algo aconteça. Esse algo pode ser nada (a olhos vistos). É essa a impressão quando se põe a visão na frente dos outros sentidos, elegendo-a como sentido prioritário. O encontro entre o sensível e o visível é apenas uma das interseções possíveis do (e no) conjunto dos sentidos. Dessa espécie de cruzamento é que surge o trabalho aqui apresentado: daquilo que se vê, ou se revela num clarão (flash), com aquilo que se sente na pele, na carne (in the flesh, no inglês). Do escuro das velas apagadas das quais não restou nada (ou muito pouco) fez-se a luz, a iluminação, o flash, a inspiração. Um embate entre o esperado e o inesperado. O disco *In the Flesh: live*, lançado no ano 2000 pelo vocalista e baixista Roger Waters, um dos fundadores da banda inglesa Pink Floyd, inspira (breathe) uma série de poemas. Esses poemas aqui (e agora) são transformados em um vídeo-poema. O impulso inicial vem não diretamente do cruzamento entre as “homônimas” flesh/flash, mas da recordação da última música do show/disco de Waters: *Each Small Candle*. “Each small candle lights a corner of the dark”, diz o refrão: cada pequena vela ilumina um canto do escuro. *It’s a Miracle* (É um Milagre) é outra canção que inspira um poema e nos transporta para a citação de Guimarães Rosa sobre “um milagre que não estamos vendo”. Aqui vale uma repetição (ou reiteração): são apenas inspirações, não são traduções. Um Eclipse é o ato final; cai o pano (ao menos de forma parcial).

Espiral de Andrômeda

Danielle C. Spadotto, danidanispadotto@gmail.com e
danispadotto@ufirj.br
www.lattes.cnpq.br/5295146845824638

RESUMO *Espiral de Andrômeda* é uma vídeo-performance realizada em 2021 e tem duração de 15min e 16seg. O presente texto tem como objetivo performar uma *dobra* (obrar novamente) nas instruções que dispararam sua realização, fazendo-as circular também na escritura deste texto. Procurei ser fiel à performatividade esquizo que venho, ao longo do doutorado, buscando experimentar, compreender e inventar, de modo que lanço mão da fragmentação e da associação-livre como formas de tecer um conhecimento. Dito isso, inicio este ensaio com a instrução da performance, seguida pelo desenvolvimento textual em torno de verbetes que apresentam cada unidade sónica presente na instrução e, por conseguinte na vídeo-performance. Cada uma dessas unidades é um fragmento. Cada fragmento tem o poder de engatilhar um novo fragmento. O sentido se dá em cada leitor na medida em que ele circula pela vídeo-performance e pelo texto.

PALAVRAS-CHAVE Performatividade Esquizo; Arte Conceitual; Vídeo-Performance, Loucura como Performance.

ABSTRACT *Espiral de Andrômeda* is a video-performance held in 2021 and has 15minutes and 16seconds duration. The present text aims to perform a *fold* in the instructions that triggered the video-performance, making them working on the text as well. I tried to be loyal to my schizo performativity which I've been experimenting, researching and inventing during my doctoral research, so fragmentation and free association were used here as a way to weaving a kind of knowledge. In this way, this essay begins with the performance instructions followed by a textual development around the entries which represent each unit of sign found in the instructions as well as in the video-performance. Each of these units is a fragment. Each fragment can trigger a new one. The reader will construct your own meaning circulating between the video-performance and the text.

KEY-WORDS Schizo Performativity; Conceptual Art; Video-Performance, Madness as Performance.

Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu.
(ANDRADE, 2011, p. 67)

Instrução #01

1. Posicionar a câmera de frente para o mar de modo a registrar o horizonte;
2. Caminhar de olhos fechados buscando desenhar um círculo com o percurso;
3. Parar quando sentir que conseguiu desenhar um círculo perfeito.

A imagem

A imagem é de uma praia deserta. A câmera posiciona-se perpendicular ao mar, entro em cena pelo lado esquerdo do enquadramento e permanece parada por um tempo. Acima de mim paira um asterisco.

À medida que caminho o asterisco desenha meu movimento na tela como quem olha de sobrevoos. Assim, *dobram-se* no vídeo dois pontos de vista: o da câmera que parece assistir um espetáculo em palco italiano e o de um geolocalizador que cartografa os movimentos da cena olhando de cima. Ao sobrepor os pontos de vista, o espectador é colocado numa espécie de “rede de observação permanente” (CRARY, 2013, p. 102) que tem como objetivo “capturar” o corpo em ação.

A performer

Quando o corpo esquizo se *dobra* no corpo da performer efetua-se a ancoragem do esquizo no próprio corpo tornado outro em cena, numa espécie de operação mágica em que a pessoa esquizo, até então fragmentada, reencarna em sua própria imagem.

Isso porque o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro (...) por duplo entendo o grande agente mágico através do qual o teatro e as suas formas não são senão



Figura 1

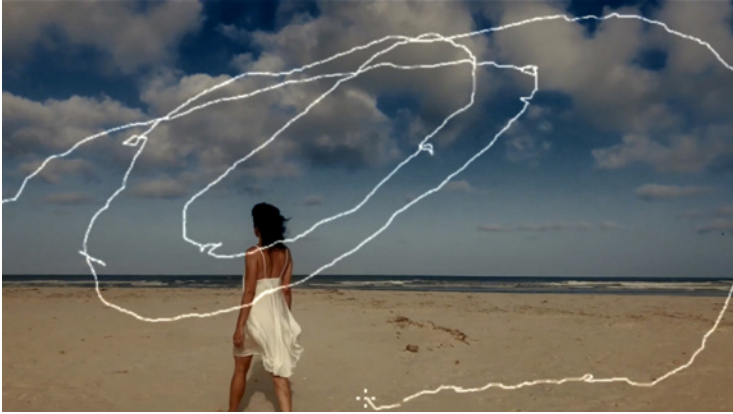


Figura 2

que a figuração, esperando que ele advenha a ser transfigurado. É sobre a cena que se constitui a união do pensamento, do gesto, do ato.
E o Duplo do teatro é o real *inutilizado* pelos homens de hoje. (KIFFER, 2017, p. 69)

A paisagem natural apresenta o esquizo em sua desterritorialização por um lado e por outro, nos mostra que em seus delírios ele pretende constituir uma língua deslocada do social normativo que dê conta de sua existência. Talvez por isso eu faça diversas performances fora da vida sociocultural urbana.

A *voz-off* recita uma poesia¹ autoral como se fora um mantra. A edição sonora segue o movimento da performer, ou seja, cada vez que a performer passa pelo mesmo lugar no espaço da cena retoma-se a poesia a partir da primeira palavra dita naquele ponto. A voz se *dobra* sobre o espaço para conectar-se ao corpo através de sua imagem em cena, o que denota saber-se observada.

(...) Dizemos de uma categoria desses doentes que eles sofrem de delírio de ser vigiados. Queixam-se de ser incessantemente observados por forças desconhecidas – que, sem dúvida, não são, no fim das contas, nada além de pessoas; (...) Essa vigilância, embora ainda não seja a perseguição, aproxima-se muito desta. (...). O que aconteceria se esses delirantes tivessem razão?... (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28)

O horizonte

Tanto o mar quanto o céu mantiveram ao longo da história, estreita relação com a loucura. Em astronomia o horizonte verdadeiro é a linha aparente em que o mar encontra-se com o céu. Navegando em alto mar a sensação é que esse horizonte verdadeiro é inalcançável, eu poderia dizer que do ponto de vista esquizo ele é tão inalcançável quanto à “verdade” que contém.

Mas em astronomia há também o horizonte astronômico que é a linha de observação perpendicular ao corpo do observador, é tudo

1 A poesia pode ser encontrada em <https://danispadotto.net/Esoiral-de-Andromeda>. A poesia é usada por conta de sua capacidade de fundar um mundo, de criar um fora na linguagem.

o que conseguimos observar no céu, em profundidade, porque agora não olhamos para o chão da Terra, mas para frente. Se tivermos boa visão, ou um telescópio, conseguiremos enxergar a galáxia de Andrômeda.

Na Idade Média o horizonte verdadeiro escondia monstros terríveis enquanto o horizonte astronômico colocava o Sol como centro do nosso sistema planetário. Curiosamente é nessa época que a sociedade europeia começa a expulsar os loucos das cidades rumo a um horizonte desconhecido no mar, nos *Navios dos Loucos*², e também a retratá-los como os lunáticos que passam o tempo observando o céu.

O mar

O mar para os loucos, primeiro foi o lugar geográfico para onde éramos enviados rumo a um destino incerto, e depois a água do mar em suas profundezas remeteu-nos aos domínios do inconsciente. O mar ocupa lugar geográfico e simbólico na história da loucura. Foucault disse que:

(...) confiar o louco aos marinheiros é com certeza evitar que ele ficasse vagando indefinidamente entre os muros da cidade, é ter certeza de que ele irá para longe, é torna-lo prisioneiro de sua própria partida. Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. (FOUCAULT, 1978, p. 16)

Diferente da irônica *Nave dos Loucos* de Bosch que segundo Foucault renunciou o movimento que constituiu a psiquiatria do século XVII, temos as embarcações de Arthur Bispo do Rosário que subvertem sua condição de prisioneiro excomungado, tornando-o marinheiro de sua própria loucura.

O céu

O céu aparece com a figura do lunático amplamente retratado por artistas interessados na moral e nos costumes de época. Algumas dessas

2 Ver pintura de Hieronymus Bosch, *Navio dos Loucos (La Nef des Fous)* de 1490-1500 e *História da Loucura na Idade Clássica* de Michel Foucault.

representações associavam o céu a figura do louco como aquele que sofre a transcendência da razão pelo espírito, é o caso da gravura 8 da série *A Rake's Progress*³ de Willian Hogarth, em que vemos, dentre toda a sorte de sujeitos que à época (1735) eram enviados para o confinamento, o louco da luneta.

Outras representações associavam o louco à figura do visionário, como vemos no conto *Darandina* de Guimarães Rosa (1962). Em seu conto, Guimarães alça o lunático aos céus colocando-o na copa de uma Palmeira-Imperial, ao mesmo tempo em que o doido é gênio, herói, palhaço, *psiquiatrista* simultaneamente. *Darandina* nos sugere a ambígua fronteira entre razão e loucura, a mesma que ecoa em Bispo do Rosário e no presente trabalho. Nós esquizos, diferente do artista que mergulha numa “espécie” de caos para sair dele e criar; criamos para sistematizar o caos em nós. Pergunto se isso poderia ser um tipo de razão?

O caminhar

Na experiência cotidiana, caminhar é um meio através do qual se chega a algum lugar. No entanto, desde a Grécia de Aristóteles com a prática peripatética existe estreita relação entre o pensamento (ou o delírio) e a caminhada. É como se o ritmo dos passos pudesse embalar os processos abstratos da mente, ou como se a velocidade do delírio fosse o ritornelo que impõe o ritmo das passadas. Tim Ingold diz que caminhar e desenhar são gestos humanos que deixam um traço na nossa imaginação e no chão por onde passamos. Ele diz também que “*To walk is to journey in the mind as much as on the land: it is a deeply meditative practice.*” (INGOLD, 2011, p. 202)

Em *Espiral de Andrômeda* a performer caminha de olhos fechados na intenção de reafirmar sua desorientação. Diferente da experiência de sobrevoo que a tudo abarca, é no labirinto do corpo a corpo com paisagem que a performer faz sua *circumambulação*. Paola Berenstein Jacques fala de um tipo de conhecimento corporificado próprio do caminhante, ela diz que:

De Certeau nos mostra que há um conhecimento espacial próprio desses praticantes, ou uma forma de apreensão, que ele relaciona a um saber subjetivo, lúdico, amoroso. O autor nos

3 Disponível online via: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/a-rakes-progress-plate-8-1>

fala de uma cegueira – relacionada à ideia de desorientação do ‘embaixo’ oposta à orientação dos mapas de cima – que seria exatamente o que garante outra forma de conhecimento do espaço e da cidade.

O estado de corpo do errante pode ser cego, já que imagens e representações visuais não são mais prioritárias para a sua experiência errática. (JACQUES, 2012, p. 271)

A isso acrescento o fato de que a pessoa esquizo já convive com o excesso de imagens de seus delírios, portanto, caminhar de olhos fechados é um modo de criar uma linha narrativa tecendo todas elas.

O círculo

O círculo é uma forma carregada de simbolismos. Em Espiral de Andrômeda o círculo aparece na instrução como uma abstração matemática sugerindo a precisão geométrica da razão, mas à medida que a performer caminha, se instaura um estado *circumambulatorio*⁴ [meditativo e c(a)ósmico] em que o pensamento esquizo percebe-se mergulhado no fundo caótico do inconsciente e impõe um ritmo para *informar* a consciência. A ação ritual evolui no tempo e a amplitude do diâmetro inicial que faz com que o corpo saia do(s) enquadramento(s) vai paulatinamente diminuindo até colidir num ponto e confundir saber do delírio, saber da razão e corpo.

A galáxia de Andrômeda forma com a Via Láctea um sistema em que uma exerce força gravitacional sobre a outra circumambulando a ponto de virem colidir daqui 4.5 bilhões de anos formando uma única galáxia. Embora Andrômeda seja semelhante à Via Láctea em massa e forma, quem a observa da Terra a olho nu a enxerga como uma estrela difusa. Me pergunto se loucura e normalidade, loucura e razão, delírio e realidade poderiam formar um sistema assim como as galáxias de Andrômeda e Via Láctea?

4 Circumambulação é o movimento de rotação do Sol ou de estrelas. Descrevem os círculos mágicos e cerimônias de proteção em que o indivíduo é exposto à todos os ângulos das deidades.



Figura 3



Figura 4

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas: a utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção. Atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movements, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KIFFER, Ana. *A perda de si: Cartas de Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 69.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

Aqui, agora

Gabriel Costa Fampa, gabrielfampa@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/7987339604124881

RESUMO A partir da obra *Aqui, agora* (vídeo digital, 2020), enviada para compor as intervenções artísticas do Quebraquina – XXIII Encontro de Pesquisadores do PPGAV-EBA-UFRJ, estabeleço considerações a respeito do modernismo brasileiro frente a seu consumo estético e simbólico manifesto no vídeo. Recorro ao Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, para colocar em tensão os ideais anti-coloniais salientados pelo autor no modernismo brasileiro e a presença de uma réplica do quadro *Abaporu*, da artista modernista brasileira Tarsila do Amaral, em um apartamento de classe alta na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. A partir dessa tensão, procuro uma quina: a brecha na imagem se dá a partir do ângulo do corpo que observa, ela se sobressai como uma possibilidade de percepção crítica que deixa um rasgo momentâneo ou permanente no olhar.

PALAVRAS-CHAVE Abaporu; Réplica; Modernismo; Antropofagia; Quina.

ABSTRACT In sight of the artwork *Aqui, Agora* (digital video, 2020), sent to compose the artistic interventions of Quebraquina – XXIII Encontro de Investigadores do PPGAV-EBA-UFRJ, I establish considerations about Brazilian modernism in the face of its aesthetic and symbolic consumption manifest in the video. I turn to Oswald de Andrade's Manifesto Antropófago to put in tension the anti-colonial ideals emphasized by him in the Brazilian modernism and the presence of a replica of the painting *Abaporu*, by Brazilian modernist artist Tarsila do Amaral, in an upper-class apartment in Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. From this tension, I look for a corner: the rift in the image occurs from the angle of the body that observes, it stands out as a possibility of critical perception that leaves a tear, momentary or permanent.

KEY WORDS Abaporu; Replica; Modernism; Anthropophagy; Corner.

Algo chama a atenção: uma quina no centro do olhar; um ponto de tensão no meio de uma imagem. Ao observar a vista da varanda, não me interessa exatamente pelos cantos, mas pela margem do interior. A quina, espacialmente falando, não parece sempre residir pelas bordas: ela se faz canto, ela dobra o olhar como quem acha uma curva (um atalho), ela reivindica a esquina onde quer que esteja. Então, talvez ela esteja em todo lugar, no encontro de qualquer plano com qualquer outro. Talvez a quina deva, afinal, ser achada. Talvez seja o posicionamento do olhar que faz a quina e, por consequência, está em destaque o ângulo do corpo que é sensível a tudo que está a sua frente, direita, esquerda, meio, cima, baixo, rente, frente, longínquo, embaixo do nariz, atrás dos olhos etc. (aliás, faz pensar: a quina da frente com o atrás).

Não é tão simples escrever um texto como quina, então apelo a uma descrição detalhada: a obra que enviei para o XXIII Encontro de Pesquisadores do PPGAV-EBA-UFRJ, cujo tema é *Quebraquina*, chama-se *Aqui, agora*. O trabalho é um vídeo digital de 1 minuto e 36 segundos em plano sequência. Nele, uso a aproximação e o distanciamento da imagem por meio do uso da técnica do *zoom in* e *zoom out*. No momento inicial de *Aqui, agora*, vê-se a vista noturna de uma varanda residencial. O som é urbano e crepuscular: motos e carros zunem isoladamente. A imagem não é particularmente cristalina: ela carece de alta definição. Em meio à densidade escura do registro, identificam-se dois prédios em uma composição tipicamente condominial. A câmera está voltada para ampla vista da Barra da Tijuca, bairro de classe alta no Rio de Janeiro. Essa amplitude, porém, é cortada de forma oblíqua pela barra da grade da varanda de onde filmo (uma primeira quina?).

Alguns segundos se passam do início de *Aqui, agora* e a cena começa a se ampliar por meio do *zoom* em direção à janela de um apartamento no prédio vizinho. Esse movimento conserva o corte da barra. Aos poucos, identifica-se um quadro na parede da sala de estar desse apartamento. Nota-se, ao final do movimento de *zoom in*, que esse quadro é uma réplica da pintura *Abaporu*, da artista modernista brasileira Tarsila do Amaral. Após alguns segundos em *close* nessa réplica, a imagem passa a distanciar-se até retornar a sua amplitude e posição original. Um fade ao preto marca o término do vídeo.

Aqui, agora foi gravado durante a quarentena de 2020. Observar uma réplica de *Abaporu* em uma residência particular na Barra da Tijuca, em meio ao doloroso contexto pandêmico e atroz desmonte das políticas públicas pelo governo federal, faz pensar sobre as circunstâncias do movimento artístico modernista brasileiro.

Lembro-me do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade diante da imagem dessa réplica: os ideais da digestão ativa e de ressignificação do legado cultural europeu salientados por Andrade parecem se inverter e escorrer exauridos aqui. Não posso deixar de sentir que é esse apartamento, em um andar alto em um condomínio fechado na Barra, protegido pelas grades e cercas elétricas, que degluti Tarsila do Amaral; ou melhor, que ingeri sua réplica, que consome (de forma privada) sua matéria e expõe seus restos como valor (privativo) de morte. O modernismo aqui se exhibe orgulhosamente em sua face mais perversa: a inventividade serve a um imaginário idealista de colonização e progresso, anulação e historicismo, privatização e fetichização. Uma pergunta urgente se sobressai espontaneamente: “como nos (re)inventar coletivamente, artisticamente e politicamente frente a esse vazio que deseja engolir tudo?”. E, para além dessa difícil dúvida, há na cena o indício de um temível mundo decadente onde só nos restaram as réplicas (seria possível escrever alongadamente sobre esse mundo, cujo deleite estaria na estima ora orgulhosamente cruel, ora nostálgica da réplica como índice de um mundo deletado).

Há, é certo, desânimo diante dessa imagem. Ainda assim, sinto algo difícil de nomear diante desse cenário flagrado; quiçá um tipo de prazer. Recusando o reducionismo simbólico da réplica no bairro da estátua da liberdade (outra réplica), as formas e cores de *Abaporu* se sobressaem como um achado (uma espécie de preciosidade) em meio à aridez noturna. Apesar dos reveses, *Abaporu* – ou melhor, sua réplica – insufla uma espécie de gozo irônico no centro da imagem; um ponto de tensão onde se encontram tantas coisas que é difícil enumerar: a brutalidade, o cafona, o oculto, a esterilidade, a colonialidade, a consumação, a privatização, o riso, a ironia... Ponto de tensão cuja articulação é um pé volumoso e um terreno árido de sol. Inclusive, penso agora nesse encontro perpendicular da mão com a pequena cabeça em um gesto sugestivamente contemplativo em *Abaporu*, que bela quina!

Sou então tentado a me perguntar quem está realmente digerindo quem nessa relação entre apartamento e quadro. Apoio minha própria cabeça sobre a mão e observo as imagens. Caso seja mesmo esse apartamento que devora a pintura, sou lembrado (talvez pelo ângulo mesmo da quina) de que não se come sem incorporar o que se consome. Aliás, é justamente nesse ponto que gostaria de acreditar que topamos na quina. Com as percepções e sensações a partir de um ângulo (do corpo, da imagem etc.), a quina se descobre nas dúvidas e afirmações em um espaço (*aqui* com lá) e tempo (*agora*, acolá).

Mas, faz-se para além disso: ela se abre (aliás, quinas parecem se abrir e se fechar o tempo todo) em possibilidade de articulação obstinada, malcriada, imaginativa e irônica no centro do próprio olhar, onde fortuitamente permanecerá e se alastrará como um rasgo.

Viver poesia: um lugar para esperar as folhas caírem

Gabriel de França Caetano, gabrieldfranca07@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/2693639836614969

RESUMO Neste texto, apresento o trabalho autoral *um lugar para esperar as folhas caírem*, realizado em 2021, enquanto reflito sobre o exercício crítico e poético da linguagem como meio de autoconhecimento e transformação. Para isso, me apoio nas indagações de autores como bell hooks e Severino Antônio, pensando o fazer artístico como uma ferramenta capaz de nos devolver a possibilidade de uma existência criativa e em sintonia com nosso próprio tempo e caminho. Onde “viver poesia” diz sobre praticarmos o absurdo que enriquece as palavras, encharcando os nossos fazeres com as contradições e a imprevisibilidade que são tão próprias da vida.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea; Poesia; Arte e vida.

ABSTRACT In this text, I introduce the personal work *a place to wait for the leaves to fall* (um lugar para esperar as folhas caírem), performed in 2021, while I ponder about the critical and poetical exercise of language as a means of self-knowledge and transformation. As a support for this, I use works proposed by authors such as bell hooks and Severino Antônio, considering the artistic work as a tool capable of giving back to us the possibility of a creative existence in unison with our own time and path. Where “to live poetry” is about practicing the absurd that enhances the words, soaking our activities with the contradiction and unpredictability typical of life itself.

KEY WORDS Contemporary Art; Poetry; Art and life.

Um lugar para esperar as folhas caírem (2021) trata de um projeto que tem início no deslocamento de uma cadeira amarela encontrada na estrada próxima à minha casa, em Santíssimo (Zona Oeste do Rio de Janeiro – RJ), até a árvore do topo do morro que vejo

pela janela do meu quarto. O percurso, captado em vídeo, faz a transição de sons e imagens associados ao espaço urbano para os associados ao espaço rural. Aos poucos, estradas são substituídas por terra e grama, sacos de lixo por árvores, carros por pássaros, pessoas por vacas. Já no topo do morro, a cadeira é posta na sombra da árvore, permitindo meu retorno para casa, de onde posso vê-la como um ponto amarelo no centro da paisagem pavimentada.

No vídeo, a cadeira aparece como uma âncora na qual podemos nos projetar, talvez pela ausência de um corpo que a sente, talvez por uma semelhança entre nós e ela. Reescrita pelo gesto, trajeto e paisagem, a cadeira se torna um discurso que corta o ambiente da periferia para se alocar no verde ainda restante. Diferente de uma bandeira, fincada no pico de uma montanha como uma mensagem de “eu estive aqui”, lê-se o objeto como “eu ainda estou aqui”. Eu ainda estou aqui, esperando pela queda das velhas folhas e pelo nascer das novas. Eu ainda estou aqui, aprendendo “a ficar submerso/ por algum tempo, a persistir, a não desistir,/ a não achar que o pulmão vai estourar”, como sugere o poeta Alberto Pucheu (2020, *E-book*).

É certo que passamos por um longo processo de esquecimento. Mecanismos opressivos são responsáveis por garantir o controle de nossas subjetividades, através da manutenção da violência física e simbólica sobre nossos corpos e culturas. Práticas de silenciamento e censura buscam romper o elo entre o sujeito e sua história, tornando-o mais suscetível à exploração. Para a teórica feminista bell hooks (2019), mudanças nesse contexto só são possíveis quando entendemos e estudamos nossa marginalidade, e então nos esforçamos para inventar novos hábitos e alternativas de ser.

Nesse caminho, o exercício crítico e poético da linguagem aparece como uma ferramenta essencial de transformação, pelo qual podemos expressar pensamentos, sentimentos e ideias que muitas vezes desconhecemos, ou que mantivemos em segredo de nós mesmos. Por ele, confrontamos nossos próprios demônios, revelamos nossos silêncios, como também os silenciamentos promovidos pela história contada até aqui. Ao descobrirmos nossas palavras, podemos enfim nos ler, conhecer e libertar.

Em *Uma nova escuta poética da educação e do conhecimento* (2009), o educador Severino Antônio explica que a analogia, a comparação, a metáfora é uma das formas de conhecer o mundo, os outros e a nós mesmos, ao identificar o semelhante no diferente – característica também associada a ideia de amor e empatia. Segundo ele,

a linguagem evidencia semelhanças que muitas vezes não são percebidas conscientemente, sendo a poesia a linguagem mais condensada de símbolos e concentrada de sentido, capaz de reeducar a inteligência, a sensibilidade e a imaginação, apontando para a inseparabilidade entre o intelecto e o afetivo, o perceber e o imaginar.

Antônio, pensando numa possibilidade de escuta sensível da natureza, propõe a ideia da existência como poema: uma unidade complexa e indissolúvel a ser lida, interpretada nas linhas e entrelinhas, e primordialmente a ser escrita e reescrita por todos, de modo a elaborar e fazer nascer outras formas de vida, conhecimento e história. Um viver poético que traz para o cotidiano, as horas comuns, os pequenos gestos, a história de cada dia “[a] experiência de redescobrir a alegria de pensar, a alegria das palavras próprias, a alegria dos diálogos em que nos constituímos e nos reconhecemos a nós mesmos, e uns aos outros, e uns nos outros” (2009, p. 130).

Conforme o educador, o poema “é um pensar por imagens, que são sentimentos e ritmos. Ao mesmo tempo, é um sentir por imagens e ritmos, que são ideias” (2009, p. 128). Suas dimensões não são apenas interligadas, elas se convertem umas nas outras. Nada é insignificante em um poema, de maneira que toda palavra, letra e vírgula, ou mesmo a falta delas, se mostra fundamental imagética e ritmicamente. Entender a vida como poema significa admitir que cada elemento no mundo, visível ou invisível, atua na estruturação do todo e estabelece, em menor ou maior grau, o compasso em que dançamos.

Quando criança, não gostava de poesia. E acho que admitir isso me liberta de alguma forma. Hoje, chega a ser engraçado o fato de não conseguir desvincular meu olhar, pensar, falar e fazer daquilo que aprendo com ela. Vos digo: a linguagem, além de comunicação, pode ser uma paixão, um prazer, algo para além do entendimento. As palavras existem, são vivas, têm força, corpo e personalidade. Na poesia, escreve-se “com língua de chamas, com vagas de oceano, com areias do deserto, com qualquer coisa, mas não com palavras”, como lembra a poeta Marina Tsvetáeva (2017, *E-book*).

um lugar para esperar as folhas caírem não é um discurso de negação à cidade, na nostalgia de espaços-tempos não-humanos, mas uma tentativa de restituir espaços-tempos de refúgio. Um poema escrito com cadeira, gente, cimento, planta, bicho e vento, que busca responder na delicadeza possível às brutalidades que circundam o viver nessa cidade. É uma homenagem para todos que enfrentam as dificuldades da espera e da permanência. Para nós que, depois do fim, ainda estaremos aqui.

REFERÊNCIAS

- ANTÔNIO, Severino. *Uma nova escuta poética da educação e do conhecimento: Diálogos com Prigogine, Morin e outras vozes*. São Paulo: Paulus, 2009.
- HOOKS, bell. *Erguer a voz*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- PUCHEU, Alberto. É preciso aprender a ficar submerso In *Antologia poética #2: Quando a delicadeza é uma afronta*. Revista Cult, 2020.
- TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2017.

Álbum sonoro Renata

Lucas Vidal, lucasalga@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/6740813230711140

RESUMO O álbum sonoro Renata foi apresentado pelo artista Lucas Vidal como uma experiência auditiva que transita entre os conceitos de arte sonora e música utilizando elementos metalinguísticos, redimensionados por certa ironia. A experiência é apresentada em formato de vídeo *visualizer* contextualizado pela imagem do artista tomando banho em seu banheiro enquanto o áudio é apresentado integralmente. E dessa forma, traduzindo o lado banal dos ambientes do dia-a-dia em uma MPB experimental. O objeto principal do projeto é explorar o campo musical buscando a inserção de composições de arte sonora no mercado fonográfico. Assim, o texto apresenta as estratégias de composição utilizadas, as referências artísticas e musicais e as táticas de inserção no circuito musical como forma de registro do processo desenvolvido.

PALAVRAS-CHAVE Sonoridade; Música; Musicalização; Composição.

ABSTRACT The album Renata was presented by the artist Lucas Vidal as a sound experience that transits between the concepts of sound art and music using metalinguistic elements, added by a certain irony. The experience is presented in a visualizer video contextualized by the image of the artist taking a shower in his bathroom while the audio is fully played. And thus, translating the common side of everyday activities into an experimental MPB. The goal of the project is to explore the musical industry inserting sound art compositions in the phonographic market. In this way, the text presents the composition strategies used, the artistic and musical references and the tactics of insertion in the musical circuit as a way to register the process developed.

KEY WORDS Sound; Music; Musicalization; Composition.

O artista Lucas Vidal apresentou em sua intervenção artística o álbum sonoro Renata, uma experiência auditiva que transita

entre os conceitos de arte sonora e música utilizando elementos metalinguísticos, redimensionados por certa ironia. A experiência é apresentada em formato de vídeo, conhecido como *visualizer*, contextualizado pela imagem do artista tomando banho em seu banheiro enquanto o áudio é apresentado integralmente. O espectador é convidado a observar a intimidade pessoal, enquanto absorve a experiência sonora, traduzindo o lado banal dos ambientes do dia-a-dia em uma MPB experimental.

O trabalho foi lançado oficialmente em Setembro de 2021, sendo disponibilizado nas plataformas de streaming de música (*Spotify, Deezer, Apple Music* etc.) O objeto principal do projeto é explorar o campo musical, vindo de uma formação em artes visuais, buscando a inserção de composições de arte sonora no mercado fonográfico e propondo um desafio aos ouvidos de um público popular. O *visualizer* apresentado nas plataformas de vídeo e no encontro foi utilizado como ferramenta para manter o público atento, simultaneamente causando uma ruptura entre imagem e som.

O processo de pesquisa sonora durou cerca um ano entre coletas virtuais, estudos musicais e de referências, composições, gravações, mixagem e masterização e preparação de material de lançamento. As 12 músicas trabalham texturas variadas, influenciadas desde os trabalhos sonoros de artistas como Paulo Bruscky, a músicos minimalistas como Steve Reich, passando pela música concreta de Michel Dion, assim como músicos vanguardistas de suas gerações como Frank Zappa, Walter Franco, Tom Zé e Negro Leo.

No início das pesquisas, o trabalho sonoro do artista Paulo Bruscky nomeado “Poema de Repetição” foi fundamental para o desenvolvimento do projeto como um todo. Nele, o artista repete a expressão “Poema de Repetição” por cerca de 3 minutos mantendo os erros de dicção pelo cansaço da repetição. Essa faixa compôs o CD “Audio Art” lançado por Paulo com mais duas faixas. Bruscky é conhecido por inserções de trabalhos artísticos em mídias alternativas como anúncios de jornais, outdoors, correios etc. Além do recurso metalinguístico utilizado no poema, a estratégia de inserção foi incorporada ao projeto como forma divulgação do material.

Com a referência de Paulo, chegou-se à faixa “Conversa”. Nela foi gravada uma suposta conversa monossilábica, em que são repetidas as expressões “hum”, “tá”, “aham”, “iiih”, “Sim”, “Ééh!” como respostas a perguntas feitas em momentos de pouca paciência. Essas expressões foram separadas individualmente e transformadas em instrumentos, substituindo elementos musicais de percussão como caixas, bumbos, chimal em ritmo funkeado.

Com essa vertente fortemente vocal, a composição foi comparada a anti-canção “Cabeça” de Walter Franco. Walter foi um compositor paulistano com influências dos poetas concretos, concorreu ao VII Festival Internacional da Canção sediado na rede Globo em 1972 com tal composição, porém foi desclassificado após destituição do júri. De acordo com Diniz (2021), o júri demitido redigiu um manifesto no qual criticava a Globo e a censura, indicando ainda a sua decisão a favor de Walter Franco. A canção é puramente vocal, complementada por sintetizadores que a distorcem, repetindo frases como “Que é que tem nessa cabeça”. O compositor é um ponto essencial entre a transição da arte sonora para a música. Seu segundo álbum intitulado *Revolver* é repleto de repetições e jogos linguísticos utilizando bases de um rock progressivo. As faixas “Eternamente” e “Mamãe d’água” foram as principais referências para as faixas “Começo” e “Final”. Inicialmente pensadas para serem uma única faixa, a letra é uma repetição gradativamente modificada entre as expressões “Tô começando com você” e “Tô terminando com você”, alternando suas sílabas formando três composições adicionais: “Tô comenando com você”, “Tô cominando com você” e “Tô termiçando com você” acompanhadas de instrumentos como guitarra, bateria e baixo. A divisão da música em duas faixas, sendo “Começo” a segunda faixa do álbum e “Final” a penúltima possibilitou a construção do conceito de álbum, tornando possível passar por diferentes texturas e retornar a um ponto inicial.

As canções mencionadas também tem influência do músico Steve Reich, considerado um dos maiores compositores da música minimalista. A obra *It's Gonna Rain* de 1965 foi composta a partir de um discurso gravado. Reich utiliza a frase do título através de repetições, criando um movimento ritmado. A voz é utilizada como instrumento e se dissolve em outros significados com a recorrência. Assim como a música de Reich, a faixa “Visita” utiliza trechos de coral da Missa *Papa Marcelli* recortados e reorganizados formando uma nova composição que se mescla aos sons e falas ambientes.

Outras referências também foram importantes nesse processo. O músico francês Chassol utiliza entrevistas, sons de pássaros e outras sonoridades captadas nas ruas e as transforma em música, compondo sua melodia a partir das variações de notas observadas em tais gravações. Com esse repertório, a faixa *Receita* foi composta ao fundo musical de um funk soul ala James Brown, incorporando um áudio de *whatsapp* onde uma voz feminina explica o modo de preparo de uma receita. Os substantivos de tal prato são substituídos por sons

de trompete vocal, recodificando os ingredientes a serem utilizados por notas musicais.

Em complemento, elementos metalinguísticos foram utilizados para trazer um papel ativo e hipoteticamente participativo ao ouvinte. A faixa “Segredo”, que abre o álbum, assim como em algumas canções de Frank Zappa é uma provocação direta ao espectador convidando-o a colocar seu fone de ouvido, como um puxão de orelha metafórico para que se preste atenção no que será transmitido.

A canção Passa também utiliza o mesmo recurso de interlocução direta com o ouvinte. Com uma batida dançante e envolvente, seu refrão repete insistentemente a frase: “Passa essa música” novamente com a intenção de gerar uma contradição e trazer esse papel participativo ao ouvinte. O músico Tom Zé, por sua vez, compôs a faixa Jingle do Disco que conforme descrito na letra abaixo, incentiva a compra do disco e enumera as vantagens de tal aquisição.

Comprem este disco
É uma pesquisa paciente.
Cada volta da agulha
Pelo sulco docemente
Fará você ficar
Mais feliz e inteligente (Tom Zé, 1992)

O projeto foi pensado com o compromisso de manter a experimentação, trazendo uma unidade conceitual, porém dispensando uma coerência musical de gênero, ritmo, instrumentos e timbres. Conforme exemplificado, foram utilizados diversos métodos de composição gerando uma variedade de gêneros. A ordenação das faixas foi pensada aplicando os conceitos de aproximação e afastamento para manter a atenção e a curiosidade da próxima proposição. Faixas com vertentes minimalista e elementos incomuns na música podem gerar o distanciamento desejado e canções com estrutura popular com estrofe e refrão supostamente recapturaram os ouvidos mais acostumados aos gêneros populares, evidenciando a alternância dos conceitos citados.

Negro Leo é um músico que consegue ilustrar com habilidade essa contradição musical. Conforme descrito por Oliveira (2021), Negro Leo: “é músico artesão da canção, instrumentista intuitivo e homem público de ideias e atitudes. [...] É improviso e experimentação, porém, meticulosamente projetados como artefatos pop, visando o circular popular”. É nesse contexto que Leo vem agregar ao projeto, seu

cunho experimental e suas letras cifradas, formam um conjunto de referências essenciais, assim como suas estratégias de circulação. Oliveira (2021) afirma que sua música trabalha com o humor, mas não engraçadinha nem humorística. É nesse sentido que a ironia presente no álbum Renata se aproxima das composições de Leo. É possível enxergar o humor ou talvez sentir-se perturbado, porém com intenção velada.

A música ZapZap é uma resposta direta a esses estudos. Como música de trabalho do álbum, é a composição mais tradicional com estrutura de estrofe, ponte e refrão, buscando uma proximidade à música popular. Seu refrão: “Visualizou, mas não respondeu”, é intencionalmente “viralizável” e procura se relacionar com as mídias e meios de comunicação atuais, ao mesmo tempo que as estrofes trazem metáforas com sentido distorcido de relações pessoas passadas.

O trabalho de Negro Leo, além do aspecto musical, traz uma camada relacional. Em seus lançamentos, o compositor realiza intervenções em suas redes sociais, pensando estratégias de inserção similares às Paulo Bruscky. No lançamento do álbum “Desejo de Lacrar”, Leo criou um substituto de identidade que supostamente viveria sua vida em seu lugar. Com isso em perspectiva, Lucas Vidal se apropriou estética da música brega como ferramenta do lançamento do álbum. Foi elaborado um ensaio fotográfico, onde o artista é apresentado em poses românticas e de possíveis arrependimentos. A utilização do nome feminino Renata como título da obra, é explorado para criar a ilusão de lançamento de um álbum romântico.

A proposta inicial do álbum é ser uma experiência sonora única, e não necessariamente tornar-se um conteúdo a ser escuta frequentemente no dia-a-dia. Apesar ou justamente por isso, foram utilizadas as múltiplas táticas de inserção do mercado fonográfico citados anteriormente. A obra foi divulgada amplamente nos *streamings* de música, com vinculação em *playlists* e artigos de mídias de música independente e foi divulgada em formato *visualizer* somando características da indústria musical atual.

REFERÊNCIAS

- DINIZ, Sheyla Carnaval. Ou não (1973), de Walter Franco: contracultura, experimentalismo e vanguarda na MPB. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 8, n. 2, 22 nov. 2021.
- TOM ZÉ. *Jingle do disco*. In: *Brazil Classics, Vol. 5: The Hips of Tradition*. Selo Luaka Bop, 1992.
- OLIVEIRA, Bernardo. *Deixa Queimar*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2021.

O vídeo e texto “palimpsesto”: relatos, ações e vídeo que buscam a condição da mulher brasileira diante do casamento e do trabalho

Mariana Gonçalves Paraizo Borges, paraizoborges@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/0908260268425790

RESUMO O vídeo *Palimpsesto* é uma montagem audiovisual curta metragem em vídeo digital que trata da história de uma mulher e, de forma geral, da condição das mulheres e do trabalho diante do acordo matrimonial nas décadas anteriores e contemporâneas à implementação do Estatuto da Mulher Casada. Por meio de vídeos de arquivo, um relato gravado em áudio e um vídeo registrando uma ação feita com uma assinatura e tinta branca, a investigação artística recompõe a história de Jubélia Clemente, dando destaque ao casamento, seu histórico financeiro e relações familiares de trabalho. O processo artístico entrelaça três gerações de mulheres: avó, mãe e filha. O vídeo acompanha um texto reescrito a cada vez que circula (do ambiente pessoal ao público) e tem como inspiração os diversos manuscritos de *Teses sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, publicados pela editora Alameda, em edição de 2020, organizada por Márcio Seligmann Silva.

PALAVRAS-CHAVE Escrita; Vídeo; Relato; Feminismo; Direitos trabalhistas.

RESUMEN El video *Palimpsesto* es un cortometraje audiovisual en video digital que trata sobre la historia de una mujer y, en general, de la condición de mujer y trabajo frente al pacto matrimonial en las décadas previas y contemporáneas a la implementación del Estatuto de la Mujer Casada. A través de videos de archivo, un relato grabado en audio y un video que registra una acción realizada con una firma y pintura blanca, la investigación artística reconstruye la historia de Jubélia Clemente, destacando su matrimonio, su historial económico y las relaciones laborales familiares. El proceso artístico entrelaza tres generaciones de mujeres: abuela, madre e hija. El video acompaña un texto reescrito cada vez que circula (del entorno personal al público). Tiene

como inspiración los diversos manuscritos de *Teses sobre el concepto de historia*, de Walter Benjamin, publicados por la editora Alameda, en edición organizada por Márcio Seligmann Silva.

PALABRAS-CLAVE Escritura; Video; Relato; Feminismo; Derechos laborales.

Cada imagem do passado que não é reconhecida pelo presente como uma de suas próprias referências ameaça desaparecer irremediavelmente

— Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”

Com as mãos mergulhadas na tinta branca, tento delinear o papel. Esfazelada pela umidade, cremosa e espessa, a folha ainda é a superfície que busco para escrever. Mergulhada num recipiente de tinta grossa e branca, a folha está em algum lugar, eu sei. A assinatura de minha vó, Jubélia Clemente Gonçalves, me vem aos dedos. Para o gesto da reescritura desta assinatura, tento enxergar menos com os olhos, mais com o pulso. Escrever sua assinatura, sentir a textura do papel se rasgando. Prosseguir, reescrever, de novo e de novo. Reescrever seu nome, enquanto a tinta escorre de volta na mesma direção, em ondas. Não sei se esvazio sua assinatura ou qualquer superfície. Contudo, o relato de sua história na infância ou de quando era uma jovem adulta e mulher casada preenche minha memória.

Inconsciente do meu efeito no vídeo, tenho gestos capturados pelo olho da câmera. As mãos na tinta branca não são apenas a performance no ateliê, mas também imagem capturada que será eventualmente reproduzida em outros cantos. No momento em que surge a figura digital, sua visualização é inacessível a mim, pois imediata. São imagens em outro tempo em relação ao meu próprio olhar sobre a ação, sobre a tinta espessa, sobre meus dedos. Imagino meu corpo diante do requadro, altero minha presença corporal, mas constato que, ainda assim, não é sou capaz de atingir o controle da imagem por esta via. Os olhos que tenho nunca estarão na perspectiva do outro, e nem ao menos seriam correspondentes aos da máquina. Algumas referências estão dadas, desde já, como parte da minha direção: quero a imagem desfocada em alguns momentos, quero um branco quase estourado que evoque a ideia de superfície de luz com a qual a fotografia trabalha em sua forma. Com um novo material visual, o digital,

trabalharei o que outros poderão ver na forma “vídeo”. Edito, insiro, recorto, escrevo, opero como uma editora. Sinto-me, talvez, como uma colagista, pois é da seleção, composição e recorte de que falo quando se trata da edição. É um processo completamente inserido no universo da pós-produção, e sigo revivendo esta reedição de tudo, uma vez que já retomei não só o vídeo mas ao texto homônimo incontáveis vezes. Esta é uma versão um pouco antiga, consideravelmente rasurada para caber neste contexto e diferente o suficiente para que seja outra em relação a mais novas reescrituras. Mais opaca que algumas em relação ao formato de artigo, fossilizado para lá de uma pasta do meu laptop.

A experiência vivenciada performaticamente, que pode ser narrada como “uma ação em que mergulho minhas mãos numa bacia de tinta branca junto de um papel no qual se lê a assinatura de minha avó e, por tempo indeterminado, tento reescrevê-la com um toco de grafite”, é eixo, direção para a articulação de elementos do pré-vídeo e da gravação no pós. O olho maquinico diz um tanto sobre luz, e através da massa branca e densa que engole minhas mãos sei que falo de outras figuras. Sinto as mãos craqueladas de tinta, ao passo que pela minha visão míope transfere meu testemunho para o agora. Também estou sem óculos, frente a uma tela brilhante. Não é só do que é racionalizável do processo artístico que o trabalho se faz. É, entretanto, de uma inspiração histórica o que faz fluir a reflexão teórica sobre este projeto num todo. E me debruço sobre o entrelaçar da ação gravada e enunciada neste parágrafo com o universo narrativo do texto que realizando, realizando e recomeçando descrevo e faço nestes parágrafos. Penso na minha avó, e no que me fez pinçar a sua história para falar de trabalho e casamento.

Era direcionado um desprezo especial às mulheres então, além de controle maior sobre suas possibilidades de trânsito e seu isolamento no projeto de cidade. Mas ainda hoje é relevante considerar que somos todas integrantes de um cenário cultural onde a misoginia exclui a possibilidade de uma mesma condição de liberdade associada aos homens (especialmente aos brancos, “bem nascidos”, heterossexuais). O lugar da “esposa do lar” foi construído por meio de discursos desonestos, de hipervalorização da fragilidade e maternalidade nas mulheres. A subjugação da mulher enquanto indivíduo ativo politicamente é um dos pilares da tradicional família brasileira, que age feito um contorno no discurso de governantes fascistas e misóginos. Não só falamos de um lar que herda as configurações de uma suposta família tradicional brasileira, mas daquela do engenho feudal, com a entrada de serviço em apartamentos comuns, ou os cubículos chamados de

“quartinho” e “banheiro” de empregada. São perpetuações da estrutura escravocrata cravada no projeto de nação desde antes de 1500.

Em muitas regiões brasileiras, se tem como indício popular de melhor qualidade de vida o emprego de uma diarista, babá ou cozinheira dentro de casa. Mesmo em famílias de baixa renda, encontramos um desejo de conforto não pela união a uma comunidade, mas pela presença desta pessoa externa à casa, paga para arrumar sua bagunça. É claro que este desejo não surge por conta própria, mas por meio de um estrutura social que reforça os laços de servidão, de uma sociedade hierarquizada, e, neste caso, entre mulheres brancas e de cor.

A lavanderia coletiva no Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes, o Pedregulho, é uma situação que demonstra como o trabalho doméstico é estruturado de forma verticalizada e introjetado como uma tarefa realizada de forma solitária. O projeto interessa não só pela inclusão de máquinas de lavar roupa superiores aos padrões da época, mas pelo caráter coletivo da área, que, de acordo com a engenheira Carmen Portinho, propiciaria um espaço de trocas de forma a tornar o tempo ocupado pelos afazeres domésticos menos penoso. Poucos anos após a construção, a lavanderia coletiva se tornou abandonada, à medida que as famílias preferiram instalar máquinas de lavar no interior dos pequenos apartamentos. Com o tempo, a manutenção da lavanderia coletiva foi deixada de lado pelas autoridades governamentais, e assim o projeto de Portinho se tornou apenas uma história contada por pesquisadores.

Neste texto, que é por si próprio um projeto autônomo ao vídeo, comento não apenas sobre a experiência das gravações e das imagens organizadas em edição, mas situações sociais que não foram explicitamente apresentadas por mim durante o XXIII Encontro de pesquisadores do PPGAV. Contudo, em todo palimpsesto há um rastro do que foi apagado. Estes resquícios podem e já foram amplamente decifrados a partir de uso de reagentes químicos, nos quais, a partir do roçar da superfície com substâncias, são reveladas camadas anteriores. Há uma perturbação ligada a origem, ao anterior a ser recuperado, a retornar de forma que o que este seja atualizado enquanto alegoria. Circulando, a figura com suas camadas diversas produz efeitos metafóricos no trabalho, operando em tensão, traçando relações entre as perspectivas de diferentes tempos históricos. O passado ecoa, passado no qual o rio foi desviado, e esta terra invadida. Cabe a nós imaginar as próximas camadas históricas porvir, e escrevê-las o mais profundamente possível.

O branco da tela que se pixeliza no início do vídeo, entre os tons mais azulados ou acinzentados, me causa impressão

de se materificar por meio da textura quadriculada nas bordas. É um resquício de grid que indica como a formação por lâmpadas da imagem emitida pelas telas, e seu limite de resolução. A imagem distinguível figurativamente tem contornos definidos aos poucos, com o *zoom out*, entrecortada por breves cenas em que o branco da tinta dentro da bacia é captado, e é acompanhada pelo barulho intenso de água em movimento. A velocidade e potência da água a ser represada são tamanhas que há uma verdadeira noção de corpo líquido, um volume que está mais para sólido e denso do que a “atravessável” água serena de um ribeirão. Esta densidade no líquido reverbera na cena da assinatura, da mão que atravessa a tinta quase pastosa para escrever a assinatura.

Dos cortes mais secos de uma cena para outra, de um enfoque para outro, passamos para superposições fluidas, onde imagens que, de princípio, se intercalavam, se misturam em transparências sobrepostas, por fim, e se justapõem com um requadro menor centralizado. Há um aceno breve, no início de filme, a este recurso, quando ocorre outra justaposição “fantasmagórica”: a das mulheres na cozinha em labor, enquanto a filmagem jornalística de fundo mostra uma multidão de homens reunida em torno do presidente, “o seu líder natural”. Onde estão as mulheres? Só consigo imaginar a cozinha do SAPS (e tantas outras) povoada por trabalhadoras mulheres invisibilizadas na ocasião. No que é amparada essa “natural” afeição da sociedade por um líder masculino e branco?



Figuras 1-2
Still do vídeo “Pa-
limpsesto”, de autoria
própria.



REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: L&PM, 2014.
- _____. Sobre a faculdade mimética. In: *Linguagem, Tradução, Literatura: (Filosofia, teoria e crítica)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- _____. *Sobre o conceito de História*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020
- CINEJORNAL INFORMATIVO N° 37/54. Obra Educacional. Fundo Agência Nacional. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: <<https://youtu.be/P-bGDdhImkY>>. Acesso em 17 nov. 2021.
- DERRIDA, Jacques. White Mithology: Metaphor in the Text of Philosophy. In: DERRIDA, Jacques. *Margins of philosophy*. Chicago: The Harvester Press, 1982, p. 207-271.
- DIA DO TRABALHADOR, Fundo Agência Nacional. Rio de Janeiro, 1963. Disponível em: <<https://youtu.be/z47CYHh-jk78>>. Acesso em 17 nov. 2021.
- A ENTREVISTA, Direção de Helena Solberg. Rio de Janeiro, 1966. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3A4t-qcv3c0>>. Acesso em: 11 jun. 2021.
- MARQUES, Teresa Cristina de Novaes; MELO, Hildete Pereira de. Os direitos civis das mulheres casadas no Brasil entre 1916 e 1962. Ou como são feitas as leis. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(2): 463-488, maio-agosto/2008.
- SILVA, Rachel Coutinho M. da. Carmen Portinho: engenheira da prefeitura do Distrito Federal, difusora do urbanismo e uma feminista avant-garde. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 2017.

Videoperformance casulo: processos de reflexão sobre si

Niara Mackert Pascoal, niara.mpascoal@ufpe.br
www.lattes.cnpq.br/2640412484393640

RESUMO Casulo é uma videoperformance produzida em 2021 pela artista visual Niara Mackert. A videoarte trata de temas como opressões, autoaceitação, vozes caladas, que a artista identifica em si e na sociedade que a cerca. É uma produção auto narrativa que começou em meio a vários questionamentos e momentos de solidão, principalmente por conta do início do confinamento por conta da pandemia. Desde então, a artista experimenta formas visuais de lidar com suas sensações-entranhas, ora de forma literal, ora de forma subjetiva. Casulo é um expurgo que ela se impõe. Pode significar prisão, mas também liberdade e proteção. Às vezes ela mesmo o constrói. Em alguns momentos ele lhe é dito. São linhas (in)visíveis que moldam. Nesse texto, apresenta-se um relato em primeira pessoa sobre o pensamento por trás da produção artística.

PALAVRAS-CHAVE Casulo; Videoperformance; Artes Visuais; Auto narrativas.

ABSTRACT Casulo (Cocoon) is a videoperformance produced in 2021 by visual artist Niara Mackert. Video art deals with themes such as oppression, self-acceptance, silent voices, which the artist identifies in herself and in the society that surrounds her. It is a self-narrative production that started amidst several questions and moments of loneliness, mainly due to the beginning of confinement due to the pandemic. Since then, the artist has experimented with visual ways of dealing with her gut sensations, sometimes literally, sometimes subjectively. Cocoon is a purge she imposes on herself. It can mean imprisonment, but also freedom and protection. Sometimes she builds it herself. In a few moments he is told. They are (in)visible lines that shape. In this text, a first-person account of the thinking behind artistic production is presented.

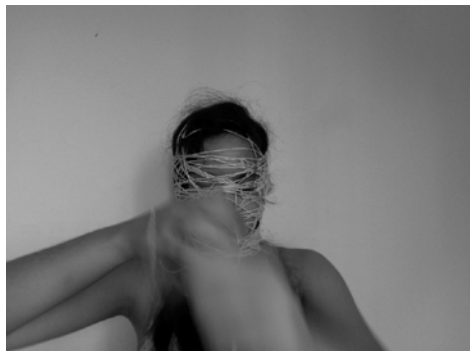
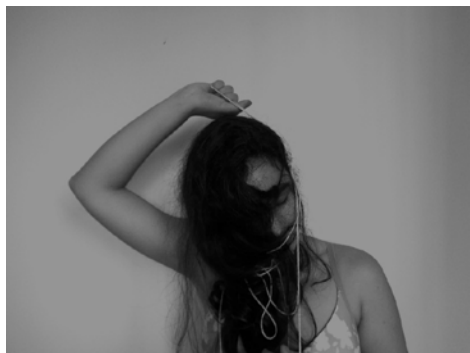
KEY WORDS Cocoon; Video performance; Visual arts; Self narratives.

Somos nossas fases. Construimos nosso ser, adaptamos nosso corpo, tomamos decisões que mudam nossa vida, nosso ambiente. Adotamos uma personalidade, seguimos crescendo e nossos membros aumentam de tamanho, nosso cabelo muda de cor, nossa pele se transforma. O mundo lá fora nos exige algumas coisas, desde pequenos. As vezes nos cobra, inclusive, que sejamos de determinada forma, que nossa aparência seja de algum modo, que nos expressemos conforme a sociedade aceita e preza.

Vamos internalizando essas exigências externas e muitas vezes construimos barreiras e obstáculos dentro de nós mesmos, capas, casulos, paredes. A videoperformance Casulo traz o processo de construção e desprendimento das linhas invisíveis que me sufocam, que me cobrem. Como pensamento conceitual, o vídeo é construído em um momento performático e em meio a reflexões sobre meus casulos, meu corpo-casa e como eu me relaciono com os momentos de introspecção e reflexão sobre mim. Trazem angústia, meu sentimento de aprisionamento de mim mesma, da minha voz, das minhas emoções e vontades. Nesse sentido, diferente do que frequentemente vemos na natureza, em que o casulo se configura como um processo de transformação, renascimento e de evolução (da lagarta para a borboleta, por exemplo), na série o casulo torna-se um fardo, algo que me imponho e que me perturba, me tolhe a visão, a fala, o rosto.

Apesar de ser construído por mim, ele é fruto da minha relação com o mundo, do meu relacionamento com as pessoas, com os ambientes, com os olhares alheios e até desconhecidos sobre o que eu sou ou devo ser. Em algum momento esse casulo começa a me sufocar e eu decido me livrar dele, escolho desmanchá-lo. Ele passa, então, a ser uma parte de mim, da minha vida, que não está mais fisicamente comigo, mas que simbolicamente e psicologicamente ainda são minha responsabilidade. Esses fios, emaranhados, amarrados, embolados, por conta do processo de desmanche do casulo, precisam ser arrumados dentro de mim. Então começo a enrolá-los novamente, mas o trabalho é cansativo, as vezes meus braços doem, outras acho que preciso cortar esses fios e depois emendá-los novamente. Esse processo não acaba, é algo cíclico. Meus casulos se constroem com minha relação com o mundo. Eu os crio, desmancho, organizo, crio, desmancho, organizo. E esses ciclos constituem quem eu sou.

O título Casulo vem de uma relação bem íntima que tenho com os processos de metamorfose, explorados pela primeira vez em minha produção artística em 2016, com a série Transfiguração.



Figuras 1-4
Série Casulo (take da
videoperformance).
Fonte: acervo da
autora.

Desde então as borboletas e seus processos foram se tornando um espelho para minha visão de mim mesma e dos processos que vivencio.

Minhas produções auto narrativas começaram em meio a vários questionamentos e momentos de solidão, principalmente por conta do início do isolamento social com a pandemia. Desde então, venho experimentando formas visuais de lidar com minhas sensações-entranhas, ora de forma literal, ora de forma subjetiva. O processo psicossomático para a construção desse vídeo ainda caminha comigo, assim como os processos de embolar e desembolar as linhas, ou até construir o casulo novamente.

A era da incerteza

Rafael Salim, rafaelsalim@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/5891203381446156

RESUMO Estas imagens foram feitas ao longo do último ano. O que delas agora resgatam da experiência deste período? A história que segue aconteceu no ano de 2020. E é fruto de lembranças reais e imaginadas. Se do lado de fora as feridas de uma sociedade doente apresentaram poucas certezas, as percepções dentro de casa sofreram impactos radicais. Os dias se repetiram, se misturaram. Constantes se tornaram variáveis. “A era incerteza” é um projeto motivado pela tentativa de criar um imaginário que dê conta do período de incertezas e realidades fragmentadas. As imagens, ao final, são tentativas poéticas de habitar outras vistas a partir da mesma paisagem cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE Incerteza; Fragmentação; Sobreposição.

ABSTRACT These images were taken over the last year. What do you now rescue from the experience of this period? The story that follows took place in the year 2020. And it is the result of real and imagined memories. If on the outside the wounds of a sick society presented few certainties, the perceptions inside house suffered radical impacts. The days were repeated, mixed up. Constants became variables. “The uncertainty era” is a project motivated by the attempt to create an imaginary that takes into account the period of uncertainty and fragmented realities. The images, in the end, are poetic attempts to inhabit other views from the same everyday landscape.

KEY WORDS Uncertainty; Fragmentation; Overlay.

O principio da incerteza, estabelece que a observação de um objeto seria sempre indefinida devido a influência da própria observação no comportamento das partículas. E quanto as imagens neste

projeto, elas dão conta da realidade? O que delas agora resgatam do período em que foram feitas? A história que segue aconteceu no ano de 2020. E é fruto de lembranças reais e imaginadas.

“A era da incerteza” é um vídeo ensaio curta-metragem que tem como proposta tratar da experiência de isolamento social durante a pandemia de coronavírus. O filme surge no contexto da disciplina “Cinema e Ensaios Poéticos do Pensamento” do PPGAV UFRJ, oferecida pela professora Julia Machado, com o desafio autodeterminado de aprofundar em vídeo as propostas desenvolvidas em uma série fotográfica homônima. Se do lado de fora as feridas expostas de uma sociedade doente apresentavam – e ainda apresentam – poucas certezas de futuro, as percepções subjetivas no espaço interno sofreram, naquele período, impactos radicais. Com pouca ou nenhuma mudança na rotina os dias se misturaram, se sobrepujaram.

Na terça-feira, 17 de março de 2020, dei falta do horizonte. O estreito pedaço do céu que consigo observar de dentro de minha casa trouxe algum conforto. O filósofo francês Hubert Damisch diz que a /nuvem/, enquanto signo, abre outra dimensão além daquela inicialmente prescrita dentro do sistema a que pertence. Logo, a /nuvem/ funcionaria como uma dobradiça “em relação ao céu e à terra, entre aqui e lá, entre um mundo que obedece às próprias leis e um espaço divino que não pode ser conhecido por nenhuma ciência” (DAMISH, p. 147). As nuvens então ocupam uma posição entre a realidade e a abstração do céu. São a visão de coisas que não são possíveis representar. Têm o poder de tornar presente aquilo que escapa o cognitivo.

Motivado em criar uma imagem que pudesse dar conta do período de incertezas e realidades fragmentadas foi possível ampliar as experiências vivenciadas no dia-a-dia em isolamento social. Sob o olhar da imaginação, por entre as dobradiças do cotidiano, busquei habitar outras paisagem a partir da mesma vista. Então com o passar dos dias, passei registrar situações de interesses especiais.

II

A realização do vídeo ensaio começa a partir da elaboração de parâmetros para seu desenvolvimento. Entre eles destaco minha independência no processo de criação. Outro era a delimitação do assunto e abordagem conceitual: o projeto acontece sob uma mesma arena e sua investigação-produção precisava se dar neste espaço pelo período

mínimo de um mês. No que diz respeito a decisões técnicas foi previamente delimitado que as imagens e os sons seriam produzidos separadamente e em momentos distintos. Outra destas premissas estabelecia que a edição teria o papel de criar sentido narrativo para o filme, seja ele linear ou não, a partir da livre experimentação e justaposição dos materiais captados.

Desta maneira percebi minha prática em sintonia com certa tradição do cinema realizado como forma de pensar. Algumas leituras sobre gêneros cinematográficos contribuíram para a feitura do projeto e ampliaram meu conhecimento sobre os limites da linguagem cinematográfica e os diversos tipos de cinema “não-narrativos”. Neste sentido, o artista e teórico André Parente diz que “o cinema experimental é o cinema em que a vontade artística está no comando” (PARENTE, p. 107). Foi nessa perspectiva que busquei trabalhar em “A era da incerteza”.

A produção das fotografias e vídeos que compõem o trabalho foram realizadas como tentativas de me relacionar com a paisagem cotidiana através de uma relação experimental com a câmera fotográfica. No texto, “The magic is in handling”, a artista e teórica Barbara Bolt reforça a importância da prática artística como uma forma de pensamento. Bolt analisa historicamente a utilização de recursos tecnológicos na produção de pintura para pensar sobre a subjetividade dos materiais com os quais lidamos enquanto realizadores. Para a ela, seria possível criar novos horizontes interpretativos através da colaboração entre artista e material. “The shock of the new is thus a particular understanding that is realised through our dealings with the tools and materials of production and in our handling of ideas, rather than a self-conscious attempt at transgression. This is material thinking.” (BOLT, p. 31).

Delimitado o universo de imagens, foi a vez de captar os elementos que comporiam a peça sonora do trabalho. Em um primeiro momento, registrei diversas ambiências ao longo de alguns dias. Em seguida, organizei esse material de forma que estabelecesse “situações climáticas” como em um ciclo/jornada do dia: o amanhecer barulhento, a tarde imersiva e o anoitecer chuvoso. Depois criei “sons de efeito” a partir de elementos da paisagem sonora: a água fervendo, o exaustor do banheiro, o interfone, o ventilador de teto, o liquidificador, a máquina de lavar roupas, o ar condicionado, a obra no vizinho. O único material sonoro que foge à arena, neste caso a casa onde habito, é o som de uma floresta. Acredito que esta inserção tem como papel romper a própria “realidade” criada pelo vídeo. Esta fuga à ordem do cotidiano vai de encontro com o inesperado e busca por rompimentos dos territórios anteriormente estabelecidos na narrativa.

No texto “Art beyond representation”, também de Barbara Bolt, a autora traça um histórico da representação como elemento constitutivo do pensamento moderno, ou seja, a formulação da representação como algo intrínseco ao ser humano. A autora questiona afinal se seria possível escaparmos da representação na criação artística. “But what is it that takes us out of ourselves, so to speak, so that we work of art leave the domain of representation to become experience?” (BOLT, p. 49). Como seria possível então tornar a realização e recepção da imagem uma experiência em si a ser vivida?

Neste sentido, o filósofo Alain Badiou afirma que “o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução da realidade” (BADIOU, p. 36). Para o autor, o cinema seria um paradoxo que gira em torno do “ser” e do “parecer”. Em diálogo, o crítico e ensaísta Eduardo Gruner afirma que Pier Paolo Pasolini usa o cinema para pensar o mundo do real para além da realidade. “O real nunca se revelará a si mesmo se o artista não estiver disposto a se responsabilizar conscientemente pela violência que exerce sobre a realidade e, portanto, pelo conflito que a violência da imagem desperta” (GRUNER, p. 249). Consciente dos mecanismos da realidade cinematográfica o cineasta busca romper com a construção da suposta realidade do cinema convencional. Ou seja, o cinema não só interpreta a realidade, mas constrói e manipula conscientemente os códigos para permitir que o real desponte em suas fissuras.

Diante destes limites e fronteiras de meu território poético-conceitual é possível perceber a relação da incerteza com o período da pandemia do qual o projeto se propõe a tratar e pela consonância com as fragilidades e impossibilidades da realização cinematográfica em captar o “real”. No texto “Funções do acaso”, de Noel Bursh, afirma que:

“Parece haver uma espécie de princípio heisenberguiano de indeterminação entre os cineastas e a realidade filmada: é impossível posicionar a câmera sem modificá-la; é impossível até mesmo pensar nela sem alterá-la, porque a realidade é, por natureza, alheia aos artifícios próprios e seus instrumentos. Eles filmam a vida. Assim, como os físicos modernos diante de certas partículas elementares, os cineastas devem considerar [...] esse inevitável hiato entre eles próprios e seus instrumentos de um lado, e a própria vida de outro, de forma a conseguir manobrar a vida em seus filmes, moldando-a em uma obra que será, assim, a nosso ver, ainda mais rica” (BURSH, p. 148)

Entre as principais referências do projeto ressalto o cineasta e ensaísta Harun Farocki. Um dos eixos da pesquisa de seus trabalhos debate sobre o processo de produção de imagens e a análise de seus significados sociais. Grande parte das obras do alemão se referem a uma época na qual a reprodução mecânica e sua propagação em massa alteraram as noções de representação e subjetividade; hoje, no entanto, a replicação digital e distribuição via internet geraram novas reformulações, mudanças ainda não fáceis de assimilar. “Atualmente, muitas imagens não se prestam nem a documentar nem a desrealizar o mundo; pelo contrário, as imagens virais modelam as próprias realidades, não raro de forma independente de nossa agência e contra nossos interesses” (FOSTER, p. 137). Como então a produção artística poderia dar conta das tensões e atenções no espaço entre virtualidade e realidade? “A era da incerteza” me parece construir sua noção de representação da realidade através de fissuras que retiram a certeza do olhar automatizado hoje. Assim, dentro das minhas possibilidades, busquei tornar tanto sua feitura quanto sua apresentação um exercício de experiências a serem vivenciadas e livres dos domínios da representação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Nora M; CORRIGAN, Timothy (Org.). *Essays on the essay film*. Nova York, Columbia University Press: 2017.
- BADIOU, Alain. *O cinema como experimentação filosófica*. In: YOEL, Gerardo (Org.) *Pensar o Cinema*. São Paulo, Cosac Naify: 2015.
- BOLT, Barbara. *Art beyond representation*. Nova York & Londres, I.B. Tauris: 2004.
- BOLT, Barbara. *The magic is in handling*. Nova York & Londres, I.B. Tauris: 2014.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DAMISH, Hubert. *A theory of /cloud/*. California, Stanford University Press: 2002.
- FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo, Ubu Editora: 2021.
- FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.
- GRUNER, Eduardo. *Pier Paolo Pasolini: a tragédia do real*. In: YOEL, Gerardo (Org.) *Pensar o Cinema*. São Paulo, Cosac Naify: 2015.
- PARENTE, Andre. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. São Paulo, Papirus: 2000.

Colagem como ferramenta política para um olhar atento

Sarah Mantuan, sarah_mantuan@hotmail.com
www.lattes.cnpq.br/0942852200740319

RESUMO Neste estudo, cumpre-se utilizar a colagem não só como um mecanismo de expressão, mas também como um conceito. Colagem, nessa perspectiva, é uma ótica sensível para olhar atentamente ao que se apresenta nas brechas, frestas e fragmentos cotidianos, denominados como cenografias urbanas e particulares. Trata-se de estudo experimental sobre o espaço que utiliza a colagem como ferramenta subjetiva e material, de reflexão e substancialização do mesmo.

PALAVRAS-CHAVE Cenografia; Colagem; Alteridade; Fragmento; Cotidiano.

ABSTRACT In this study, there is purpose in utilizing collage: not only as an expression mechanism, but as a concept. Collage in this perspective, it is a sensible optic, to look attentively at what is presente thought the gaps, cracks, and fragments of everyday, denominated as urban and private scenography.

It is an experimental study about space, which utilizes collage as a tool, subjective and material tool, of reflection and substantiation.

KEY WORDS Scenography; Collage; Alterity; Fragment; Daily.

Intervenção artística

A colagem pode ser uma ferramenta e técnica de expressão artística, mas ela pode também ser um pensamento, uma ideia, um conceito, uma ótica, uma lente para ver através.

Além de uma prática manual, ela é a prática do pensar colágico, uma forma de organização mental. Essa forma de organização mental pode ser aplicada manualmente através da colagem em papel, mas ela pode furar essa superfície e também dar vazão a uma forma de pensar e entender o interior e o exterior à nós.

Recortar, fragmentar, retirar algo existente, separar, reciclar para descontextualizar e re-contextualizá-la; fazer essa movimentação é estar ciente e atenta à sua ação política. É ser honesta e fiel à significância de suas imagens ou pensamentos, é respeitar as camadas do tempo que atravessam o objeto, uma imagem, um acontecimento sem que o tradutor se sobreponha em relação à tradução. É entender o movimento e o percurso temporal daquele sujeito e inserir, absorver e incorporar sem pegar para si, sem colonizar (PIMENTEL, 2014, p. 146).

A colagem como um conceito ao qual me refiro não é apenas reaproveitar imagetivamente ou subjetivamente algo, e a mim, isso me parece revolucionário, pois ela não está dentro da ideia da genialidade. A colagem ao reutilizar objetos e imagens e realocá-las em novos contextos, sucumbe a obrigatoriedade em que todos precisam ter ideias exclusivas para serem autênticas ou ideias que nunca foram pensadas para serem válidas (PIMENTEL, 2014, p. 143). Até porque buscar algo impensável para ser genial é uma falácia!

Para além do reaproveitamento do objeto, físico ou abstrato, é entendê-lo como um sujeito com uma própria narrativa (Pimentel, 2014, p. 158); é entender sua potência íntegra e valorizar o ordinário; as experiências cotidianas e corriqueiras identificando-as como particulares e única. O ato colágico é um ato de esperança, é a possibilidade de modificação e renovação da fé, reelaborar a vida e garantir o futuro. É estar em contato com a alteridade, a peculiaridade e a transformação.

O conceito Colagem se aplica a fragmentar a vida e compreendê-la em seus vários pedaços minúsculos e particulares, uni-los ou não, sem uma obrigatoriedade e regras preestabelecidas, sem uma necessidade de síntese. Montar ou não em uma superfície, por isso que ela pode ser material e palpável, mas também ser apenas uma ideia e um modo de enxergar. Além de estar numa superfície, ela pode ser habitada por alguém e ser usada como uma lente para enxergar as coisas de uma outra perspectiva, mais atenta e apurada, não retilínea, cronológica e linear.

Desse modo, a colagem pode estar impressa na folha A4, como também pode estar em um audiovisual, em uma instalação, na forma de ver a vida, ou na maneira de organizar os próprios pensamentos.

O audiovisual “Espaço Cênico em casa – Fragmentos” é uma das materializações que fiz através da óptica *collage*. A sua forma de filmagem é ordinária e a performance é espontânea, não foi ensaiada, as interrupções dadas a partir de imagens que coloco entre o vídeo abruptamente, enquanto continuo falando o texto, faz parte de uma edição que não pretende inibir ou maquiagem de forma ilusória a

sequência de ações da performance, mas cumpre demonstrar esse ofício “colágico” intuitivo e espontâneo, de recorte e cola, ora abrupta e descompassada, ora ritmada, assim como é o percurso mental dos sentimentos.

O conteúdo trata do princípio básico da minha relação como mulher com o espaço, público e privado e com os indivíduos.

As colagens áudio-visuais são recortes e colas de imagens animadas ou inanimadas que aludem a uma parte da minha relação como mulher na pós-modernidade patriarcal, o meu “eu” como artista e os processos criados do mundo e de mim em mim estão impressas, ou melhor, expressas nesses retalhos de espaço, memória, registros.

A partir de uma ótica cenográfica, fragmentei um espaço cênico da minha casa e ampliei o universo desse micro-espaço através de um poema que escrevi e interpretei.

Assim, esse curta-metragem colágico surgiu da necessidade de explorar outras ferramentas artísticas e unir e colar deferentes práticas, também surge da necessidade de estar em contato com o outro de uma forma possível durante o confinamento pandêmico inicial; um anseio de comunicação e identidade que emergiram e de alguma forma uma via de esperança; os entendimentos das nossas próprias frestas, daquilo que está entre coisas, nas miudezas, nos minúsculos.

O auto-registro audiovisual vem de uma necessidade de vazão; no processo de edição do vídeo percebo que não há um fim e nem um início cronológico, eu altero, duplico, recorto, colo no impulso do que me corrói e alimenta, na minha vontade de falar e se relacionar com quem quiser se aproximar desses pedaços, fragmentos de sentimentos.

Esse vídeo como outros fez e faz parte da minha estratégia pessoal como artista para sobreviver sã durante a pandemia. Elegi o meu quarto como local para o acontecimento, ou melhor, um pedaço do meu quarto, onde denomino como cenografia particular.

Ele faz parte de um arsenal de espaços comunicadores que propõem um lugar dinamizador, onde há fluxo, movimento, trocas, idas e vindas. Esses espaços são fragmentados e separados – a partir do olhar que vê – e possuem um conjunto de movimentos que se desdobram, criam também as frestas e constróem seus signos, possuem reflexos exteriores em seus interiores, são cíclicos.

Assim sendo, a colagem pode ser um ato de pensar e agir, simples. Ela também se mostra presente em uma divagação dentro de uma história contada por alguém e que através de uma palavra falada por esse alguém, recortamos e identificamos essa palavra com a nossa significância própria, ao nosso contexto, essa

palavra acessa o campo da memória e nos transportamos para um outro espaço dentro do nosso imaginário; a colagem pode estar aí, no fragmento de uma viagem de trem em que as vozes dos ambulantes se sobrepõem em um conjunto colágico sonoro, criando um fenômeno espacial naquele momento.

A colagem em sentido amplo pode ser aquilo nos faz permanecer e estar sendo, pode ser o movimento dos fragmentos da nossa bagagem, enfatizados nas nossas memórias e que criam um compilado de outras memórias fragmentadas, os quais materializados espacialmente, podem se tornar cenografias urbanas e particulares.

A colagem pode ser o olhar atento que recorta, tira e põe algo e está fora de uma moldura com uma semântica única, ela por si colocada materialmente ultrapassa as barreiras de tempo e espaço, portanto ultrapassa e rompe com a ideia de ter apenas um fim, ela é um conceito, ferramenta do pensamento político, um processo com inúmeras possibilidades subjetivas de materialização.

É consolidada pelo encontro da contrariedade, da fronteira, dos paradoxos semânticos abstratos ou visuais, é essa contração que move e denuncia. Ela é marginal, crua e sólida. intuitiva e espontânea, a colagem é um processo literário mental marginal. O fazer colágico é um dinamizador de pensamento, é o outro lado, a beirada e o meio, é um caminho, é possibilidades e trânsitos. Inquieta e transgressora.

Assim ela se solidifica, pelas esferas que se contrapõem, pelas tensões sociais imagéticas, simbólicas – pela criação de novas relações imagéticas – e materiais – pela peleja e pela esperança, pela sede de estar e permanecer.

Juntar, unir duas ou mais matérias com temporalidades, origens e até de naturezas díspares criando uma nova significância é poder reinventar a vida. Permitir-se reencantar nas metrópoles dos desencantos e transformar, alterar o existente, é um ato de subversão da ordem atual. A colagem é desestabilizar alguns pilares, alterar a lógica, modificar o arranjo e separar as composições preestabelecidas.

Que diabos fazer? A nossa tarefa não é apenas resistir. Já não é mais suficiente. É reexistir mesmo; reinventar afeições dentro ou fora das arenas e encontrar novas frestas para arrepiar a vida de originalidades, encantarias e gritos – amados, suados, deseducados, gentis, épicos, miúdos, cheirando a mijo e flores delirantes – de gol na rua. (SIMAS, 2019, p. 84)

Sobretudo, escutar os movimentos ocultos, inventar cosmologias e traçar novos caminhos, mesclados, tortuosos e carregados de intencionalidades. Por isso, a colagem se localiza nos olhos atentos de quem vê; no ato de ritualizar o dia a dia, o sublime, a sutileza, os entre-espços, as fissuras e os mistérios. Cabe a nós encantarmos os desencantos, públicos e privados, poder reinventar a cidade, a si próprio e reconstruí-los nas suas inúmeras possibilidades cológicas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Leandro Pimentel. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
- SIMAS, Luiz Antônio. *O Corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

Meus olhos, seus olhos: diálogos entre arte, tecnologia e afetividade

Sema, artistasema@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/9021203726422002

RESUMO texto é referente ao trabalho em vídeo “Meus olhos, seus olhos”, no qual pedi a 6 amigos artistas (Dhi Monte, bIO, Mateus A. Krustx, Cacau, Thiago Saraiva e José Lucas Dutra) que filmassem alguns segundos da vista de suas janelas de casa e assisti o que me enviaram em minha televisão. A obra expressa a sensação de solidão e isolamento que temos passado nos últimos tempos, e como usamos a tecnologia como uma janela para o mundo exterior. Trago o elemento da janela como um forte símbolo da maneira como conseguimos lidar com a conjuntura atual ao procurar formas alternativas de nos conectarmos com o outro.

PALAVRAS-CHAVE tecnologia; coletividade; isolamento.

ABSTRACT The text refers to the work “My eyes, your eyes”, in which I asked 6 artist friends (Dhi Monte, bIO, Mateus A. Krustx, Cacau, Thiago Saraiva and José Lucas Dutra) to film a few seconds of the view of their windows at home and then I watched what they sent me on my television. The work expresses the feeling of loneliness and isolation that we have been experiencing in recent times, and how we use technology as a window to the outside world. I bring the window element as a strong symbol of the way we manage to deal with the current situation by looking for alternative ways to connect with each other.

KEY WORDS technology; collectivity; isolation.

O período de isolamento alterou a maneira como nos relacionamos com o outro e como lidamos com a tecnologia. Vivemos atualmente uma realidade onde as telas eletrônicas atuam cada vez mais como mediadoras de nossas interações sociais. Em meio a esse contexto, procurei realizar um trabalho artístico que fosse construído

com a colaboração de outros artistas, em que pudéssemos utilizar a tecnologia como uma ponte de encontros e trocas. Pedi a seis amigos artistas (Dhi Monte, Mateus A. Krustx, BIO, Cacau, Thiago Saraiva e José Lucas Dutra) que filmassem alguns segundos da vista da janela de suas casas, e, a partir da junção desse material, pretendi realizar um trabalho de videoarte para discutir tais questões.

Podemos enxergar a janela como um elemento importante da arquitetura para contemplação do mundo exterior e também para a circulação de ar, funções essenciais no momento atual. A janela nos permite tomar sol, conversar com vizinhos, iluminar e arejar nossas casas, admirar um dia bonito, etc. E se pudéssemos, de alguma maneira, mudar a paisagem que vemos como quem troca um canal de televisão? E se pudéssemos ter acesso à janela de outras pessoas e enxergar com os olhos delas?

Minha pesquisa acadêmica se concentra na perspectiva da videoarte como não somente uma ferramenta de trabalho, mas também como um objeto de estudo. Me interessam os vídeos que tratam sobre o próprio gesto de filmar, editar ou assistir algo, em que eu pudesse trazer à discussão a forma como essa mídia está cada vez presente em nosso cotidiano e afeta nossas relações sociais. Não procuro, no entanto, retomar um movimento modernista de um vídeo “puro”, em um sentido estritamente formal; mas sim pensar trabalhos que trazem, em seu conteúdo, uma metalinguagem: o vídeo dentro do vídeo. Obras audiovisuais que pensam criticamente a forma como lidamos hoje com a tecnologia videográfica e como a usamos para nos relacionar com o outro.

Em relação a pensar um trabalho com colaboração coletiva, tive como referência alguns grupos de artistas da História da Arte brasileira que tinham o costume de discutir em conjunto suas produções e influenciarem o trabalho uns dos outros, como por exemplo os modernistas de São Paulo, o Grupo Frente e os pioneiros da videoarte no Rio de Janeiro. Este último grupo, em especial, realizou um trabalho colaborativo marcante chamado Telefone sem fio (1976), em que os artistas são filmados praticando a brincadeira de mesmo nome. Em meu trabalho, escolhi pessoas com quem eu tinha uma relação de muita proximidade e que também fossem artistas com quem eu gostaria de trabalhar. Deixei que todos tivessem a liberdade de escolher a forma como filmariam suas janelas, seja no enquadramento ou no movimento da câmera.

Os vídeos enviados foram reunidos e filmei a mim mesmo assistindo-os na televisão de minha casa. O trabalho refletiu nossa conjuntura atual, em que tivemos de nos isolar em nossas casas

pelo bem do coletivo, ao mesmo tempo que reinventamos nossas interações por meio de aplicativos de mensagens e reuniões virtuais. Aparelhos como a televisão, o computador e o celular se tornaram a nossa nova janela para acessarmos o mundo exterior, além de uma maneira alternativa de produzir arte em conjunto apesar das distâncias físicas.

Fabulações fermentativas

Sofia Gentil Mussolin, sofiagmussolin@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/5668835279908824¹

RESUMO A proposta da intervenção artística “Fabulações Fermentativas” busca evidenciar o processo de encarnar da matéria visível através da relação multiespécie, e aqui especialmente entre um corpo humano e uma colônia de microorganismos também conhecida como Kombuchá. A obra destrincha as escalas de vidas e evidencia que somos seres em meio a um processo simbiótico, fermentativo, em que a transformação dos corpos é essencial para uma comunicação entre-seres e possibilitada pelo fazer artístico. A fabulação segue na tentativa de desestruturar as dicotomias criadas pelo sistema humanista junto às reflexões do diretor Zé Celso na montagem do Teatro Oficina da peça “As três Irmãs” do dramaturgo russo Anton Tchekhov, assim como a adaptação da Cia Lusco Fusco chamada “Tchekhov é um Cogumelo”.

PALAVRAS-CHAVE Artes Visuais; Microorganismos; Multiespécie; Fermentação; Fabulação.

ABSTRACT The proposal of the artistic intervention “Fabulations Fermentatives” seeks to highlight the process of incarnating visible matter through the multispecies relationship, and here especially between a human body and a colony of microorganisms also known as Kombuchá. The work unravels the scales of lives and shows that we are beings in the midst of a symbiotic and fermentative process, in which the transformation of bodies is essential for a communication between beings and made possible by artistic making. The fabulation continues in an attempt to destructure the dichotomies created by the humanist system along with the reflections of director Zé Celso in the Teatro Oficina staging of the play “Three Sisters” by Russian playwright Anton Tchekhov, as well as the adaptation by Cia Lusco Fusco called “Tchekhov is a Mushroom”.

1 Doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) bolsista CAPES.

KEY WORDS Visual arts; Microorganisms; Multispecies; Fermentation; Fabulation.

Origem e fabulação

A lenda mais popular vem da China e remonta a 221-206 a.C., em que se acredita que o imperador Qin She Huang prolongou sua vida bebendo o “Chá da Imortalidade” criado para ele por um alquimista. Há alguma especulação se este era realmente o chá de kombuchá ou de cogumelo reishi². O folclore russo diz que um monge com poderes de cura foi chamado para ajudar um imperador moribundo. O monge prometeu salvar o imperador com uma formiga que ele derramou no chá do imperador e o instruiu a esperar até que a água-viva se formasse para bebê-lo. De acordo com uma lenda Tibetana, um monge adormeceu e um inseto portador de bactérias pousou em seu bule de chá fresco. O bule foi esquecido e uma cultura pôde se formar. Quando o monge descobriu as incríveis propriedades deste chá, ele o compartilhou com amigos. Nos três mitos aqui narrados, todos tinham presença de outras espécies além da humana, seja um cogumelo, uma formiga ou um inseto voador, nada se cria sem relações de corpos.

Há muito se crê na criação a partir do uno, célula, átomo. Mas é um uno, minimamente, tripartido. O Deus cristão é um em três. As Parcas³, da mitologia grega, são três que cortam uma linha da vida. O

- 2 Também acredita-se que o nome Kombucha vem de uma crença ocidental de que a colônia ou biofilme era na verdade uma alga marinha chamada kombu, e pelo fato de na Índia os chás provindos da *Camellia sinensis* serem chamados de chá ou chai. Descobriram depois que a colônia não era a tal alga, mas o nome já havia se popularizado. Das diversas crenças que rodeiam a colônia de microorganismos conhecida como Kombuchá, a ciência sabe que ela é uma Zoogeleia, uma simbiose complexa entre espécies de bactérias e leveduras.
- 3 Na mitologia criada pelos gregos, Nix, deusa da Noite, uma das divindades primordiais, gera entre outras criaturas as tecelãs do destino: Cloto, Láquesis e Átropos, desempenhando o terrível compromisso de elaborar, tecer e interromper o fio da vida de todos os seres. Estas irmãs detinham um poder incontestável, ditando o destino tanto dos deuses quanto dos mortais, não sendo questionadas nem

homem nasce, cresce e morre. Dividimos o tempo em passado, presente e futuro; manhã, tarde, noite; começo, meio, fim. O corpo é interno, pele, externo. A kombucha é água, biofilme, ar. Eu lido com três escalas: micro, escala humana e macrocós mica na tentativa de adensá-las.

Tchekhov é um cogumelo

“Tchekhov é um Cogumelo” é uma peça dirigida por André Guerreiro Lopes da Cia Lusco Fusco⁴ que mistura meditação em primeiro plano, montagem cênica da peça de Tchekhov “As três irmãs” e a lembrança de uma entrevista com Zé Celso – quando André ainda era um estudante de teatro – projetada em uma tela à frente do palco. A entrevista de Zé Celso⁵ conta, por sua vez, a montagem que o Teatro Oficina fez da mesma peça nos anos 70 e como os atores entenderam o texto através do consumo de cogumelos alucinógenos, e o texto corporificado possibilitou a materialização dos atos da peça como divisões de uma mandala.

Assim como o diretor, também tento corporificar os processos da colônia de microorganismos e faço um diário para meu convívio com a kombuchá. Escrevo nossa relação e passo a observadora de segunda ordem⁶, capaz assim de perceber camadas, atravessar a carne, encarná-la. Nos ensaios do texto pelo Teatro Oficina, Zé Celso explica que o

mesmo por Zeus, pois qualquer interferência de sua parte influenciaria na ordem natural do Universo.

- 4 Com direção artística de André Guerreiro Lopes e Djin Sganzerla, o Estudio Lusco-Fusco reúne um núcleo de colaboradores regulares como a atriz e diretora Helena Ignez, o músico Gregory Slivar, o iluminador Marcelo Lazzaratto e o diretor de cena Rafael Bicudo. Peça assistida no CCBB Rio de Janeiro em 2018.
- 5 A entrevista se tornou parte do livro do diretor Zé Celso “PRIMEIRO ATO, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958 -1974).
- 6 Termo criado a partir da necessidade de uma teoria da observação que não seja atrelada ao conceito de inteligência do ser-humano, mas que descreva relações de sistemas sociais, corpos, mentes no geral. Já lida com a desconfiança da linguagem no representacionismo e o sistema de códigos se revela. A materialidade da linguagem capacita essa observação do próprio código, e o observador que faz o corte, faz uma distinção, produz fronteira e percebe-se naquele processo.



Figuras 1

Imagens da peça de teatro “Tchekhov é um Cogumelo” sobrepostas às imagens da colônia de microorganismos (imagens da autora).



Figura 2

Biofilmes da colônia de microorganismos kombuchá em divisão (Fotografia da autora).

primeiro ato se mostrava na intenção da força do coletivo, da intenção de crescer e da união de diferentes elementos. Assim como as fases que o cultivo da colônia de microorganismos apresenta em seu processo inicial, em que a junção dos elementos e a atividade conjunta são essenciais para a criação de corpo febril. 10 de abril, Rio de Janeiro. Anotei: não retirei nada, só balancei para poder criar uma película separada da outra e adicionei mate sem açúcar. Não peguei nenhuma amostra porque está bem frágil, principalmente as bordas.

No segundo ato, as vibrações começam a se dispersar em pulsos localizados. Para o ensaio da peça, as personagens se encontram entre duplas e trios. A kombuchá, curiosamente, também. Começa a se dissipar entre chá probiótico, biofilme e ar. 29 de abril. Rio de Janeiro, 12h, nublado: o chá que coloquei estava mais quente que o natural. As outras colônias estavam com um certo pó em cima, e nessa coloquei um chá mais diluído. O biofilme tomando forma. E forma, como Erin Manning⁷ reflete, é o que acontece quando a atividade se aproxima do limite. A materialidade da linguagem que se dobra sobre ela mesma, produz bainha, ela mesma o corte e ela mesma seu próximo cultivo, ela mesma sua contradição. Falar da forma da experiência é encontrar uma maneira de tocar o mediano dos eventos em formação.

A partição dos elementos e a procura de suas estabilidades delonga para o terceiro tempo, em que sozinhos e descontraídos, ninguém se acha, a comunicação falha e talvez o desespero reine. 10 de maio, Rio de Janeiro, 11h, sol: formou-se uma paisagem com fungos e elevações devido à flor de hibisco que eu tinha jogado antes. Formou um coração no meio, e esse biofilme está totalmente solto. Retirei para secar e adicionei o chá. A kombuchá se materializa mais definitivamente, cria um corpo de celulose, o biofilme, embebido no chá e preenchido de ar.

No quarto ato, Zé Celso conta: “ninguém vibraria nada, cada um com suas energias interiores, cuspes, intestinos, líquidos íntimos, até morrer. E no fim do fim, se encontram para outra vida, outro ciclo”. 11 de maio, Rio de Janeiro: o biofilme secou. Na visão humana ele morreu, não tem mais uso. Mas de outro ponto de vista, restou celulose. Um dia depois de retirado de seu cultivo, ele perdeu a maior parte do que seu corpo é feito, de água. Assim como nós, a kombuchá também

7 Erin Manning é uma teórica cultural canadense e filósofa política, sua pesquisa abrange os campos da arte, teoria política e filosofia. Essa reflexão está atrelada ao texto “O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquismo.”

tem a maioria do seu corpo composto por água. Assim como Gaia, que também tem a maioria do seu corpo composto por água. Em um resta pele, do outro resta terra.

Perfurar e fermentar

Quando após o tempo espatifado, a passagem dos pássaros, a morte e o duelo do último ato, uma bala atirada é responsável pelo furo, pelo rasgo e pelo corte. Esse é o que o diretor chama de “ponto de perfuração” da peça, que nos leva ao quinto tempo, um tempo da mandala que está para chegar, possível de ser escutado, sentido. O mesmo processo de transmutação do corpo visível que o processo de vida da kombuchá nos conta. Seu biofilme retirado junto às suas vísceras, sozinha, mortal, é também signo de re-encarnação para um outro ciclo que pode ser iniciado. A matéria, una, que majoritariamente se desdobra em três fases, precisa do adensamento-mutação, que só acontece pelo perfurado, transversado, cortado e exposto em suas camadas. Um mundo que precisa de regeneração e não renascimento⁸ conversa pelo agora profundo, que entende a água, o biofilme e o ar como um, mas também como compostos que, em simbiose, se retroalimentam.

Zé Celso ainda diz que durante uma de suas viagens de mescalina, muito lhe foi mostrado. Ele escutou, eu diria, como escutamos em sonhos: “Passe a limpo! Passe a limpo nossa revolução, a revolução brasileira vai ser a última! Ela não vai simplesmente transformar as estruturas sociais e econômicas do país, ela vai mexer nos microorganismos, na vida molecular das pessoas!” Essa colônia, que na França é chamada de “mere” – mãe em português – é capaz de iniciar tantos cultivos e reproduzir tanta vida, como uma grande célula em mitose, e me faz pensar sobre a sua primeira forma encontrada na natureza... porque perdemos sua origem. Mas talvez sua primeira forma seja a da perfuração, uma origem misturada e borrada, de uma mandala anterior que a humanidade de agora não consiga ter acesso, de quando todas as humanidades se reconheciam. O núcleo pré-mitose. Penso na intenção de passar a limpo. Acho que o artista, ou a arte, tem o poder de acesso aos pontos cardeais da tríade, da incerteza e da diferença para viajar entre eles e perfurá-los, revolucioná-los.

8 Donna Haraway reflete sobre a regeneração em seu texto “Antropologia do Ciborgue”.

Estar em uma agência multiespécie é uma grande revolução. E grandes revoluções são despertadas pelo sensível. Os sonhos, as viagens, os cultivos, são todos atos de passagem para a carne viva. E a carne viva, por si só, é transmutação.

REFERÊNCIAS

- HARAWAY, Donna. Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009. – (Mimo).
- LIU, Betty. Kombucha: fermented tea 红茶菌. Betty Liu, agosto 2015. Disponível em: <https://bettysliu.com/2015/08/13/kombucha-fermented-tea-红茶菌/>. Acesso em: 10 jun 2021
- MANNING, Erin. “O que as coisas fazem quando se moldam: O caminho do anarquívó”, in Artes: novos modos de habitar/viver / Organização de Walmeri Ribeiro e Héctor Brones. – São Paulo: Intermeios, 2019.
- MARTINEZ CORREA, José Celso. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974) / José Celso Martinez Corrêa; seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998, 336p.
- RASCH, William; WOLFE, Cary. (Eds.) Observing complexity: systems theory and postmodernity. Minneapolis, University of Minnesota, 2000. Capítulos 6 e 7: “Theory of a Different Order: A Conversation with Katherine Hayles and Niklas Luhmann”; “Making the Cut: The Interplay of Narrative and System, or What Systems Theory Can’t See”.
- TSING, Anna. Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. Tradução: Pedro Castelo Branco Silveira. ILHA v. 17, n. 1, p. 177-201, jan./jul. 2015.

Quarto de desejo

Thaís Lopes Basilio, thaislbasilioarte@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/8592067774554599

RESUMO Encontrado em casas brasileiras de classe média, o “quarto de empregada” é tratado aqui como disparador criativo. Ao traçar um paralelo entre o ambiente doméstico como espaço para pensamento e produção artística, o presente trabalho reflete sobre a permissão social oferecida aos sujeitos racializados para que desenvolvam ou não sua a profissionalização no campo das artes. O cômodo em questão foi explorado esteticamente na vídeo-performance, a partir da possibilidade de um deslocamento conceitual na história da moradia brasileira. Questiona-se aqui qual o espaço reservado para que pessoas pertencentes às classes subalternas possam produzir arte. Tal consideração nos leva também a pensar sobre o direito à subjetividade de pessoas racializadas para além da rotina de trabalho. Trazendo como referência a obra literária “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus, esta obra pretende unir questões de gênero e de raça em uma mesma poética.

PALAVRAS-CHAVE Desejo; Subjetividade; Raça; Gênero; Corpo.

ABSTRACT Found in middle-class Brazilian homes, the “maid’s room” is treated here as a creative trigger. By drawing a parallel between the domestic environment as a space for thought and artistic production, the present work reflects on the social permission offered to racialized subjects to develop or not their professionalization in the field of the arts. The room in question was aesthetically explored in the video performance, based on the possibility of a conceptual shift in the history of Brazilian housing. The question here is what is the space reserved for people belonging to the subaltern classes to produce art. Such consideration also leads us to think about the right to subjectivity of people of color beyond the work routine. Bringing as a reference the literary work “Quarto de despejo”, by Carolina Maria de Jesus, this work intends to unite gender and race issues in the same poetics.

KEYWORDS Desire; Subjectivity; Race; Gender; Body.

O ponto principal da vídeo-performance “Quarto de desejo” é problematizar poeticamente o conhecido “quarto de empregada”. Nomeado – hoje em dia – como dependência de empregada, esse cômodo foi projetado para que trabalhadoras domésticas pudessem pernoitar nas residências de seus patrões. No Brasil, a história do emprego doméstico está fortemente associada à tradição escravocrata. Alugar ou vender escravos para serviços domésticos era prática comum, e o próprio termo “alugado”, passou a significar o empregado doméstico.

Mesmo após a abolição da escravatura, em 1888, os trabalhadores que realizavam serviços domésticos, ainda eram comparados à “escravos”. A discriminação relativa ao trabalho doméstico nasce, pois, de sua representação ligada à condição escrava e, conseqüentemente, à sua desvalorização social. Durante o período escravista, a compreensão da posição social relacionada à identidade racial indicava certa equivalência entre a cor e o exercício de certas atividades. Ser escravo significava ser negro, ao passo em que as atividades realizadas pelos negros, na maioria das vezes, eram atividades desprovidas de prestígio social.

No Brasil contemporâneo, a discussão acerca da permissão social de quem pode ou não ser artista no Brasil, possibilita uma continuidade ao debate anterior. Sobretudo ao se pensar o espaço que artistas negros ocupam na história da arte “oficial”.

Posto que a população negra do nosso país foi e ainda é cruelmente vinculada ao trabalho braçal, uma considerável parte de sujeitos racializados reivindicam oportunidades de ascensão profissional. Estes simulacros que circundam principalmente as identidades negras brasileiras interferem diretamente o acesso e o sentimento de pertencimento de pessoas racializadas ao campo das artes. Após um longo processo de reivindicações, movimentos organizados e negociações políticas ocorridas nos últimos 20 anos, mudanças estruturais se concretizaram, provocando mudanças nas mentalidades. A questão da raça ainda reverbera no que toca a democratização da arte, e portanto, contribui para a atual consciência sobre a importância do protagonismo negro na construção de suas próprias narrativas poéticas.

Sobrepondo o conceito de “raça”, à outra camada relativa a “gênero”, surgem outros desdobramentos. Situadas na base da pirâmide social, as mulheres negras vem reivindicando cada vez mais seu direito à exercer carreiras artísticas, campo de atuação que por muito tempo pressupôs uma determinada “erudição”. De acordo com a curadora Joice Berth:

“A repetição de padrões de exclusão e desvalorização de mulheres tem origem na transposição da subalternidade do trabalho dos escravizados para o trabalho doméstico. No Brasil, a maioria de mulheres negras no exercício dos ofícios domésticos concentra duas distorções sociais, a racial e a de gênero. Negritude e mulheridade são comumente associadas a desvalorização, subordinação e falta de valor intelectual.” (BERTH, 2020, p. 48)

Na presente proposta de vídeo-performance, foi explorada a presença do corpo de uma mulher negra em um *quarto de desejo*, transformando sua imagem, inicialmente identificada com a de uma empregada doméstica, em uma imagem que se identifica com a de uma artista visual.

O tema dessa proposta é autoral. Em 2021, decidi alugar um nova casa que atendesse melhor às minhas demandas familiares e profissionais. Esse novo lar, além de dois quartos, cozinha, sala e banheiro, possui um terceiro quarto, localizado isoladamente após da área de serviço: o quarto de empregada. Este quarto foi readaptado para o fazer artístico, subvertendo seu sentido inicial. O objetivo principal da vídeo-performance é pensar esse quarto como espaço de criação artística, alterando sua restrita correlação com o serviço doméstico. Ao trazer a discussão sobre a inserção de pessoas negras, ou mais especificamente, de mulheres negras no campo das Artes Visuais, a intervenção artística aborda a conversão do quarto de empregada para o espaço de um ateliê artístico. Utilizando como referência para este trabalho a obra literária “Quarto de despejo”, da escritora Carolina Maria de Jesus, inverteu-se o *status quo* – um resquício do período escravagista – trazendo uma provocação político-cultural: a inserção de agendas raciais e de gênero no cenário brasileiro de artes visuais.

Figuras 1-3
Cena da vídeo-performance: “Quarto de desejo”.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTH, Joice. In: *Casa Carioca* [recurso eletrônico] / curadoria de Marcelo Campos e Joice Berth. – Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2020.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1980.
- KOFES, Suely. *Mulheres, mulheres- identidade, diferença e desigualdades na relação entre patroas e empregadas domésticas*. Campinas, SP: UNICAMP, 2001.
- SILVA, Christiane Leolina Lara; ARAUJO, José Newton Garcia de; MOREIRA, Maria Ignez Costa e BARROS, Vanessa Andrad. *O trabalho de empregada doméstica e seus impactos na subjetividade*. *Psicol. rev.* (Belo Horizonte) [online]. 2017, vol.23, n.1, pp. 454-470.

Comunicações

Territórios negros: patrimônio, cultura e memória

Ana Carolina Soares Cruz, cruzanacarolinasoares@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/9533334592431574¹

Ellen Bento Alves, ellenabento@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/9039056363776095²

RESUMO O presente trabalho visa refletir como os territórios negros são apagados a partir de um discurso de modernização e de urbanização das cidades, perpassando por um debate no que tange o patrimônio material e imaterial, indissociados. Assim, a proposta surge com a discussão do webinar intitulado “Patrimônio, museus e reexistências: territórios negros” (2020), disponível na TV ABA, com Simone Vassallo (ABA/UFF) e Gesline Braga (UFPR), responsáveis pela mediação e coordenação do evento, os palestrantes Gracy Mary Moreira (Casa da Tia Ciata), Pedro Neto (USP/ Ilé Àse Pàlepà M̀̀r̀̀wò Sessu), Brenda dos Santos (Clubes Sociais Negros/PR) e os debatedores Jocélio Teles dos Santos (UFBA) e Angélica Ferrarez (UERJ). A temática central pretende-se debater os territórios negros, buscando um alargamento do diálogo com a sociedade civil e criando pontes para transformações do atual cenário pandêmico de Covid-19.

PALAVRAS-CHAVE Territórios Negros; Casa da Tia Ciata; Clubes Sociais; Território; Território Usado.

ABSTRACT The work aims to reflect on how black territories are erased from a discourse of modernization and urbanization of cities, going through a debate regarding material and immaterial heritage, indissociated. Thus, the proposal arises with the discussion of the webinar entitled “Heritage, museums and re-existences: black territories” (2020), available on TV ABA, with Simone Vassallo (ABA/UFF) and Gesline Braga (UFPR), responsible for mediating and coordinating the event, the speakers Gracy Mary Moreira (Casa da Tia Ciata), Pedro Neto

1 Licenciada em Geografia pela UFF. Mestranda em Artes Visuais pela UFRJ. E-mail: cruzanacarolinasoares@gmail.com

2 Licenciada em Belas Artes pela UFRRJ. Mestranda em Artes Visuais pela UFRJ. E-mail: ellenabento@gmail.com

estudos: o conceito de território usado e lugar, discutido pelo autor Milton Santos, visando compreender as relações sócio-espaciais, como de pertencimento a que estes territórios e lugares se relacionam e estão relacionados em um contexto urbano; os estudos dos autores Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl, para compreender o papel da cultura e sua relação com o espaço geográfico, especificamente, como os sujeitos negros que ocupam, resistem e existem, a partir da lembrança e da memória; a autora Grada Kilomba, no que tange os sujeitos negros, existência e resistências perante a uma lógica homogeneizante.

Patrimônio

A palavra patrimônio vem do *pater*, quer dizer “pai” em latim. A ideia de patrimônio está relacionada com aquilo que se herda do pai, ou seja, a propriedade que a família recebe dos seus ancestrais. Com o passar dos tempos, a palavra patrimônio se estendeu para os domínios das cidades e das nações. A partir daí, o que acontece é que o patrimônio sai do âmbito apenas familiar, passando a representar um grupo, uma cidade ou uma nação, ou seja, expandiram-se as relações de identidade do âmbito familiar para proporções maiores. (CORÁ, 2011, p. 74)

De acordo com Maria Amélia Jundurian Corá (2011) a conceituação de patrimônio sofre alterações ao longo do tempo. Ele passa a ser identificado como “um conjunto de narrativas, de comportamentos, de bens, de objetos ou testemunhos que assumem a representação de valores simbólicos” (CORÁ, 2011, p. 74).

Corá (2011) ressalta que o Estado possui um papel de legitimação voltado para as políticas de patrimônio, no qual desempenha a eleição de determinados bens culturais. Assim, é necessário reconhecer que há a seleção de um determinado bem cultural que constituiria “uma tradição nacional, capaz de manter vínculo com a comunidade e a vida em sociedade” (CORÁ, 2011, p. 75).

Territórios negros

De acordo com Azânia Mahin Romão Nogueira (2018) os territórios negros são definidos a partir de relações de poder

focada na perspectiva racial, onde a identidade negra se faz presente, seja pela auto declaração daqueles que se apropriam daquele espaço, mesmo que não de forma absoluta, seja pela presença de marcadores culturais e simbólicos. Estes marcadores, que podem ser organizações sociais, como ONGs do Movimento Negro; culturais, como escolas de samba, grupos de capoeira, clubes negros, bailes de música negra, rodas de samba e pagode; religiosas, como irmandades negras e terreiros de religiões de matriz africana.

Para Jocélio Teles dos Santos (2020), realiza um breve histórico no webinar, atentando a alguns acontecimentos que foram esquecidos. Pontua que, em 1934, ocorre a participação do samba junto com intelectuais brasileiros, durante o primeiro Congresso Afro-brasileiro em Recife (PE). Ressalta, que o marco zero nos anos de 1970 e 1980, ocorreu com o primeiro tombamento do terreiro de candomblé em Salvador (BA), o terreiro da Casa Branca, foi uma estratégia que envolveu Jorge Amado, antropólogos e lideranças do terreiro. Além disto, em 1990, alguns terreiros passam a ser tombados e reconhecidos como patrimônio afro-brasileiro, definido pelo Estado nos anos 90 até os anos 2000. Logo, a ação do Estado, nos últimos 18 anos, como a entrada do ativismo negro nesta dinâmica, passa a ser desenhada e englobar as categorias analíticas, anteriormente só extendidas ao meio intelectual, uni-se o ativismo, a cultura e a política.

Assim, para abarcar esta dimensão dos territórios negros, o trabalho dialoga com o conceito proposto pelo autor Milton Santos de *território usado*, que compreende as relações sócio-espaciais que ocorrem a partir dos usos do território.

O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população. Um faz o outro, à maneira da célebre frase de Churchill: primeiro fazemos nossas casas, depois elas nos fazem... A ideia de tribo, povo, nação e, depois, de Estado nacional decorre dessa relação tornada profunda (SANTOS, Milton, 2001).

Neste aspecto, a pesquisa se propõe a pensar o território a partir de seus usos. Ademais, Santos (2001), ainda destaca que o

território usado é historicizado por um povo ou nação. Assim, são utilizados pelas firmas (como recurso) e indivíduos/povos, a este último, ressalta que seu uso é permeado por laços de pertencimento e solidariedade. Por este âmbito, discute-se aqui, portanto, o *lugar*, enquanto espaços de relações em um contexto urbano, trazendo a dimensão de existir e resistir.

O *lugar* é uma categoria de espaço vivido, cotidiano, da solidariedade, das relações e da liberdade.

No lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, Milton, 1999).

Para Santos (2001), o *lugar* ainda tem uma dimensão de se contrapor a *globalização como perversidade*, marcada por desigualdades, e a *globalização como fábula*, como nos fazem acreditar. Logo, ao pensar, por exemplo, as questões de acesso, nos fazem crer que o processo de globalização garante direitos e acesso à todos, mas isto não ocorre de fato, uma vez que as relações são marcadas por conflitos, em uma sociedade assimétrica.

Na democracia de mercado, o território é o suporte de redes que transportam regras e normas utilitárias, parciais, parcializadas, egoístas (do ponto de vista dos atores hegemônicos), as verticalidades, enquanto as horizontalidades hoje enfraquecidas são obrigadas, com suas forças limitadas, a levar em conta a totalidade dos atores (SANTOS, Milton, 2005).

Pensando nisto, os territórios negros se contrapõem a esta realidade marcada por desigualdades, resistindo e mantendo laços de solidariedade. Quando a Gracy Mary (2020) narra as histórias da Tia Ciata, que atuou em diversas frentes, seja para a caridade ou como empreendedora, iniciando a tradição da vestimenta de baianas

de venda e a tradição das baianas com tabuleiros. Além disto, observa-se ainda quando Gracy Mary (2020) fala sobre o papel da instituição da Casa da Tia Ciata, que oferece diversos projetos, visando, portanto, promover a valorização da cultura Afro-brasileira, com ações culturais no espaço público da cidade. Deste modo, nota-se que instituições culturais operam como forma de transmitir os saberes e atuam como manutenção da memória e da continuidade do trabalho de Tia Ciata e, sobretudo, buscando transformar e discutir a realidade vigente.

Cultura, memória e ancestralidade

A relação entre cultura, indivíduos e povos com o espaço geográfico, discutidos amplamente pelos autores Zeny Rosendahl e Corrêa (2005), apresenta então multiplicidades e diversidades. Neste sentido, segundo Claval (2012), uma abordagem cultural em Geografia visa abranger o campo de conhecimento de temáticas e domínios negligenciados historicamente. Assim, especificamente, o presente estudo se ocupa em refletir como os sujeitos negros ocupam, resistem, existem, a partir de uma lógica da lembrança e da memória. Como afirma Brenda dos Santos (2020), os territórios negros possuem um papel fundamental na manutenção da memória viva, principalmente, a memória dos mais velhos e dos acervos. Portanto, é preciso que haja um diálogo entre os detentores, gestores e mantenedores de cultura como uma forma de instrução não colonizada, não sendo espaços objeto, mas espaços de autonomia, que produzam cultura própria.

Neste âmbito, Brenda dos Santos (2020) também questiona o que propõe o termo *descolonizar* e afirma ser impossível descolonizar o olhar sobre estes grupos, já que isto implica em dar poder para que as comunidades e representantes se reconheçam, enquanto estes os grupos já se reconhecem.

Ainda pensando sobre este apontamento, destaca-se como destaca a Kilomba (2019), salienta a questão dos sujeitos negros, existência e resistências perante a esta lógica na academia. Afirmando que este espaço não ser neutro e universal, sendo, portanto, um espaço *branco*

(...) onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os *brancas/os* têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram

como a/o “*Outra/os*” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao *sujeito branco* (...) Dentro dessas salas fomos feitas/os objetos (...), mas raras vezes fomos os sujeitos. Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse, lugar da “*Outridade*” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade *negra*. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graça a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós (KILOMBA, Grada, 2019).

Neste sentido, como coloca a autora, o sujeito branco tem seu discurso posto no centro, enquanto padrão, e tudo que desvia deste é posto às margens, sendo considerado desviante do padrão. Por conseguinte, “Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico” (KILOMBA, Grada, 2019).

Outro ponto abordado por Gracy Mary (2020) diz respeito sobre o molde da materialidade e imaterialidade dos territórios negros, que entram em divergência com a ideia de patrimônio, já que os territórios negros se constituem como espaços autônomos e que não se encaixam dentro de burocracias ou regras. No que tange os lugares de memória, José Pedro da Silva Neto (2020) destaca que é importante que esta ideia seja materializada, uma vez que o racismo tem destruído culturas negras e bens materiais, sendo necessário que estes sujeitos construam e reconstruam a partir de suas próprias instituições.

Nesta perspectiva, como pontuado por Angélica Ferrarez (2020), entende-se que estudar sobre estas potências, territórios negros e como estes estão vinculados as dinâmicas do espaço e do tempo, é conhecer a história, e ressaltar que ter acesso a esta história é poder. Os territórios negros falam a partir da margem, seja na escola de samba, nos terreiros, nos clubes sociais negros, na Casa da Tia Ciata e dentre outros espaços de memória de protagonistas negros da história.

Considerações finais

Assim, conforme Simone Vassallo (2020) ressalta, o objetivo principal dos eventos realizados, como o webinar, foi

estabelecer um diálogo com a sociedade civil e debater sobre os territórios negros, especificamente, em um contexto urbano, seja dos terreiros, dos clubes sociais negros, do samba ou da Casa da Tia Ciata, refletindo como estes são apagados a partir de um discurso de modernização e de uma urbanização das cidades. Além disto, o apagamento dos territórios negros perpassam ainda um debate no que diz respeito ao patrimônio material, desafiando a lógica de patrimônio material e imaterial, uma vez que não estão dissociados.

Por fim, como elucida a debatedora Angélica Ferrarez (2020), o esquecimento dos territórios negros por parte do Estado, dos gestores e da academia ainda persistem, mas continuam resistindo a partir da margem, subvertendo a ordem vigente, seja como a Gracy Mary, em uma instituição, a Brenda dos Santos, nos clubes negros ou nos terreiros e dentre muitos outros exemplos. Neste sentido, é fundamental que este debate adentre o espaço acadêmico e possa subvertê-lo, desconstruindo-o, uma vez que a não ocupação deste, invisibiliza as epistemologias negras. Neste âmbito, o acesso dos sujeitos negros a academia é uma subversão, fazendo com que se possam elevar os saberes negros, diversificando o cânone, onde se partilha o comum e o sensível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLAVAL, P. A geografia cultural no Brasil. In: BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia* [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012.
- CORÁ, Maria Amelia Jundurian. *Do Material ao Imaterial: Patrimônios Culturais no Brasil*. Tese (doutorado) – Pontifícia Católica de São Paulo, Ciências Sociais, São Paulo, 2011.
- CORRÊA, R.L. e ROSENDAHL, Z. *A Geografia Cultural no Brasil*. Revista da ANPEGE, 2, 2005.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019
- NOGUEIRA, Azânia Mahin Romão. *Territórios Negros em Florianópolis*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Florianópolis, 2018.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção*. 4ª Edição. São Paulo: Edusp (Editora da USP), 2002.
- SANTOS, Milton. O retorno do território. In: OSAL: Observatorio Social de América Latina. Ano 6 no. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires: CLACSO, 2005- . – ISSN 1515-3282.
- SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- TV ABA: Webinar “*Patrimônios, museus e reexistências: territórios negros*”. Disponível

em: https://www.youtube.com/watch?v=nu0Rm9kbz-Y&t=2705s&ab_channel=TVA. Acesso em 26 de novembro de 2020.

Revisitas ao gélido sertão

Anais A. Murakami, anaiskarenin@usp.br

www.attes.cnpq.br/7427530722209266

RESUMO Dos rastros, restos, rachaduras, é proposta uma conexão entre o sertão cearense e o Japão. O sertão como oriente, o oriente em sua profunda seca; o Japão como sertão de solos áridos, de esforços para brotar. Considerando o conceito japonês *Ma* e a temporalidade não-linear proposta pelo historiador Aby Warburg, a compreensão territorial é deslocada, constituindo relações espiraladas com a memória. A partir da resiliência japonesa e cearense, constitui-se leituras únicas associando-se a ideia de animismo, na finalidade de transpassar as fronteiras da matéria, dos seres, dos territórios e das culturas. A escrita parte de vivências pessoais traduzidas em experiências estéticas.

PALAVRAS-CHAVE *Ma*; Japão; Sertão; Aby Warburg; Animismo.

ABSTRACT From the traces, remains and cracks, the text proposes a connection between the backlands of Ceará (“sertão”) and Japan. “Sertão” as the East, the East in its deep drought; Japan as “sertão”, the efforts to sprout. Based on the Japanese concept of *Ma* and on non-linear temporality proposed by the historian Aby Warburg, the concept of territory is displaced, constituting spiral relations with memory. The Japanese and Ceará’s resilience are associated here to the idea of animism, crossing the boundaries of matter, beings, territories, and cultures. The starting point of this writing are personal experiences, which was translated into aesthetic ones.

KEYWORDS *Ma*; Japan; Sertão; Aby Warburg; Animismo.

O caractere japonês *Ma* (間), quando sozinho, pode ser pronunciado como *aida* e denota não apenas a distância em linha reta entre dois pontos no espaço, mas também uma consciência simultânea de ambos os pólos. Há uma peculiar ambivalência nesse caractere, podendo o 間 significar “distância” ou “interstício”, “polaridade” ou

“relatividade”. Nessa interpretação, a distância entre as coisas pode ser também o ponto de encontro entre elas (interstício), e as características que as tornam opostas podem ser entendidas como uma sendo o ponto de referência para interpretação e compreensão da outra.

O *Ma* designa a noção de “entre”. É um conceito que conjuga espaço e tempo apontando uma noção intervalar, como o “vazio” ou o “nada”, um espaço que pode ser ocupado por qualquer coisa, se configurando também como um lugar de formulações de subjetividades fluidas, como ponto de encontro da diferença, percepção de que tudo é destituído de um “eu” e todas as coisas são interconectadas, transitórias. A partir dessa experiência extra-matéria, que não é delimitada pela forma mas pelo entre-forma, surge o potencial de se conectar com aspectos imateriais, cósmicos e transcendentais. O vazio do *Ma* não demarca a falta, mas caracteriza-se como um espaço onde ocorre a mudança e a transformação.

É possível executar o *Ma* como meio de associação e fusão de coisas completamente diferentes, como é proposto pelo historiador Aby Warburg em seus mapas de imagens: o intervalo e a intersecção que conecta. Warburg pesquisou o Renascimento florentino durante boa parte de sua vida. Quando viajou para o Oeste norte-americano, entre 1895 e 1896, permaneceu no Arizona e Novo México e conheceu as populações hispano-indígenas da região, adentrando os rituais dos hopis. Sua compreensão da arte nessa experiência mudou profundamente, pois ali Warburg detectou manifestações artísticas dentro de um campo prático da vida, onde a relação entre arte e religião se estreitavam. Após permanecer trinta anos sem falar sobre essa experiência, Warburg trouxe o assunto à público em uma conferência na qual ele colidiu a realidade indígena e florentina interpretando o passado a partir da justaposição de camadas de realidade estranhas uma à outra, de modo que pudessem se justificar mutuamente, pelo interstício.

Tomando como ponto de partida a prática de Aby Warburg, é possível constituir uma relação não linear com a história e ultrapassar os limites territoriais e temporais que separam diferentes manifestações culturais. Tal gesto é significativo uma vez que o modo de lidar com a memória social revela uma decisão ética e define “a posição dos indivíduos e de uma época em relação à herança do passado” (MICHAUD, 2013, p. 295).

Na perspectiva do novo animismo, proposto pela socióloga Shoko Yoneyama, a convivência entre passado e presente é necessária para a constituição de uma prática animista em meio à modernidade. A autora propõe uma releitura e retomada do pensamento animista japonês no cerne das práticas modernas, como modo

de transformá-las desde sua base. A partir desse pensamento, gera um rompimento de fronteiras e hierarquias entre o mundo espiritual e material, também transpassando as fronteiras da matéria, dos seres, dos territórios e das culturas.

Nesse sentido, a dança de imagens anacrônicas de Warburg, o conceito *Ma* e o novo animismo são importantes pontos de partida que possibilitam compreender que tempos, espaços e matérias distintas podem residir lado a lado, regidas por uma dimensão cósmica interconectada, como se fosse uma espiral na qual o passado, o presente e o futuro possam formar pontos conectivos assimiláveis.

Trabalho, portanto, com as interseções que são narradas entre o campo do imaginário e dos acontecimentos, em um cruzamento no qual não se distingue quais imaginações aconteceram, enfim, e quais passagens reais são pura imaginação. Passo, então, a me narrar desde o sertão do Ceará, cidade de Assaré, onde meu avô Filemon plantava algodão, minha avó Carmelina tecia o fio do algodão no fuzo, as linhas se tornavam a rede em que dormiam, a roupa que vestiam.

Desde a minha infância sou tomada por essas imagens do sertão do Ceará, por um contato de travessia de manifestação animista ancestral, histórias contadas todas as noites por minha mãe: o barro, o sol quente, a lua que lá fica maior, o açude, a plantação, a enxada que corta a perna, a planta que estanca o sangue, o medo de lagarta, o sono na rede, o passeio no terreiro, as distâncias percorridas sem haver mais ninguém, os espíritos que habitam as casas construídas só de barro. Desde a casa e o corpo, o sertão começa e termina no barro.

O Japão também começa e termina no barro; barro úmido da lama de plantações de arroz onde, segundo o folclorista Kunio Yanagita, estaria a chave para a compreensão do espírito nipônico, suas práticas, crenças e rituais. Quando o extremo frio faz o solo gelar (secar) e se tornar infértil, opera da mesma forma que o sol no sertão. Observo a conexão que há entre esse frio rigoroso que (res)seca e o sol rigoroso que seca; entre a vida dos plantadores de arroz de Tohoku (nordeste do Japão) e a vida dos lavradores do sertão cearense, ambas dificultadas pela ação do clima. Ao mesmo tempo, a presença da tradição indígena em Tohoku e no sertão nordestino brasileiro mantém esses dois nordestes conectados a práticas ancestrais e talvez conectados também entre si. Talvez aí esteja a resiliência dessas regiões assoladas por climas áridos. Essa resiliência do sertão e do Japão é a minha intercessora, através dela é possível conectar a prática ancestral ao momento presente.

Por meio de vídeo-performances e *site-specific*, que posteriormente inspiraram a criação de instalações, as cosmovisões japonesas e sertão-cearenses foram conjugadas formulando espaços de simbiose entre matéria orgânica e artificial, entre visões distintas sobre o espaço, a natureza e o espírito da matéria. Aglutino práticas estéticas dentro desses dois universos referenciais, a fim de constituir relações e traçar narrativas históricas que deflagrem aproximações por meio do estranhamento. Constituindo uma possível resignificação das relações com (e interpretação sobre) o entorno. O estranhamento cria a potência do pensamento, atuando no campo simbólico, desordenando-o.

Ao falar em “sertão” me restrinjo à região do Cariri Cearense, Sítio Pilar, Assaré, Crato, Serra do Quincuncá e Chapada do Araripe, locais situados lado a lado, ao sul do Ceará, e que marcaram a trajetória de meus familiares maternos, que nasceram e viveram nesses locais. Essas áreas que situo foram definidas pela presença indígena, que fundou a cultura local através de um povoamento que envolveu muita luta. A palavra “cariri” é a principal designação de línguas indígenas do sertão a qual vários grupos pertencem, como os Kariús, que se autodenominavam Quincu, possivelmente uma referência ao nome da Serra do Quincuncá, onde nasce o rio Cariú.

As nações Icó, Cariris, Cariús e Caratiús, que circulavam pela região da Vila Miranda (atual região do Crato), se uniram contra as guerras travadas pelos colonos catequizadores. Segundo o historiador Pompeu Sobrinho, as nações indígenas ligadas à família Cariri se originaram de grupos indígenas da Ásia que atravessaram o Pacífico. Parte do grupo, se distribuiu pela América do Norte, outros adentraram os Andes, e parte deles se estabeleceram na atual região do Crato, vindos pelo Rio Amazonas e Rio Tocantins. Também o texto de Aileen Kawagoe “Who Are the Ainu People?” pressupõe que as expansões do período paleolítico siberiano foram responsáveis por migrações para a América de povos que descendiam dos Jomon e dos Ainu, grupo étnico indígena que vive hoje na região norte do Japão, em Hokkaido, e exerceu forte influência sobre a região de Tohoku, nordeste do Japão. Acredita-se, portanto, que há uma ascendência comum que conecta os povos Ainu aos nativos sul-americanos¹.

1 Durante muitos anos, o reconhecimento dos povos Ainu foi negado pelo governo japonês. Diversas guerras foram travadas no passado contra a permanência dessas populações em seus territórios. Associe essa história ao modo como o Brasil lidou com as populações



Figura 1
Anais-karenin, *Inside|*
Forest|Inside Out|Me,
site-specific, Residên-
cia Rice Valley Pro-
ject, Quioto, 2017.

Aqui se deflagram algumas das diversas narrativas que conectam historicamente as populações originárias da Ásia às do nordeste brasileiro. Entretanto, a narrativa de minhas obras não se desdobram em torno de tais sugestões, voltando-se mais profundamente à conexões milenares que não precisam ser justificada temporal ou espacialmente, tratando mais de uma ligação invisível pela multiplicidade do *Ma* e da potencialidade da não-linearidade. Nesse sentido, voltar-se às narrativas míticas, transmitidas oral e temporalmente, interessa especialmente por sua potencialidade não estática e não oficial.

O povoamento do Cariri envolve muitas lendas, especialmente indígenas. No caso da Chapada do Araripe, acredita-se haver ali um mar subterrâneo represado pela Pedra da Batateira, que seria chamada de Mãe D'Água. Se um dia essa pedra rolar todo o vale será inundado, libertando uma serpente gigante que irá devolver a terra dos indígenas escravizados pelos brancos. Nessa chapada, encontra-se um sítio arqueológico com inúmeras pinturas rupestres, que a pesquisadora Rosiane Limaverde (2007) acreditou tratar-se de um santuário pré-colonial que foi utilizado com funções ritualísticas. Na superfície das pedras, existem gravuras talhadas com um ícone que se repete, o qual Limaverde acredita ser uma ave que se assemelha ao tuiuiú ou jaburu, uma espécie que vive apenas em locais úmidos como o Pantanal. Há também pinturas que são similares à serpentes. Esses dois registros podem estar ligados ao mito indígena da Mãe D'Água e a real presença de água em abundância nessa região no passado.

Essa narrativa é antagonica a um entendimento do sertão como aridez, destituído de vida, como comumente é narrado. Entretanto, a visão pejorativa que reina em torno da ideia de desertificação revela um pensamento cindido entre vida e não-vida que, de acordo com a antropóloga Elizabeth Povinelli, se origina na definição científica de vida como um ciclo de carbono (nascer, crescer, se reproduzir e morrer), a qual anula qualquer possibilidade de percepção de vida em seres não encaixados nessa categoria. Povinelli, a partir de sua proposição Geontologica, questiona especialmente a epistemologia que desdignifica as rochas, a partir da hierarquia imposta sobre o “não-vivo”.

A comunicação de meu avô com as rochas, no entanto, o conduziu ao espírito de minha avó, na potência do açude seco. Ele se colocou

indígenas originárias. Os massacres proporcionados pela colonização e pelo governo levaram ao consequente apagamento cultural que essas populações exerceram sobre o Japão e o Brasil atual.



Figura 2
Anais-karenin, *Shizen tem Seca*, instalação, Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, 2018.



Figura 3
Anais-karenin, *Gélido Sertão*, vídeo (frame), 2019.

de joelhos, a simular uma lavação de roupas, como se fosse avó Carmelina presente, num trânsito de espíritos:

Meu avô, Filemon: Ó, fica aí que eu vou fazer o papel da tua mãe. Minha mãe, Cecília: Vá lá! Tome cuidado pra não escorregar. Olhe sempre pra ver se não tem uma cobra!... É dona Carmelina, não tá doendo as costas mulher?

Filemon: Eu tô lavando a roupa, mulher, pra pode i fazê a comida pros menino.

Cecília: Ô mulé, tu qué ajuda?

Filemon: Não, precisa não, quando o Filemon chega ele me ajuda.

Cecília: Ô mulher, já tá bom de esfregar essas roupa, você tá deixando elas muito branca assim.

Filemon: Chama a Maria pra vim busca as trouxa de roupa que eu vô levá a lata d'água.

Cecília: Tá bom! Tu trouxe coisa pra come muié?

Filemon: Não, eu cumi tapioca quando sai de casa! Ô Filemon! O Filemon num aparece!²

É necessário então desordenar ainda mais as coisas para constituir uma narrativa sóbria. Como Aby Warburg, que desordenou elementos situados no tempo para refazê-los. Em todo caso, “que coisa, pois, é impossível pensar?” (FOUCAULT, 2007, p. x). Esse espaço a ser conquistado é então uma entidade que não existe no campo físico. Para Kuniich Uno, o próprio Japão não existe. Em um uma discussão com um pintor que lhe falava sempre da especificidade do Japão, Uno perguntou se o pintor “tem certeza de que o Japão existe?” (UNO, 2016, p. 81 et seq.). A sugestão do filósofo é que o Japão não existe como espaço, mas como objeto, como “um agenciamento de enunciação”, como um “processo de enunciação que trabalha todo o planeta”.

“Hoje o Japão é um pouco uma capital do mundo, porque é ali que os remanejamentos da enunciação estão sendo trabalhados. Ou seja, o Japão é um dos pontos de reconcatenação a partir de onde repensamos, a partir de onde reafirmamos um certo número de relações. Mas é justamente sob esse aspecto que o Japão não pertence aos japoneses” (UNO, 2016, p. 81)

2 Transcrição literal do diálogo entre minha mãe e meu avô, que foi registrado em vídeo.

Falar em Japão, assim como falar em sertão, é constituir um estereótipo que anula a subjetividade e o devir dos contextos culturais, é inventariar mitos agregados a um território físico reconhecido no mapa. Há um certo arcaísmo, certas ruínas de estruturas físicas, sociais e simbólicas, um apelo à tradição que estão a serviço de uma enunciação “mutante”, nas quais o Japão e o sertão estão imbricados. Essas estruturas arcaicas mitificadas geram um processo ao mesmo tempo libertador e opressor.

A historiadora Margareth Rago, no prefácio do livro “A Invenção do Nordeste”, de Durval Muniz, afirma que “até meados de 1910, o nordeste não existia” e que as definições de nordeste enquanto cultura e enquanto local de miséria, nas quais o sertão está inserido, foram sendo formuladas de modo a servir a interesses midiáticos e políticos, construindo discursos de poder. É na direção desses discursos que Durval Muniz se coloca para inventar um outro modo de produção historiográfica, para “romper com a lógica identitária e encontrar a diferença lá onde ela se aloja” (RAGO, 1999, p. 16)

De certo modo, a decodificação das “regras enunciativas” que Muniz propõe é também indicativa de um processo de devir cultural. Quando Kuniich Uno afirma que há um ‘devir-japonês’, ele compreende que esse devir pode ser vivenciado por qualquer pessoa em qualquer parte do mundo. Esse devir pode explicar um conjunto denso de camadas subjetivas e concretas sobre o sertão, assim como o devir-sertanejo possibilita compreender camadas complexas do nordeste japonês. Porque, afinal, onde começa e onde termina o Japão? Onde começa e onde termina o sertão?

A partir desses encontros com as diversas faces do barro, entrelaçadas por experimentações artísticas que transpuseram dimensões de cultura, território e vida, a dimensão animista ganha forma. O sertão é um grande intervalo, um vasto espaço *in-between* que abriga a transitoriedade e a quietude. Essa intersecção enorme sertaneja é a materialidade do *Ma*, a não-forma. É o espaço em sua vastidão misteriosa e desconhecida, onde repousa a ritualística de uma geografia ainda não compreendida.

Em todo caso, podemos dizer que onde a “natureza” opera com tanta intensidade, onde os corpos ainda não conseguem permanecer alheios às decisões do solo, dos céus – como na suposta segurança e alienamento criados nos grandes centros urbanos – há uma condição humana interna que se desperta. Essa condição, que pude vivenciar no solo gélido, que atinge com agressividade as comunidades de plantadores no Japão, vivenciei também no solo seco do sertão cearense. Ali a humildade humana brota, também o espírito



Figura 4
Anais-karenin e Avô
Filemon, *Aonde ela*
sentou os pés, performance para fotografia,
2017.



abre e livremente circulam. Compreendi, de forma extensa, que as (des)identidades surgem em uma condição de interior existencial nos locais onde o cosmos opera e os seres-humanos compreendem-se ínfimos e integrados.

BIBLIOGRAFIA

- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Editora Liberdade, 2011.
- LATOURET, Bruno. *Politics of nature: East and West perspectives*. Ethics & Global Politics, Paris, v. 4, n. 1, 2011.
- LIMAVERDE, Rosiane. Os Registros Rupestres da Chapada do Araripe. In: *III Encontro Do Iphan E Arqueólogos*. Florianópolis, 2017.
- MARCON, Federico. Without nature: thinking about the environment in Tokugawa Japan. In: *Rethinking Nature in Japan: from tradition to modernity*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2017.
- MEGGERS, Betty J. *Archaeological evidence for transpacific voyages from Asia since 6000 BP*. Estudios Atacameños, Chile, n. 15, 1998.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.
- OKANO, Michiko. *Ma – a estética do “entre”*. Revista USP, São Paulo, n.100, 2014
- POVINELLI, Elizabeth. *Geontologies: A Requiem to late liberalism*. London: Duke University Press, 2016.
- _____. Do Rocks Listen? The Cultural Politics of Apprehending Australian Aboriginal Labor. *American Anthropologist, New Series*, Vol. 97, No. 3, p. 505-518, Set. 1995.
- RAGO, Margareth. Prefácio In: *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez Editora, 1999.
- SEMON, Richard. *Dossiê Warburg*. Arte&Ensaio, Rio de Janeiro, n. 19, 2010.
- SITTON, David. *The Basics of Animism: Spiritual Warfare in Tribal Contexts*. *International Journal of Frontier Missions*. California, v. 15, n. 2, 1998.
- SOBRINHO, Pompeu. *As origens dos índios Cariris*. Ceará: Editora Instituto do Ceará, 1950.
- SUGA, Kishio. Kishio Suga. *Brochure Kishio Suga*. Nova York, v. 1, p. 2, 2017.
- WARBURG, Aby. *Mnemosyne. Dossiê Warburg*. Rio de Janeiro, Arte&Ensaio, n. 19, p. 125-130. 2010.
- YONEYAMA, Shoko. *Animism in Contemporary Japan: voices for the anthropocene from Post-Fukushima Japan*. London: Routledge Contemporary Japan Series, 2019.

Desorientar-se pela imagem escrita: o disjuntivo e o multissensorial no cinema experimental de Marguerite Duras ou Marguerite Duras: O involucro da linguagem sobre o espectro da imagem

André Arçari, andre.arcari@ufrj.br¹

www.lattes.cnpq.br/0769031381143075

Priscila Vescovi, vescovipriscila@gmail.com²

www.lattes.cnpq.br/1287373583021767

RESUMO A extensa obra de Marguerite Duras constantemente tensiona um hibridismo de linguagens. Podemos interpretar como campos possíveis de sua ampla atuação poética: literatura de ficção, testemunho, escrita de si, autobiografia, ensaios, roteiros de teatro e cinema. A partir disso, este ensaio propõe sublinhar como as noções de incompletudes, erros e ruínas atravessam as linhas de força de sua produção a partir de sua produção cinematográfica. Propomos a análise dos filmes *Aurélia Steiner (Vancouver)*; *Aurélia Steiner (Melbourne)*; *As Mãos Negativas* e *Cesarée*. Realizados em 1979, essas produções parecem compor um conjunto de trabalhos que formam um conglomerado de significativo valor para entendermos noções de deriva, ruptura e disjunção inerentes a seu cinema.

PALAVRAS-CHAVE Marguerite Duras; Literatura francesa; Literatura menor; Subjetividade; Escrita de si.

ABSTRACT The extensive work of Marguerite Duras constantly stresses a

- 1 André Arçari é artista visual e pesquisador. Mestre em História Teoria e Crítica da Arte (PPGA / UFES. Atualmente é doutorando em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA / UFRJ.
- 2 Escritora, psicóloga clínica e pesquisadora. Mestre em Psicologia Institucional pelo PPGPSI / UFES.

hybridity of languages. We can interpret as possible fields of his wide poetic performance: fiction literature, testimony, self-writing, autobiography, essays, theater and cinema scripts. From this, the essay proposes to underline how the notions of incompleteness, errors and ruins cross the lines of force of his production from his cinematographic production. We propose the analysis of the films *Aurelia Steiner (Vancouver)*; *Aurelia Steiner (Melbourne)*; *The Negative Hands* and *Cesarée*. Made in 1979, these productions seem to compose a set of works that form a conglomerate of significant value to understand notions of drift, rupture and disjunction inherent to his cinema.

KEY WORDS Marguerite Duras; French Literature; Minor Literature; Subjectivity; Self Writing.

Chamam-se mãos negativas as pinturas de mãos encontradas nas grutas magdalenenses da Europa Sul-Atlântica. O contorno dessas mãos – espalmadas sobre a pedra – era coberto de cor. O mais frequente de azul, de preto. Às vezes de vermelho. Nenhuma explicação foi encontrada para esta prática.
Marguerite Duras, *As Mãos Negativas* (1978)

I. As Mãos Negativas e a *imagem escrita*

Um amor pela escrita. Pela literatura. Pela passagem. Pela paisagem. O primitivo. O antes. Antes da palavra. Antes ainda. Antes das coisas instituídas. E da Babel da linguagem. O corpo rupestre. Arcaico. O simples. Os gestos. Fluxos de consciência. Devaneios. O medo. A morte. “Grito que quero te amar. Eu te amo.” (LES Mains Négatives, 1979, 05min 17secs, tradução nossa). Um carro à deriva pelas ruas parisienses. Homens surgem pela cidade, num contínuo *travelling*, varrendo calçadas. O carro circula ao amanhecer e/ou entardecer. Aqui, escolho a dúvida. Como o fiz em diversos de seus textos. A incerteza sobre todas as coisas. As imagens se perfazem diacrônicas à demarcação histórica da marca das mãos nas cavernas rupestres. Na *narração-off*, a própria voz de Duras entoia estrofes. O filme se decalca em versos. Todavia, há um dispositivo inicial em prosa. Este texto inicia-se com ele. A voz perdura do início ao fim com esta narradora onipresente. Duras, ela mesma. Aque-la que escreveu aquilo que se ouve. “Na terra vazia, ficarão

essas mãos na parede de granito de frente para o rugir do oceano insustentável” (LES Mains Négatives, 1979, 6min 20secs, tradução nossa). Quanta dor pressupõe-se à mortalidade. Quanta vontade de imprimir sua marca. Ser. Habitar. Significar. As mãos negativas, no plural. Um registro retomado por distintos habitantes em diferentes culturas e épocas. O formato da mão, de uma simplicidade banal. Reflexiva. Interior. O outro. O mesmo. Eu. Nós. Eles. “Todas as mãos tem o mesmo tamanho.” (LES Mains Négatives, 1979, 2min 56secs, tradução nossa), sublinha Duras. Paris acorda e dorme. O silêncio entre os versos. O profundo silêncio. A dor. A imagem do mar por palavras. E do céu. “Do azul da água, do negro da noite” (LES Mains Négatives, 1979, 2min 40secs, tradução nossa). O amor. O sentimento da humanidade. A tentativa de romper com a solidão. O fracasso. A perda. A autobiografia de todo mundo. O si mesmo como personagem. “Eu sou aquele que gritou que te ama. Tu.” (LES Mains Négatives, 1979, 13min 45secs, tradução nossa). Todos, qualquer um. Ninguém aparece.

Feito a partir de tomadas remanescentes do longa *Le Navire Night*³ (1979), n’*As Mãos Negativas* (1979) vemos a cidade sem personagens centrais, como quis esta escritora em muitas de suas tessituras. Alguém que designou ao silêncio uma parte fundamental em sua obra total, transfigurando-o numa espécie de personagem, a suave voz feminina que narra o curta parece trazer àquela noção firmada em outras de suas películas; a ideia de que as mulheres resistem neste firmamento mundano enquanto habitantes do silêncio. Por contraposto, o homem não. O desejo ancestral do homem é a fala. Talvez seja tudo isto. Ou não seja nada. Parece-me mesmo que, desta lógica, brota-se uma carga de invenção. Ou melhor dizendo, de reinvenção. “É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada.” (DURAS, 1994, p. 47).

Foi preciso imprimir uma força, dessas que urgem de dentro para fora, para que Duras se pusesse em disposição com a escrita neste mundo. Isto porque ela dizia que escrevia para não cometer suicídio. Escrevia sobre a impossibilidade de escrever, como marca em seu livro de memórias: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve.” (DURAS, 1994, p. 47). Daí não descartaria uma melancolia contínua, a noção de banalidade, de pulsão pela linguagem e de obsessão e tensão por aquilo que beirando o banal, se tornará sua habitação estética. Um estado de (re)invenção para a (re)existência. Os filmes

3 N.T.: Escrito dessa forma, o título usa dois idiomas (francês e inglês) e o interpretamos como *O navio Night*.

de Duras produzidos no ano de 1979 exploram aquilo que atravessa muito do seu cinema, o que ela chamou de *a imagem escrita*⁴, fusões de imagens visuais e textuais arranjadas de forma disjuntiva, em que ambas possuem autonomia própria, numa harmonia que a autora delega ao espectador, a imaginação de uma possível conexão, intensificando a experiência a uma condição mais interna, justamente por expandir a nós a possibilidade de criarmos a partir daí nossa própria história.

II. Cesarée e o gesto de ruir o cinema

Assim, penso que cabe retomarmos aquilo que o escritor catalão Enrique Vila-Matas diz sobre a necessidade de escrever para estar obcecado, ou para saber o que é uma obsessão. O foco pelo mesmo, ou a persistência para que a continuidade pudesse ser possível. A necessidade constante de se delinear um contorno em sua própria silhueta. Este mesmo redesenhar sobre as marcas já instauradas não é de fácil hábito – nem mesmo para os já iniciados –, assim como a obra de Duras também não se propõe universal e acessível a todos. Seu *corpo de obras* composto por romances, novelas, poemas, filmes, dramaturgias, etc. não se traduz confortavelmente em movimentos distintos senão por vertiginosas e constantes caminhadas em torno do mesmo lugar. Ao redor das mesmas ideias. Dentro da mesma casa. É, portanto, de uma força circular. Uma escrita e um cinema de retornos. Eternos. Etéreos.

Em seu curta *Cesarée*, o texto falado por Duras evoca a cidade de Cesareia em Israel, e Berenice, a *rainha dos judeus, repudiada por razões de Estado*. As imagens disjuntas nos convocam a incrustar a Cesareia do passado na Paris do presente, de onde ela filma em um gesto de câmera circular, de retornos a mesmidade, alternadas tomadas das estátuas da *Place de la Concorde*, hieróglifos do obelisco e cenas nos jardins das Tulherias, em especial o conjunto statuário de Aristide Maillol. Uma delas tem seu *rosto de pedra* parcialmente arruinado e encontra-se em

4 N.T.: No original, em francês *l'image écrite*. Um verbete sobre os filmes *Aurélia Steiner* e *As mãos negativas* de onde o tomamos o termo pode ser localizado no site da Cinemateca canadense. Cf. Marguerite Duras: Aurélia Steiner and Les mains negatives. Canadá: The Cinematheque, [s.d.]. Disponível em: <https://thecinematheque.ca/films/2019/marguerite-duras-aur%C3%A9lia-steiner-and-les-mains-n%C3%A9gatives>. Acesso em: 25 Out. 2021.

trabalho de restauro (possivelmente a alegoria de Marseille), reaparecendo em planos estáticos fotográficos de frente, lado e costas, junto com os andaimes e estruturas que aludem metaforicamente o trabalho de reconstrução da ruína. O fato interessante é que será justamente desta cena que Duras extrairá um still para compor o poster de divulgação.

Assim como ela, Maurice Blanchot, a quem era amiga, também se interessava pela atração oculta e latente da linguagem. Blanchot busca o esvaziamento da linguagem, explora uma literatura silenciosa capaz de operar nas zonas de indistinção. No lugar da dúvida. Do que se entende por incerto. No desfazimento dos significados únicos para as múltiplas assimilações. No elogio da literatura que retoma o ato da literatura. Vila-Matas destacou esta relação marcadamente passional da escritora pela tomada da palavra viva na qual Blanchot efetivava sua subjetividade.

A influência de Maurice Blanchot é indiscutível. Creio que está muito bem explicada na biografia de Duras que Laure Adler escreveu: “Ela se inspira em Blanchot, a quem admira. Blanchot é partidário de uma literatura que busca a força oculta da palavra, uma literatura que só existe na e por meio da literatura, na qual o próprio ato de escrever perfura o núcleo de ilegibilidade”. (VILA-MATAS, 2007).

Em 1968, Vila-Matas aluga o apartamento de Duras em Paris, cidade por onde viveu de pequenos trabalhos por 20 anos. Pediu à escritora enquanto inquilino, inclusive, orientações de como torna-se um profissional da área. Duras o responde cautelosamente com uma vasta lista de sugestões. Em um ensaio destinado a escritora, dez anos após sua morte, ele pontua:

Com a escrita de Duras acontece o que ocorre com a primeira frase de “A Metamorfose” de Kafka. Quando lemos que um jovem funcionário acorda em sua cama transformado num inseto, só temos duas opções: fechar o livro incrédulos e não continuar ou crer nessa estranha verdade de Kafka e continuar lendo. Creio que a escrita de Duras só permite aos leitores duas opções: amar essa escrita ou odiá-la profundamente. (VILA-MATAS, 2007)

Se há algo em comum entre Kafka e Duras, esse dado está na marca singular de suas escritas, de seus contextos e suas constantes desterritorializações e reterritorializações em torno da linguagem. Deleuze ressalta com clareza a conceituação do que chamou de *literatura*



Figura 2

Cesarée, 1979. Filme 35mm colorido e sonoro, 11 minutos. Direção: Marguerite Duras. Cinematografia: Pierre Lhomme, Michel Cennet e Eric Dumage. Produção: Les Films du Losange et Dédale Films. Cópia do Centre Georges Pompidou. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cBKg6oR>

menor, usando Kafka como estudo de caso, ao destacar o rompimento paradigmático que se instaura no ato da escrita enquanto revolução.

Os escritores que imprimiram esforços contínuos para serem estrangeiros em sua língua – habitando em suas escritas de forma tão real como se habita uma casa – foram capazes de fundamentar uma estética da diferença ao hegemônico, ou seja, do que pode ser visto como marcadamente radical em seus tempos. É desse viés de resistência às convenções que eles deixaram sua marca no espaço e no tempo, na medida em que esse mesmo espaço e esse mesmo tempo foram se decalcando para enfim os revelar enquanto singulares e grandes no quadro histórico da literatura.

III. Aurélia Steiner, uma literatura menor entre o testemunho e a ficção

A extensa obra de Marguerite Duras constantemente tensiona um hibridismo de linguagens. Dentre os elementos constitutivos de sua poética temos noções de ruínas, errâncias, traços de uma certa incompletude, fragmentos, crises etc., operando uma maquinaria estético-literária própria que, quando acessadas pelo leitor, possibilitam a experimentação do abandono da mente à lenta passagem das horas. Seria nesse estado de arrebatamento – a priori dos personagens e posteriormente nosso – que Duras tensionará campos de estranheza que nos levará, por conseguinte, ao atordoamento.

Somado a isto vemos, em sua vasta produção, uma espécie de dilatação das ações do ser na mundanidade, fato que nos opõem às urgências quando do cumprimento das tarefas mecânicas às quais somos constantemente convocados no tempo abrupto do capitalismo. Seus escritos e filmes nos transladam para um navio à deriva em mar aberto – numa paisagem que muitas vezes nos parece de difícil contorno pois soa como se estivesse constantemente permeada por uma neblina –, onde estamos diante de um ócio profundo e um tempo lentíssimo.

Em sua dupla de filmes *Aurelia Steiner (Melbourne)*, e *Aurélia Steiner (Vancouver)*, somos apresentados a personagem-título, uma figura do deslocamento, trauma e pesar que conhecemos apenas por uma voz *off*. Steiner trata-se de uma figura polimórfica da *Shoah* atravessada pela dor da perda e da destruição. Steiner, derivação do substantivo alemão *das Stein* (singular: a pedra), *die Steine* (plural: as pedras), trata-se não de um sobrenome inventado por Duras senão apropriado. A saber, Steiner é recorrente principalmente no sul da Alemanha – Baviera, Hesse, Baden-Württemberg –, na Áustria, Liechtenstein



Figura 3

Aurelia Steiner (Melbourne), 1979. Filme 35mm colorido e sonoro, 28 minutos. Direção: Marguerite Duras. Cinematografia: Pierre Lhomme, Michel Cennet e Eric Dumage. Produção: Les Films du Losange et Dédale Films. Cópia do Centre Georges Pompidou. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyby5r>

e no cantão de Berna, Suíça. O sobrenome Steiner também significa *aquele que vive num local rochoso*, ou de forma mais precisa *aquele que vive em um penhasco*, seria isto ou sua relação como *aquele que trabalha com lapidação de pedras (gemas)*.

O fato é que Duras tinha consciência dessa *arkhé*, associando-a ao que podemos entender enquanto a grande ruína do humano no século 20, a Shoah. Não à toa ela concebe um conjunto de filmes em direção ao que chamou de *destruição da imagem*, após anos trabalhando na escavação de um buraco para a *destruição da palavra*, enlaçando Aurélia numa história que conhecemos de forma fragmentada e não-linear enquanto uma figura cuja constituição soa metade auto-biográfica, metade ficcional. Isto porque ela mesma, casada com o militante da Resistência Robert Antelme em 1939, já havia sofrido quando da deportação de seu marido em 1º de julho de 1944, inicialmente levado pela Gestapo para o campo de Buchenwald, de onde trasladou para Gandersheim e por fim, devido a evacuação de março de 1945 desse campo, chegou em Dachau, onde foi libertado em 29 de abril do mesmo ano – encontrado em estado crítico por amigos da resistência em uma pilha de presos mortos.

É a partir disto, e exclusivamente por isto, que Antelme se tornará escritor, lançando seu único livro escrito, *A Espécie Humana*, cuja triste dedicatória é dada a sua irmã, Marie-Louise Antelme, deportada para Ravensbrück e morta aos 26 anos na chegada do transporte de avião quando a guerra tinha terminado e os deportados haviam sido libertos. Sobre a solidão e a espera angustiante do retorno de ambos, anos mais tarde, relembra Duras em suas memórias: “Contei o tempo que passei esperando por Robert Antelme e Marie-Louise, sua jovem irmã. Depois, não contei mais nada.” (DURAS, 1994, pp. 13-14).

É justamente aí, na impossibilidade de pensar e escrever, neste abandono, que ela pensa, especula e escreve sobre o que teria acontecido com Antelme: “Tudo que se pode saber quando não se sabe nada, eu sei. Eles os evacuaram, depois. No último minuto, eles o mataram.” (DURAS, 2009, p. 157). Esse texto, extraído de um dos quatro cadernos de guerra (o *Cahier Presses du XX^e Siècle* [*Caderno Edições do século XX*]), provavelmente escrito entre 1946 e 1948 (DURAS, 2009, p. 141), trata-se do esboço inicial ao que posteriormente se tornaria n’*A Dor* (DURAS, 1986), livro de onde Duras cita esse material em seu preâmbulo. O que nos parece é que Aurelia Steiner tem esse evento traumático como parte de sua misteriosa criação.

Se, como conceituam os filósofos franceses Deleuze e Guatarri, Kafka era uma figura representante de uma

literatura menor, e isto estava diretamente ligado ao seu gesto de reterritorialização na própria língua, as personagens de Duras parecem estender tal pensamento – ora, é também Vila-Matas que acredita haver uma relação oculta entre Duras e Kafka. A partir disto poderíamos pensar como essa literatura feminina remonta os massivos silenciamento que as mulheres sofreram no decurso da história, mostrando outrossim as possibilidades de atuação pela ausência de voz, num gesto que Deleuze e Guattari entendem como o *coeficiente de desterritorialização* que afetará a babel da linguagem dessas escritas menores. Assim relembramos que “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38).

Portanto, pela autonomia e subjetividade que foram negadas às mulheres no decurso do tempo histórico é que podemos assimilar esses arrebatamentos presentes na trama durasiana – de onde ela constitui disruptivos e necessários *buracos na linguagem* (*poke holes*). Lembrarmos ainda desse gesto como uma constante valiosa não apenas do percurso de M. Duras, mas também em parte da valiosa produção dessa *literatura moderna dita feminina*.

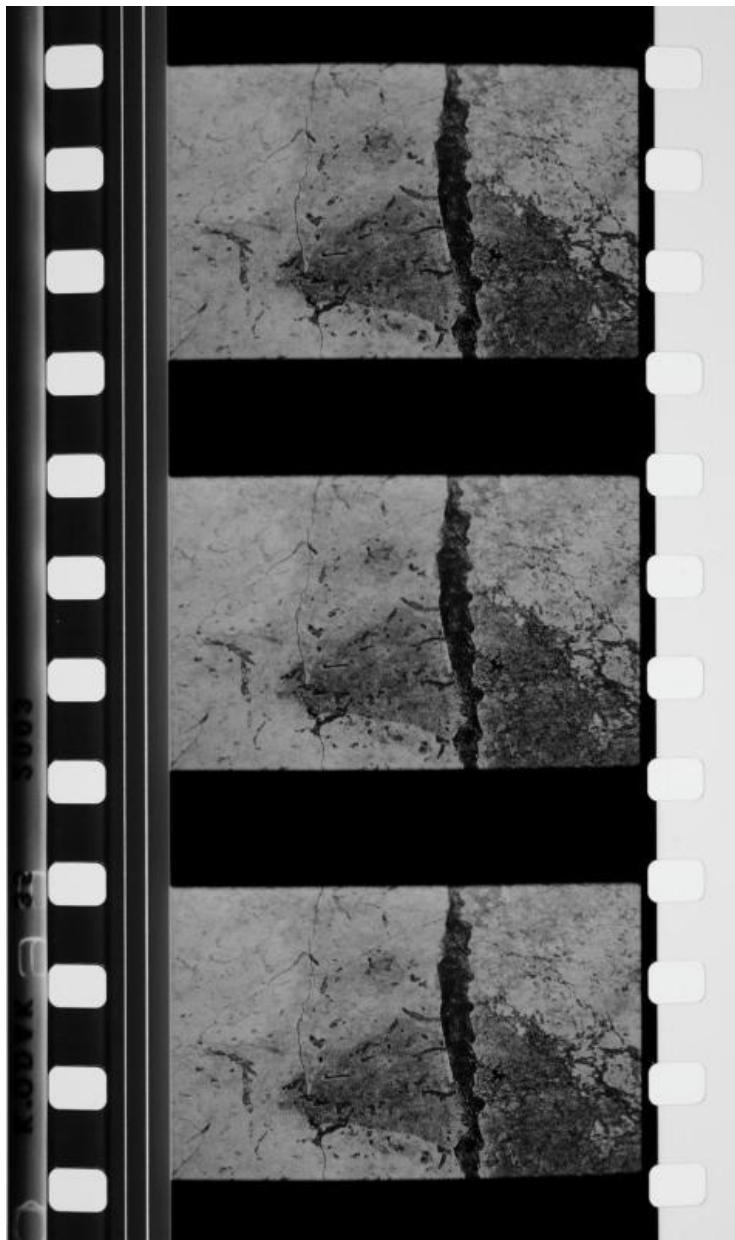


Figura 4

Aurelia Steiner
(*Vancouver*), 1979.

Filme 35mm colorido
e sonoro, 49 minutos.

Direção: Marguerite
Duras. Cinematogra-

fia: Pierre Lhomme,
Michel Cennet e Eric

Dumage. Produção:

Les Films du Losange
et Dédale Films. Có-

pia do Centre Georges
Pompidou. Fonte: ht-

tps://www.centrepom-
pidou.fr/fr/ressources/
oeuvre/cpgdGRG

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *A dor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Cadernos da guerra e outros textos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- LES Mains Négatives, 1979. Filme 35mm colorido e sonoro, 14 minutos. Direção: Marguerite Duras. Cinematografia: Pierre Lhomme, Michel Cennet e Eric Dumage. Produção: Les Films du Losange et Dédale Films. Cópia do Centre Georges Pompidou [Setor da Coleção: Cinema].
- VILA-MATAS, Enrique. *Tudo escreve ao nosso redor*. Folha de São Paulo – Ilustrada, 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69837.shtml>. Acesso em: 25 Out. 2021.

Recompondo a terra: arte contemporânea e as paisagens arruinadas da mineração

André Leal, coxaleal@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/9096726917253390¹

RESUMO O artista estadunidense Robert Smithson elaborou em sua produção artística e teórica a ideia de uma paisagem entrópica que marca a sociedade contemporânea. Em suas propostas para a reclamação de áreas de mineração por meio da construção de earthworks podemos ver uma maneira de lidar com essas paisagens arruinadas. Partindo dessa investigação apresentamos artistas contemporâneos que de diferentes maneiras abordam a paisagem entrópica em suas produções. Nessas atuações vislumbramos uma ética da terra proposta por Smithson, atualizada para os tempos atuais de emergência climática. Essas obras indicam ainda modos de navegarmos por essas paisagens antropocênicas marcadas pelo extrativismo que busca lucros a todo custo e de reagirmos a seus impactos.

PALAVRAS-CHAVE Extrativismo; Robert Smithson; Arte contemporânea; Paisagem; Entropia.

ABSTRACT North American artist Robert Smithson developed in his artistic and theoretical production the idea of an entropic landscape that marks contemporary society. In his proposals for the reclamation of mining areas through the construction of earthworks we can see a way to deal with these ruined landscapes. From this investigation we present contemporary artists who in different ways approach the entropic landscape in their productions. In these performances we glimpse the earth ethics proposed by Smithson, updated for the current times of climatic emergency. These works also indicate ways of navigating through these anthropocenic landscapes marked by extractivism that seeks profits at all costs and how to react to its impacts.

1 Esse ensaio é parte da pesquisa de doutorado do autor, com apoio da Faperj, por meio da Bolsa Nota 10.

KEY WORDS Extractivism; Robert Smithson; Contemporary art; Landscape; Entropy.

Introdução: Robert Smithson e as paisagens entrópicas da mineração

A obra mais famosa do artista estadunidense Robert Smithson é *Spiral Jetty* (1970), um píer em espiral construído na margem do Salt Lake City. A obra se insere em sua ideia de uma paisagem entrópica que caracterizaria a sociedade ocidental sobretudo na segunda metade do século 20, em sua fase ‘pós-industrial’. Uma paisagem cada vez mais homogênea, marcada pelo avanço da urbanização, gerando um espaço de uma ‘toda-englobante mesmice’, como diria o artista (SMITHSON, 1996, p. 11). Nesse sentido, é interessante compreendermos o sítio para o qual ele escolheu realizar sua *Spiral Jetty*: um lago salgado formado há milhões de anos e repleto de resquícios de atividades extrativistas como a exploração de petróleo. Uma paisagem ‘arruinada’ pelo extrativismo capitalista que o artista vinha explorando havia alguns anos, sobretudo nas pedreiras de Nova Jérsei [fig. 1].

Ao partir em busca da localidade na qual construir sua *earthwork*, sem um projeto pré-concebido, Smithson dá a ver sua compreensão da paisagem entrópica, que em nossa definição (o artista nunca chegou a elaborar o conceito de maneira mais sistemática) é aquela na qual podemos ver o encontro entre o tempo profundo da geologia – sua conformação pelas forças geológicas ao longo de milhões de anos – com o tempo intensivo ou superficial da cultura humana, principalmente por meio de suas atividades extrativistas com vistas à produção industrial sob o capitalismo. As pedreiras e minas a céu aberto são exemplos notáveis dessas paisagens entrópicas, mas também o são as cidades contemporâneas e o Salt Lake. Ao explorar a costa do lago, Smithson (1996, p. 146) encontra a localidade entrópica da qual emerge a forma espiral de seu píer:

cerca de uma milha ao norte dos poços de petróleo eu escolhi o meu lugar. [...] Sob a rasa água rosada há uma rede de rachaduras na lama conformando o quebra-cabeças que compõe o salar. Enquanto eu olhava para o local, ele reverberava em direção aos horizontes apenas para sugerir um ciclone imóvel enquanto luzes piscantes faziam com que toda a paisagem parecesse tremer. Um terremoto dormente se espalhou



Figura 1
Robert Smithson coletando fragmentos de ardósia para um *nonsite* em pedreira de Nova Jérsei (c. 1969).
Fonte: Archives of American Art/Smithsonian Institution.



Figura 2
Vista de *Broken Circle/Spiral Hill* (1971).
Fonte: Holt/Smithson Foundation.

para a quietude esvoaçante, em uma sensação cambaleante imóvel. Esse lugar era uma rotatória que se fechava em uma imensa circularidade. Desse espaço giratório emergia a possibilidade do *Spiral Jetty*.

O artista propõe então intervir nessa paisagem entrópica, criando uma escultura de terra não para recompor aquela paisagem, senão afirmar sua entropia, redobrando a presença humana naquela localidade. Em outro momento ele afirmaria que “o *Spiral Jetty* [...] é físico o suficiente para conseguir aguentar todas essas mudanças climáticas e ao mesmo tempo está intimamente envolvida com essas mudanças climáticas e perturbações naturais” (SMITHSON, 1996, p. 298). Aqui temos a união entre as forças das intempéries e do regime pluvial do Salt Lake com a intervenção do artista na paisagem – é importante lembrar que a obra ficou submersa por décadas após sua construção, condição não completamente prevista e impossível de ser controlada pelo artista.

Em 1971, Smithson foi convidado para participar de um festival de esculturas em um parque na Holanda, mas logo buscou outro local para construir sua obra, pois para ele a paisagem holandesa já seria demasiadamente ‘cultivada’ culturalmente, algo que os diques e a conquista de terras do mar deixam claro: uma paisagem extremamente conformada pelas ações humanas. O artista foi então atrás de uma “área que fosse de algum modo bruta”, já que a paisagem holandesa, segundo ele, “é tão completamente cultivada e uma *earthwork* em si mesma que eu queria encontrar uma área que eu pudesse moldar, como uma pedra ou uma mina abandonada” (SMITHSON, 1996, p. 253).

Assim, com o auxílio de um geólogo, ele acabou por encontrar uma mina de areia que estava para ser desativada. Foi em contato com o sítio que Smithson desenvolveu a forma de sua *earthwork*: uma junção de um ‘píer’ com um canal circular, os quais poderiam ser vistos desde as margens de um lago. Ao encontrar o sítio, essa ideia até então abstrata pareceu se encaixar à localidade, e a margem do lago da mina ganhou outro elemento: um monte de terra com um caminho espiral que leva até seu topo, de onde o ‘círculo quebrado’ pode ser visto pelo público [fig. 2]. Em entrevista para Allison Sky, Smithson (1996, p. 253) dá a ver as relações da obra com a região circundante, em termos da ‘moldagem’ da terra que realizou, afirmando que ‘reorganizou’, com sua *earthwork*, “uma situação perturbada”.

Foi com essa obra que Smithson descobriu um potencial ‘prático’ para suas *earthworks*: a possibilidade de funcionarem

como parte de projetos de ‘reclamação de áreas de mineração’, em conjunção com novas leis e regulamentações ambientais que estavam sendo implementadas nos EUA à época. Desse modo, suas esculturas de terra poderiam ser construídas em minas que estivessem para ser desativadas e demandassem a recomposição do sítio, algo que pelos métodos tradicionais de preenchimento dos buracos exigiria muito tempo e dinheiro. Suas *earthworks*, no entanto, não iriam propriamente recompor as minas, senão reforçar o caráter entrópico daquelas localidades, pois, como afirma Hobbs (1981, p. 219), “a reclamação por meio da arte não encobre completamente o problema das minas a céu aberto” e o trabalho de Smithson “ênfatisa as mudanças, estabelecendo e mantendo uma dialética entre a devastação industrial e a reclamação bucólica, agindo [...] para manter em suspensão os dois lados opostos” [fig. 3].

Smithson via a reclamação de áreas de mineração por meio da arte justamente como uma possibilidade de ‘mediar’ entre a devastação provocada pela mineração e a exigência dos ambientalistas pela volta a um estado primevo impossível. Segundo o artista, seria impraticável preencher o buraco da mina de Bingham, por exemplo, que tinha “uma milha de profundidade por três milhas de comprimento”. Assim, para cobri-la “levaria uns 30 anos e teriam que pegar a terra em outra montanha”, demonstrando como as “leis de reclamação [...] não lidam com sítios específicos, lidam com um sonho geral ou um mundo ideal que há muito não existe”; seria necessário, portanto, “aceitar a situação entrópica” (SMITHSON, 1996, p. 307).

Em texto não-publicado de 1971, o artista expressa o que via como uma ‘reciclagem’ da terra por meio de *earthworks*, além de temas como a relação entre mineradores e ambientalistas, e o papel da arte na mediação entre ambos. O artista reconhece a necessidade dos processos extrativistas para a produção de bens de consumo, criticando a busca por lucro pelos mineradores. Segundo Smithson (1996, p. 376), “a economia, quando abstraída do mundo, é cega aos processos naturais” e a arte poderia “se tornar um recurso na mediação entre o ecologista e o industrialista”. O artista segue afirmando que

a ecologia e a indústria não são ruas de mão única, [...] elas devem ser cruzamentos. A arte pode ajudar a providenciar a necessária dialética entre eles. Uma lição pode ser extraída das moradas indígenas nos penhascos e dos montes de esculturas de terra. Aqui nós vemos a natureza e a necessidade se conjugarem.

Outro ponto que chama atenção nesse texto é a relação dos povos tradicionais com a terra e suas próprias *earthworks*, uma conjunção da ‘natureza com a necessidade’, ou seja, um modo de lidar com a terra pautado pela necessidade e não pela busca de lucro desenfreado como nas sociedades capitalistas. É preciso, porém, enquadrar as ideias de Smithson em seu contexto sócio-histórico, já que os debates ambientais e a consciência ecológica ainda eram temas incipientes em princípios da década de 1970. Hoje em dia, em tempos nos quais a Terra cobra a fatura dos desmandos levados à cabo pela busca incessante por lucro dos processos extrativistas, tal posição é difícil de ser mantida, ou então pode cair no campo dos negacionismos climáticos.

Smithson faleceu em um acidente aéreo em 1973, após passar os dois anos anteriores buscando, sem sucesso, colocar em prática suas propostas de reclamação de áreas de mineração. Alguns anos depois, Robert Morris expressaria a noção de reclamação de áreas de mineração por meio de *earthworks* em termos muito mais radicais que aqueles do começo da década. Em 1979, o condado de King, em Washington, realizou um grande evento de arte pública dedicado à recuperação de áreas de mineração, para o qual Morris foi convidado a realizar uma *earthwork* em uma mina abandonada e proferiu uma palestra na qual realiza um amplo apanhado das relações entre arte e mineração, além de questões ecológicas em termos muito mais próximos dos que vigoram hoje em dia. O artista chega inclusive a falar da necessidade de se pensar na reversão do efeito estufa, “uma consequência prevista de uma política de choque de combustíveis sintéticos” (MORRIS, 1980, p. 88), questão ainda distante do horizonte daquele momento mas que havia sido trazida à tona pelas crises do petróleo ao longo da década de 1970. Após uma ampla exposição da problemática da mineração a céu aberto nos Estados Unidos, bem como das leis de reclamação de minas que já citamos, Morris (1980, p. 102) se dirige à atuação de Smithson em relação ao tema, afirmando que a possibilidade de uma ‘mediação’ entre os interesses industriais e ecológicos não seria possível, apesar do papel positivo que as artes poderiam ter nesse sentido. Isso porque, “dadas as consequências das atuais políticas de recursos energéticos [...], pareceria que a cooperação artística somente poderia funcionar para disfarçar ou estimular políticas desastrosas e mal direcionadas”.

Vemos então que no final da década de 1970 o debate ambiental já havia mudado de tom e a postura de mediação de Smithson passava a ser vista como demasiadamente conciliadora. No fim das contas, porém, a *earthwork* realizada por Morris era esteticamente

muito próxima às propostas de Smithson [figs. 4 e 5]. Trata-se, portanto, de um debate mais no nível discursivo que estético propriamente, mas que dá a ver as transformações da consciência ambiental ao longo da década.

De todo modo, a consciência de Smithson da paisagem entrópica seria uma “análise realista da vida na metade do século 20” (HOBBS, 1981, pp. 15-16), reposicionando os sujeitos em meio a essa paisagem arruinada. Nesse sentido, as obras do artista iriam contra o “desenraizamento” que marca o final do século 20, algo que se aprofundou nas últimas décadas como as crises migratórias demonstram – muitas delas causadas justamente pelas mudanças climáticas e pelo aumento de seus efeitos. Se no estado de espírito dos tempos atuais há uma fuga para outros mundos, uma “projeção para algum outro lugar pela rejeição do lugar no qual as pessoas estão” (HOBBS, 1981, pp. 15-16), então Smithson enfatiza os modos pelos quais as pessoas não são capazes de ver e compreender esse local e esse solo, devolvendo-lhes as balizas para se situarem nele novamente, indicando os entrelaçamentos entre os diversos processos que ali incidem.

Desdobramentos contemporâneos

Nessas primeiras décadas do século 21, quando um consenso se forma nos meios científicos de que adentramos em uma época geológica provocada pela parcela da humanidade que impulsiona os processos extrativistas, não é mais possível se buscar uma postura conciliadora entre os interesses da mineração e da ecologia. Urge uma recomposição das relações entre as distintas humanidades e os actantes outros que humanos que compartilham a biosfera terrestre. Uma colaboração que permita que a vida siga existindo na Terra. Relendo Smithson atualmente, é possível ver como sua ‘ética da terra’ vislumbrava essa recomposição, tratando de nos situar em meio a essa paisagem arruinada. Atualmente muitos artistas se voltam para esse solo no qual habitamos, buscando recompô-lo, assim como buscando outros modos de convivência entre os diferentes actantes que o compartilham. Iremos aqui apresentar brevemente alguns artistas que se voltam para questões ligadas à mineração e à recomposição de solos arrasados por ela ou por processos especulativos no ambiente urbano.

Agnes Denes vem realizando uma série de obras que lidam com essas paisagens arruinadas, propondo cooperações entre a cultura humana e plantas que utiliza na recuperação de áreas

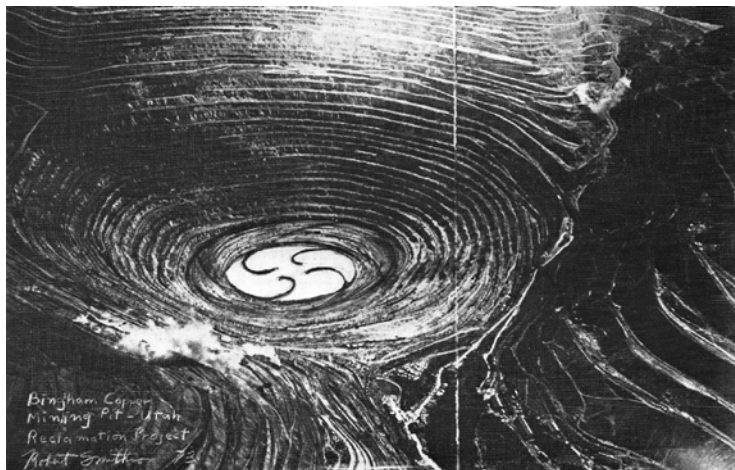


Figura 3
Buraco de mineração
– Bingham Copper,
Utah. Projeto de reclamação (1972). Fonte:
HOBBS, 1981, p. 223.



Figuras 4-5
Vistas de *Untitled Earthwork* (Johnson Pit #30), de Robert Morris, logo após sua construção em 1979, e durante manutenção em 2003. Fonte: King County Archives.



arruinadas, levando adiante o que chama de uma arte ‘eco-lógica’. A ideia por trás do conceito é a de uma aliança da racionalidade humana com o meio ambiente, como fica claro em sua obra *Tree Mountain – A Living Time Capsule* (1992-1996), realizada na Finlândia [fig. 6], na qual 11 mil pessoas de diferentes nacionalidades plantaram, em uma antiga área de mineração, 11 mil árvores que crescerão em 400 anos. A disposição das árvores foi determinada de acordo com um modelo matemático, dando a ver o engenho humano na criação dessa floresta. Uma verdadeira cooperação interespecies que anuncia uma nova consciência ambiental.

Outra obra da artista que apresenta uma ideia entrópica de paisagem – urbana neste caso – é *Wheatfield: a confrontation* (1982) [fig. 7], realizado num antigo aterro sanitário na orla do rio Hudson em Nova Iorque. Ao plantar trigo em um terreno estimado em cerca de US\$ 4,5 bilhões, Denes buscava chamar atenção para as ‘prioridades mal colocadas’ em nossa relação com o meio ambiente. Segundo a artista, o paradoxo criado pelo campo de trigo era o de confrontar o valor de troca da terra com seu valor de uso, atuando em meio à malha urbana de Manhattan. Assim, nas palavras de Denes (s./d., s./p.), a obra “chamou atenção das pessoas para repensarem suas prioridades e perceberem que se os valores humanos não forem reavaliados, a qualidade de vida, ou mesmo a vida em si estará em perigo”. Estamos nos aproximando, portanto, da consciência ambiental que iria emergir com força total nesse começo de século 21.

A artista mineira Júlia Pontés, por sua vez, explora as paisagens arruinadas da mineração e os processos geopolíticos que impulsionam o extrativismo em seu estado natal. Sua família era proprietária de uma fábrica de processamento de minério e mesmo tendo lucrado com os processos extrativistas sofreram e sofrem com os impactos da mineração. Como afirma Pontés (s./d., s./p.), “a mineração está tão profundamente enraizada no estado de Minas Gerais que ela corre no sangue de quase todos os cidadãos – inclusive no meu. [...] Apesar da mineração ser responsável por 15% do PIB brasileiro, ela o faz às custas da devastação ambiental e desigualdades sociais”.

Em suas fotografias aéreas de áreas de mineração, a artista dá a ver os impactos dessa atividade na paisagem mineira [figs.]. Impactos esses que muitas vezes são invisíveis desde o nível do chão, já que a maioria das minas ficam escondidas por árvores, muros, montanhas. Nas imagens aéreas das barragens de rejeitos de Itabira, vemos o rio do Peixe, antes importante fonte de abastecimento de água da cidade, soterrado pelos dejetos tóxicos do processo de mineração de ferro.

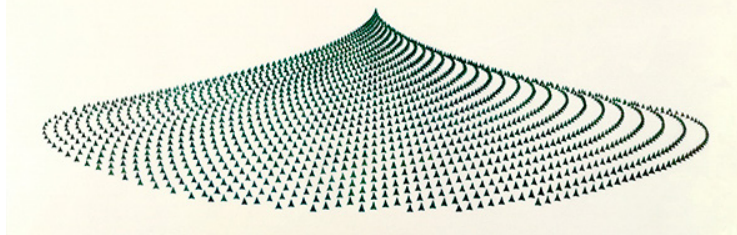
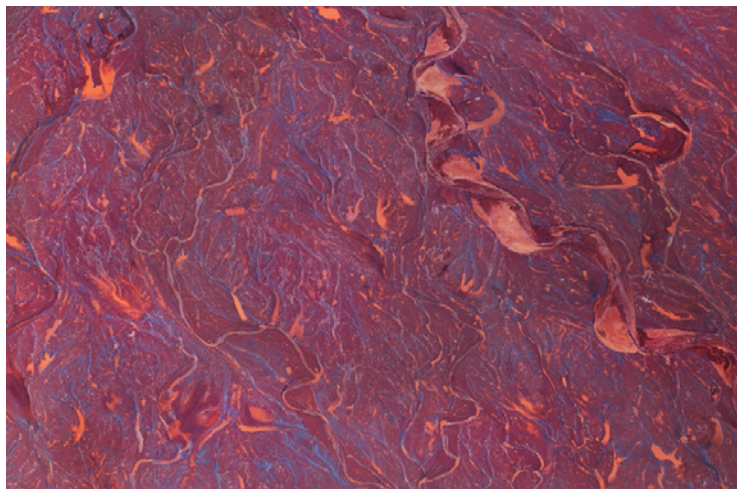


Figura 6
Vistas e projeto de *Tree Mountain – A Living Time Capsule-11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* (1992-1996), Agnes Denes. Fonte: DENES, s/d.

Figura 7
Agnes Denes caminhando em meio a *Wheatfield: a confrontation* (1982). Fonte: DENES, s/d., s/p.



Figuras 8-9
Imagens da série *Ó
Minas Gerais / My Land
Our Landscape*, Júlia
Pontés. Fonte: PON-
TÉS, s./d., s./p.



Outra artista mineira, Mabe Bethônico, expõe as tramas geopolíticas que envolvem a extração de minérios no Brasil, buscando dar visibilidade a essas atividades escondidas da vista do grande público. A série de trabalhos *Invisibilidade Mineral* apresenta diversas relações de poder que incidem em paisagens locais, afetando as populações que nelas habitam. Como afirma Moacir dos Anjos (2019, s./p.), na imagem da sede da Vale [figs. 10 e 11] em meio ao florido campo aos pés dos Alpes suíços, a artista evidencia “o contraste entre os altos riscos associados à atividade de mineração e a segura placidez do local onde eles são ‘gerenciados’ pela Vale”, deixando o rastro de destruição das paisagens às populações locais que sofrem o desamparo pela busca incessante de lucros da empresa.

O artista paulistano Daniel Caballero, por sua vez, vem reconstruindo há alguns anos um pedaço do cerrado que existia na região onde é a atual cidade de São Paulo. Conhecida por seus já desaparecidos ‘campos de Piratininga’, a cidade era coberta por plantas nativas desse bioma que ainda resistem em terrenos baldios onde Caballero coleta suas plantas. Aos poucos ele começou a transplanta-las para uma praça na zona oeste da cidade, recriando esse bioma esquecido da historiografia oficial [figs. 12 e 13]. ‘Ervas daninhas’ para a maioria das pessoas, o artista as cataloga e as devolve à natureza localizada daquele espaço da metrópole. Desse modo, sua ação também passa pelo reconhecimento do valor dessas plantas esquecidas em terrenos baldios nos quais mais um arranha-céu será construído. Como afirma Caballero (2016, p. 20), seria um modo de impor uma coexistência inter-espécies, ganhando consciência “de onde se está e quem ou que seres compartilham o lugar, para criar uma condição de sobrevivência mútua partilhando o espaço físico”. Desse modo, se “é importante conservar a arquitetura e os museus, a paisagem natural participa também como um agente da história, nos dando uma noção do lugar que ocupamos”.

A ‘utopia’ do artista é que esse cerrado se espalhe pela cidade, conquistando áreas que lhe foram roubadas pela especulação imobiliária e pela introdução de espécies exóticas. Segundo Caballero, trata-se de um processo de ‘descolonização’ da paisagem que ganhará corpo quando o cerrado se fortalecer diante das outras espécies arbóreas da cidade (CABALLERO, 2016, p. 172).

Contra a mesmice toda-englobante, o cerrado de Caballero, dissemina variedade de espécies e sua utopia descolonizadora, se espalhando pelo território da metrópole paulistana e lembrando a seus habitantes que por ali tudo era mata habitada por populações



Figuras 10-11
Imagens de Sede da Vale na Suíça onde ela negocia com a Europa, Oriente Médio e Estados Unidos. Um dos departamentos aqui operacionais é o de Gerenciamento de Riscos, tendo como vizinhos um pomar com venda de frutas, e à frente, um campo de legumes dá vista aos Alpes (2019) – série *Invisibilidade Mineral*, Mabe Bethônico. Fonte: ANJOS, 2019, s./p.



nativas. Um tardio reconhecimento da integração entre humanos e agentes biológicos que possibilitaram a ocupação daquela localidade. Uma outra abordagem da paisagem entrópica, uma mais afim com as baixas latitudes nas quais habitamos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Moacir dos. Impasse mineral. *Revista Zum*, 17 abril 2019. Disponível em: https://bit.ly/ANJOS_Zum; consultado em dez. 2021.
- BETHÔNICO, Mabe. Mineral invisibility. Em: *World of matter* [página de internet], 2008. Disponível em: https://bit.ly/Mineral_invisibilty; consultado em dez. 2021.
- CABALLERO, Daniel. *Guia de campo dos Campos de Piratininga, ou, O que sobrou do cerrado paulistano, ou, Como fazer seu próprio Cerrado Infinito*, vol. 1. São Paulo: Ed. do Autor, 2016.
- DENES, Agnes. *Agnes Denes* [página de internet]. Disponível em: https://bit.ly/DENES_writings, consultado em dez. 2021.
- HOBBS, Robert [org.]. *Robert Smithson: sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- MORRIS, Robert. Notes on Art as/and Land Reclamation. *October*, primavera 1980, v. 12, pp. 87-102.
- PONTÉS, Júlia. *Júlia Pontés* [página de internet]. Disponível em: <https://bit.ly/JúliaPontés>; consultado em dez. 2021.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

Direito ao funeral: a possibilidade do luto em Paulo Nazareth

Anelise Tietz, anelisektietz@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/7723187490234030

RESUMO O presente artigo objetiva discutir a prática artística de Paulo Nazareth, principalmente sua participação na residência artística realizada na Ilha de Itaparica, em 2014, em virtude da 3ª Bienal da Bahia, na qual Paulo Nazareth desenvolveu o projeto *Direito ao Funeral*. O projeto teve como ponto de partida o encontro com o acervo do Museu Estácio de Lima, onde constavam corpos e membros humanos não identificados que foram utilizados em pesquisas na área de antropologia criminal. Na impossibilidade do funeral propriamente dito de dois corpos mumificados, Paulo Nazareth se dedicou a uma série de ações que lidam com o paradoxo entre a necessidade e a impossibilidade do luto. Também é proposta uma discussão a partir de um dado biográfico do artista, o desaparecimento de sua avó após uma internação compulsória no instituto psiquiátrico de Barbacena, entre 1944 e 1945. O artigo conclui que a ação de Paulo Nazareth em lidar com este acervo durante a residência poderia ser aproximada de uma experiência de trabalho de luto e torna possível uma reflexão ampla sobre o tratamento dado à memória na América Latina, especialmente às memórias traumáticas.

PALAVRAS-CHAVE Arte brasileira; Paulo Nazareth; Memória; Luto.

ABSTRACT This article aims to discuss the artistic practice of Paulo Nazareth, especially his participation in the artistic residency held on Ilha de Itaparica, in 2014, due to the 3rd Bahia Biennial, in which Paulo Nazareth developed the Right to Funeral project. The project's starting point was the encounter with the collection of the Estácio de Lima Museum, which contained unidentified human bodies and limbs that were used in research in the area of criminal anthropology. In the impossibility of the proper funeral of two mummified bodies, Paulo Nazareth dedicated himself to a series of actions that deal with the paradox between the necessity and impossibility of mourning. It is also proposed a discussion based on a biographical data of the artist, the disappearance of his grandmother after a compulsory hospitalization in

the psychiatric institute of Barbacena, between 1944 and 1945. The article concludes that the action of Paulo Nazareth in dealing with this collection during the residency could be approximated to a work experience of mourning and makes possible a broad reflection on the treatment given to memory in Latin America, especially traumatic memories.

KEYWORDS Brazilian art; Paul Nazareth; Memory; Grief.

Em quarentena devido a pandemia de Covid-19, a artista portuguesa Grada Kilomba realizou a exposição virtual intitulada *Heroines, Birds and Monsters*¹, onde apresenta *Illusions Vol. III, Antigone* (2019). Este vídeo se inicia com uma breve reflexão sobre o passado e a memória, e sobre uma possível história mal-assombrada pelos espíritos do passado.

Se a história não foi contada corretamente, e se apenas alguns de seus personagens foram revelados como parte da narrativa, então talvez tenhamos uma história assombrada. E se os fantasmas do passado fossem espíritos condenados a vagar precisamente porque suas histórias não foram contadas? E se nossa história for assombrada por uma violência cíclica precisamente porque não foi enterrada adequadamente? (tradução nossa).²

Em seguida, a artista evidencia a personagem Antígona, uma história pertinente – talvez agora, mais do que nunca, pois narra a necessidade do luto. Com o falecimento de seu irmão, Antígona precisa escolher entre a obediência às regras impostas pelo Estado e a necessidade de realizar os rituais da morte de seu irmão. Se esta narrativa parece distante, a necessidade e a impossibilidade do luto ainda se colocam

- 1 Grada Kilomba *Heroines, Birds and Monsters*. Online viewing room. May 28 to June 18, 2020. *Goodman Gallery*. Disponível em: <<https://www.goodman-gallery.art/grada-kilomba>>. Acesso em: 05 nov. 2021.
- 2 If history as not been told properly, and if only some of his characters have been revealed as part of the narrative, then maybe we have a haunted history. What if the ghosts of the past are spirits that are doomed to wander precisely because their stories were not been told. And what if our history is haunted by cyclical violence precisely because it has not been buried properly?

diante de nós, principalmente quando pensamos em contextos de violência e vulnerabilidade.

Na residência artística realizada na Ilha de Itaparica, em virtude da 3ª Bienal da Bahia, em 2014, foi proposto um encontro dos artistas com os arquivos e espaços de memória da Bahia. Como relata uma das curadoras da Bienal, Ana Mattos Porto Pato (2015, p. 124), ao pesquisar sobre objetos do candomblé apreendidos pela polícia no acervo do Arquivo Público do Estado da Bahia, Eustáquio Neves, um dos artistas da residência, encontrou acidentalmente o acervo do Museu Estácio de Lima, que já havia encerrado suas atividades. Em seu período de atividade, o museu conservava objetos que chamaram atenção dos artistas e alterou o planejamento inicial da residência. Segundo Pato (2017, p. 570), o acervo do museu foi cedido pela Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia para a realização da exposição *Arquivo e Ficção*, que ocorreu no Arquivo Público do Estado em virtude da Bienal.

Ainda de acordo com Pato (2017, p. 571), o Museu Estácio de Lima, fundado em 1958, em Salvador, e integrado ao Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, da Secretaria de Segurança Pública, possui acervo constituído para prosseguir com as pesquisas do médico legista Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), responsável pelo desenvolvimento da área de antropologia criminal no Brasil, área que se consolidou a partir de teorias racistas da época. Os estudos de Raimundo Nina Rodrigues, e os estudos seguintes realizados no Museu Estácio de Lima, tinha como objetivo relacionar comportamentos criminosos com recortes étnico-raciais, por isso a presença de corpos e membros humanos no acervo. A existência da cabeça de sete indivíduos que integravam o bando de Lampião também foi justificada pelos estudos sobre um suposto biotipo de criminosos. No entanto, as famílias destes indivíduos entraram com processo judicial para realizar o enterro destes restos mortais. O processo, finalizado em 1969, foi favorável às famílias e resultou na Lei nº. 2.867, de 4 de julho de 1965, que tratou de “proibir, em todo o território nacional, a exibição de órgãos do corpo humano de pessoas mortas, com objetivos lucrativos ou mesmo científico” (PATO, 2017, p. 572). A partir desta subtração em seu acervo, o Museu optou por produzir máscaras mortuárias que reproduziam as feições dos indivíduos e, portanto, poderiam continuar a ser objetos de estudo para uma área que buscava relacionar aspectos físicos à criminalidade. Estas máscaras permaneceram no Museu, na seção *Antropologia do Cangaceiro*, até o encerramento das atividades do museu.

Paulo Nazareth, ao se encontrar com os restos mortais existentes neste acervo, desenvolveu o projeto *Direito ao*

Funeral, que teve como ponto de partida o encontro com dois corpos mumificados não identificados dentro do acervo do Museu Estácio de Lima. A primeira ação de Paulo Nazareth é lidar com um conflito: se as famílias dos cangaceiros conseguiram o direito ao funeral de seus entes, como lidar com estes dois corpos mumificados, que ainda permanecem como *objetos* de um acervo de um museu desativado, mas que nunca foram solicitados por ninguém?

Tal como Grada Kilomba, que pergunta se a história não seria assombrada pelos fantasmas daqueles que não tiveram suas histórias propriamente contadas, ou por aqueles que não foram enterrados, esta ação de Paulo Nazareth parece lidar com os fantasmas anônimos do passado. O artista tentou, junto ao Ministério Público, obter o direito ao funeral destes dois indivíduos identificados apenas como “cafuzo” e “índia carajá”. Para que estes dois indivíduos possam ser enterrados e receber um local de memória, antes precisam ser lidos como sujeitos e ter seus direitos básicos reconhecidos, e não entendidos como objetos de museu.

Na impossibilidade do funeral propriamente dito, Nazareth se dedicou a uma série de ações que lidam com o paradoxo entre a necessidade e a impossibilidade do luto. O artista utilizou uma urna para receber os dois corpos pertencentes ao acervo, que abrigou os corpos durante todo período da exposição. No encerramento da exposição, o artista realizou a etapa final do funeral simbólico, registrado no vídeo *REZA* (PATO, 2017, p. 578). Também desenvolveu o vídeo *Antropologia do Negro 01*³, no qual o artista se deita no chão com roupas claras e proteções na face, enquanto uma outra pessoa empilha crânios ao redor e em cima do rosto do artista, ação que passa a ser desfeita na parte final do vídeo.

No *Jornal dos 100 dias*, material composto de textos e imagens da Bienal da Bahia, Paulo Nazareth apresentou um curto texto no qual tece justificativas para o projeto *Direito ao funeral* e apresenta seu objetivo de “buscar um pouco da minha história, que se conecta com a história de muitas outras gentes. Uma história de pessoas esquecidas, anônimas” (NAZARETH, 2014).

A ação quase obsessiva de Paulo Nazareth de lidar com estes restos mortais durante a residência artística, chegando inclusive a colocar os crânios em contato com seu próprio corpo, poderia ser aproximada de uma experiência de trabalho de luto. Na psicanálise, o trabalho de

3 NAZARETH, Paulo. *Antropologia do Negro I*. 2014. (06m05s). Disponível em: <<https://vimeo.com/106514864>>. Acesso em: nov. 2021.

luto se caracteriza pela reação à perda de um objeto libidinal. Este estado naturalmente será superado após um tempo de luto, período no qual, em geral, se perde o interesse no mundo exterior e há o afastamento de qualquer atividade que não esteja relacionada ao objeto perdido. Mas lentamente a realidade se sobrepõe ao luto, e o indivíduo se torna novamente desimpedido a encontrar novos objetos libidinais (FREUD, 2010, p. 171-174). Freud diferencia luto e melancolia porque, no segundo, o trabalho do luto não pode ser finalizado e não deixa o indivíduo desimpedido. Ele permanece libidinalmente conectado ao objeto perdido. Também se diferenciam porque o indivíduo em luto sabe exatamente o que perdeu, qual foi o objeto subtraído. Na melancolia isso também pode ocorrer, mas também existem casos em que “não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu.” (FREUD, 2010, p. 175).

Seria possível, então, imaginar que a ação de Paulo Nazareth, de encontrar e materializar, tornar palpável uma perda, poderia ser considerada uma tentativa de passagem da melancolia para o luto? Paulo Nazareth mencionou que inexistem lugares de memória para uma multidão de personagens que morreram anonimamente, mas que compõem a história do Brasil e da América Latina. Essa sequência de apagamentos seria capaz de produzir um estado melancólico, onde a perda não pode ser superada, porque não pode sequer ser processada. Não existe processo de luto enquanto não se tem consciência de qual objeto foi perdido – o *saber* é essencial para o luto.

O cineasta chileno Patricio Guzmán afirma que “os que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente, os que não têm não vivem em nenhuma parte”. Guzmán apresenta esta frase no filme *Nostalgia da Luz* (2010), onde apresenta o deserto do Atacama como ambiente de duas realidades distintas: mulheres que procuram restos mortais de seus familiares desaparecidos pela ditadura de Pinochet e cientistas que observam o céu com gigantes telescópios. Uma das questões colocadas pelo cineasta é: como pode, um mesmo lugar, servir para se obter visibilidade de objetos que estão a anos-luz de distância da Terra, ao mesmo tempo em que oculta corpos de um acontecimento histórico a menos de cinquenta anos do presente? Seria este deserto um espaço-metáfora para toda a América Latina que invisibiliza sua própria história?

A imagem das mulheres que, passados vinte anos do fim da ditadura de Pinochet, continuam caminhando, Tateando, escavando o deserto em busca de algo que comprove a morte de seus entes poderia ser lida como esse trabalho de luto que nunca se



Figura 1
Antropologia do Negro 01. Paulo Nazareth. 2014. Fonte: Vimeo, Disponível em: <<https://vimeo.com/106514864>>. Acesso em: nov. 2021.



Figura 2
Frame do documentário *Nostalgia da Luz.* Patrício Guzmán. 2010.

realiza – são imagens melancólicas. Seria necessário que estas mulheres encontrassem restos mortais que provassem a existência de suas perdas. Enquanto a perda é uma instância abstrata sem verificação no mundo real, elas continuam no deserto, em uma ação obsessiva, vivendo em parte nenhuma.

A impossibilidade do luto se manifesta de maneira bastante palpável na biografia de Paulo Nazareth. Sua família também foi vítima de um dos genocídios que marcaram a história brasileira: a violação de direitos humanos básicos e o desaparecimento de pacientes internados em hospitais psiquiátricos de Minas Gerais.

Sou o Paulo. Me chamo Paulo Nazareth. Esse Nazareth é pela mãe da minha mãe. Nazareth Cassiano de Jesus. Então, Nazareth é um nome e não um sobrenome. Nazareth Cassiano de Jesus. Nascida lá no Vale do Rio Doce, de origem Borum. Eu carrego esse nome porque ela foi enviada para o Manicômio de Barbacena no final de 1944 pra 45. Logo que a minha mãe tinha nascido. Entre os 4 e 8 meses de idade da minha mãe. E, minha mãe nunca viu ela depois disso. E, aí, depois, eu vou aprendendo cada vez... Buscando sobre essa história... Ser Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar esse ancestral. Minha avó passa a ser essa espécie de caranca, né? Essa proteção. Esse Egum que anda comigo e que me protege. Isso eu começo a carregar comigo...⁴

O nome da certidão de nascimento do artista é substituído por esse nome-homenagem, nome-memória, em um ato de auto-nomeação. A ação de nomear indica sempre um desejo de posse. Embora seja comum a adoção de nomes artísticos, a auto-nomeação de Paulo Nazareth é uma rememoração. Demonstra um desejo de retomar uma memória que foi suspensa.

A história da avó de Paulo Nazareth não pode ser recuperada em sua totalidade. Seus rastros desaparecem em 1964, com o golpe militar (HORTA, 2021). Mas é possível identificar esse desejo de memória que reaparece em diversos dos textos do artista. Tal como na ação *Direito ao Funeral*, na qual o artista pergunta que direito uma instituição tem de armazenar corpos humanos e expô-los como objetos de pesquisa, qual

4 Disponível em: <<https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/>>. Acesso em: dez. 2021.

o direito de uma suposta instituição psiquiátrica em desaparecer corpos e impossibilitar famílias de completarem seus lutos?

Na extensa produção de panfletos de Paulo Nazareth, a imagem de sua avó retorna com alguma frequência. Em julho de 2012, em panfleto intitulado AMAfrica⁵, escrito em Minas Gerais, o artista conta mais alguns detalhes do desaparecimento da avó.

Conta que por amor ao marido, a mãe de minha mãe prometeu ao capeta meia saca de café. o demonio bonito como os heróis de cinema, cabelo cor de sol forte e olhos cor de ceu em dia que não quer chover, apareceu sem avisar, desejoso do café que a índia lhe havia prometido em troca do amor unico do mestiço que “amava” muitas mulheres. Os velhos que a conheceram contam que, depois da visita não esperada, Nazareth de Jesus teria ficado louca _ internada em Barbacena nunca mais regressaria a casa _ permanecendo sem o amor de Pedro da Silva, causante da promessa ao diabo. Os antigos dizem que aquele que faz acordo com o demônio perde a alma e perde o corpo, quando morre tem que se cortar uma bananeira e colocar no caixão, pois o corpo desaparece. O Hospital Psiquiátrico de Barbacena por muito tempo forneceu corpos aos cursos de medicina de todo o país, era grande o numero de mortos como indigente.

Este trecho é bastante interessante pois vemos que através dos anos Paulo Nazareth foi escavando e construindo uma narrativa para a sua avó desaparecida, preenchendo algumas das lacunas de sua história. Neste trecho, criou-se uma justificativa para seu desaparecimento. A avó teria feito uma promessa com uma entidade maligna que teria, por fim, se encarregado de fazer o corpo da avó desaparecer. Essa narrativa mítica se encaixa com o dado histórico que Paulo Nazareth apresenta na sequência, o fato de que o Hospital de Barbacena vendia cadáveres para cursos de medicina. Esse dado também se vincula ao projeto *Direito ao Funeral*, que lida com a existência de corpos humanos anônimos dentro de instituições de pesquisa.

Tal como as mulheres que continuam a escavar o deserto em busca dos corpos dos filhos desaparecidos na ditadura militar chilena, Paulo Nazareth parece proceder de forma semelhante. A imagem de

5 AMAfrica. Paulo Nazareth. jul. 2012. Disponível em: <<http://cadernosdeafrica.blogspot.com/>>. Acesso em: dez. 2021.

sua avó que reaparece em seus textos, a manipulação de cadáveres e restos mortais de um acervo museológico, são ações que nos remetem ao trabalho do luto. Se como fala Grada Kilomba, a história é assombrada pelos fantasmas não enterrados propriamente, Paulo Nazareth nos apresenta uma série de fantasmas, que assombram a sua própria história e a nossa história enquanto latino-americanos, enquanto colonizados.

O artista parece estar dedicado ao problema da alienação colonial, como definido por Fanon. E a saída proposta pelo artista é justamente promover encontros. A viagem de Minas Gerais até Nova Iorque é uma oportunidade construída por Paulo Nazareth para escavar essas memórias submersas. Nos meses do percurso, que puderam ser acompanhados por postagens em um blog, o artista realizou séries de fotografias, entre elas, a intitulada *Cara de Índio*, onde Paulo Nazareth se fotografava ao lado de pessoas com herança indígena que encontrava em seu caminho, com o objetivo de “comparar a cara mestiça à cara do outro”. Neste projeto, o artista consegue questionar as categorias fixas de identidade, impostas por uma lógica colonial, e que eram objeto de estudo no Museu Estácio de Lima. Mas além disso, o artista consegue furar a sensação de isolamento que o colonialismo impõe. Se é o não-saber que impede o luto, Paulo Nazareth parece se entregar a uma experiência para recuperar, pelo menos em parte, aquilo que foi esquecido. Todo seu trabalho artístico parece funcionar como voltas de trás para frente ao redor na Árvore do Esquecimento da colonização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FANON, Frantz. Os condenados da terra. 2ª. Ed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: _____. Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia e Outros Textos (1914-1916). Companhia das Letras: São Paulo, 2010. p. 170-194. (Obras completas, v. 12).
- GUZMÁN, Patrício. Nostalgia da Luz. Alemanha, Chile, Espanha, Estados Unidos, França. Direção: Patrício Guzmán, 2010. Documentário. Duração: 107 minutos.
- NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA. Cobogó, 2012.
- _____. Direito ao Funeral, 2014. In: Jornal dos 100 dias. Bienal da Bahia. Catálogo 3ª Bienal da Bahia. Salvador, 29 de maio a 7 de setembro, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/bienaldabahia/docs/jornal_100_dias_small>. Acesso em: nov. 2021.
- PATO, Ana Mattos Porto. Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3a Bienal da Bahia. Revista CPC, n. 20, p. 112-136, 2015.
- _____. A morte como legado. Memórias e Invenções: Encontro Nacional da ANPAP, 26., 2017, Campinas. Anais [recurso eletrônico] do 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. São Paulo: ANPAP, PUC-Campinas, 2017. p. 569-582. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S03/26encontro____PATO_Ana_Mattos_Porto.pdf>. Acesso em: nov. 2021.
- _____. Arte contemporânea e arquivo: como tornar público o arquivo público?. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2017.
- HORTA, Vivian. The right to ancestry in Paulo Nazareth's works. In: BERGERON, Yves; RIVET, Michèle (ed). Decolonising Museology 2: The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing and Myths of Origin. Paris: ICOFOM, 2021. p. 125-129. Disponível em: <<http://www.icofom2021.ca/publications/icofom2021-vivian-horta>>. Acesso em: dez. 2021.

História da arte em reflexo: Yasumasa Morimura e Cindy Sherman repensando a história da arte a partir de autorretratos

Antonio Layton Souza Maia, antnlayton@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/6581676018349374¹

RESUMO Nas séries de fotoperformances “History Portraits” e “Daughter of Art History”, Cindy Sherman e Yasumasa Morimura, respectivamente, fazem releituras de obras canônicas da História da Arte, utilizando o autorretrato como estratégia para desestabilizar e deslocar os estereótipos em funcionamento nessas imagens. A partir da perspectiva de uma arqueologia do saber (FOUCAULT, 2000), as séries desses artistas revelam-se como dispositivos para mapear as funções enunciativas que reforçam a instituição dessas imagens enquanto modelos e ideais. Percebidos como simulacros, os autorretratos de Morimura e Sherman estabelecem o campo da identidade como espaço de disputa e negociação, em que esta é definida não como atributo do indivíduo, mas efeito performativo de encenações e caracterizações. Desse modo, os dois artistas abrem espaço para repensar os usos que a História da Arte dá ao passado e permitem vislumbrar múltiplas temporalidades nas obras recriadas.

PALAVRAS-CHAVE Cindy Sherman; Yasumasa Morimura; Autorretrato; Identidade; Simulacro.

ABSTRACT In the photoperformance series “History Portraits” and “Daughter of Art History”, Cindy Sherman and Yasumasa Morimura, respectively, reinterpret canonical works from Art History, using self-portrait as a strategy to destabilize and displace the stereotypes in operation at these images. From the perspective of an archaeology of knowledge (FOUCAULT, 2000), the series of

1 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV / UFRJ). Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

both artists reveal themselves as dispositives to map the enunciative functions that reinforce the institution of these images as models and ideals. Taken as simulacra, Morimura and Sherman's self-portraits establish the field of identity as a space for dispute and negotiation, in which identity is not an individual's attribute, but the performative effect of staging and dressing. Thus the two artists open space to rethink the uses that Art History gives to the past and, in addition, allow us to take a glimpse of multiple temporalities in the restaged pictures.

KEY WORDS Cindy Sherman; Yasumasa Morimura; Self-portraiture; Identity; Simulacrum.

Yasumasa Morimura e Cindy Sherman são exemplos de artistas que, articulando a fotografia à performance, utilizaram o autorretrato para inquirir o consumo, a produção e a circulação de imagens tanto na mídia quanto nos espaços e sistemas da arte. Ambos os artistas produziram séries em que reencenam e releem obras de arte canônicas para a História da Arte – eurocêntrica. O objetivo desta comunicação é analisar como a dimensão da identidade – evidenciada pelo uso do autorretrato – se configura como terreno de disputa para problematizar e repensar a História da Arte.

Cindy Sherman – fotógrafa, diretora e artista visual estadunidense – ficou conhecida desde a década de 1970 por suas fotografias em que se caracteriza como representações femininas reiteradas em filmes, propagandas, fotografias de moda e obras de arte, explorando e expondo, assim, a sexualização e os estereótipos da imagem feminina em funcionamento nessas mídias. Em sua série *Untitled Film Stills* (1977 – 1980), por exemplo, ela personifica heroínas e atrizes de filmes B, hollywoodianos, noir e europeus para enquadrar em suas fotos os papéis e posições em que a mulher é vista nesses filmes. Nesta série, a artista não busca reproduzir cenas específicas de filmes, mas reencenar os modos como as figuras femininas geralmente são construídas e observadas cinematograficamente, o que configura seus autorretratos não como exposições de sua própria imagem, mas como reflexos das imagens conferidas socialmente ao feminino. Interessa-nos aqui, entretanto, particularmente, sua série *History Portraits* (1988 – 1990), em que Sherman se veste como personagens femininas de obras clássicas do Renascimento, Barroco e Neoclássico europeu para mais uma vez problematizar os papéis e lugares atribuídos às imagens femininas – agora, no contexto da arte.

Yasumasa Morimura, por seu turno, é um artista visual e performer japonês que, desde a década de 1980, produz releituras de obras de arte consagradas e de fotografias de personalidades conhecidas, tais como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor e Mao Tsé. Em suas releituras de obras de arte, reunidas na série “*Daughter of Art History / Self-portrait as Art History*” (Filha da História da Arte / Autorretrato como História da Arte), iniciada em 1985, Morimura substitui as personagens femininas e brancas por sua própria imagem – um corpo japonês *queer* –, gerando um deslocamento tanto cultural das obras de Velázquez, Dürer, Leonardo, Manet, que se reorientam do ocidente para o oriente, quanto de gênero. Segundo o artista, seu trabalho surgiu da insatisfação com sua formação na Faculdade de Belas Artes, em Kyoto (Japão), a partir da ausência em suas aulas de artistas e obras japonesas em comparação à abundância de artistas e exemplos europeus e estadunidenses (HASEGAWA, 2020; EXLEY, 2013). Questionando-se acerca de sua identidade japonesa, Morimura decide ocupar o lugar das figuras que povoaram sua educação, comutando sua identidade com a dessas imagens.

Tanto em “Filha da História da Arte”, de Morimura, quanto em “Retratos históricos”, de Cindy Sherman, os artistas partem de obras consagradas do cânone europeu para questioná-lo utilizando sua própria imagem como estratégia crítica para expor as dimensões culturais e as construções de gênero imanentes a essas imagens. Além do uso do autorretrato, é comum que ambos os artistas tenham produzido séries de releituras, e não obras esporádicas ou individuais, provocando-nos a reimaginar a construção historiográfica da Arte a partir de seus retratos. A teatralidade também é um elemento compartilhado nas duas séries e, particularmente em Morimura, a cenografia ganha destaque no processo de produção dos autorretratos, uma vez que o próprio artista pinta os painéis e murais que servirão como cenário para suas reencenações, além de zelar para que todos os elementos cenográficos sejam tanto fiéis quanto possível aos objetos presentes na obra que reitera. No entanto, ainda que busque fazer cópias fiéis, Morimura altera deliberadamente alguns elementos presentes nas pinturas europeias de modo a ressaltar o deslocamento cultural que propõe em seus autorretratos. Um exemplo dessas alterações está na sua versão da *Olympia* (1863), de Édouard Manet, intitulada *Futago* – gêmeas, em japonês –, de 1988 [Figura 1], em que Morimura substitui o robe sobre a cama por um quimono e o gato preto no canto direito da pintura por um *maneki neko*, o gato da sorte japonês.

Cindy Sherman, em *History Portraits*, por outro lado, não se preocupa tanto assim com a reprodução fiel das suas

referências. Em muitos casos, o cenário parece improvisado, feito somente com tecidos, ao mesmo tempo em que ela exagera na expressão facial e na dramaticidade da pose, ou mesmo na maquiagem e no tamanho dos seios – assumidos como próteses em vários de seus retratos. Tais escolhas evidenciam o caráter ficcional de seus autorretratos, transformando os estereótipos presentes nas obras referenciadas em pastiches de si mesmos, a fim de ironizá-los.

Diferente de Morimura, alguns retratos de Sherman não se referem a uma obra específica, mas apenas sugerem algum estilo ou artista, como, por exemplo, *Untitled #204* [Figura 2], de 1989, em que a artista se inspira em diversas mulheres sentadas pintadas por Ingres – como Madame Rivière (1806), Madame de Senonnes (1816), Madame Moitessier (1856) – para compor seu retrato. Assim como na série *Untitled Film Stills*, se *Untitled #204* não é a reprodução ou replicação de uma única obra, a proposta de Sherman com seus retratos está menos na imitação de imagens celebradas e reconhecidas e mais na exposição dos elementos estereotipados que as constituem, isto é, os lugares comuns que não são derivados e produtos das obras em si, mas que estas reiteram por se constituírem objetos culturais inseridos em uma sociedade e em uma época (KRAUSS, 1993). Por essa perspectiva cultural, tanto as obras de Sherman quanto os autorretratos de Morimura evidenciam as relações discursivas – imbricadas nas relações sociais e culturais – às quais o cânone europeu constitui sintoma.

Este elemento sintomático, muitas vezes sublimado em análises que abrem mão das instâncias sociais e culturais presentes em uma obra de arte, designa aquilo que se reitera em diversas obras, de diferentes artistas – por vezes de modo pouco explícito –, e que chamamos anteriormente de estereótipo. São esses estereótipos que indicam os modos de representação que determinada figura, personagem ou objeto pode tomar no escopo de uma obra para que ela seja socialmente aprovada.

A partir da perspectiva de uma arqueologia do discurso (FOUCAULT, 2000), esses estereótipos, que atuam como gatilho ou ponto de partida para a constituição de discursividades no território da arte, são o que Foucault (*Ibid.*) chama de enunciado ou função enunciativa. Para este filósofo, o enunciado é justamente a operação que possibilita a existência do discurso, uma vez que define regras para os modos como os signos podem ser articulados e dispostos através de um discurso. Esses modos de articulação dos signos estão “[...] investidos em técnicas que os põem em aplicação, em práticas que daí derivam em *relações sociais* que se constituíram ou se modificaram através deles” (*Ibid.*, p. 143, grifo nosso).



Figura 1
Portrait (Futago), Yasumasa Morimura, 1988. Impressão cromogênica com tinta acrílica, 210 x 299 cm. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Francisco. Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/97.788/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.



Figura 2
Untitled #204, Cindy Sherman, 1989. Impressão cromogênica, 153.4 x 114.4 cm. Fonte: Museu de Arte da Filadélfia. Disponível em: <<https://www.philamuseum.org/collection/object/330993>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

A escolha pelo autorretrato é essencial para revelar os modos como esses enunciados se revelam enquanto construções sociais em Sherman e Morimura. Nas obras dos dois artistas, a construção da identidade é um efeito do vestir-se e o uso do figurino é determinante para o ato crítico que propõem. A imprecisão na identidade produzida pelo uso do autorretrato por esses artistas² reforça a ideia de que, culturalmente, a identidade é performada e não um atributo inerente ao sujeito. Aproximando-a da caracterização e do disfarce, a identidade nas séries dos dois artistas torna-se um campo político de negociações e o autorretrato – enquanto dispositivo que não revela a identidade, mas a dispersa, desviando-a – é a estratégia que revela as relações socioculturais em jogo nos estereótipos.

Se a História da Arte – como campo do discurso de onde partem Morimura e Sherman – seleciona, ordena e distribui determinadas imagens e configurações de corpos, o autorretrato aqui, portanto, é um ato de crítica sobre as formações discursivas que sustentam as posições de poder dessas imagens enquanto monumentos e modelos da História da Arte. É importante ressaltar que nem Morimura, nem Sherman buscam criar outros monumentos, pois seus autorretratos, ao assumirem-se enquanto imitações e cópias, remetem inegavelmente às obras originais, sem apagar suas historicidades e as posições que ocupam dentro da discursividade que formula a História da Arte, contudo, ao confundirem-se com as obras que reencenam, as imagens de ambos os artistas propõem vislumbres de outras narrativas e de outras conjugações temporais possíveis com o cânone, isto é, outros modos de engajar-se com o passado e produzir outros usos para ele.

François Hartog (2013), historiador francês, propõe o conceito de regimes de historicidade como método para investigar os modos pelos quais diferentes sociedades ordenam o tempo e se relacionam com ele, com especial atenção para os usos que dão ao passado. Em Morimura e Cindy Sherman, o autorretrato é o dispositivo que possibilita outro uso para o passado, quando desloca o cânone de uma posição exemplar e ritualizada para uma posição em que ele se torna material de criação a ponto de ser cambiável com a imagem do artista. Por essa perspectiva, o cânone não se constitui em terreno sagrado e pressuposto, mas como

- 2 Imprecisão que pode ser sintetizada na seguinte questão: nos retratos de Morimura e Sherman, estão representados os próprios artistas, as obras que eles personificam, ambas as coisas, ou, ainda, nenhuma delas?

elemento a ser continuamente remontado, reencenado e relido. Além disso, o autorretrato em Cindy Sherman e Morimura é instrumento para expor o regime de historicidade em funcionamento na História da Arte uma vez que revela as políticas identitárias atreladas à permanência dessas imagens através de um cânone que se reitera – mais ou menos da mesma maneira, seja nos Estados Unidos ou no Japão – na forma de um conjunto de imagens que deve caracterizar, exemplificar e instituir o belo das “belas artes” e o altivo da “alta cultura”.

Tanto Morimura quanto Cindy Sherman produzem simulacros irônicos dessas imagens tidas como modelos da qualidade artística. Vale retomar o ponto de vista de Rosalind Krauss (1984) acerca do simulacro, pois, para ela, o simulacro põe em cheque justamente as distinções entre o real, o atual e o fantasmal, reconhecendo que não estamos rodeados pela realidade em si mesma, mas por efeitos de real produzidos por signos, simulações e discursos. O simulacro se aproxima da virtualidade, extrapolando os binômios realidade – ilusão, original – falsificação, configurando-se, portanto, enquanto possibilidade e potência. Conforme Krauss (1984, p. 68, tradução nossa), Cindy Sherman “Faz da própria fotografia uma metalinguagem pela qual se pode operar no campo mitogramatical da arte, explorando concomitantemente os mitos da criatividade e da visão artística, da inocência e da primazia [...]”³.

As mesmas palavras podem ser aplicadas ao trabalho de Morimura, pois as obras de ambos os artistas são movimentos que repensam os mitos e modelos perpetrados pela História da Arte sem negar o *corpus* que os constitem. Pelo contrário: utilizam-se do próprio *corpus* para criticá-lo, remontá-lo e reimaginá-lo. As séries de Morimura e Sherman revelam, assim, uma dupla historicidade: a historicidade das obras que copiam e que remetem, cujo sentido histórico não é excluído, mas também o próprio gesto do autorretrato, isto é, o ato de disfarçar-se e fabular-se em obra de arte como a abertura de uma outra historicidade que arrasta a obra referenciada para o presente a fim de inquirir os modelos, temas e técnicas que ela abarca a partir das problemáticas contemporâneas.

Uma vez que estes simulacros não se ligam a uma temporalidade específica, mas constituem-se enquanto enlace entre diversas temporalidades, é possível afirmar que os simulacros de Sherman e Morimura

3 No original: “It constructs of photography itself a metalanguage with which to operate on the mythogramatical field of art, exploring at one and the same time the myths of creativity and artistic vision, and the innocence, primacy [...]”.

são tabuleiros de agenciamentos temporais: espaço em que a historicidade das imagens se compõe não por uma eucronia, isto é, por uma série causal ou de filiações, mas a partir de multiplicidades de estratos temporais justapostos, onde a diacronia é insuficiente para descrever os efeitos e usos das imagens na/pela História da Arte – aspecto que Georges Didi-Huberman (2009) já apontou no trabalho de Aby Warburg com o anacronismo.

Ao optarem por autorretratos, Morimura e Sherman realçam no tabuleiro a dimensão da identidade, reforçando a posição da imagem do artista dentro de um sistema de produção, circulação e exibição de arte marcado notadamente pela negociação de identidades (RAMIREZ, 2000). Nos trabalhos de Morimura e Sherman, não apenas a posição da obra e do suporte são deslocados (como afirma o próprio Morimura [*apud.* EXLEY, 2013]), suas fotografias não podem ser lidas nem simplesmente como fotografia contemporânea, nem como pintura histórica, mas também a própria imagem do artista se embaralha com a imagem que recria: as fotografias de Cindy Sherman, por exemplo, podem ser vistas como uma zona de indistinção em que nenhuma das imagens é, com efeito, um retrato da artista, mas, ao mesmo tempo, não deixam de sê-lo, como aponta Cezar Bartholomeu (2009). A própria artista considera que não produz autorretratos e utiliza sua imagem como se fosse de um manequim (GOPNIK, 2016). Por esta perspectiva, o autorretrato não funciona como reiteração e afirmação da imagem do artista, mas como um dispositivo que mapeia as condições da inscrição de corpos e narrativas na História da Arte.

Quando Morimura e Sherman negociam identidades através de autorretratos, não formulam novas políticas de identidade para a História da Arte, mas abrem para jogo identidades em política que escancararam os estereótipos não apenas para incluir diferentes corpos e diferentes narrativas nos moldes já estabelecidos da História da Arte, mas para nos dar a capacidade de imaginar outras possibilidades e montagens para narrativas já conhecidas. Desse modo, não produzem uma arqueologia do passado, que buscaria reavivar histórias e personagens esquecidos, mas apontam para uma genealogia do futuro: localizar aquilo que resiste do passado enquanto presença e, ao mesmo tempo, propor outros usos que se pode dar ao passado.

As séries de Cindy Sherman e Yasumasa Morimura podem ser compreendidas como aquilo que Néstor García Canclini (2016) chamou “experiências epistemológicas”: obras de arte que provocam novas formas de perguntar, traduzir e trabalhar com aquilo

que é desconhecido, inquietante e controverso. Desse modo, os autor-retratos de Morimura e Cindy Sherman nos possibilitam vislumbrar novas formas de inquirir, analisar e reconfigurar o cânone que produz e é produto da História da Arte.

REFERÊNCIAS

- BARTHOLOMEU, Cezar. Cindy Sherman – retardo infinito. *Artes & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 53-61, jul. 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción: Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2009.
- EXLEY, Charles. Dress-up: self-fashioning and performance in the work of Yasumasa Morimura. In: ANDY Warhol Museum. *Yasumasa Morimura: theater of the Self*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2013. p. 8-19.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. 1. ed. São Paulo: EdUSP, 2016.
- GOPNIK, Blake. Cindy Sherman takes on aging (her own). *New York Times*, Nova York, 21 abr. 2016. Art & Design. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/04/24/arts/design/cindy-sherman-takes-on-aging-her-own.html>>. Acesso em: 01 fev. 2022.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HASEGAWA, Kanae. Yasumasa Morimura: Ego obscura, Tokyo 2020. *Studio Internacional*, Nova York, 20 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.studiointernational.com/index.php/yasumasa-morimura-ego-obscura-tokyo-2020-review-hara-museum-of-contemporary-art>>. Acesso em: 08 fev. 2022.
- KRAUSS, Rosalind. A note on photography and the simulacral. *October*, 31, winter 1984. p. 49-68.
- _____. Cindy Sherman: untitled. In: MIERS, Charles (ed.). *Cindy Sherman, 1975-1993*. New York: Rizzoli, 1993. p. 17-61.
- RAMIREZ, Mari Carmen. Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation. In: GREENBERG, R; FERGUSON, B. W.; NAIRNE, S. (eds.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 2000. p. 21-38.

Bixa do mato: autorretrato e abjeção

Audrian Vinicius Cassanelli Griss, audriancassanelli@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/2081868230277123¹

RESUMO O presente texto é um recorte da pesquisa em andamento intitulada “Corpo-inço: resistência e metamorfose através do autorretrato fotográfico”. Vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Raquel Fonseca. Construído como um diálogo referenciado nas Artes Visuais e na teoria do objeto de Julia Kristeva verifica as relações entre o *corpo-bixa* e a abjeção nas cidades de interior. A homofobia e as possibilidades resignificação por meio de uma prática artística em autorretratos fotográficos que utilizem a metamorfose da imagem corporal como *modus operandi*. Para realização desse trabalho partiu-se de estudo de autores como Julia Kristeva (1982), Paco Vidarte (2019), entre outros, para balizar os diálogos entre os assuntos supracitados.

PALAVRAS-CHAVE Arte contemporânea; Corpo; Abjeção; Autorretrato.

ABSTRACT This text is an excerpt from the ongoing research entitled “*Corpo-inço: resistance and metamorphosis through the photographic self-portrait*”. Linked to the Graduate Program in Visual Arts at the Federal University of Santa Maria, under the guidance of Prof. Dr. Raquel Fonseca. Constructed as a dialogue referenced in Visual Arts and in Julia Kristeva’s theory of the abject, it verifies the relations between the *Lgbtqiap+ body* and abjection in small towns. Homophobia and the possibilities of resignification through an artistic practice in photographic self-portraits that use the metamorphosis of the body image as a *modus operandi*. To carry out this work, we started with the study of authors such as Julia Kristeva (1982), Paco Vidarte (2019), among others, to guide the dialogues between the aforementioned subjects.

KEY WORDS Contemporary art; Body; Abjection; Self-portrait.

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

A partir da minha poética e de aproximações teóricas como os estudos de autores como Julia Kristeva (1982) e Paco Vidarte (2019), observou-se possibilidades de reconfiguração do corpo, em especial do corpo LGBTQIAP+ na produção de autorretratos fotográficos que utilizassem a metamorfose da imagem corporal como *modus operandi*. Ao entender o corpo do artista-pesquisador como um corpo-resistência a heteronormatividade compulsória presente no contexto das cidades do interior de Santa Catarina. Bixa do Mato: Autorretrato e abjeção está estruturado nos seguintes subtítulos: No primeiro, “Como nasce uma *bixa*?” um breve olhar de como os corpos gays resistem nestas cidades, onde a criança antes mesmo de se entender enquanto indivíduo, é alvo de vários tipos de repressão, para que não venha a se tornar aquilo que ela já é, uma *bixa*.

No segundo subtítulo “Corpo e abjeção” a partir dessas experiências se consolidou o desejo de falar sobre esse corpo abjeto, que mesmo antes de se entender como tal, já é visto dessa forma. O corpo da *bixa* em uma cidade do interior é um inço, uma peste. Tanto o inço, quanto a *bixa* precisam lutar para sobreviver nesse território hostil. Jogados ou extraviados, cabe a nós *bixas* do mato, esse constante ato de construir e reconstruir espaços menos áridos para vivermos.

No terceiro subtítulo “O jogado: entre lavouras e rizomas” foi abordada a falta constituinte do corpo abjeto, e como ele acaba por construir nessa falta inicial os alicerces de sua identidade e subjetividade. Pois as existências *bixas* se fundam nas faltas, falta paterna, na falta de representatividade, dentre tantas outras. Crescemos acreditando que ser *bixa* é motivo de vergonha, que a escola não é nosso lugar, que a sociedade não é nosso lugar por direito, por vezes sequer nos sentimos bem em casa, é como se fizessemos parte de um grande vazio.

Por fim no quarto subtítulo “*Bixa* do mato: autorretrato e metamorfose” foi abordado o processo de produção da série de retratos “*Bixa* do mato” do ano de 2021, com a intenção de materializar essa fusão entre as *bixas* e os inços, que além de criar um território para esses seres, propõe uma visualidade para esse corpo abjeto. Essa potência vegetal que imbricada ao meu corpo abjeto busca criar seres metamorfoseados. Um enfrentamento poético aos campos de soja, um enfrentamento a meu pai, ao abandono, as práticas das monoculturas tão características do oeste catarinense e tão recorrentes em minha infância. Uma celebração a resistência dos inços, das identidades desviantes, uma celebração ao que insiste em existir.

Como nasce uma bixa?

A resposta à pergunta acima é: apenas se nasce. Não há nada de especial no nascimento de uma *bixa*, Tanto a família, quanto a *bixa*, podem vislumbrar uma vida pacata, como uma relação idealizada e sólida. Porém com a passagem do tempo, o bebê tão desejado tão amado torna-se uma *criança viada* e aí então não há mais volta. Ao primeiro sinal de não se encaixar na heteronormatividade imposta, a criança antes mesmo de se entender enquanto indivíduo é alvo de vários tipos de repressão, para que não venha a se tornar aquilo que ela já é, uma *bixa*.

O terror muitas vezes começa em casa, hoje sou capaz de entender muitas das situações as quais passei quando criança. A nós, é negada toda a possibilidade de ser quem se é sem medo do que vão dizer. Como argumenta Paco Vidarte (2019, p. 31) “Não somos nada antes de ser *bixas*. Quando é que vamos perceber que primeiro, ainda muito pequenas, já éramos *viadas*, sujeitos assujeitados e excluídos de qualquer representação e papel social?”

Antes que prossigamos, se faz urgente a contextualização de onde falo: sou uma *bixa* gorda, homem cisgênero. Grande parte da minha vida morei em cidades do interior do estado Santa Catarina, tendo passado a adolescência em uma cidade com cerca de dois mil habitantes. Este é o meu chão, o lugar que me corpo ocupa no mundo e de onde vejo as coisas, em consonância com esse pensamento, recorro a Paco Vidarte que mostra a importância de contextualizar o lugar de fala e não tomar suas vivências como aplicáveis a outras:

Como *bixa* é muito difícil, para mim, falar em nome de outras *bixas*, muito mais ainda em nome das lésbicas e das transexuais, porque estou convencido de que não se pode colocar todos esses grupos no mesmo saco já que nossas situações de opressão e discriminação social são muito diferentes.(VIDARTE, 2019, p. 9).

Enquanto homem cisgênero de forma alguma posso falar sobre as opressões que estes outros corpos sofrem, o que construo aqui são aproximações das minhas vivências no interior enquanto gay, artista e pesquisador tendo como base as Artes Visuais e a teoria da abjeção pelo olhar de Julia Kristeva.

Sobre tais vivências, desde a infância morei em cidades onde a linha entre rural e urbano são muito tênues, e criei o hábito de observar os entornos dessas cidades, talvez numa tentativa

de encontrar algo que assim como eu não pertencesse àquele território. Em uma dessas tantas caminhadas me deparei com as ervas daninhas em meio aos campos cheios de soja. De longe passavam despercebidas, mas ao me aproximar pude ver quantas e quão variadas eram e como elas seguiam resistindo nas lavouras à serviço da monocultura.

Com o passar do tempo passei a compartilhar da mesma opinião de Mancuso (2019, p. 58) “Sempre amei ervas daninhas; sua capacidade de sobreviver onde não são desejadas sempre me fascinou, assim como sua inteligência e adaptabilidade”. Eu, filho de agricultor, desses que plantam soja desde que se entende por gente, assim que fui identificado como peste, ainda criança, fui arrancado da vida de meu pai, por ele, com o mesmo vigor que ele insistia em eliminar todas as ervas daninhas da lavoura.

Não precisa ser um sábio para reconhecer quem quer o nosso mal, quem quer acabar com a gente, em quem provocamos enjoo, quem se mostra reticente, incomodado, arisco diante das nossas reivindicações ou diante da nossa mera existência. (VIDARTE, 2019, p. 61).

Pois era assim que me sentia, sendo um incômodo para meu pai, o filho que nasceu com defeito, que não atendia as expectativas, que não tinha serventia e que causava vergonha nele apenas por existir. Bem, viver no interior pode sim ser uma experiência ótima, pois vivemos mais próximo a natureza, o ritmo de vida pelo menos naquela época em que eu era criança era outro. Mas viver em uma cidade do interior também é esta falta de referências, poucas são as pessoas que se assumem morando nestas cidades. Talvez porque as pessoas vivam essa ideia de comunidade de forma mais latente ainda hoje. Por vezes é necessário ir embora para podermos nos entender enquanto *bixas*. Mas antes de podermos partir, certamente teremos passado por inúmeras situações de homofobia, e é partindo dessas experiências que se consolida o desejo de falar sobre esse corpo abjeto, que mesmo antes de se entender como tal, já é visto dessa forma.

Ora ele é olhado dos pés à cabeça, como se as pessoas daquela comunidade tentassem entender como é possível que ele exista e não se envergonhe disso, ora é invisibilizado, numa tentativa de não validar o corpo abjeto nesse contexto. Pode parecer que ambas as situações não são possíveis de acontecer com um mesmo indivíduo, mas quando se é LGBTQIAP+ morando em uma cidade de interior

isso não só é possível, como é extremamente comum. E é justamente em momentos como este que relembro dos inços, como eles também nunca são esperados, como não se comemora o nascimento de uma peste. Me entendo como inço e faço disso uma força motriz

Corpo e abjeção

Há de se começar pelo corpo, não haveria outra forma. Pois é a partir dele que vivenciamos todas as experiências. O corpo é a nossa matéria presente no mundo, o corpo é o agora, para, além disso, corpo também pode ser:

Lugar da biologia, das expressões psicológicas, dos receios e fantasmas culturais, o corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico. [...] Resultado provisório das convergências entre técnica e sociedade, sentimentos e objetos, ele pertence menos à natureza do que à história. (SANT'ANNA, 1995, p. 12)

É contra o corpo que é lançado o olhar de reprovação, é ele que tentam silenciar, domesticar, é o corpo que sofre a violência física. Tantas são suas configurações e possibilidades, em seu texto *O Corpo Utópico*, Foucault apresenta algumas impressões sobre o tema:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo. (FOUCAULT, 2013, p. 10).

O corpo da *bixa* em uma cidade do interior por ser um inço, precisou desenvolver técnicas para se tornar mais resistente a todas as investidas de ceifá-los, a esse modelo de monocultura de corpos e das expressões diversas da sexualidade. Como jogados nós tivemos que construir seus próprios territórios de existência e resistência. Jogados ou extraviados, coube a nós *bixas* do mato, esse constante ato de

construir e reconstruir espaços menos áridos para vivermos, na medida em que conseguimos, enquanto nesse processo, nós mesmo endureçamos em meio ao abjeto que somos e que nos cerca.

Mas o que é o abjeto que a autora de *Powers of Horror: an essay on abjection* cita? Bem, sobre ele Kristeva (1982, p. 4) apresenta a seguinte definição: “[...] aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras”. É baseada nessa afirmação que estabeleço a comparação dos inços e das bixas do mato com o abjeto. Nesse sentido estes se configuram como corpos abjetos, porém partindo do pensamento de Kristeva sobre o abjeto Judith Butler (2000) aborda-o também como a ideia de um local, um território:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (BUTLER, 2000, p. 112).

Cabe ressaltar que o abjeto não é compreendido apenas como essa repulsa, parte fundamental de sua constituição se estabelece na dicotomia aversão e atração. O abjeto tem caráter oscilante, como diz Ramalho (2006, p. 8) “Ao mesmo tempo em que o abjeto nos faz sentir repulsa, também nos atrai, pois o corpo abjeto representa tudo aquilo que foi rejeitado, sufocado e descartado pelo bem das “regras””. De todos estes sentimentos paradoxais é que se constitui o corpo abjeto, Kristeva (1982, p. 9) salienta “é um misto de julgamento e afeto, de condenação e de efusão, de signos e de pulsões”. A abjeção está dentro, introjetada no sujeito, assim como está nos arredores em territórios construídos pelo próprio jogador.

O jogador: entre lavouras e rizomas

As existências heterossexuais possuem um espaço na sociedade e criam espaços de ocupação para outros corpos também dentro das normas. Estes espaços são compostos de desejo, diferente dos espaços que nós, os jogadores ocupamos, como pontua Kristeva (1982, p. 6) “[...] há existências que não se sustentam sobre um desejo, sendo o desejo sempre [desejo] de objetos. Tais existências se fundam sobre a exclusão”.

As existências *bixas* se fundam nas faltas.

Reside aí o paradoxo dos espaços construídos pelas *bixas* do mato para sobreviverem enquanto sujeitas assujeitadas, essa falta inicial é constantemente remorada como forma de pertencimento. Kristeva (1982, p. 8) “Pois, é deste extravio em terreno excluído que ele obtém seu gozo. Este abjeto do qual não cessa de se separar é, em suma, para ele, uma terra de esquecimento constantemente rememorada [...] e quanto mais se extravia, mas se salva”. Aprendemos assim a viver com pouca ou quase nenhuma representatividade. Não se sentir pertencente pode desencadear vários processos e como Kirst, (2003, p. 45) relata “Em tais processos de desterritorialização, podem ser gerados novos territórios existenciais, a partir da remodelação do eu, projetado na imagem”. Ele, o corpo-abjeto se extravia para poder se encontrar, cria territórios que aqui foram aplicados à produção de arte. Tanto estes territórios, como as lavouras e os inços compõem uma construção rizomática do corpo abjeto em cidades do interior. Sobre essa construção em rizoma Deleuze e Guattari (1995, p. 36) afirmam que “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo”.

Bixa do mato: autorretrato e metamorfose

A ideia de *Bixa do Mato* me acompanha desde a infância, porém o termo só foi assumido, após conversas com a artista e pesquisadora Diana Chiodelli, que junto comigo compõe o Coletivo Inço. Como nosso coletivo pesquisa o interior, em certo momento de nossa práxis artística se fez necessário falar sobre as identidades que sofrem opressão nas cidades do interior e quais são os espaços que elas ocupam. Nesse sentido, utilizei meu corpo e dei início a uma série de autorretratos fotográficos intitulados *Bixa do Mato* com a intenção de materializar essa fusão entre as *bixas* e as ervas daninhas, além de criar um território para este corpo abjeto. Reconstruo-me em um corpo metamorfoseado, que funde-se com os inços, objeto de interesse desde minha infância.

Meu corpo apresenta-se aqui como abjeto e um também objeto, um corpo cambiante, à serviço do autorretrato fotográfico. Como aponta Barthes (1984, p. 22) “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. Essa potência vegetal imbricada ao meu corpo abjeto busca criar seres híbridos. Uma celebração a resistência dos inços, das identidades desviantes, uma celebração ao que insiste em existir.

Como afirma Siewerdt (2012, p. 1343) “A fotografia pode então, além de documentar a performance, registrar a montagem e confecção de uma cena ficcional, dando vazão a uma dinâmica de trocas entre real e imaginário, documentação e fabulação”. São esses corpos híbridos, uma tentativa de criar partindo das minhas referências uma figura fantástica que corresponda a esta bixa do mato, capaz de enfrentar todas as intempéries que precisei passar calado quando criança. É uma chance de revanche, de soltar esse grito, essa raiva primeira, que guardo desde então. Siewerdt (2012, p. 1351) continua: “a partir de indagações sobre a vida, a realidade é atravessada por uma aura mítica e estranha; nessa realidade os elementos vegetais aparecem junto ao corpo, num processo de hibridação e de extensão.”

Bixa do mato é um trabalho em fase inicial, com sorte ele será um prelúdio para que possa falar sobre um corpo-inço e seus desdobramentos. Finalizo com as palavras de Paco Vidarte (2019, p. 57) “[...] o mistério de como surgem as *bixas* é uma das armas mais brutais que temos contra eles. Nós surgimos e pronto. [...] bom sim, podem nos humilhar, exterminar, encarcerar, enforcar. Mas voltamos a nascer”.



Figura 1
Bixa do mato. Fonte:
Acervo próprio.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”* In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2.ed. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 110- 127.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. V.1. tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997
- FOUCAULT, Michel, 1926-1984. *O corpo utópico; As heterotopias / Michel Foucault ; posfácio de Daniel Defert [tradução Salma Tannus Muchail]*. – São Paulo n-1 Edições, 2013
- KIRST, P. G. *Redes do olhar*, in FONSECA, T. M. e KIRST, P. G. *Cartografias e Devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- RAMALHO, R. G. *Abjeção em monstros de outra e monstros da atualidade*. In: III Congresso de Letras da UERJ-SG (CLUERJ-SG), 2006, São Gonçalo. Anais do III CLUERJ-SG. São Gonçalo – RJ: Botelho Editora, 2006.. disponível em <http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/iii/completos%5Ccomunicacoes%5Crobortogoncalves.pdf> acesso em 03 de jul de 2021
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de (ORG.). *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. Tradução: Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- VIDARTE, Paco. *Ética bixa: Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*. Tradução: Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.

As representações do negro na literatura afro-brasileira: um estudo sobre *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

Bianca Cristina Vieira da Costa, bcvdc.let18@uea.edu.br
www.lattes.cnpq.br/2510759682725119¹

Maristela Barbosa Silveira e Silva, mbssilva@uea.edu.br
www.lattes.cnpq.br/6723800597603631²

RESUMO O presente estudo, em andamento, propõe-se a investigar, através de uma análise sociológica e discursiva, sobre a representação dos personagens negros no primeiro romance escrito em solo brasileiro: *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, com isso, essa pesquisa parte da inquietação quanto à representação do negro na literatura brasileira e quanto às questões de subalternidade e racismo inclusas em debates sobre raça e literatura. Além disso, por ser uma obra de autoria negra, espera-se identificar diferentes nuances nas relações entre personagens (negras e brancas), dadas as particularidades da época e as narrativas advindas da literatura canônica. Como metodologia, elegemos a abordagem qualitativa e, para nortear nosso estudo, consideramos os pressupostos de autores como Dalcastagné (2005, 2010) para a compreensão da construção da personagem; Cuti (2010) e Duarte (2014) para a discussão sobre literatura afro-brasileira, Evaristo (2005) e Hooks (1992, 1994, 2019) para a argumentação sobre representação; Spivak (2010) para o entendimento de subalternidade para a compreensão da personagem negra; Lorde (2007), Almeida (2019) e Carneiro (2011) para questões de racismo. Dessa forma, esperamos, além da atualização sobre os conhecimentos da autora, a consolidação dos estudos sobre a cultura e a literatura negra.

- 1 Graduanda finalista do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA)
- 2 Professora do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Esta pesquisa está institucionalizada pela UEA, mas a bolsista é voluntária.

PALAVRAS-CHAVE Úrsula; Maria Firmina dos Reis; Literatura Afro-brasileira; Representação.

ABSTRACT The present study proposes to investigate, through a sociological and discursive analysis, about the representation of black characters in the first novel written in Brazilian soil: *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis, with that, this research starts from the concern about black people representation in Brazilian literature and on subalternity and racism issues included in debates about race and literature. Furthermore, as it is a black authorship work, it is expected to identify different nuances on the relationship of the characters (black and white), given the particularities at the time and the narratives from canonical literature. As a methodology, we choose a qualitative approach and, to guide our study, we consider the assumptions of authors such as Dalcastagné (2005, 2010) to the character construction understanding; Cuti (2010) and Duarte (2014) for the discussion on Afro-Brazilian literature; Evaristo (2005) and Hooks (1992, 1994, 2019) for the argumentation about representation; Spivak (2010) for the subalternity understanding for the comprehension of the black character; Lorde (2007), Almeida (2019) and Carneiro (2011) for racism issues. Therefore, we expect, besides updating about the author's knowledge, the consolidation of studies about black culture and literature.

KEYWORDS *Úrsula*; Maria Firmina dos Reis; Afro-Brazilian literature; Representation.

Introdução

No diálogo desenvolvido pelos estudiosos da literatura negra, manifestam-se múltiplos discursos que podem incluir temas como subalternidade, racismo, preconceito, hegemonia, ancestralidade, entre outros. A compreensão desses temas pode atingir novas esferas de estudo, que certamente motivarão entendimentos mais complexos do que o anterior ou o atual. Considerando então que tais estudos estão em constante construção, sendo relativamente novos em nosso contexto, acreditamos na necessidade de ampliar nossa compreensão sobre a literatura negra. No cenário acadêmico da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), por exemplo, ainda não oferecemos um curso ou disciplina que estude específica e profundamente a contribuição da

cultura negra brasileira na literatura. Diante disso, pretendemos, através desta investigação, ampliar as pesquisas na área de literatura brasileira negra e explorar questões de representação do negro.

Para evitar imprecisões sobre os temas tratados, aceitamos, para fins desta proposta, os termos literatura negra, literatura afro-brasileira e literatura negro-brasileira como *intercambiáveis*. Por um lado, Cuti (2010, p. 40) entende que “a palavra ‘negro’ nos remete a reivindicação diante da existência do racismo, ao passo que a expressão ‘afro-brasileiro’ lança-nos, em sua semântica, ao continente africano”. No entanto, Duarte (2014, p. 24-25), entre outros elementos que corroboram com o discurso identitário, considera a expressão “literatura afro-brasileira” mais pertinente ao tema que expressa “um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificados à afro-descendência”. Assim, esta pesquisa se inicia a partir de uma inquietação quanto à representação do negro na literatura brasileira e quanto às questões de subalternidade e racismo, inclusas nos debates sociológicos e antropológicos sobre raça, que surgem da literatura. Portanto, investigaremos as personagens negras apresentadas em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, considerado o primeiro romance feminino de autoria negra da língua portuguesa. Por ser uma obra de autoria negra, espera-se identificar diferentes nuances nas relações entre personagens (negras e brancas), nas representações do negro, dadas as particularidades da época, e nas comparações com a literatura canônica.

Refletindo sobre estes temas inseridos no contexto da literatura negra, ainda nos interessa analisar alguns elementos que distinguem a literatura afro-brasileira, segundo Eduardo de Assis Buarque (2014) e elementos da análise temática do personagem nos estudos de Dalcastagné (2005, 2010).

O que procuramos quando lançamos um holofote ao romance *úrsula*, de maria firmina dos reis?

As reflexões sobre literatura negra existentes em nosso tempo (séc xx e XXI) têm motivado discussões significativas sobre a representação do negro na literatura canônica ou marginal. Em poucas palavras, representação pode ser conceituada como o ato de representar e de se fazer presente. No entanto, esta presença pode ser moldada com os olhos de quem a produz e, a partir deste ponto, a representação do Outro pode ser vaga, ausente, simples ou até bestial.

[...] O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais, como a dos negros. A proposta, então, é entender o que o romance brasileiro recente – aquele que passa pelo filtro das grandes editoras, atinge um público mais amplo e influencia novas gerações de escritores – está escolhendo como foco de seu interesse, o que está deixando de fora e, enfim, como está trabalhando as questões raciais (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 89)

Em consonância com os postulados de Dalcastagné (2008), a qual integra o grupo de teóricos responsáveis pela revisão de literatura desta pesquisa, nós elegemos a obra de Maria Firmina dos Reis (Úrsula) como objeto de análise, considerando a possibilidade de investigação acerca de como a representação da personagem negra emerge e influencia a tessitura da presente narrativa de autoria negra, por meio do viés sociológico e discursivo.

E, para atingir esse objetivo, nós, além de pesquisarmos pela bibliografia básica para compreender sobre os conceitos e discussões acerca da representação do negro na literatura brasileira, incluindo, por exemplo, o *Mito da Democracia Racial*³. Também procuramos analisar a construção (e representação) dos personagens dentro da narrativa considerando quem a escreveu, no contexto em que a obra foi escrita e atentando-se, ainda, nas nuances das relações entre estas personagens, refletindo sobre os aspectos de sujeitos subalternos e racismo, em suas mais diversas possibilidades.

É notório que a questão de autoria negra para seu tempo também está inclusa na análise, visto que a voz de Maria Firmina dos Reis vem atravessando os escritos de muitas escritoras afro-brasileiras na atualidade. E, levando em consideração ainda, que os romancistas da época não construíram os personagens da mesma forma que a presente autora (vide personagens negras e brancas entre suas inúmeras relações), e isso configura uma das inquietações que impulsionaram este projeto.

3 “O status de raça, manipulado pelos brancos, impede que o negro tome consciência do logro que no Brasil chamam de democracia racial e de cor”. (Nascimento 1968: 22)

Onde estamos e para onde queremos ir?

[...] Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afro-descendentes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, *porque fundado na diferença que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica* (grifos nossos) (DUARTE, 2008, p. 22).

Em um projeto de iniciação científica como este, engajado no desenvolvimento dos estudos da literatura de autoria negra, vislumbramos uma repercussão significativa. Entre os resultados esperados, destacamos o fortalecimento das possibilidades do ensino de literatura afro-brasileira, a consolidação dos estudos sobre as representações do negro na literatura brasileira, bem como a atualização do entendimento da obra de Maria Firmina dos Reis, a partir das discussões emergentes desta pesquisa.

Além disso, nós tencionamos a geração de novas oportunidades de pesquisa nesta área de estudo, visto que, a teórica Spivak lança a seguinte afirmativa: “voz eles sempre tiveram, só não são ouvidos” (2010), voltando-nos ao questionamento de *por que essas vozes não foram devidamente ouvidas até a presente contemporaneidade?*

Considerando que esta pesquisa está em andamento, é possível que os resultados possam ser além dos esperados, porém, até o presente momento, as repercussões deste estudo estão ecoando em outros pontos do país, a exemplo disso é esta comunicação. Portanto, seguimos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination: four essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, v. 1, 1981.
- BAKHTIN, M. M. *Speech genres and Other Late Essays*. Tradução de V. W. McGee. Kindle ed. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BURDICK, John. The Myth of Racial Democracy. *Report on the Americas: the black Americas, 1492-1992* 25.4 (February 1992): 40-44.
- _____. The spirit of rebel and docile slaves: the black version of Brazilian umbanda. *Journal of Latin American Lore*. n.18 (1992): 163-87.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. Consciência em debate. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. Consciência em debate. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DALCASTAGNÉ, Regina. “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 87-110.
- DUARTE, Eduardo de Assis, Coord. *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.
- _____. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: *Revista de crítica literária latino-americana*, n. 81. Lima-Boston, 1o semestre, 2015. pp. 19-43.
- _____. O negro na literatura brasileira. In: *Navegações*, v. 6, n. 2. Julho-Dezembro, 2013. Pp. 146-156.
- _____. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 31. Brasília, janeiro-junho, 2008. pp. 11-23.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares*. Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.
- GONZALEZ, Lélia. Para compreender a “Améfrica” e o “pretuguês. In: *Outras palavras*. Rio de Janeiro: 2019.
- _____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*. Anpocs, 1984. Pp. 223-244.
- HASENBALG, Carlos. Entre o mito e os fatos: racismo e relações raciais no Brasil. In: MAIO, M.C.; SANTOS, R.V. (orgs.). *Raça, ciência e sociedade* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; CCBB, 1996, pp. 235-249.
- HOOKS, bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.
- _____. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994.
- MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*, n. 57. Dezembro, 2003.
- MALINOWSKI, Sharon, (ed.) *Black writers: A selection of sketches from contemporary authors*. 2nd ed. Detroit: Gale Research Inc., 1994.
- NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: *Estudos avançados*, n. 18 (50), 2004.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. 7 ed. Belo Horizonte: Editora

PUC Minas, 2018.

SAVIN-BADEN, M.; MAJOR, C. H. *Qualitative Research: The Essential Guide to Theory and Practice*. London: Routledge, 2013.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: MORRIS, Rosalind C. (ed.) *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an idea*. Kindle ed. Nova York: Columbia University Press, 2010. Loc. 486-1922.

Estratégias para conjugar performance e sonho

Bruna Mazzotti, bruna_mq@live.com
www.lattes.cnpq.br/1733193693488731

RESUMO A intenção deste estudo, derivado de minha dissertação de mestrado em andamento, é tratar de duas fases da investigação, divididas em primeiro e em segundo ano – do qual está para ser iniciado. A primeira etapa da pesquisa resultou em trabalhos de performance guiados por sugestivas de sonhos – o que chamo de fase linear. No entanto, desejo contrapor o tradicional aproveitamento dos sonhos como ignição poética para trabalhos de arte em performance, ao aspirar/fabular performances dentro de sonhos, tendo a suposição de que as frentes para essa realização estão na mentira, ficção e devaneio – o que chamo de fase-espíralar, a segunda etapa porvir.

PALAVRAS-CHAVE sonhar; relatar; programar; performar; arquivar.

ABSTRACT The intention of this study, derived from my Master's dissertation in progress, is to deal with two phases of the investigation, divided into the first and second year – which is about to be started. The first stage of the research resulted in performance works guided by suggestive dreams – what I call the linear phase. However, I wish to oppose the traditional use of dreams as a poetic ignition for works of art in performance, by aspiring/fabulating performances within dreams, with the assumption that the fronts for this realization are found in lies, fiction and daydream – which I call it spiral-phase, the second stage to come.

KEY WORDS dream; report; program; perform; to file.

Introdução

Enquanto artista visual, percebi em meu trabalho um movimento primeiro, *linear*: do sonho ao relato, do relato à seleção

de uma ou duas imagens enquanto sugestivas, das sugestivas à programação de uma performance e, por fim, a pronta ou esperada execução dos trabalhos programados. Cresceu, porém, um incômodo da minha parte quando percebi que a performance está em função do sonho, dependendo dele para acontecer.

Para além desse caminho sequencial, linear, esta pesquisa me fez vislumbrar uma nova possibilidade que, a princípio, denominei de *circular*, mas desconfio que seja *espiralar*: assim como meu fazer vai do sonho à arte, também pode percorrer da arte ao sonho – em recursividade – o que me fez, depois de um sonho revelador, chegar à dúvida: “Posso fazer performance dentro de um sonho?”. Uma pergunta que pode ser uma afirmativa: Posso fazer performance dentro de um sonho.

Ao aspirar como hipótese a possibilidade de performar dentro de sonhos, reconheço os riscos dessa afirmação, da qual pode vir a ser considerada ingênua ou inconsistente, mas ousou me expor nessa tentativa porque, ao contrário, suspeito ser muito poderosa. De qualquer forma, eis o meu desejo: que o a performance não dependa do sonho do sonho para ocorrer, mas que ela exista dentro do sonho. Assim, suspeito que a pergunta de pesquisa é passível de ser respondida pelas seguintes frentes: a mentira, a ficção e o devaneio.

Nesse sentido, este estudo trata de algumas estratégias utilizadas na fase linear da pesquisa, iniciada em 2021, e, em seguida, apresenta esboços para a fase consecutiva, denominada circular-espiralar, da qual será posta em prática em 2022.

Linear

O sono ocupa, em média, 1/3 da vida: das 24 horas que temos, geralmente são reservadas 8 horas para o dormir – e é por essa condição que, ao menos duas horas por noite, estamos a sonhar (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2020) – eis uma criação autônoma da atividade psíquica, manifestada durante o dormir (JUNG, 2021). Seu elaborar decorre de combinações de natureza fantástica: estranhas ao nosso modo de pensar correlações das coisas quando estamos acordados, ou seja, diferente de quando inferimos a partir de uma continuidade discernível e lógica das experiências (ibid.).

Se, de um lado, há quem não institui importância aos sonhos, há também aqueles que, além de lembrá-los bem, ainda se transformam ao contá-lo: a fisionomia muda, a pessoa sorri de seus próprios dramas e terrores, diverte-se e quer que ouvintes também se

divirtam (BACHELARD, 1996). Mas mesmo quem possui de uma afabilidade para com os sonhos, mesmo quem dispõe de muita experiência e leitura sobre o fenômeno onírico, “vê-se sempre obrigado a confessar sua ignorância diante de cada novo sonho e, renunciando a qualquer ideia preconcebida, a preparar-se para qualquer coisa totalmente inesperada” (JUNG, 2021, p. 112).

Há então uma parcela do sonho que não se difere muito de um decorrer cotidiano: quantas vezes já planejamos uma coisa e aconteceu outra, em imprevisibilidade? Esse fator do inesperado também pode ser flexionado aos domínios da arte. Digo isso porque a programação de uma performance, suas linhas de força, seu planejamento de gestos, ao ser colocada em ação, faz absorção das coisas, das pessoas, do lugar, e ocorre, naturalmente, e erupção do imprevisível – influenciando novas camadas para a ação, com positivas novidades.

O contar de um sonho geralmente começa com uma indicação de lugar, seguida pela referência aos personagens que compõem a ação, e, então, indicações de tempo: essa é primeira fase da narrativa onírica, a chamada *exposição* (JUNG, 2021). Trago um exemplo: “Sonhei com você, Murilo: estávamos na praia de Icaraí, Niterói, num cenário meio apocalíptico – a praia estava muito mais poluída” (MAZZOTI, 2021).

A segunda fase, por sua vez, diz respeito ao *desenvolvimento* da ação, ou seja, a situação se torna complicada, complexa, é gerada uma tensão porque não se sabe ao certo o que irá decorrer dela (JUNG, 2021). Seguindo a continuação do relato vigente:

Você dizia que queria me levar lá pra conhecer, mas ao chegar eu falava que já conhecia. Eu dizia que poderíamos ir ao Museu [de Arte Contemporânea de Niterói], mas por algum motivo a gente se separava. Esse algum motivo tem a ver com o fato de que eu vi animais selvagens no caminho: Leão, ursos, não lembro mais quais, e fui tentando me afastar deles. Mas, incrivelmente, os animais eram muito dóceis. E não apresentavam perigo algum. Mesmo assim eu ia me afastando por um caminho de trilha feito na areia da praia. Aí eu percebia que você não estava mais comigo e me decidia que assim que eu encontrasse um lugar seguro ia te ligar pra te achar de novo (MAZZOTI, 2021)

Dando seguimento, têm-se a terceira fase: *culminação* ou *peripécia* – ocorre algo decisivo e/ou a situação muda por completo (JUNG, 2021):

[Em um piscar de olhos] eu chegava num clube de piscina que eu ia muito quando criança. Em São Gonçalo [- Município do Estado do Rio de Janeiro]. Eu me trancava numa cabine de banheiro. Tentava falar com você, mas por algum motivo não dava certo. Curioso era que eu conseguia ver as pessoas fora da cabine, como se a porta fechada fosse transparente só pra mim, e elas não conseguiam me ver. Exceto quando um professor da [Universidade Federal do Amazonas -] UFAM (...) passou por lá e me viu. Me senti muito constrangida. Aí quando eu me senti constrangida percebi que tinham vários homens dentro do banheiro (MAZZOTTI, 2021)

Por fim, a quarta e última fase, que nem sempre acontece, é denominada *lise, solução ou resultado* (JUNG, 2021):

Um acesso de raiva me permitiu segurar todos eles pelos braços e jogar para fora da cabine como se fossem bonecos infláveis ou algo do tipo. Porque eles eram ou maiores que eu ou da minha estatura, só tinham alguns menores, mesmo assim eram leves. Eu olhei pro lado e vi que tinha outro banheiro dentro da cabine, esse muito melhor e mais limpo, como se fosse um banheiro doméstico de uma casa projetada. Era o único lugar do sonho que tinha claridade (MAZZOTTI, 2021)

Dessa forma, vejo que a estrutura inicial dada por um relato onírico possui devidas semelhanças com as diretrizes que geralmente sigo para elaborar uma performance: local x, duração y, dia tal, com essas e aquelas pessoas, seguida da descrição do passo a passo a ser realizado. Ou, simplesmente, o programa de performance¹ é a descrição do passo a passo a ser realizado do qual faz par com um desenho. Segue, portanto, o programa suscitado pelo relato de sonho em questão:

- 1 O programa se trata de um elencar de ações das quais serão vistas apenas na execução de uma performance (FABIÃO, 2013). Ele põe o corpo dentro de uma moldura, mas, nesse roteiro, o corpo tem espaço para movimentar-se à vontade, não estando completamente preso a ele (TAYLOR, 2013). Assim o programa age como uma ponte entre o lá e o aqui, o passado e o futuro: não acontece pela última ou primeira vez, mas é continuamente reativado no presente da performance (ibid.).

Comecei a me perguntar: se sonhos estão em função da performance, performances podem estar em função do sonho? Mas ainda não é essa a pergunta. Talvez: *posso realizar um programa de performance dentro de um sonho?* Melhor seria colocar essa pergunta como afirmação: *Posso realizar um programa de performance dentro de um sonho.* Mas como realizar uma performance em um sonho? Que programa de performance o sonho requer? Há como ele requerer algum programa de performance? Que sonho o programa de performance requer? Há como a performance requerer algo do sonho? O que o sonho pode trazer para a performance? O que a performance pode trazer ao sonho? Como estar em estado de performance dentro de um sonho? Seria a partir de um sonho lúcido², ao dormir? Ou cabe experimentar a imaginação ativa e os devaneios? Ou ainda: uma performance realizada em sonho deve ser experienciada pela ficção? Tal fluxo entre performance e sonho me parece fundamental, visto me interessa, visualmente e conceitualmente, uma coisa em relação *com* a outra ao invés de uma coisa *em função* da outra.

Assim, o desejo de não encerramento do dissertar em trabalhos de performance guiados por sonhos, é seguido por uma procura de fazer possível um modo de existência de trabalhos de performance dentro de sonhos – em ocupação do mesmo espaço e tempo, em compensação às proposições visuais elaboradas na primeira metade desta pesquisa, que ocorrem do sonho para a vigília, em espaços e tempos separados – mesmo que recíprocos. Cheguei, então, à pergunta-afirmação “Fazer uma performance dentro de um sonho? Fazer uma performance dentro de um sonho”. Muito assustada e ao mesmo tempo deslumbrada por esse lugar alcançado, ocorreu-me um acontecimento curioso e fundamental – transcrevo aqui um relato proferido:

Como eu.... Hoje eu sonhei que fazia uma performance.... E

- 2 Um sonho é chamado *lúcido* quando há uma parcela de controle dos acontecimentos. Uma vez, estive em um convés de um majestoso navio velho, todo feito de madeira. Percebi que estava sonhando e decidi tomar a direção do navio para mim e decidir para onde iria. Também consegui fazer com que o navio atracasse na areia da praia sem nenhuma necessidade de porto ou leis da física que me permitissem encalhar. Desci do navio flutuando por vontade própria. E logo acordei, também, por vontade própria.

diferente do que eu suspeitava eu não preciso do sonho lúcido pra mesma... Infelizmente eu só tenho alguns... fragmentos... Bem poucos, mas acredito que já é um bom começo. Vamo lá: eu sonhei que eu precisava, nessa performance, me disfarçar de alguém... E era um quarteirão contínuo e eu precisava andar ao lado de uma mulher. Na verdade, o disfarce estava na mulher. E essa performance ao mesmo tempo... Era como... Uma pegadinha, um pre... U-uma pegadinha. Pregargar peça. Em uma pessoa. E... Durante o caminhar... Nesse quarteirão, mais em frente, via-se de costas.... Outras duplas... Sempre uma mulher e uma mulher disfarçada de outra mulher. Que tinha uma peruca com... Trancinhas.....Vermelhas..... Quase *dreads* mas não chegava a ser.... E quando elas corriam, corriam bem... forte... elas...eu sabia que era o momento de tirar o salto e também sair correndo... Senão a performance poderia... Falhar e não [palavra inaudível]... [algo que soa como] Peça insuficiente (?)... *Hã*..... Eu tive muita dificuldade de tirar o salto.....Mas corri como deu..... E engraçado que a pessoa que-em que a gente precisava pregar a peça....Ficou um pouco à frente da gente..... E..... quando eu virei... E... Vi essa pessoa um pouco à frente da gente numa fila de um banheiro feminino. Ela olhou pra mim com um olhar de, ao mesmo tempo, risada e reprovação e nojo, tipo, e falou “Meh”. Aí... eu olhei pra ela e disse: “Se agora você... Se você já me odiava, agora você me odeia ainda mais – e ela começou a rir, muito.... *Hã*....E ela vestia preto.... Então pra fazer performance dentro de um sonho não necessariamente eu preciso programar.... A performance. Ou eu preciso estar... Ééé... Em um sonho lúcido... Eu só preciso pensar sobre a pesquisa *apreentemente*³. (PERFORMANCE, 2021, n. p.)

Já havia sonhado, outrora, com uma exposição em galeria, museus de arte, mas sonhar que estava fazendo performance foi uma primeira vez. Penso: o que há no disfarce? O que é disfarçar? O que é andar disfarçada ao lado de outra pessoa? Disfarçar-se é inventar uma outra mim mesma? E ainda: o que é tirar o salto para correr? Sair de uma plataforma que me eleva e pisar descalça no cimento pode vir a ser o que? O que pode ser uma falha em performance? Há, efetivamente, falha em

3 A sonolência me fez dizer *apreentemente*: uma mistura de aparentemente com apreensão.

performance? “Falhar e não [palavra inaudível]”: a palavra inaudível é uma falha de escuta ou de proferimento? A palavra inaudível é uma falha em si? Ou seria um ruído incompreensível a ser valorizado? A dificuldade em tirar o salto é parecida com o que? Com a própria dificuldade de entender as palavras que saíram de mim mesma? O que é pregar uma peça? Seria sinônimo de enganar? Quais as diferenças e similitudes entre: mentira, ficção, invenção, devaneio e fabulação? Enfim: devo interpretar essa sugestão do sonho como um chamado a fingir que posso performar em sonhos? Só que o fingir será tão bem fingido que o outro se daria a acreditar? É nesse lugar que deveria me dispor nos próximos meses? Ou seja, como sugere o sonho: pregar uma peça em quem lê?

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilínx – Revista do LUME*, n. 4, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 11 fev. 2022.
- JUNG, C. G. *Sonhos*. Petrópolis: Vozes, 2021.
- MAZZOTTI, Bruna. [Relato de sonho: do MAC ao banheiro]. WhatsApp: [Conversa com Murilo Bittar]. 9 de setembro de 2021. 9:24. 1 mensagem de WhatsApp, 2021.
- PERFORMANCE dentro de um sonho. [Gravação]: Bruna Mazzotti. Anápolis: OneDrive, 2021. 1 Mp4 (4:34 min). Disponível em: <https://1drv.ms/u/s!AvqggI-Pehhs09Tf5gVePtJMuX1wy?e=KXbLpa>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural das Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Arte, ciência e tecnologia: modelos alternativos e especulativos para habitar a terra

Cláudio de Melo Filho, c165075@dac.unicamp.br
www.lattes.cnpq.br/7504326798777000

RESUMO O reconhecimento de um Novo Regime Climático e as transformações advindas do tempo do Antropoceno tem instigado uma série de pesquisas na arte, antropologia, ciências, economia, filosofia etc. Em sua maioria, elas apontam para um debate sobre a ecologia, regimes climáticos e o desenvolvimento econômico nos processos contínuos de transformação da Terra. Neste ensaio, proponho o diálogo entre natureza, arte e ecologia. Para isso, serão posicionados os termos ecologia e natureza em meio às suas instabilidades conceituais para, em um segundo momento, serem exploradas as práticas de artistas e pesquisadores na produção criativa e científica de modelos alternativos especulativos frente às constantes instabilidades ecológicas de nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Ecologia; Natureza; Ciência especulativa; Tecnologia.

ABSTRACT The recognition of a New Climate Regime and the transformations arising from the Anthropocene time have instigated a series of research in art, anthropology, science, economics, philosophy, etc. Most of them point to a debate on ecology, climate regimes and economic development in the ongoing processes of Earth transformation. In this essay, I propose the dialogue between nature, art and ecology. For this, the terms ecology and nature will be positioned in the midst of their conceptual instabilities to, in a second moment, explore the practices of artists and researchers in the creative and scientific production of speculative alternative models in the face of the constant ecological instabilities of our time.

KEY WORDS Art; Ecology; Nature; Speculative science; Technology.

No campo da arte, pensar as conexões entre homem e natureza se mantém um desafio nas práticas atuais. Mas, de fato, a discussão não é nova: na década de 1980 as poéticas que trabalhavam com arte e natureza ganharam destaque à medida que incorporaram em seu discurso as mudanças políticas, sociais e ambientais. Joseph Beuys, Agnes Denes, Hans Haacke e Jackie Brookner – marcadores das experiências em *LandArt* e *Performance* – são alguns dos muitos artistas que se engajaram nos vários modos de ação entre arte e natureza, muitas vezes expressando a incapacidade de muitas políticas governamentais em medir as consequências das mudanças climáticas para a biosfera.

Todavia, o modo como a sociedade compreende a relação entre o homem e a natureza se transformou nas últimas décadas, ao passo que o desenvolvimento tecnológico e as transformações dos regimes climáticos evoluíram exponencialmente. A primeira década do século XXI consolidou e expandiu o uso cotidiano da tecnologia, bem como, o conceito de Antropoceno ganhou proeminência no debate acerca das relações entre as ciências da vida, a sociedade, economia, arte e a natureza. Esses movimentos paradigmas e práticas culturais foram estabelecidos ao longo da modernidade e na produção artística mais recente, a aliança entre artistas, biólogos e cientistas permitem especular criativamente, de maneira geral, novas formas de compreender a organização de sistemas vivos e dos processos biológicos, sintéticos e simbólicos. Tais aliança podem especular criativamente modelos alternativos para que nos ajudem no enfrentamento das constantes instabilidades ecológicas de nosso tempo. A partir desta breve introdução, procuro aqui, através do exercício da escrita, traçar uma perspectiva na evolução e instabilidade conceitual a qual envolve *ecologia* e *natureza*, para depois abordar algumas poéticas artísticas que tem a natureza e a ciência como fonte de produção e discussão.

Sobre a(s) instabilidade(s) da natureza e ecologia

Da mesma forma que o Antropoceno, o uso da ecologia pode atingir diversas significações – algumas vezes paradoxais. Como conceito-chave, a ecologia pode ser posicionada em vários campos e o ter um amplo significado em análises e práticas que questionam os entrelaçamentos dos organismos e seus ambientes conforme posicionamentos históricos. Segundo Donald Worster, desde a origem da ecologia moderna no século XIX, o conceito tem implicado dois significados

co-presentes, ou seja, visões diferentes sobre a natureza: uma “arcadiana”, conectada com o romantismo imperialista (WORSTER, 1994, p. 3-55) e outra que tem como imperativo a administração pela razão instrumental (WORSTER In: NIKOLIC, 2018). Assim, para compreender as instabilidades conceituais sobre ecologia, devemos também propor uma abordagem mais profunda sobre as instabilidades do conceito de natureza.

Para Bruno Latour, a dificuldade de compreender os sentidos de natureza reside nas relações com o mundo, que trariam consigo dois tipos de domínio: cultural e natural, “distintos entre si mas impossíveis de serem separados por completo” (LATOUR, 2020, p. 34). Como aponta o autor, não se trata de domínios distintos, mas de dois lados de um mesmo conceito. E com os eventos recentes do Novo Regime Climático, seria mais correto relacionarmos a noção de natureza *em mutação*, pois “seria preciso denominar uma profunda mutação em nossa relação com o mundo” (LATOUR, 2020, p. 24).

A proximidade conceitual entre ecologia e natureza dispõe uma tensão entre “metáforas de nutrição e dominação” (MERCHANT, 1980, p. 3). Esta tensão tem raiz na natureza tradicionalmente retratada como algo “além” ou fora do domínio humano (LATOUR, 2015), e ao mesmo tempo, traz consigo um abrigo fictício em meio a um paradoxo: representado em sentenças como “é da natureza humana”, ou mesmo, “faz parte de sua natureza”. Nessa perspectiva, a ecologia não seria a irrupção da natureza no espaço público, mas o fim da natureza como um conceito estável ou estático (LATOUR, 2020). Ecologia, assim, é a responsável direta por trazer à tona um tipo específico de violência no cerne da modernidade com base na “lógica do dualismo” científico, da exploração dos recursos da Terra ou mesmo dos processos de colonização (PLUMWOOD, 1993; LATOUR, 2015; COSTA, 2020). Ecologia é também a responsável por revelar os padrões de cuidado, as potências de agir (LATOUR, 2020) e atenção (HARAWAY, 2016; TSING, 2019) que não se enquadram no projeto de mundanização moderno. Segundo Nikolic:

Ecologia, contra-intuitivamente, então, ao invés do estudo da natureza, de fato, transgride a hierarquia dualista moderna e promulga, metodológica e ético-politicamente, complicações que Haraway (2003) chama “culturas naturais”, “ecologias culturais naturais” (NIKOLIC, 2008, pg 8 Trad. Nossa)

Devido à complexidade e qualidade nômade do termo, ao invés de uma pesquisa aprofundada, esse ensaio busca indicar

um território específico cujo pensamento e prática ecológica detém em meio a retomada dos estudos de-coloniais, pós-feminista, queer, sul-globais, entre outros: a ecologia posicionada como um agente ético-político minoritário (NIKOLIC, 2008).

Com o consumo intensivo dos recursos naturais que alcançamos no século XXI e o reconhecimento das ações humanas como condutoras do esgotamento socioambiental, é imprescindível investigar novos modos de interferência nos ambientes da Terra por meio do entendimento ético-político envolto nas colaborações com seres vivos e não vivos, humanos e não-humanos. Tais investigações são capazes de transformar as relações com o(s) mundo(s) em potências (DIAS,2020).

No campo artístico uma série de proposições se debruçaram sobre a arte e ecologia a partir da década de 1980. No entanto, o amplo discurso ativista-ambiental distanciava a dinâmica da percepção do sentido ético-político que contém a ecologia. Para mim, a ecologia pode ser um atrator indispensável nas forças de agir para a permanência humana na Terra. Volto minha atenção a alianças entre artistas, pesquisadores, biólogos e cientistas da computação com o objetivo de ampliar as fronteiras do objeto artístico e explorar a relação com a ecologia no período recente.

Modelos alternativos para habitar a Terra

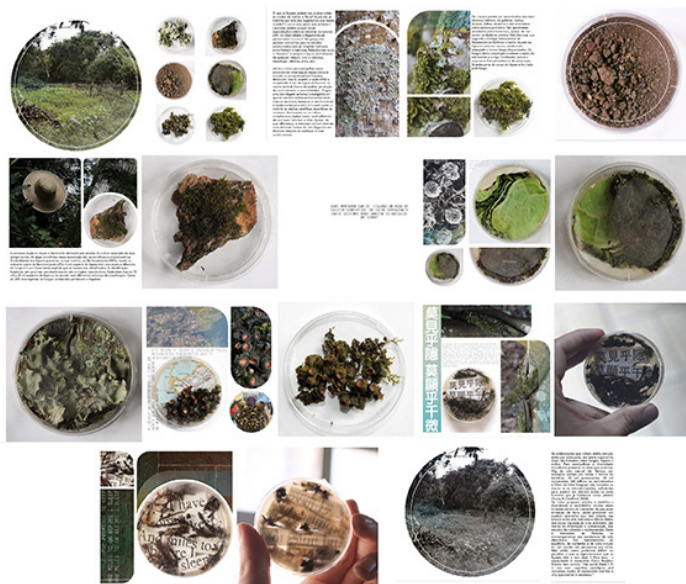
A união de artistas com pesquisadores, biólogos e cientistas da computação pode ampliar as fronteiras do objeto artístico. Com o interesse comum direcionado à biotecnologia, manipulação genética de organismos vivos, criação de tecidos orgânicos ou sintéticos, artistas da década de 1980/1990 (como Eduardo Kac, Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, Marta de Menezes, Joe Davis, George Gessert e Marion Laval-Jeantet) aproximaram as ciências da vida com a era da informação, abrindo um território ainda não antes mapeado pelas poéticas artísticas. Recentemente, a tônica da manipulação de organismos vivos pela arte pode ser direcionada para a ação entre arte, tecnologia, ciência e natureza nas pesquisas e obras de Paul Vanouse, Oron Catts, Cesar Baio, Lucy HG Solomon e Saša Spačal. Esses, entre outros artistas, conduzem provocações com alto potencial questionador e formulador de conhecimentos desviantes. Nesse movimento, é importante a formulação de “pensamento não-correlacional” realizada por Whitehead, que, por intermédio de uma revisão feita por Steven Shaviro (2016), é definida como uma proposta ou sentença de formulação de

conhecimento que não é intencionalmente construída a partir da dialética do Antropoceno.

Em última exploração, trago a investigação prática entre paisagens e mundos microrgânicos: bactérias, fungos, líquens e musgos junto às tecnologias recentes. A união destes campos pode ativar uma percepção desestabilizadora do próprio sentido humano de pertencimento com a Terra. Com especial atenção a esses organismos, a proposta *Lichens* (2021) foi guiada por mim como parte das atividades do ESPOROSlab, um eixo de atuação dedicado às questões da ecologia, natureza e sustentabilidade no ACTlab – Laboratório de Arte, Ciências e Tecnologias Desviantes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Em minhas investigações, parte do pensamento agente-político sobre ecologia cede espaço à atenção de organismos que detêm relações simbióticas ou mutualísticas em seus ambientes. De forma provocativa, alguns organismos fornecem disparadores para outros modos de habitar, viver e se manter na Terra. Os líquens chamaram minha atenção, nesse sentido, por serem organismos formados pelo mutualismo simbiótico entre uma alga (ou cianobactéria) e fungo. Porém, em todos os casos, a aparência do fungo no líquen é bastante diferente de sua morfologia como um indivíduo em cultura separada. Cada espécie de líquen tem uma espécie diferente de fungo e é com base nessa espécie que os líquens são classificados. Atualmente, estão descritas de 15 mil a 20 mil espécies de líquens e, de acordo com diferentes sistemas de classificação, elas podem ser encontradas nos mais diversos ambientes: geleiras, rochas, árvores, folhas, desertos etc. A investigação preliminar dos líquens levou a questões sobre como eles podem nos ensinar a habitar a Terra de um modo por associação mutualística, simbiótico de dependência, entre sistemas para nossa sobrevivência? Quais são as histórias por trás destes organismos que fazem mundo? E como eles, junto a artistas e cientistas podem propor novas especulações sobre os sistemas complexos além da objetividade e hegemonia do pensamento humano?

A partir dessas questões foi proposto o cultivo em placas de petri com solução Ágar padrão de líquens sob imagens de ambientes degradados (florestas da mata atlântica e cerrado) e textos que promovem a discussão dos microrganismos no ambiente. A busca do cultivo foi promover especulações de como os líquens se integraram com as fotografias/textos e a partir disso, promover outras formas de simbiose [figura 01]. Estes exemplos podem delinear relações e possibilitar o surgimento de histórias de multiplicidades, e até podem ser úteis como trabalho em colaboração multiespécies.

Figura 1



Considerações finais

Os conteúdos explorados aqui parecem operar a partir de modelos de compreensão e de colaboração entendidas como desconectadas ou mesmo adversárias de sua lógica convencional. As artes que emergem destas provocações atuam com a força de contestação na maneira de reconfigurar nossa compreensão dos organismos e das tecnologias na paisagem de mundo. Para encerrar esta escrita me apoio nos dizeres de Susana Dias, professora doutora do Labjor-IEL (UNICAMP), que nos oferece uma importante percepção deste campo ao revelar nossa ocupação como agentes criativos de novos modelos especulativos de mundo. A partir da diferenciação entre humanos e Terranos abordada por Latour (2020), Dias entende nossa ocupação na Terra sendo um local de refúgio. Segundo a autora, devemos compreender que os Terranos vivem em um planeta danificado, com poucos refúgios, sabem da iminência de uma catástrofe climática e trabalham por uma efetiva política da terra/Terra, por isso, vivem no Antropoceno: “O que pode ter sido bom para os Humanos, perdeu todo o sentido para os Terranos” (Latour, 2014, p. 7). Ocupar a terra como um local de refúgio traz consigo mais uma camada para o debate acerca da ecologia e natureza: quais de nós seremos os exilados dos refúgios da Terra? Por fim, cabe frisar que existem inúmeras diferenciações sobre a Terra em culturas como as ameríndias (DE CASTRO, 2015), aborígenes, orientais e indianas, que assumem outras concepções de natureza, ecologia e Terra, bem como outras relações com organismos e seres-não-humanos. E por isso, a atenção proposta neste exercício repele os conceitos e delimitações universais, o convite é para o local e para o difícil de ver, a agir criativamente no chão em que pisamos, por mais que a areia seja movediça.

REFERÊNCIAS

- ASCOTT, Roy. Quando a onça se deita com a ovelha: a arte com mídias úmidas e a cultura pós-biológica. In: DOMINGUES, Diana. Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade – São Paulo: Editora UNESP, 2003
- BRAIDOTTI, Rosi. Posthuman knowledge – Cambridge: Polity Press, 2019.
- _____. Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming. Cambridge, UK; Malden, MA: Published by Polity Press in association with Blackwell Publishers, 2002.
- BAIO, Cesar. 2020. Imaginários pós-antropocêntricos: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia. In: DISPERSÕES Anais [recurso eletrônico] do 29o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2020, Goiânia, GO; [Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues ... [et al.] (orgs.)]. – Goiânia : ANPAP : UFG. 1 e-book ISSN 2175-8212.
- BAIO, Cesar & SOLOMON, Lucy H.G. An Argument for an Ecosystemic AI: Articulating Connections across Prehuman and Posthuman Intelligences. *Int. Journal of Com. WB* 3, 559–584 (2020). <https://doi.org/10.1007/s42413-020-00092-5>
- COSTA, Alyne. Por uma verdade capaz de impedir o fim do mundo. Revista COLETIVA, Dossiê 27 Emergência climática, 2020. ISSN 2179-1287
- CZEGLEDY, Nina. A arte como ciência: ciência como arte. In: DOMINGUES, Diana. Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade – São Paulo: Editora UNESP, 2003
- van DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. Estudos multiespécies: cultivando artes de atenção. Trad. Susana Oliveira Dias. *ClimaCom* [online], Campinas, Incertezas, ano. 3, n. 7, pp. 39-66, 2016.
- DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo. *ClimaCom – Florestas* [Online], Campinas, ano 7, n. 17, Jun. 2020. Available from: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas/>
- FOLADORI, Guillermo. Limites do desenvolvimento sustentável. Campinas: Unicamp, 2001.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Trad. Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom – Vulnerabilidade* [Online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016.
- KAC, Eduardo. Telepresença e Bioarte: Humanos, Coelhos e Robôs em rede. Trad. Antônio de Pádua Danesi...(et.al) – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- _____. Face à Gaïa: Huit conférences sur le nouveau régime climatique. Paris: La Découverte – Les Empêcheurs de Penser en Ronde, 2015.
- _____. Onde Aterrizar? Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- MERCHANT, C. The Death of Nature: Women, Ecology, and

the Scientific Revolution. San Francisco: Harper & Row, 1980.

MOORE, Jason W. The Value of Everything? Work, Capital, and Historical Nature in the Capitalist World-Ecology. Review (Fernand Braudel Center) 37, no. 3-4, 2014. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/90011611>.

_____. Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital – Londres, Verso, 2015

NIKOLIC, Mirko. Ecology (minoritarian). New Materialism Journal: Almanac, 2018.

TETLOCK, Philip. Adversarial Collaboration: The Next Science Reform. In C. L. Frisby, R. E. Redding, W. T. O'Donohue, & S. O. Lilienfeld (Eds.), Political Bias in Psychology: Nature, Scope, and Solutions. New York: Springer, 2021.

TSING, Anna L. Viver em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno. Edição Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos – Brasília: IEB Mil Folhas, 2019

SHAVIRO, Steven. Discognition. Londres: Repeater books, 2016. Ebook ISBN: 978-1-910924-07-5

Cultura, política e revolta: o movimento da negritude no teatro experimental do negro (1940–1950)

Daiani da Silva Barbosa, daianibarbosa@ufrj.br

www.lattes.cnpq.br/2303569584173015¹

RESUMO Na presente pesquisa, analisamos o Movimento da Negritude e sua influência no Teatro Experimental do Negro (TEN), as diversas formas de interpretação, ressignificações e apropriações do conceito e Movimento da Negritude francófono pelo TEN entre as décadas de 1940 e 1950. Para tanto, resgatamos o pensamento de intelectuais que contribuíram para a construção e desenvolvimento da negritude e compreensão a respeito da subjetividade, estética, da universalidade e do “ser negro no mundo”, a saber, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Jean-Paul Sartre, em diálogo com o jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-1950). Nosso objetivo foi apresentar as diferentes interpretações da negritude e examinar em que medida essa visão sociocultural e política afrodiaspórica articulou-se com as questões específicas do negro brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE Negritude; Racismo; Teatro Experimental do Negro.

RÉSUMÉ Dans cette recherche, nous avons analysé le Mouvement de la négritude et son influence sur le Teatro Experimental do Negro (TEN), les différentes formes d’interprétation, de re-significations et d’appropriations du concept et du Mouvement de la Négritude francophone par le TEN entre les années 1940 et 1950. À cette fin, nous mettons en évidence la pensée des intellectuels qui ont contribué à la construction et au développement de la négritude et de la compréhension de la subjectivité, de l’esthétique, de l’universalité et de “l’être noir dans le monde”, c’est-à-dire, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Jean-Paul Sartre, en dialogue avec la revue *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-1950). Nous avons tenté de comprendre les différentes interprétations de la négritude et d’examiner dans quelle mesure cette vision socioculturelle et politique afro-diasporique s’articulait avec les problèmes spécifiques du noir brésilien.

Este trabalho propõe a análise das diversas formas de interpretação, possíveis ressignificações e apropriações do conceito e Movimento da Negritude de expressão francesa pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) através do jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-1950), dirigido por Abdias Nascimento e principal órgão de divulgação das atividades do TEN, por meio de uma abordagem historiográfica em diálogo com categorias que ajudam a compreender a dinâmica do negro no mundo e as particularidades históricas brasileiras. Partindo da hipótese de que o movimento negro brasileiro foi fortemente influenciado pelas discussões acerca do colonialismo e da negritude proposta por alguns intelectuais francófonos, esta pesquisa busca investigar o jornal *Quilombo* em diálogo com a historiografia consolidada sobre o tema.

Trata-se, portanto, de uma análise documental, crítica, teórico-bibliográfica que, de acordo com De Luca (2006), depende da historicização da fonte, na análise do jornal *Quilombo*, considerando seu contexto e conteúdo e em sua comparação com pesquisas sobre a negritude de expressão francesa e o TEN (ALBERTO, 2017; BARBOSA, 2015; GUIMARÃES, 2002), os sentidos assumidos, as influências e as particularidades.

Para esta pesquisa foram acionados conceitos que buscam elucidar a dinâmica do negro no mundo, com o objetivo de enfatizar o protagonismo negro e a articulação transnacional sem desconsiderar as particularidades históricas e sociais. Nesse sentido, a modernidade negra pode ser entendida como “o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental.” (GUIMARÃES, 2021, p. 69), o qual está diretamente ligado à diáspora que

“representa as especificidades econômicas, políticas e culturais que unem entre si diversos componentes. [...] as múltiplas viagens podem configurar um solo através de uma confluência de narrativas conforme se vive, se revive, se produz, se reproduz e se transforma através da memória individual e coletiva e a rememoração.” (BRAH, 2011, p. 214, tradução nossa)²

2 No original: “[...] representa las especificidades económicas, políticas y culturales que unen entre sí estos componentes. Esto significa que estos múltiples viajes pueden configurar uno solo a

Essa designação, a despeito de seus diversos usos, foi mobilizada na pesquisa a partir de uma perspectiva que privilegia as trajetórias negras e a circulação de ideias na diáspora.

A noção de democracia racial é importante ao pensar as relações raciais no Brasil, uma vez que, com base nessa visão, buscou-se construir no contexto do governo Vargas, um ideal de nacionalismo que caracteriza o país a partir da ideia de harmonia racial em contraposição ao racismo americano ou nazista que, após diversas críticas se desdobra, segundo Guimarães (2002), no interior do movimento negro nos anos subsequentes em pacto e mito. Guimarães afirma ainda que a democracia racial estava presente no pensamento da intelectualidade negra brasileira, sendo incorporada nos anos 1940 como antirracismo e inicialmente entendida como meio de integração do negro na esfera nacional.

Nesse contexto, o termo negritude possui diversas significações. Para Munanga (2020 [1988]), é sinônimo de identidade negra e possui diversas fases em seu desenvolvimento, porém, segundo o antropólogo, apesar de suas variações, refere-se fundamentalmente aos povos da diáspora sujeitos à desumanização e à destruição de suas culturas causadas pela experiência em comum da escravidão, nesse sentido, é uma tentativa de recuperar valores e de solidariedade entre os povos negros. Por outro lado, difere-se o termo negritude na medida em que este pode ter seu sentido alterado ao ser usado como substantivo próprio ou comum. Segundo Bernd (1988, p. 16), negritude como substantivo comum refere-se a “tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra” e como substantivo próprio, “um momento pontual na trajetória da construção de uma identidade negra”.

A Negritude como movimento pode ser situada em um contexto de busca por renovações estéticas, políticas e socioculturais. Desenvolvimento complexo, repleto de rupturas e permanências e constituído por dois momentos de fundação com processos diferentes, a saber, “um primeiro, relacionado à emergência de um discurso específico acerca da identidade e do caráter do homem negro e um segundo, marcado pela sua institucionalização e reconhecimento.” (REIS, 2014, p. 16). A construção de uma identidade negra está conectada com a experiência afro-diaspórica no entre e no pós-Segunda Guerra, localizado historicamente

través de una confluencia de narraciones conforme se vive, se revive, se produce, se reproduce y se transforma a través de la memoria individual y colectiva y la re-memoración.”

em Paris e cujos precursores foram o martinicano Aimé Césaire, o senegalês Léopold Sédar Senghor e o guianense Léon-Gontran Damas, adquirindo maior expressão após o lançamento da revista *Présence Africaine: Revue Culturelle du Monde Noir* (1947) pelos senegaleses Alioune e Christiane Diop.

Sendo um termo diretamente ligado à experiência negra na diáspora, foi, portanto, criado fora da África Negra. Nos Estados Unidos, W. E. B. Du Bois pode ser considerado um dos precursores da negritude, esboçada nas ideias de “alma negra” e “dupla consciência”, bem como o movimento do *Harlem Renaissance*, citado por Aimé Césaire como a “primeira Negritude” (MOORE, 2010, p. 112). No entanto, foi somente na década de 1930 que o termo adquiriu maior conceituação teórica e expressão de movimento, tendo sido registrado pela primeira vez no poema “*Cahier d’un retour au pays natal*” (1939) escrito pelo martinicano Aimé Césaire. O poeta entendia primariamente a negritude como sendo a aceitação da cor, da cultura, da história, do destino negros, no entanto, irá redefini-la como identidade, fidelidade e solidariedade (MUNANGA, 2020, p. 50). Ele se afasta da noção biológica de raça e posiciona a Negritude como uma experiência histórica humana, tenta defini-la, dentre outras coisas, como um despertar, uma rejeição, luta contra a desigualdade, tomada de consciência e revolta (MOORE, 2010, p. 109). Esta redefinição, estruturada no final da década de 80, está diretamente relacionada às mudanças políticas, sociais e culturais por que passou o segundo momento da Negritude e com a radicalização do pensamento de Césaire.

Por outro lado, para Léopold Sédar Senghor, a negritude seria a “especificidade negra” expressa na cultura e no modo de se portar no mundo, uma atitude legítima de busca e expressão das raízes negras. Os contributos do negro estariam nas artes, onde pode expressar toda sensibilidade e “estilo negro”, assim, para ele, a “emoção é negra como a razão é helena” (SENGHOR, 2011 [1939], p. 75), porém, de acordo com Durão (2011, p. 133), Senghor ressignifica a Negritude no pós-guerra e passa a defini-la não mais como “exaltação dos valores africanos, mas uma busca por valores humanos (e morais) que a missão civilizadora não conseguiu dar conta nas colônias em África”. No entanto, tanto a “especificidade negra”, defendida por Senghor, foi bastante criticada, como seu posicionamento político quando da independência de Senegal (MUNANGA, 2020; REIS, R., 2014b).

No prefácio *Orfeu Negro* ao livro de Senghor intitulado *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue*

française (1948), Jean-Paul Sartre considera negritude como uma forma de racismo antirracista em que o negro objetiva renunciar a cultura do branco e “renascer para uma alma negra” (SARTRE, 1965, p. 108) e descobrir-se a si mesmo. De acordo com o filósofo, o negro deveria assumir sua condição, sua raça, da qual ele não pode fugir, assumir a Negritude a fim de implodi-la e construir um mundo em que não houvesse mais oprimidos. Desse modo, a negritude é uma dialética, uma negatividade e uma transição, assim, a afirmação da supremacia do branco aparece como tese, a negritude como antítese e a sociedade futura sem raças, como síntese.

Negritude também pode ser entendida como revolta contra os valores eurocêntricos. A transformação guiada pelo Movimento da Negritude surge e se desenvolve em um tempo e em um contexto específico de contestação anticolonial, discussões sobre a questão do racismo, descolonizações e nacionalismos, utilizando de pressupostos filosóficos, artísticos, sociológicos e históricos, quase sempre articulados com a teoria marxista, para deslocar os significados dominantes e criar uma nova imagem do negro, comunicando-se, portanto, com a esfera global cuja reverberação pode ser identificada no Brasil, no Teatro Experimental do Negro.

O TEN foi criado no Rio de Janeiro, em 1944, por um grupo composto por Abdias Nascimento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Wilson Tibério, Teodorico dos Santos e José Herbel (BARBOSA, 2015, p. 46). Mesmo que a idealização e a iniciativa de criar o teatro tenha surgido de uma situação pontual e em um momento específico, não se pode desconsiderar a historicidade das organizações negras no Brasil. O TEN está inserido no período de redemocratização brasileira, no contexto de busca por uma identidade nacional e nas iniciativas do pós-Segunda Guerra de se diferenciar das noções racistas levadas ao extremo pelo nazismo (ALBERTO, 2017, p. 215-216), com o intuito de questionar e reverter a forma como os negros vinham sendo representados nas produções artísticas brasileiras, em que eram substituídos por *blackfaces* quando o papel requeria maior profundidade dramática, ou, se apareciam, eram representando papéis estereotipados, personagens caricaturais em situação de subalternidade ou em tons jocosos.

O jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-1950), dirigido por Nascimento, foi de grande relevância para a divulgação das atividades do TEN e disseminação das discussões sobre o negro que estavam em voga, conforme enfatizado em sua declaração: “Nosso Programa: trabalhar pela valorização do negro brasileiro em todos os setores: social, cultural, educacional, político,

econômico e artístico” (NASCIMENTO, E., 1981, p. 193). O jornal oferece um panorama das realizações, dos problemas e informações culturais do negro no Brasil e no mundo em que é possível identificar a influência do *Harlem Renaissance* e exaltação da literatura americana do período, especialmente de Richard Wright e Langston Hughes.

O TEN buscava, além da atuação artística, a elevação socioeconômica, cultural e política do negro no Brasil (RAMOS, et al., 1950, p. 9) com o objetivo integrá-lo. No fim da década, a *Présence Africaine* inaugura suas atividades e aparece no *Quilombo* em uma nota (BARBOSA, 2015, p. 95; QUILOMBO, n. 1, dez. 1948, p. 3) e na publicação de duas cartas em que Abdias Nascimento solicita o envio de exemplares da revista, a que o diretor responde com a possibilidade de diretor do TEN se tornar colaborador da revista³. No jornal, o professor e escritor Ironides Rodrigues contribuiu ativamente para a divulgação das produções de expressão francesa, principalmente pelo seu interesse e familiaridade com a língua (BARBOSA; COSTA, 2019). Suas traduções foram importantes para divulgar a Negritude, como fragmentos de *Orfeu Negro*, de Jean-Paul Sartre e seus artigos publicados no jornal possuem elementos influenciados pela ideologia do movimento, como no uso do termo “alma negra”, por exemplo. A tese apresentada por Ironides Rodrigues no I Congresso do Negro Brasileiro (1950), intitulada “*Estética da Negritude*”, foi alvo de grande controvérsia entre aqueles que defendiam e os que rejeitavam a negritude alegando ser “racismo antirracista” ou “racismo às avessas”. A tese enfatizava as qualidades artísticas intrínsecas de uma “sensibilidade negra” (PINTO, 1953, p. 296), uma defesa da negritude que se assemelha a de Senghor.

O sociólogo Alberto Guerreiro Ramos, colaborador do TEN e coordenador de pesquisas no Instituto Nacional do Negro (INN), destinadas à compreensão sobre a situação do negro brasileiro e promoção de “seminários de grupoterapia um trabalho pioneiro de psicodrama, visando a desenvolver uma terapia para a consciência dilacerada do negro vitimado pelo racismo.” (NASCIMENTO, A., 2004, p. 223) também contribuiu para a divulgação da negritude. De acordo com Costa Pinto (1953, p. 288), os seminários tinham como objetivo levar o negro à superação

3 O pesquisador Muryatan Barbosa (2015) não descarta a hipótese de que Abdias tenha, de fato, colaborado com o *Présence Africaine* e de que os líderes do TEN tivessem acesso às edições da revista e ao livro de Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, de 1948.

de suas dificuldades emocionais que o impediam “a plena realização da personalidade de cor”. Ramos acreditava que a negritude era um elemento presente na cultura brasileira que possibilitaria alcançar a democracia racial. Para ele, era uma subjetividade, “um elemento passional que se acha inserido nas categorias clássicas da sociedade brasileira e que as enriquece de substância humana.” (RAMOS, 2003 [1950], p. 117 apud BARBOSA, 2013, p. 176). De acordo com Elisa Larkin Nascimento, a Negritude no Brasil se traduzia em “um movimento antiimperialista, anticolonialista e anti-racista no sentido íntegro, não perdendo a perspectiva da luta sócio-econômica mais global” (1981, p. 209), conectando-se, assim, com as tendências do movimento de expressão francesa e também as adaptando.

O presente trabalho buscou compreender o impacto e as influências do Movimento da Negritude no Teatro Experimental do Negro e no jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. O Movimento da Negritude e a própria tentativa de definição do termo, como produto da experiência afrodiaspórica, foi uma ferramenta importante para a ação cultural, social e política do TEN e para a valorização do negro através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO, 2004). Examinando assimilação, democracia racial, revolta e análises de inclinação existencialista, o Teatro Experimental do Negro e o jornal *Quilombo* foram importantes espaços de discussão sobre o racismo e ressignificação da negritude no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Paulina. *Termos de inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX*. Campinas, Editora da Unicamp, 2017.
- BARBOSA, Muryatan S. *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*. Dissertação de mestrado em sociologia, São Paulo, FFLCH-USP, 2004.
- _____. *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*. *Tempo Social*, 18 (6): 217-228. 2006.
- _____. O TEN e a negritude francófona no Brasil: recepções e inovações. *RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 28 (81): 171-184, 2013.
- _____. *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- BARBOSA, Muryatan S; COSTA, Thayná. Negritude e Pan-africanismo no pensamento social brasileiro: A trajetória de Ironides Rodrigues (1923-1987). *RBCS – Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 34, n° 100 /2019.
- BERND, Zilá. *O que é Negritude?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BRAH, Avtar. Diáspora, fronteras e identidades transnacionales. In: *Cartografías de la diáspora: identidades em cuestión*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011, p. 209-242.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. São Paulo: EDUSP, 2021.
- DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. IN: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 111-153.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. São Paulo: Veneta, 2021 [1903]
- DURÃO, Gustavo de Andrade. *A construção da negritude: a formação da identidade do intelectual através da experiência de Léopold Sédar Senghor (1920-1945)*. 2011. 151, p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279300>>. Acesso em: 22 de junho de 2021.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes, Raça e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Modernidades Negras*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- MACEDO, Márcio. *Abdias do Nascimento: o negro revoltado*. São Paulo, Dissertação (mestrado), Departamento de Sociologia, FFLCH/USP, 2005.
- MOORE, Carlos (org.). Aimé Césaire – *Discurso sobre a Negritude*. Belo Horizonte: Ed. Nandyala, 2010.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. [1988].
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 50, jan./abr, 2004, p. 209-224.
- NASCIMENTO, Elisa L. *Pan-africanismo na América do Sul: emergência de uma rebelião negra*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- PINTO, Luiz Aguiar de Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1953.
- Quilombo*: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, anos I-II, n. 1-10, 1948-1950, p. 1-12. Disponível em: acervo digital do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros – IPEAFRO: <https://ipeafro>.

org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/. Acesso em: 14 de set. 2021.

RAMOS, Alberto Guerreiro; NASCIMENTO, Abdias. et al. *Relações de raça no Brasil*. Rio de Janeiro: Quilombo, 1950.

REIS, Raissa Brescia dos. *Négritude em dois tempos: emergência e instituição de um movimento (1931-1956)*. Dissertação (Mestrado) HSC/UFMG, 2014a. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9HHG8E>> . Acesso em: 20 de set.2021.

_____. Ação política intelectual como modelo de participação negra: o movimento da Negritude (1930-1960). *Revista de Ciências Humanas*, 14 (2), 2014b, p. 392-409.

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1965.

SENGHOR, Leopold. (1939) O contributo do homem negro. In: Manuela Ribeiro Sanches (org.) *Malhas que os impérios tecem: Textos anti-coloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Editora 70, 2011, p. 73-92.

Tele-haicais: haicais, fragmento, condição

Fercho Marquéz-Elul, feruchomaruquesu@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/6549102252145921

RESUMO Esse artigo reflete sobre *Tele-haicais*: “Alô? *Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?*”, conjunto de 70 haicais produzidos durante o outono pandêmico de Covid-19 em 2021, durante meu deslocamento provisório de Porto Alegre – RS à Guaraçai – SP. Parto da persistência do âmbito verbal em minha poética e seus desenvolvimentos aprofundados atualmente, como a escrita breve e o fragmento – o haikai – e suas condições de escrita, pondo-os em relação a escritores como Danilo Lago e teóricos sobre haikai, bem como, a artistas como Robert Smithson e seu pensamento entrópico.

PALAVRAS-CHAVE Haikai; Condição de escrita; Fragmento; Entropia.

ABSTRACT This article reflects on Tele-haiku: “Hello? Haiku tele-deliveries, good morning! In what can I be useful?, a set of 70 haiku produced during the Covid-19 pandemic autumn in 2021, during my provisional commute from Porto Alegre – RS to Guaraçai – SP. I start from the persistence of the verbal scope in my poetics and its currently in-depth developments, such as brief writing and the fragment – haiku – and their writing conditions, putting them in relation to writers such as Danilo Lago and theorists about haiku, as well as, to artists like Robert Smithson and their entropic thinking.

KEY WORDS Haiku; Writing condition; Fragment; Entropy.

Venho cada vez mais me interessando pela palavra, pela zona textual ou verbal presente nas coisas. Em meu processo artístico, empreendido já há quase uma década, elementos verbais já se apresentavam desde seu início principalmente através de formas tipográficas e alfabéticas, bem como, do uso de palavras estrangeiras a nossa língua, em que a pessoa experienciá-la-ia não por seu significado, mas por

seu componente abstrato. O marco em que dar-se-á uma compreensão consciente deles elementos nominais e em que será posta em desenvolvimento é a partir da obra *Leviatã (vertebras de uma baleia tripartida em azul e vermelho) Modular / Tripartir*, de 2016, quando para submeter como um projeto específico para o edital de ocupação da Vila Cultural Grafatório, gastei um pequenino conto que contextualizava sobre as referências da obra, ao mesmo tempo que expunha o próprio processo onde tal obra tomava lugar: no processo artístico em que o ficcional tornava premente o próprio fazer objetual.

Essa pequena parcela de texto que ao mesmo tempo se propunha a explicar uma montagem, também implicava a contenção de elementos cujas significações produziram seus efeitos no decorrer da poética. Era uma presença que abria para uma ampliação rumo ao âmbito da ficção, das inúmeras possibilidades sobre a realidade do trabalho, por vezes até mesmo podendo direcionar seus significados para áreas específicas de uma certa narrativa, também era um elemento que portava e mantinha efetivamente em si, instâncias polissêmicas que iam sendo recepcionadas pelo pensamento da pesquisa e compreendidas pouco a pouco no processo poético.

A exiguidade como condição

No doutorado, como um mergulho ao processo de escrita e no interesse por compreender de que maneira, em tempos de confinamentos corporais devido à pandemia de Covid-19, comportar-se-iam as palavras confinadas em algumas condições procedimentais, passei a ler haicais para compreender sua *condensação* e sua *leveza*, características dadas separada e retrospectivamente às pedras e às nuvens e que aqui se faz amalgamadas e coabitantes. Produzi, portanto, em maio de 2021, no outono, um conjunto de haicais partindo de uma compreensão de que sua produção atuaria atomizando ou particularizando uma escrita ficcional que se dava em tamanho curto a médio em prol, agora, de uma brevidade, de uma *exiguidade*, uma escrita que fragmentada, pulverizada mesmo.

É quando surge *Tele-haicais: “Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?”* (fig. 1 a 5), quando me condiciono a escrever nos sete dias de tal semana 10 haicais por dia – gesto desafiador, já que minha atenção foi solicitada sem descanso e cuja disposição em acolher mesmo nos momentos mais improvisados essa impressão que se salientava no cotidiano. 70 haicais foram confeccionados,

005

Burilo bem terno:
— Que jorre leite da noz.
Brava, me agrisalha.

012

Dobro o que não sei,
Abrevio-me de mim mesmo.
Demoro incumbido

036

O alhures me pule
Com cinza ocre do arrabalde.
Cá me defenestro.

010

Ó localidade
Em vão, encaixo em segredo.
Punge-me sua âncora

031

Ninguém compreende
Você a viver tão lacunar.
Tão dentro a demorar

042

Chuva a cair, vê?
Como a gravidade a escala,
Vê? — Ollie de novo...

042

Fique bem atento
À esse seu desassossego:
Des-pe-re já!

055

Bem transparente o ar,
Tão nu e cru, é visto invisível.
Nos embrullia a vácuo

052

A perda é bem atenta:
Nos dá em retiro uma ausência.
Te envaso no vazio.

066

Assombra-me tanto
Não sentir o que não sei.
Na morte pairamos

Figuras 1-5

Fercho Marquéz-Elul
– *Tele-haicais: “Alô?
Tele-entregas de haicais,
bom dia! Em que posso ser útil?”.* Haicais
nº 005 e 010, 012 e
031, 036 e 042, 042 e
052, 052 e 066, 2021,
lâmina.

numerados e divididos em 7 sessões cuja intitulação acolheriam um grupo temático específico praticado no dia, a saber:

Na terça-feira: — *frutos furtados* que explora o caráter informe e sensual das frutas juntamente a uma intimidade homossexual;

Quarta-feira: — *gargantas extirpadas*, recursando uma habitação nos elementos de corte (elipses, sinalefas, abreviaturas, contrações, elisão, condensação, apostrofias etc.) que as palavras, as línguas, as pronúncias sofrem;

Quinta-feira: — *corpos embrenhados*, explorando o abraçamento dos corpos, suas covas, suas concavidades, suas depressões e penetrações;

Sexta-feira: — *espaços estreitados*, a separação, o risco, a cova, o corte e a ferida são solicitados nas relações humanas;

Sábado: — *instruções desconsertadas*, instruções foram elaboradas, mesmo sem lugar de existência se propõem a ampliar a compreensão sobre o próprio cotidiano;

Domingo: — *assuntos inominados*, a morte, a perda, a ausência e a solidão perante os fenômenos da vida estão articuladas;

E finalmente, segunda-feira, — *efemérides demarcadas*, quando demarco a finalização da obra, imprimindo uma sensação melancólica a partir do tempo.

Todas essas experiências *inscritas* através do uso do haicai tomavam seu formato métrico de 5 sílabas métricas no primeiro verso, 7 sílabas métricas no segundo e 5 sílabas métricas no terceiro como uma segunda condição. Além da colisão poética com uma experiência saliente do cotidiano, rapidamente era necessário, via blocos de notas do celular, compor o haicai cujas palavras portuguesas desafiava toda uma métrica japonesa. Esse recurso imperativo não objetiva prender o haicai em seu próprio formato, mas me fazer articular as palavras nessa cova-formato, neste molde, nesse confinamento. Em *Luas*, de Júlia Rocha e Gustavo Galo, publicada através da editora Grafatório, escritora e escritor produziram um haicai cada a cada lua cheia, essa era uma condição processual e temática dos escritores: “Em 2018, decidimos pela aventura de escrever haikais para cada lua cheia até completar o ciclo de um ano, de janeiro a janeiro.” “Agora você tem em mãos esse passeio, mês a mês numa conversa, Galo e eu, a nossa viagem. Ainda que muitas vezes sem sairmos do lugar, estamos sempre saindo.”

(ROCHA, 2019).

A produção do haikai – poemeto japonês de 3 versos – encontrou no Brasil uma frutífera recepção. Alimentado por diversas fontes vindas, de um lado, com os imigrantes japoneses e por outro lado, através da influência da vanguarda literária europeia, soube se desenvolver inicialmente muito dependente de um interesse métrico parnasiano: “o primeiro desses momentos é o da apropriação da forma [...]: como uma forma fixa de composição” (FRANCHETTI, 2002, p. 25), mas que décadas depois, proficuamente “se aclimatizou”, recebendo importantes contribuições de diversos poetas, pós-parnasianos, modernistas, concretos e contemporâneos. O haikai perdeu, por vezes, a dependência da métrica, despojou-se da obrigatoriedade das temáticas zen-budistas, por vezes aboliu o *kireji* (切れ字), uma palavra-corte que interrompia uma imagem-pensamento e fazia jorrar o pensamento a uma segunda imagem-pensamento, livrou-se também do *kigo* (季語), palavra que ancorava uma estação do tempo em particular dentro do poemeto, ampliou-se para temáticas mais pessoais ou subjetivas, com imagens por vezes não tão claras quanto o haikai tradicional.

Tele-haicais: o espaço onde se habita a exiguidade

Meus *haicais* vêm prefixados com *tele-*, com humor, relacionando-se com o ambiente frenético de um lugar de *tele-entregas* de alguma coisa, em que tudo é produzido em grande quantidade, mas com qualidade garantida para o freguês. Tais *tele-haicais* serão, então produzidos nesse regime real da vida, com seus ruídos, com a sucessão de eventos, com o próprio cotidiano mesmo. Preservam em todos eles a contagem das sílabas métricas 5-7-5, em diálogo com os primeiros haicaístas como Guilherme de Almeida, complexificando sua produção, já que métricas das sílabas devem se encaixar na forma da marmita-haikai, ao mesmo tempo que, a composição poética não pode perder o brilho da sonoridade, nem desordenar o modo de discurso poético mais claro, mesmo que por momentos, pela escolha inusual de palavras ou neologismos, algumas imagens são suscitadas de maneira menos claras ou embaçadas, opacificadas mesmo.

Tele-haicais ao mesmo tempo que despedem de uma aproximação plácida com as temáticas zen, também tentam, na medida do possível de uma concentração do olhar e aberto à experiência, ter essa postura atenta à vida mais cotidiana e anódina possível. Trazem menos um caráter irreverente do que um caráter de uma

intimidade mais melancólica entre sujeito e objeto, entre sujeito [relativamente preenchido de faltas, de vontades e desejos] e mundo exterior [com suas ausências, suas invisibilidades]. Percorre temas em que o haicai tradicional jamais engajar-se-ia: as relações íntimas entre os corpos, um alto subjetivismo em que o haicai exteriorizante e transparente passa a dar as imagens de um interior de um corpo, suas experiências de sufocamento e prisão, a experiência de isolamento social, os confinamentos domésticos. Por momentos tais haicais mantêm o corte entre uma imagem e uma imagem outra, sucinta, que nos abandonam para uma produção própria de imagem em nossa mente. Reduplicam em certos momentos, ao falar da própria linguagem, o corte que passa de palavra que interrompe, corta afiadamente e se torna a própria temática: haicais que falarão dos processos naturais de que as palavras sofrem ao elidir-se, abreviar-se, sincopar-se.

No inverno de 2021, como uma lufada de bons ventos, Danilo Lago, poeta paulista lança o inesperado, porém tão bem-vindo *Haicais feirantes* (fig. 9 a 13), pela Lagoa Folhetos. Sua publicação foi condicionada a ser produzida à mão, com os haicais batidos à máquina de escrever. Através de 15 haicais, adentramos com facilidade à riqueza com que o haicai brasileiro inventivamente se reafirma: Danilo Lago transporá seus haicais, lançando mão de uma temática, para a experiência cotidiana das feiras populares e tão tradicionais de venda de alimentos no Brasil. Nesse lugar comum, por vezes invisibilizado, Lago aportará os gestos que fazem da feira um acontecimento, e de fragmento em fragmento, uma imagem concentrada e espaçada do furor da feira se destaca ante nossos olhos. O que o primeiro haicai tinha, como um marco indireto à contagem métrica tradicional, os demais inovam adentrando a feira e se tornando seus próprios elementos constituintes.

Lago logra, ao mesmo tempo, capturar de uma maneira transparente imagens bem delineadas da gramática feirante, como também, condensá-las em fragmentos bem visualizáveis. Consegue nos fazer sentir os seus cheiros, provar seus sabores, ouvir ruídos das barracas, das vozes, das caminhadas das pessoas. Atualiza de Bashô, não seu olhar contemplativo para as coisas, mas a capacidade de criar em tal formato o reenvio de nossa percepção para outras imagens nossas, imprimindo em nós a sensação própria da experiência, ao compartilhar conosco sua *inscrita*. Já em meus haicais, a impressão se faz na superfície que reveste nosso interior, mais do que transparência, por vezes é na opacidade da experiência o regime de visualidade possível, de temáticas mais circunstanciadas como uma feira, meus haicais vagueia

Figuras 6-9
 Danilo Lago – *Haicais*
feirantes, 2021.



pairando pelas mais inumeráveis situações: um figo maduro e succulento roubado através do muro dando o mote para o primeiro dia, até as inúmeras caminhadas tendo o pôr do sol como o companheiro constante, a artificialidade de um novo bairro de minha cidade natal inaugurado até a terra revolvida no meia da qual se passa o asfalto, uma espécie de rio negro, sufocado, alertado de seus limites pelo meio-fio cuidadosa e racionalmente pintado de branco.

A leve brevidade do fragmento: um pensamento em instancias entrópicas

O haikai, durante o desenvolvimento da poesia japonesa, se descolou do que era chamado de *hokku* (a primeira estrofe) a partir da *renga* (poema colaborativo feito por duas ou mais poetas) e sobreviveu particularizado de maneira independente, pequeno poema que é capaz de concentrar uma imagem a partir da experiência do escritor e ao mesmo tempo prover um processo de condução para a produção de uma imagem na experiência do leitor. O haikai vem dessas formas breves, curtas ou curtíssimas de escrita que se disseminam durante os tempos e as geografias. Interessa-me não apenas essa compartimentação, mas esse poder que instâncias concentradas proporcionam para a experiência. Não falo apenas de redução do tamanho do espaço físico da forma breve, mas novas durações temporais a que tais textos se propõem. Uma consciência dessa instância atomizada, pulverizada ou particulamentada se faz em meu processo e que faz parte das repercussões de experimentos de artistas anteriores como Marcel Duchamp (suas notas, seus inframincos) e, principalmente Robert Smithson, quando em 1966, empreendeu suas *Pulverizações*, processando a não resistência que envolveria a própria sedimentação da matéria (SMITHSON, 2009, p. 189).

Robert Smithson, mais que nunca revolveu a matéria que sustenta a paisagem e tratou de navegar por entre as disrupções dos ambientes terrestre e mental onde processos similares poderiam ser ensaiados. Tornou estúpidas as ferramentas (por parafrasear Michael Heizer) de alta capacidade de execução mecanizada ao levá-las para um desnudamento, através da ficção, de uma naturalidade supostamente inerente à arte, ao desenvolvimento tecnológico, ao pensamento. Pensando não apenas essas breves formas textuais, textos-cascalhos que tanto nos são enriquecedores, mas indo para dentro do constructo textual e pairando sobre a palavra, sobre a menor partícula do

pensamento, Smithson será esse agrumensurador dos fenômenos entrópicos, dos desalojamentos da memória e do pensamento:

Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se faz conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fratura cerca o artista. Organizar essa confusão de corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado.” (SMITHSON, 2009, p. 183).

Tão distante no tempo e distintos entre seus trabalhos e os meus, mas que Smithson mantém sua irradiação frutífera para que eu reflita modos de inserção a esse mundo que me cerca, que me constitui e que me destitui fatalmente. Não há como não sentir o corte que divide sua cidade natal, Passaic em Nova Jersey – EUA em duas, como uma impossível *cæsura* que divide de um lado sua cidade real e do outro o devaneio ficcional da mesma como um vigoroso instrumento concentrado de tecnologia púlvera, posto em relato. Com meus tele-haicais, construí-los foi compreender o sujeito que creio me constituir nessa faixa cortante em que habito, de entender que os fenômenos advêm num átimo e que captamos muito do que falta a partir de seu fragmento.

Na verdade, o Centro de Passaic não era um centro – era antes um típico abismo ou um vácuo comum.

[...] Desci por um terreno de estacionamento que cobria os velhos trilhos da estrada de ferro, trilhos que algum dia cortaram Passaic. Esse monumental terreno de estacionamento dividia a cidade em duas, transformando-a em espelho e reflexo – mas o espelho ficava trocando de lugar com o reflexo. Não se sabia nunca de que lado do espelho se estava. (SMITHSON, 2008, p. 166).



Figura 10
Robert Smithson, *Non site – Line of Wreckage*, Bayonne, New Jersey, 1968. Contenedor de alumínio pintado com concreto quebrado, mapa emoldurado e painéis fotográficos. Caixa: 149.9 x 177.8 x 31.8 cm; três painéis: 9.5 x 124.5 cm cada. Fundação Holt/Smithson.

REFERÊNCIAS

- FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. In: *Poesia sempre*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n. 17, dez. 2002, p. 23-40.
- LAGO, Danilo. *Haicais feirantes*. São Paulo: Lagoa Folhetos, 2021.
- MARQUÉZ-ELUL, Fercho. *Tele-haicais*: “Alô? Tele-entregas de haicais, bom dia! Em que posso ser útil?” Guaraçá: Huracay, 2021 [não publicado].
- ROCHA, Julia & GALO, Gustavo. *Luas*. Londrina: Grafatório, 2019.
- SAVARY, Olga [org.]. *Haikais de Bashô*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Hucitec, 1989.
- SAVARY, Olga [org.]. *O livro dos hai-kais*. Trad. Olga Savary. São Paulo: Masso Ohno / Roswitha Kemf, 1980.
- SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Trad. Pedro Sussekind. In: *Arte & Ensaios*, n. 17, PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, p. 162-167.
- SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória [orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

Flávio Célio Rodrigues Oliveira, flaviocro1@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/2222063266506659

RESUMO O objetivo desta comunicação é apresentar o projeto artístico *Vestígios*, uma performe-intervenção urbana realizada com um objeto de descarte específico, considerado lixo, as bitucas de cigarro. Para tanto, fotografias, assim como outras formas de manifestações artísticas, criadas para essa prática artística, serão tomadas como o principal meio para a apresentação. Tais obras serão encaradas conforme apropriações artísticas as quais recriam a ação e a realidade. Proponho apresentar essa prática empírica e artística, explorando uma conexão com a performance esportiva. Esta última, apresenta-se enquanto uma questão que ainda não teve um olhar específico e aprofundado, dentro do meio da arte e que atravessa meu percurso artístico e história pessoal.

No intuito de embasar essa exploração, apresentaremos comparativamente, memórias de trabalhos de artistas que têm no corpo, através sobretudo da performance, meios de produção na arte, que podem ser aproximados à práticas esportivas ou atividades físicas, como: André Severo, Ariel Ferreira, Deborah Colker, Diego Melero, Elen Braga, Froiid, Paulo Nazareth e Yves Klein. Sobre a questão acima, os estudos sobre esporte e arte, conduzidos pelo pesquisador Victor Andrade, serão de grande importância para poder pensar no esporte enquanto meio de se fazer arte e não só como tema.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Esporte; Memória.

ABSTRACT The purpose of this communication is to present the artistic project *Vestígios*, an urban performance-intervention carried out with a specific discard object, considered garbage, cigarette butts. For that, photographs, as well as other forms of artistic manifestations, created for this artistic practice, will be taken as the main means for the presentation. Such works will be seen as artistic appropriations which recreate action and reality. I propose to present this empirical and artistic practice, exploring a connection with sports performance. The latter presents itself as a question that has not yet had a specific and in-depth look, within the art medium and that crosses my artistic path and personal history.

In order to support this exploration, we will comparatively present memories of works by artists who have in their bodies, mainly through performance, means of production in art, which can be approximated to sports practices or physical activities, such as: André Severo, Ariel Ferreira, Deborah Colker, Diego Melero, Elen Braga, Froid, Paulo Nazareth and Yves Klein. On the question above, studies on sport and art, conducted by researcher Victor Andrade, will be of great importance to be able to think about sport as a means of making art and not just as a theme.

KEY WORDS Art; Sport; Memory.

Memória

O projeto inicia em 2011 em uma investigação visual da cidade de Belo Horizonte, através da proposta *Vestígios*. Nesta, me apropriava das “bitucas” de cigarros do chão, reorganizando-as na calçada, através de inúmeros agachamentos – possíveis graças ao condicionamento físico, advindo de práticas esportivas presentes na minha trajetória artística e pessoal. A questão que me movia era: como escapar à repetição do meu olhar fotográfico? Em uma possível resposta artística me questionei sobre o motivo pelo qual deveria produzir imagens em um mundo saturado delas. Assim, escolhi abdicar de fotografar a ação e convidar uma amiga: Clarice Cyrino, para desempenhar a função e me emprestar o seu olhar sobre o fazer. A partir desse primeiro procedimento passei a convidar – na intenção de criar mais sentidos para a produção de imagens – pessoas, fossem artistas ou não, fotógrafas ou não, amigas ou não, para se apropriarem desse fazer, emprestando o seu olhar fotográfico para a obra. No intuito de ampliar as percepções dessas primeiras imagens fotográficas e expandir a possibilidade de gerarem outras visões, das quais partirão as discussões desta pesquisa, realizei outros convites, para que os demais convocados pudessem recriar as imagens fotográficas de forma livre, sobrepondo camadas de percepção à realidade.

Até o momento foram feitas diversas chamadas que geraram diversas “releituras” dessas imagens. Resumidamente temos: a performance e a intervenção urbana, seguida da recriação fotográfica e da recriação artística sobre a fotográfica, finalizando com uma possível produção de postais ou arquivos NFT, desses pares. Abaixo

segue exemplo de uma proposta realizada¹:

A intenção é analisar as propostas artísticas elaboradas, a partir do meu aprendizado, em conjunto com estudos artísticos, filosóficos, físicos, biológicos, etc., para entender que, mesmo dentro dos limites de nossas sensações, podemos executar aproximações, artísticas no caso, que ampliam nossas leituras de mundo. Considero fundamental questionar nosso ato de percepção para desembaraçar e sugerir, no contexto de produção dessa pesquisa, que esses campos atuam de maneira dinâmica e não isoladas e, assim, apreender que o ato de perceber o mundo, não se relacionaria só com um único órgão ou uma única instância, mas com a relação tecida entre o corpo, a mente e o universo físico, por meio das conexões da nossa memória, ou seja, questionar qual o limite entre a realidade e a ilusão para testar a hipótese, através do experimento artístico, de que a nossa memória seria uma maneira pioneira de nos apropriarmos do mundo, não na forma de uma reprodução fidedigna da realidade, mas na maneira de uma recriação imaginária, construída a partir das apropriações de nossas experiências ou ainda, que a percepção da realidade seria uma construção mental. Isso implicaria na ideia que, mesmo que única para cada indivíduo ela seria ativa, formada através das relações que edificamos com os outros, em nossas construções sociais, por meio do conhecimento. A busca, portanto, é discutir a seguinte questão: a percepção da realidade seria uma construção mental?

Para tanto analisaremos a questão da memória, a partir das propostas artísticas do projeto, suas relações entre a arte e o tempo, vinculando-as a nossa percepção da realidade, da ontologia e da alteridade. Nesse caminho, historiar e contextualizar o experimento, assim como explorar aspectos específicos do mesmo, no caso uma relação entre performance artística e esportiva, auxiliará os leitores a compreender o caminho percorrido e de que modo as hipóteses levantadas se conectariam. Finalmente, as recriações fotográficas e artísticas, serão tomadas como o principal meio e fonte de onde partirão as análises do projeto e serão encaradas tal qual apropriações artísticas, que recriam a realidade. No intuito de embasar essa exploração, estudaremos comparativamente a questão da memória a partir de referências artísticas e da maneira que se apropriam desse tema, além de trabalhos específicos desses artistas, conjuntamente as propostas dos convidados.

1 Como o espaço neste registro é reduzido não é possível apresentar mais imagens. Caso queiram ver mais do projeto, favor contatar no e-mail: flaviocro1@gmail.com

Sobre a memória, notei que fui muito influenciado por Douglas Crimp (2005), e o modo com que ataca as formas das instituições assimilarem a fotografia, apontando a artificialidade de tais pretensões e mostrando que a fotografia é sempre uma representação, outrora vista, embora com uma amplitude que questiona os limites dessas instituições. Ao partir dessa influência surgiu a dúvida: fotografar seria redundante? O ato de se criar recortes fotográficos daquilo que vemos, para reimaginarmos o mundo, seria tautológico? Ao fotografarmos o que vemos, ao redundar os significados do que observamos para a imagem capturada, cairíamos numa armadilha “dizendo” com a imagem o que antes “dissemos” vendo o mundo? Contudo, percebi em Didi-Huberman (2010), outra forma de lidar com essa questão, principalmente quando nos aponta que essa cisão entre o ver e o crer rompe com a dialética fundamental entres as mesmas, algo que não pode mais ser sustentado nas análises críticas de um trabalho de arte. Portanto, a supremacia do “aquilo que vejo é aquilo que vejo” não se mantém e deve ser superada pela análise dinâmica de todas as instâncias que se apresentam na leitura de um trabalho de arte.

Isso conduziu ao desejo de discutir o experimento em uma questão maior: a da memória, esse modo primordial de apropriação do mundo que nos contém. Para tanto partirei dos princípios de Deleuze (2006), quando aponta a repetição enquanto criadora de uma ruptura na continuidade espaço-temporal, para avançar sobre essa máxima minimalista da repetição incessante de algo o reafirmando e correspondendo exatamente aquilo que vemos. Buscarei debatê-las a partir dos argumentos de Didi-Huberman (2010) e do conceito do “Eterno Retorno” de Nietzsche (2013). Tais ferramentas serão fundamentais para desanuviar as propostas, uma vez que não tratam a questão do retorno na qualidade de uma repetição idêntica do mesmo, demonstrando que a memória também se diferencia da realidade, recriando-a.

Arte e esporte

Anteriormente, na pesquisa de mestrado, trabalhei com as referências artísticas de Ai Weiwei e Nelson Leirner e a pertinência de ambos para o entendimento da apropriação como uma técnica do tempo, através do seu emprego na arte contemporânea. Posteriormente, no TCC do curso de Licenciatura em Artes Plásticas, introduzi a questão da memória, de performances e ações esportivas, para o ensino de

arte. Com isso percebi, dentro da minha trajetória, que a apropriação e o esporte me acompanham desde a juventude, me propiciando formas de aprender e lidar com o mundo. Ao me apropriar dos desenhos das histórias em quadrinhos, aprendia a coordenação visual e manual necessária ao desenho. Pedalando minha bicicleta pela paisagem, aprendi a explorar e observar os seus caminhos.

O que despertou a seguinte questão: o esporte pode ser utilizado como um meio para se fazer arte? Me levando a perceber o modo que nossas memórias são articuladas junto a objetos em cotidianos artísticos, esportivos ou históricos, e me conduzindo a um aprendizado sobre o modelo de trabalho de alguns artistas, que se apropriam de tais estratégias esportivas, além de me ajudar a entender aspectos específicos de suas práticas de apropriação, dentro dessa, que é uma estratégia largamente empregada e de importância central na arte atual. Esse conhecimento me auxiliará a discutir os deslocamentos espaço-temporais propostos por cada uma das apropriações artísticas no experimento *Vestígios*. Ademais, foi possível notar que, para os artistas que trabalham com a memória, a apropriação da História é uma fonte de lembranças inexaurível, uma vez que esta pode ativar nossas memórias. Logo, ao propor o objetivo de historiar tais condutas, na Performance, o entendo nessa maneira de se apropriar das lembranças, na forma de documentos, para sondar a hipótese de que existe uma proximidade entre a Performance Artística e a Esportiva, uma vez que seguem regras determinadas de execução nas suas práticas. Isto posto, investigar de que jeito Esporte e Arte se uniriam, a partir das perspectivas abertas pela arte contemporânea, significa observar na fisicalidade, na coordenação dos corpos, no esforço físico-mental, na repetição dos gestos, etc., presentes nas propostas que se tocam, relações que nos ajudarão a nos distanciarmos da percepção corriqueira do esporte como um tema e se aprofundar nele como um meio de se fazer arte ao entrelaçar arte e esporte.

Desde que as primeiras filmagens do artista americano Jackson Pollock, correram o mundo, ou no Brasil, as ações do artista Flávio de Carvalho ganharam notoriedade, uma série de artistas se atentou sobre como o corpo está presente na arte. Esse interesse sobre o corpo, como meio de fazer arte, influenciou no surgimento de um gênero artístico que passou a ser conhecido como Performance. Ainda que, como o pesquisador e artista argentino Jorge Glusberg (2013), nos lembre, as origens desse novo gênero remontem a antiguidade do teatro, da dança, da música, do circo, etc., ou seja, as diversas manifestações artísticas que têm no corpo um dos meios principais do seu

fazer, destaco que pouco se fez para conectar essa História a de outro saber físico, que nem o do esporte, nas práticas artísticas.

Já no livro *A Condição Biográfica* (2012), a educadora francesa Christine Delory-Momberger articula o conceito e emprego da geografia, da cronografia e da biografia inusitadamente. Ela lê o primeiro como uma espécie de escrita do espaço, o segundo como uma escrita do tempo e o terceiro enquanto uma escritura da vida. Com isso, nos faz perceber que a experiência do corpo não se fixa nem no tempo, tampouco no espaço, mas que a prática da nossa existência demanda mobilidade, na interdependência de um espaço que é tempo, corpo e vida.

Ao esclarecer o corpo como espaço-tempo, nos faz percebê-lo tal qual um lugar de memórias, motoras e mentais, algo que também pode ser percebido nas práticas de muitos artistas. Um destes é o francês Yves Klein, cuja fotografia *Salto para o Vazio* (1960), instaura uma lenda na qual emprega sua habilidade de judoca para a ação da fotoperformance. Também destaco as mitológicas pedaladas do artista alemão Joseph Beuys, rumo as suas exposições e os espetáculos da Cia. brasileira Deborah Colker que, no balé *Velox* (1995), conectam a dança a escalada. Mais recentemente o artista brasileiro André Severo, na sua pesquisa *Deriva de Sentidos* (2007), passa a inscrever e pensar seu corpo na matéria da paisagem, através do exercício físico de suas corridas, assim como os mineiros Ariel Ferreira e Paulo Nazareth. O primeiro imprime os passos de suas caminhadas em *Se Correr, Se Ficar* (2003-2005), enquanto o segundo, na performance *Notícias da América* (2011-2012), caminha descalço da comunidade do Palmital até Nova Iorque, nos Estados Unidos, carregando a poeira do percurso em seus pés, para lavá-los no Rio Hudson. Temos, também, a artista brasileira Elen Braga, que no seu trabalho *Levantamento de Peso com a Cabeça* (2014), experimenta os limites do uso do corpo na arte ao exercitar-se em uma atividade com alto risco de lesões físicas. Dois exemplos que ainda podemos destacar nesta empreitada são o do artista argentino Diego Melero e do artista mineiro Froiid. Ambos se apropriam de estratégias esportivas para concretizar um fazer na arte. O primeiro com a proposta: *Al Gimnasio con Platón*, que há mais de trinta anos vêm mantendo uma classe na qual exercícios físicos se intercalam com discussões de política, sociologia e artes e o segundo com *MAPA:/ 3 – COPA DO MUNDO 2014 – o Grande Jogo*, reconstruindo a proposta da década de 1960, do situacionista dinamarquês Asger Jorn, de criar um jogo chamado Futebol de 3 lados².

Segundo o pesquisador inglês Jens Hoffmann e a performer americana Joan Jonas,

a palavra ‘performance’ parece hoje em dia estar na boca de todos. Ela é usada em uma ampla variedade de campos do conhecimento no mundo contemporâneo, que variam desde: economia, negócios, tecnologia, ciência e medicina, até arte, cultura popular, *esportes*, política e meio acadêmico. (HOFFMANN; JONAS, 2012, p. 14, grifo nosso).

No trecho notamos que a aproximação entre a palavra performance, tanto na arte quanto no esporte, tal qual em outros campos é algo desde sempre destacado e conhecido, mas a proposta desta pesquisa é ir além da questão semântica e apontar o esporte como meio de se fazer arte. Para tanto, basearei essa discussão nas pesquisas do historiador brasileiro Victor Andrade (2005), que aponta o esporte enquanto arte através de um referencial histórico e de uma genealogia teórica dos pesquisadores que dantes se debruçaram sobre o tema. Cito, ainda, uma observação feita por um corredor, a qual ajudou a repensar o ato artístico, pois ao passar várias vezes por mim, enquanto executava a ação *Vestígios*, comentou: “enquanto subo e desço correndo esse morro você sobe agachando, da maneira de uma oferenda!” Essas palavras foram um presente que uniu, na percepção do ritual religioso, também o da arte e o do esporte, a partir delas notei que as ações esportivas e artísticas se entrelaçavam nesse ritual físico, seguindo preceitos que têm o corpo um forma de presença constante com a qual é possível atravessar o esporte com a arte e a arte pelo esporte.

Sobre a questão acima, as pesquisas sobre esporte e arte, realizadas pelo pesquisador Victor Andrade, apresentadas no livro *Esporte, Lazer e Artes Plásticas: diálogos* (2009) e no artigo: *Esporte Como Uma Forma de Arte: diálogos entre (duas?) linguagens* (2005), serão de grande importância. Destaco que as perspectivas históricas e teóricas presentes no artigo, apontam a espetacularização do esporte, a partir de estudos tais quais o do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1993) e, ao partir das propostas do filósofo alemão Wolfgang Iser (2001) e das do britânico Lawrence Gordon Graham (1997), nos dão um caminho, dentro

apresentar as imagens. Caso queiram se inteirar mais sobre, contatar via e-mail: flaviocro1@gmail.com ou acessar os links das referências.

das perspectivas do “jogo” de transformação e dissolução das fronteiras da arte contemporânea, para construir essa possibilidade de pensar no esporte enquanto arte, não só como tema.

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, Pierre. Como é possível ser esportivo? In: Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. *A condição biográfica: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada*. Trad. Carlos Galvão Braga, Maria da Conceição Passégi, Nelson Patriota. Natal: EDUFRN, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Trad. Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GRAHAM, Gordon. *Filosofia das artes*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- HOFFMANN, Jens; JONAS, Joan. *Sobre performance (e outras complicações)*. In: *¿Hay en Portugués?* Florianópolis: UESC/PP-GAV, 2012. v. 2.
- MELO, Victor Andrade de. *Esporte Como Uma Forma de Arte: diálogos entre (duas?) linguagens*. In: Movimento (Porto Alegre), Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 111-310, 2005.
- MELO, Victor Andrade de. *Esporte, Lazer e Artes Plásticas: diálogos*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Editora Escala, 2013.
- SEVERO, André. *Deriva de Sentidos*. 2007. Dissertação (Mestrado em: Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre. 2007.
- WELSCH, Wolfgang. *Esporte – visto esteticamente e mesmo como arte?* In: ROSEFIELD, Denis (org.). *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WEB-SITES

- AFONSO, Eva. Desafios... Resposta – Jackson Pollock. *Pintar a óleo*. 7 de out. 2012. Disponível em: <https://is.gd/oZJCTM>. Acesso em 11/12/2019.
- BEUYS, Joseph. Is It About a Bicycle? *TATE*. Disponível em: <https://is.gd/4tbrQ6>. Acesso em 11/12/2019.
- BRAGA, Elen. Levantamento de Peso com a Cabeça. *Elen Braga*. 31 jul. 2018. Disponível em: <https://is.gd/AORKbb>. Acesso em 29/03/2018.
- FERREIRA, Ariel. Se Correr, Se Ficar. *Ariel Ferreira*. 1 jul. 2013. Disponível em: <https://is.gd/7miXL3>. Acesso em 11/12/2019.
- FROIID. MAPA:/ 3 – COPA DO MUNDO 2014 – o Grande Jogo. *Froiid*. Disponível em: <https://is.gd/mUxOUy>. Acesso em 11/12/2019.
- GOBBI, Nelson. Flávio de Carvalho. *O Globo*. 14 de agosto de 2019. Disponível em: <https://is.gd/luSV5J>. Acesso em 11/12/2019.
- COLKER, Deborah. Velox. *Companhia de Dança Deborah Colker*. Disponível em: <https://is.gd/qwCSCx>. Acesso em 11/12/2019.
- DORFMAN, Melina. Diego Melero. *Artistas y Experiencias*. 26 mai. 2010. Disponível em: <https://is.gd/OU5iMs>. Acesso em 11/12/2019.
- MENDES-WOOD. Paulo Nazareth. Mendes Wood DM. Disponível em: <https://is.gd/xSECJ9>. Acesso em 28/09/2021.
- PARIZOTTO, Jéssica. Yves Klein: o vazio em cada um. *Obvious*. Disponível em: <https://is.gd/5b6hCF>. Acesso em 11/12/2019.
- Paulo Nazareth. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. 29 ago. 2016. São Paulo. Disponível em: <https://is.gd/DZ9AgJ>. Acesso em: 07/01/2021.
- SEVERO, André. Propriocepção. *André Severo*. 2007. Disponível em: <https://is.gd/Ga-4FUJ>. Acesso em 11/12/2019.

O traje dos alegóricos labores da terra de Nicolas II de L'armessin

Henrique Guimarães dos Santos, sguimaraeshenrique@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/5056253877756103

RESUMO Evidencia os mecanismos e os artifícios utilizados por Nicolas II de L'Armessin (1632-1694) para materializar alegoricamente as estampas referentes aos ofícios do labor da terra. Publicado em 1974, em Paris, o álbum *Les Costumes Grotesques* reúne 97 gravuras do gravador francês seiscentista Nicolas II de Larmessin. Com base na divisão de conhecimentos de Francis Bacon, foram selecionadas as três gravuras referentes ao cultivo da terra, presentes na publicação. Para análise, utiliza-se a metodologia iconográfica de Erwin Panofsky que descreve e classifica determinada imagem. Hansen é utilizado para a compreensão da construção alegórica e materialização da ideia. Identificamos como elementos alegorizantes a paisagem e o traje. Sendo o traje o elemento principal, elaborado pelo gravador por meio do uso da semelhança de elementos associados aos ofícios em questão, para dar sua forma.

PALAVRAS-CHAVE Alegoria; Traje grotesco; Nicolas de L'Armessin.

ABSTRACT It highlights the mechanisms and artifices used by Nicolas II de L'Armessin (1632-1694) to materialize allegorically the prints referring to the crafts of the labor of the land. Published in Paris in 1974, the album *Les Costumes Grotesques* brings together 97 engravings by the 17th century French engraver Nicolas II de Larmessin. Based on Francis Bacon's division of knowledge, the three engravings referring to land cultivation, present in the publication, were selected. For analysis, Erwin Panofsky's iconographic methodology is used, which describes and classifies a certain image. Hansen is used to understand the allegorical construction and materialization of the idea. We identified landscape and costume as allegorizing elements. The costume being the main element, elaborated by the engraver through the use of the similarity of elements associated with the crafts in question, to give its shape.

KEY WORDS Allegory; grotesque costume; Nicolas de L'Armessin.

Introdução

Les costumes grotesques pode ser compreendido como um conjunto mais de 100 gravuras atribuídas ao gravador francês Nicolas II de L'Armessin (1632-1694). Em 1974, foi publicado, pela editora francesa Henri Veyrier, um álbum que abarca 97 estampas deste grande grupo, nomeado “*Les costumes grotesques et les métiers: XVIIe siècle*”. As gravuras originais fazem parte principalmente do acervo da Biblioteca Nacional da França (BNF) e do Museu de Arte Decorativa de Paris (MAD).

Há grande escassez de estudos do grupo alegórico dos costumes grotescos de L'Armessin, produzidos em talho doce no final do século XVII. A publicação lançada pela editora Henri Veyrier contendo as reproduções das gravuras deste grupo, presentes na BNF, proporciona a estas estampas mais uma chance de elevá-las ao reconhecimento. Malraux (1965) aponta que a ampliação e reprodução das artes menores, as torna rivais das artes maiores, quando diz que:

A vida particular que a ampliação confere à obra adquire toda a sua força no diálogo permitido, exigido pela comparação entre as fotografias [...] a reprodução liberta o estilo da servidão que o tornava menor. E liberta ainda mais as obras menos marginais, cuja ampliação do estilo as iguala às obras ilustres. (MALRAUX, 1965, p. 113)

Assim como Diderot e d'Alembert fazem no século XVIII com a “Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios”, Nicolas II de L'Armessin menos de um século antes, valoriza as artes mecânicas e o artesão quando coloca em paridade as artes liberais e as mecânicas, considerando a existência do preconceito que julga o trabalho intelectual como mais digno que o manual (SOUZA, 2015; FRANLIN, 2015).

Les costumes grotescos e os L'armessin

Na família L'Armessin são presentes cinco membros de nome “Nicolas”. Devido aos poucos estudos sobre esta genealogia nos deparamos com algumas divergências, sendo possível encontrar o mesmo Nicolas de L'Armessin (1632-1694) sendo intitulado como Nicolas I e como Nicolas II. Neste estudo, levamos em consideração a

genealogia proposta por Bénézit (1939), que o denomina como Nicolas II de L'Armessin, e a base de dados da BNF, que retificou sua data de nascimento.

As estampas têm caráter alegórico. São a construção visual da idéia do fazer de inúmeros ofícios que estavam em exercício em sua época de produção. Este grande conjunto possui representações não só com figuras masculinas, mas também com figuras femininas, embora em menor número. Das estampas presentes na encadernação em questão, 76 são masculinas e 21 são femininas.

Diversos ofícios representados sofreram significativas modificações com os avanços tecnológicos, outras perderam o status e importância que tinham em época devido as diferentes modificações de interesses nas sociedades, principalmente a francesa em questão. Exemplos são a gravura *Habit de la Chaudronniere*, dedicada ao ofício da artesã e vendedora de recipientes metálicos e outros utensílios domésticos; *Habit de Vinaigrié*, alegoria ao ofício dos que fazem e vendem vinagre; *Habit d'Imprimeur em Lettres*, gravura referente a arte da tipografia.

Iconografia

A análise metodológica iconográfica, proposta por Panofsky (2005; 2017), tem como objetivo investigar as “[...] mensagens das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOSFSKY, 2017, p. 47). O autor aponta que anterior a interpretação iconográfica está a interpretação pré-iconográfica. Tratará do que constitui o mundo da visão, identificação das linhas, das cores e dos volumes, em outras palavras, da forma e do estilo. Para tal análise, faz-se uso da experiência prática e a familiaridade do indivíduo analista com os objetos que serão analisados (PANOFSKY, 2005; 2017).

A interpretação iconográfica descreve e classifica determinada imagem, identifica os assuntos específicos e/ou conceitos existentes, o sentido imagético. Compreende as condições históricas, temas e conceitos expressos no objeto por meio de conhecimentos adquiridos através de fontes literárias ou tradição oral, familiaridade com o conteúdo, podendo ser necessário também a busca pelas referências utilizadas pelo artista (PANOFSKY, 2005; 2017).

[...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações



Figura 1
Habit de la Chaudronniere, Habit de Vinaigrié, Habit d'Imprimeur en Lettres.
Fonte: L'Armessin (1974).

ulteriores. Entretanto ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência [...] (PANOFSKY, 2017, p. 53)

Interpretação	O que interpreta	Fonte para a interpretação
Pré-Iconográfica	Forma e estilo	Experiência prática e familiaridade com o conteúdo
Iconográfica	Tipo, sentido imagético	Fontes literárias e/ou tradição oral

A fim de sistematizar a metodologia elaborada por Panofsky para as interpretações pré-iconográfica e iconográfica, elaborou-se o quadro acima.¹

Memória, razão e imaginação

Francis Bacon (1561-1626) em seu livro “*Advancement of Learning*” de 1605 indica que os conhecimentos humanos podem ser compreendidos por meio de três grupos, com origem na experiência social (SOUZA, 2015).

Já em 1751 Denis Diderot (1713-1784) e Jean le Rond d’Alembert (1717-1783) fazem uso da divisão de Bacon para orientar elaboração da “*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des artes et des métiers*” e nesta obra criam um quadro de conhecimentos humanos.

Segundo Diderot e D’Alembert (2015), os conhecimentos podem ser compreendidos através de três percepções:

Os seres físicos atuam sobre os sentidos. As impressões desses seres excitam percepções deles no entendimento. O entendimento ocupa-se de suas percepções de três maneiras, segundo suas três faculdades principais, a memória, a razão e a imaginação. Ou o entendimento realiza uma enumeração pura e simples de suas percepções através da memória; ou as examina, as compara, as assimila pela razão; ou se compraz em imitá-las e a contrafazê-las pela imaginação.[...] História, que se refere à memória, Filosofia, que emana da razão, e Poesia, que nasci da imaginação. (Diderot; d’Alembert, 2015, p. 267, grifo do autor)

1 Fonte: Adaptado de Panofsky (2005; 2017).

As gravuras de produção alegórica e “poética” se enquadram no grupo da Imaginação. Porém, os diversos ofícios presentes nas estampas podem ser divididos nos três grupos.

Apenas três gravuras do conjunto de trajes grotescos de Nicolas II de L’Armessin se enquadram no grupo dos conhecimentos da razão com foco nas ciências da natureza, em que são empregados ofícios do cultivo e labor da terra, são elas: Traje do Agricultor – *Habit de Labourer* (Figura 2), Traje do Enólogo – *Habit de Vigneron* (Figura 3) e Traje do Jardineiro – *Habit de Jardinier* (Figura 4).

Grotescos e alegóricos

O termo grotesco, associado adjetivamente as gravuras, pode ser compreendido com diversos significados ao longo da história. Todavia,

Na palavra *grotesco*, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas o lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro [...]. KAYSER (2013, p. 20)

É a partir do século XVII que o termo *grotesque* passa a ser empregado pelos franceses com um sentido superficial, após sua definição no dicionário da Academia Francesa para designar algo ridículo, bizarro e/ou extravagante. O conceito foi reduzido a algo burlesco e cômico que se manteve até o século XX (KAYSER, 2013). Já no século XVIII se buscou melhor definir o conceito, quando passou a ser empregado para definir dois gêneros de caricaturas:

1. “as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra”; 2. “as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível.” (KAYSER, 2013, p. 30, grifo do autor)

A alegoria, compreendida como uma metáfora, faz uso da semelhança entre elementos para a materialização da ideia e formação do discurso imagético. Ademais, transmite uma ideia abstrata por meio de uma imagem. Segundo Hansen (2006, p. 15, grifo do autor)

“[...] a alegoria diz *b* para significar *a* [...]”, onde “*b*” refere-se ao artífice utilizado para designação concretizante e “*a*” refere-se à significação abstrata.

Nas gravuras do conjunto de L’Armessin,

o personagem representado está, portanto, totalmente identificado com a sua profissão, que coincide perfeitamente com o seu estado social, numa imagem que produz um inegável efeito cômico, mas também uma estranha e fantástica poesia, elevando o traje à categoria de alegoria social. (CUGY, 2013, p. 5, tradução nossa)

Para a invenção alegórica dos extravagantes Agricultor (Figura 2), Enólogo (Figura 3) e Jardineiro (Figura 4), bem como as outras alegorias do conjunto, L’Armessin, por meio da semelhança, faz uso da sobreposição e superposição de elementos, que unidos dão forma a silhueta seiscentista.

As alegorias de L’armessin

Nas três representações selecionadas apresentam-se um personagem antropomórfico centralizado de figura masculina. A alegoria do agricultor (Figura 2) e do enólogo (Figura 3) estão em pose semelhante, ambos com a mão direita levantada erguendo uma foice, embora de tamanhos diferentes. A mão esquerda da figura, nestas duas últimas, está mais abaixada, a cabeça voltada para o lado esquerdo e, o corpo levemente virado para o lado direito. Já a gravura do Jardineiro (Figura 4) está com a mão esquerda levantada que segura diversas ferramentas apoiando-as no ombro. O corpo levemente virado para a esquerda com o pé direito mais a frente, tem uma pose mais elaborada.

Na gravura *Habit de Laboureur* (Figura 2), o traje é composto com características da indumentária da época. Porém, pode-se perceber certa simplicidade na roupa, visto que o personagem apresenta apenas um modesto lenço no pescoço e não possui enfeites e adereços. Todas as peças que compõe seu traje são lisas, sem estampas, o que pode caracterizar também uma simplicidade do ofício de lavrador. Nesta gravura, a indumentária da alegoria não é formada pela sobreposição das ferramentas, das matérias-primas, das produções, mas a roupa que o personagem porta é de fato uma roupa feita de tecido e os utensílios e ferramentas utilizadas pela profissão estão por cima da roupa, como se tivesse “vestido” as ferramentas, com exceção do chapéu, que é

substituído por um utensílio em formado triângulo aludindo a um chapéu tricórnio. A figura alegórica para o ofício de lavrar a terra empunha também ferramentas, como já comentado. A paisagem de fundo desta gravura não se apresenta somente como ornamentação, mas também é alusivo a alegoria, contribuindo alegoricamente. Um campo de trigo, assim como, o agrupado também de trigo que se está no canto inferior direito da gravura.

A alegoria do ofício do cultivo da parreira (Figura 3), está em mesma pose que a gravura do *Habit de Labourer* (Figura 2), porém, diferente desta última, a indumentária da alegoria do *Habit de Vigneron* é composta, quase toda, pela sobreposição e superposição de elementos diversos vinculados ao ofício. A parte superior de seu traje é formado por um cesto, a parte inferior por um calção de tecido, a roupa de fato. Nos braços, na cintura, no pescoço, na perna tomando lugar das meias e na cabeça representando o cabelo, por quase todo o corpo, está enrolada a vinha, planta trepadeira, principal elemento no ofício em questão. O sapato, um tamanco, não é constituído pela união de objetos “estranhos”, é o objeto de que se trata. Apesar do uso de elementos vestíveis e elementos vinculados ao ofício para a composição do traje, a silhueta, a forma, é a mesma do traje dos seiscentos. A sua direita está uma treliça feita de madeira com a parreira, a esquerda um certo com as uvas já colhidas. A paisagem de fundo é um campo de cultivo da videira, assim como na figura 2, também contribui para a alegorização.

Na representação de L'Armessin para a Jardinagem (Figura 4), a figura humana está em uma pose mais sofisticada que as gravuras do *Habit de Labourer* (Figura 2) e do *Habit de Vigneron* (Figura 3). Empunha diversas ferramentas e utensílios – tesoura, foice, enxada, ancinho, serrote, faca, balde, pá, caixa e regador –, tendo as portadas pela mão esquerda apoiadas no ombro. Na sua cabeça estão folhagens, frutos e flor da romãzeira. Cobrindo seu corpo estão presentes inúmeros elementos: frutas, flores, galhos, folhas de diferentes plantas e utensílios. Ainda que o sapato seja a única peça que não é feita pela união de diversos elementos e sim apresentado como de acordo com o usual, como na gravura do *Vigneron*, a silhueta final é característica da indumentária da segunda metade do século XVII. Atrás está presente uma paisagem de fundo retratando um grande jardim e, diferentemente das outras gravuras em questão, é composta também por pessoas. O jardim apresentado é um jardim para os prazeres, um jardim de contemplação em que a presença de pessoas é elemento fundamental para fruição da produção do ofício.

Considerações finais

Para a construção alegórica e materialização da ideia, identificamos a paisagem e o traje como elementos alegorizantes, porém é possível inferir que o traje é o elemento principal, elaborado pelo gravador por meio do uso da semelhança de elementos associados aos determinados conceitos para dar sua forma. Isolando e comparando essas três gravuras do álbum podemos perceber que os trajes das alegorias são compostos por Nicolas II de L'Armessin de diferentes maneiras e o modo como é executado pode ter relação com a compreensão de cada ofício.

As gravuras *Habit de Laboureur* e *Habit Vigneron* tem uma postura mais simples em comparação a do *Habit de Jardinier*, esta última em uma pose mais sofisticada.

Nas três figuras, o sapato não é composto pela união de elementos, porém, no caso do *Habit de Laboureur*, o laço é formado por facas. Apesar disso, este último pode ser considerado o traje mais simples, por ser representado por roupas usuais e, por cima dessas, os instrumentos e ferramentas. Já na gravura do *Habit de Jardinier*, a indumentária é inteiramente composta pela sobreposição e superposição de elementos vinculados ao ofício, colocando, dessa maneira, o *Habit de Vigneron* num intermédio, visto que seu traje é composto por peças de fato de indumentária e outras criadas pela composição de diversos elementos.

Podemos compreender que o ofício do Jardineiro tem maior relevância em relação as outras duas ocupações. O ofício e o responsável da jardinagem, tinham uma relação mais próxima com a “alta sociedade”, constatado pela presença de diversos indivíduos bem vestidos ao fundo da gravura, como sendo elemento importante para a profissão. O ofício do enólogo possui um destaque maior que o *ofício do Agricultor* devido a maior elaboração de seu traje.



Figura 2
Habit de Laboureur.
Fonte: L'Armessin
(1974).



Figura 3
Habit de Vigneron.
Fonte: L'Armessin
(1974).



Figura 4
Habit de Jardinier.
Fonte: L'Armessin
(1974).

REFERÊNCIAS

- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs: tome troisième L-Z*. Paris: Gründ, 1939.
- BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CUGY, Pascale. L'homme-livre et le médecin. *Nouvelles de l'estampe*, Paris, v. 244, p. 4-18, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/estampe/842>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- DIDEDOT; D'ALEMBERT. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: recueilli des meilleurs auteurs et particulièrement des dictionnaires anglois de Chambers, d'Harris, de Dyche, etc, par une société de gens de lettres*. Paris: Briasson/David/Le Breton/Durand, 1751.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra/Unicamp, 2006.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- L'ARMESSIN, Nicolas II. *Les costumes grotesques et les métiers: XVIIe siècle*. Paris: Henri Veyrier, 1974.
- LAYER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: 70, 1965.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PANOFSKY, Erwin. Sobre o problema da descrição e a interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. In: LINCHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *Descrição e interpretação*. 1. ed. São Paulo: 34, 2005. p. 23-33. (A pintura: textos essenciais, 8)

A fotografia no processo de apresentação de novas narrativas históricas

Ignez Capovilla Alves, ignez.capovilla@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/6392182729869547¹

RESUMO O presente trabalho visa refletir sobre como a fotografia atua no processo de apresentação de novas narrativas históricas. O discurso e a construção linear dos fatos representam um ponto de vista sobre os objetos e os acontecimentos da história. Assim, os pensamentos de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman ajudam a repensar a forma de construção da história, que reflete e é acompanhado pela construção e seleção de imagens reproduzidas e contextualizadas. A reprodução de obras de arte dos museus ajudam na disseminação da informação, mas também ressaltam o ponto de vista fixo sobre um objeto. A imagem dialética de Walter Benjamin nos proporciona um ambiente fértil que estimula artistas como Rosana Paulino e atuar nesse lugar entre os arquivos e memórias, propondo outras visões sobre imagens já existentes. Esses processos de apropriação de imagens reverberam a ideia da imagem crítica de Didi-Huberman e possibilita a reconstrução da história a partir do confronto de artistas, curadores, professores e o público em geral, que confrontam esses materiais de maneira sensível, crítica e ética.

PALAVRAS-CHAVE Fotografia; Reprodução; Apropriação.

ABSTRACT The present work aims to reflect on how photography acts in the process of presenting new historical narratives. The discourse and the linear construction of facts represent a point of view on the objects and events of history. Thus, the thoughts of Aby Warburg and Georges Didi-Huberman help to rethink the way in which history is constructed, which reflects and is accompanied by the construction and selection of reproduced and contextualized

1 Doutoranda em Artes Visuais – Imagem e Cultura pela Universidade do Rio de Janeiro. Docente há 8 anos na área de Artes, Fotografia, Multimeios, Imagem e Comunicação.

images. The reproduction of works of art from museums helps in the dissemination of information, but also emphasizes the fixed point of view on an object. Walter Benjamin's dialectical image provides us with a fertile environment that encourages artists such as Rosana Paulino to act in this place between archives and memories, proposing other views on already existing images. These image appropriation processes reverberate Didi-Huberman's idea of critical image and enable the reconstruction of history from the confrontation of artists, curators, teachers and the general public, who confront these materials in a sensitive, critical and ethical way.

KEYWORDS Photography; Reproduction; Appropriation.

As narrativas: uma história de escolhas

“O discurso histórico não “nasce” nunca, sempre recomeça”. (HUBERMAN, 2013, pág.13).

Georges Didi-Huberman nos ajuda a repensar a historicidade como a conhecemos, nos atenta para o ponto de vista em relação à história e a importância do “discurso” como algo que reflete uma escolha, e nos abre para as possibilidades de construção do mesmo. O discurso histórico é naturalmente desenvolvido a partir de um ponto de vista hegemônico que exclui outras perspectivas históricas, e essas representatividades seletivas acabam por vilipendiar a cidadania de uma grande parcela da sociedade.

A valorização extrema da cultura europeia e a ignorância de qualquer outra cultura é o que temos como resultado na formação brasileira e mundial. Uma história que se apresenta como uma das leituras possíveis, enraizados numa civilização que naturaliza estruturas racistas e segue promovendo oportunidades desequilibradas. Consequência disso é um país (no caso do Brasil) carregado de corrupção, contrastes sociais, excesso de conteúdos e escassez de formação, interpretação e criticidade. Não precisamos muito para nos inundarmos em desinformação e *fake news*.

Mas se a história se faz em percurso, em processo, do meio do caminho, nos parece mais viável confrontar esse discurso ao criar novas narrativas imagináveis. Trabalhar no processo de um reajuste histórico e transformar, tocar, reconfigurar a história ou realidade percebida.

O pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg, que em sua obra emblemática, *Atlas Mnemosyne*, abre caminho para uma outra arqueologia do conhecimento visual e nos oferece hoje aspectos metodológicos de grande interesse para a historiografia e as práticas artísticas, bem como para os estudos de mídia e informação.

Considerado como um real de avanço epistemológico e uma grande referência para se pensar o papel das imagens no nosso conhecimento sobre a história, o trabalho é composto por um grande corpo de imagens em processo, constantemente montado, desmontado e remontado. A partir de imagens históricas o autor cria relações entre imagens que não foram construídas para serem lidas em confronto. De certa maneira é o que o museu faz quando impõe uma narrativa anacrônica na tentativa de recriar uma compreensão de um objeto do passado.

Segundo Warburg as obras de arte dos museus já são deslocadas de seu contexto original e carregam em si seu pathos, sua referência originária, intrincada a sua existência. Huberman o descreve como uma oficina, como “um processo de pensamento sempre latente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.), que nos provoca a pensar a subjetividade do receptor. Ainda acrescenta que a reação do indivíduo está conectado à sua crença e referência previa (DIDI-HUBERMAN, 2010), e tudo o que olha está conectado com as histórias e traumas de quem vê.

É possível notar algumas instituições brasileiras que buscam revelar outras histórias do Brasil, como é o caso do Museu de Arte de São Paulo, um dos museus mais respeitados do Brasil, que desde 2015 se movimenta no sentido de valorizar a arte brasileira, a arte afro e segue promovendo programações voltadas ao decolonialismo junto à instituição Afterall, instituição inglesa que investe em trabalhos voltados ao decolonialismo pelo mundo, visto que vivemos uma globalização de estrutura colonialista.

Digitalização de obras de arte e disseminação de acervos

Se pensarmos nas reproduções dos acervos de arte, na digitalização das obras, compreendemos que a fotografia atua como mediadora da obra de arte (ALVES, 2019). A fotografia está entre o acontecimento da obra e o que vai chegar ao público posteriormente em forma bidimensional e abstrata.

A reprodução das obras de arte e suas implicações é uma questão seminal na história da arte e da crítica cultural.

Walter Benjamin propõe que a reprodução mecânica, ao mesmo tempo que dá amplitude e democratiza a recepção da obra de arte, também desvaloriza sua “aura”, em função da perda de sua singularidade, autenticidade e até a sacralidade de sua experiência direta no presente. Os principais temas do ensaio, a aura da obra de arte, a autenticidade artística, a autoridade cultural e a estetização da política demonstram ser aspectos importantes para a pesquisa nos campos da história da arte e teoria da arquitetura, estudos culturais e teoria da mídia.

Um caminho para a informação seria o uso dessa ferramenta para a disseminação de desses acervos, para pensar o museu como espaço de propostas e proposição de outras histórias.

Assim como pensamos que a história seja seletiva, o dispositivo fotográfico também se apresenta como repercussão de discurso. O início da história da fotografia é marcada por artistas ou cientistas abastados que representam o privilégio e o recorte da história. A partir dos meios de comunicação de massa isso ganha escala.

A potencialidade do processo de reprodução dos acervos ao redor do mundo é a imagem virtual, que navega e extrapola fronteiras. Benjamin já nos alertava para o descartável, mas ao nosso ver essa imagem permite dois caminhos: a criação de novas narrativas e reconstrução das histórias, seja por professores, curadores, historiadores ou qualquer usuário que tenha acesso a essas imagens.

O Museu Imaginário de André Malraux já problematiza essa equalização das imagens. Uma das mais importantes manifestações sobre o arquivo e a imagem no século XX, um ensaio sobre o qual o escritor francês trabalhou durante os últimos quarenta anos de sua vida, coletando, desmontando e remontando montagens de reproduções fotográficas. Malraux analisa como o museu e, posteriormente, a reprodução fotográfica modificaram a percepção das obras de arte. Ao reuni-las em um só lugar, o museu impôs uma nova relação com as obras de arte, liberando-as de qualquer função.

A ideia de museu imaginário é premonitório da era digital de hoje, onde graças à fotografia é possível confrontar as obras de todas as civilizações sem necessidade física do museu ou do deslocamento do objeto artístico. O museu imaginário possui a capacidade prática e técnica de reunir objetos distantes no espaço e no tempo e privilegiar a prática curatorial em detrimento da produção artística. Ele situa o ato criativo no processo de montagem e apresentação da obra, e considera a história e o conhecimento a partir da multiplicidade de relações possíveis entre objetos de diferentes espaços e tempos.

Imagem dialética e apropriação de imagens nas obras de Rosana Paulino

As imagens dialéticas se instauram a partir da consciência da histórica, social, política e artística da imagem. A fotografia nasce de um sistema de produção de massa e contribui para um sistema de produção em larga escala. O que Benjamin já enunciava em 1936, vivemos ao extremo hoje, em 2021, em meio à Pandemia e do uso exagerado de celulares e representações, pois na indústria cultural todos os produtos são feitos com o objetivo de lucro. Um esvaziamento, e ao mesmo tempo, uma sobrecarga de imagens.

Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e porque, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E os obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo. (HUBERMAN, 1988, pág.172)

Imagens que estão em processo de construção contínua de significado, e que vão criar relação e contexto a depender de sua origem ou localização. Essa imagem que acontece entre sua origem e aquele que a recebe. “A fotografia, por si só, não afirma e nem nega nada. Ela vive ou revive a partir da sua contextualização.” (COELHO e PERSICHETTI, 2016, pág. 57).

Podemos perceber esse confronto em “Assentamento” de Rosana Paulino. Instalação montada pela primeira vez em 2012 que ganhou nova montagem em individual da artista na Pinacoteca de São Paulo em 2018. A partir da apropriação de imagens históricas Rosana transcende seu uso corriqueiro, nos convida a recriar a história através de imagens documentais e transforma acontecimentos cruéis em potência de discurso, quando deixam de servir a história como documento, e se assentam na dor. Expõem o desalento, a fragilidade e a desumanidade vivenciada pela população negra no Brasil.

Segundo o texto da exposição realizada na pela artista na Pinacoteca de São Paulo em 2018 a instalação foi composta de apropriação das imagens de escravizados, impressos em tamanho

real, em tecidos. As imagens utilizadas foram inicialmente produzidas para a expedição Thayer, registradas pelo fotógrafo August Sthal e guiadas pelo pensamento científico dominante da época Louis Agassiz, que considerava a raça negra inferior a branca. A instalação dessas imagens monumentais são acompanhadas por vídeos-imagens e fardos de mãos.

Na instalação da obra em 2018 na Pinacoteca de São Paulo² podemos perceber à distância três corpos negros impressos em tecido, em tamanho real, acima do ponto de vista comum. Para vermos essas imagens precisamos levantar um pouco a cabeça para conseguirmos olhá-los nos olhos, fazendo nos lembrar uma entidade, alguém superior.

Ao nos aproximarmos observamos que a imagem foi intencionalmente recortada e recauchutada deixando presente a descontinuidade do deslocamento. Os tecidos são suturados de forma bruta, com a intensão de ficarem aparentes, de forma a lembrarem uma cicatriz da pele. Acusam o trauma da escravidão como algo evidente e permanente. Nos faz perceber a necessidade desses povos de se “refazerem”, como estratégia de sobrevivência (PINACOTECA, 2018).

A artista usa do corte, dessa descontinuidade, para romper a seguimento linear da própria imagem. Percebemos seu gesto, cortante, reto e preciso, o gesto humano. E na redundância de sua ação sobre a superfície da imagem entramos em sua narrativa discursiva, que usa da metáfora da costura para nos levar às marcas da pele negra.

Ao costurar as imagens e deixar aparente o “não encaixe” a artista propõe que esse refazimento nunca se completa, nunca se apaga e marca a história do país e das pessoas que aqui vivem. Uma viagem histórica que permitiu famílias inteiras serem dizimadas, separadas e mortas. Nos leva à tragédia que a história jamais irá se livrar, e que quanto mais tentam apagar, mais aparece e reafirma a estrutura racista da sociedade.

A instalação é composta por técnica mista, entre imagem, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira e vídeo. Ao lado desses seres humanos podemos ouvir o som do mar, que vem de pequenos televisores instalados entre o chão e a parede da galeria. Os vídeo-imagens, como chama a própria autora, nos mostram imagens do mar, em escala ínfima perto dos seres humanos monumentais na mesma sala, não estão ali para serem amplamente contemplados, mas para recriarem a situação do navio negreiro, em que os escravizados eram impossibilitados de ver o mar, mas o som compunha todo o ambiente.

2 PAULINO, Rosana. A costura da Memória, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

As imagens desses escravizados ainda nos implicam refletir sobre a identidade dessas pessoas (PAULINO, 2013), na comparação que podemos fazer com o presente quando pensamos no anonimato que aqui chegavam, e em nossa atual condição de dependência de diante dos documentos de identidade, que comprovam uma existência e permite privilégios.

A artista nos envolve nesse olhar melancólico e abatido. Uma mulher que nos olha profundamente a alma e nos convoca a olhar para além do tempo. Nos convida a olhar para a história com um olhar sensível e humano. A obra se concentra na reflexão dessas vidas que conseguiram seguir e construir uma história, apesar dessa marca que jamais será esquecida da nossa biografia. “Eu reconstruo essas imagens, faço suturas nas fotos, mas dá pra perceber que as partes não se encaixam perfeitamente: isso é a escravidão”, relata Rosana. (PAULINO, 2012)

A partir de imagens já existentes a artista desloca seu contexto de origem e afirma sua interpretação. Apesar de serem imagens extremamente violentas nos auxiliam ao não apagamento e na complementação da história diante dos aniquilamentos de tantas vidas. É preciso olhar com vagar para essas imagens para que possamos nos conectar com esses acontecimentos.

Rosana nos auxilia no modo de olhar a imagem. Compreende a dialética de Walter Benjamin, para além da reprodutibilidade, mencionada anteriormente, Rosana se apropria de acervos e digitalizações históricas para reconstruir uma aura não vista anteriormente. Propõe a autenticidade através de seu gesto, em suas escolhas do presente.

Compreende o contexto dessas imagens e confronta a narrativa seletiva. Abrange a potencialidade crítica da imagem, que nasce de um sistema de produção de massa, potencialmente efêmera e vazia de sentido, mas de grande potência criativa e política.

Imagens inseridas nos processos artísticos encontram maneiras de restituírem o público do que foram privados de conhecer anteriormente. Trabalhos que comparam ou usam de referência outras imagens já existentes, de certa forma, confrontam a condição linear dos acontecimentos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- AFTERALL. Disponível em <<https://www.afterall.org>> Acesso em 08 de maio de 2021.
- ALVES, Ignez Capovilla. *A fotografia na mediação da arte*. Universidade Federal do Espírito Santo, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2018.
- BRASIL, Cristina Índio do. *Agência Brasil*, 2021. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-04/so-be-para-827-percentual-de-domicilios-com-internet-diz-ibge>> Acesso em 16 de maio
- CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André. *Entre o visível e o não-dito: uma entrevista sobre histórias e curadoria com Lilia Moritz Schwarcz*. Projeto Arte e descolonização. Publicação MASP Afterall, 2019. In: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-itvQHku7C75b73oJSTIG.pdf>
- COELHO, Claudio, PERSICHETTI, Simonetta. *Benjamin, o método da compreensão e as imagens dialéticas*. Líbero – São Paulo – v. 19, n. 37-A, p. 55-62, jul./dez. de 2016.
- CHARTIER, Roger. Introdução. *Historia cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impurezas do tempo. In: _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. A imagem-aura: do agora, do outrora e da modernidade. In: _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição).
- FRANCO, Luiza. Humanidade perdeu mais com incêndio do Museu Nacional do que na Notre-Dame, diz diretor da instituição brasileira. *BBC News Brasil*. 2019. <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-485506660>> acesso em 10 de maio de 2021.
- GIRLS, Guerrilla. *As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu de arte de São Paulo?*, 2017. Disponível em <<https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>> acesso em 06 de junho de 2021.
- HUNT, Lynn. História, cultura e texto. In: _____. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- IPANEMA, Rogéria de. História, cultura e imagem: trânsito na historicidade da arte. *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da arte em transe*. Organização: Luiz Freire, Tâmara Quirico, Arthur Valle e Marco Pasqualini de Andrade – Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2018 [2017]. 461 p.: 16 x 23 cm: ilustrado
- LIMA, Bea. Gente, fauna e flora costuradas nas obras de Rosana Paulino. *El País*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616_350093.html> Acesso em 25 de abril de 2021
- MALRAUX, André. *O Museu* **235**

Imaginário. Portugal, Edições 70, 2018.

MORESCHI, Bruno. *História da _rte*, 2017. Disponível em: <https://brunomoreschi.com/historyof_rt> Acesso em 27 de abril de 2021.

PAULINO, Rosana. PDF Educativo Assentamento, 2013. Disponível em <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/tag/pdf/>> Acesso em 16 de maio de 2021

PEDROSA, Adriano. Arte do Brasil no Século 20. *Museu de Arte de São Paulo*. <<https://www.masp.org.br/exposicoes/arte-do-brasil-no-seculo-20>> Acesso em 08 de maio de 2021.

PAULINO, Rosana. *A costura da Memória*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. Disponível em <<http://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino>> Acesso em 16 de maio de 2021.

RENNÓ, Rosângela. *Série Operação Aranhas/ Arapongas/ Arapucas*, 2014 – 2016. Disponível em <<http://www.rosangelareno.com.br/obras/exibir/60/1>> Acesso em 19 de março de 2021

Memória em movimento: uma análise autoetnográfica sobre a dança como auxílio nos processos de cura

Isis Cavalcante do Nascimento, i.cavalcante82@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/2151146324432671

RESUMO Para discutir sobre as dimensões de cura, o presente trabalho tem como proposta abordar conceitos sobre o uso da memória em negociação com as noções de esquecimento de maneiras estratégicas, de modo necessário para que traumas não tomem conta de nossos corpos. Tendo em vista a importância do campo da dança e a memória para a história da arte, pesquisa-se sobre a dança como combustível para o autocuidado, utilizando de uma abordagem autoetnográfica, a fim de responder à pergunta: como a dança pôde auxiliar nos meus processos de cura? Para tanto, é necessário investigar a relação do corpo e da memória, para transformar cicatrizes que nos paralisam em um corpo em movimento, bem como abordar a importância da linguagem, principalmente a corporal. Realiza-se, então, uma pesquisa autoetnográfica baseada em memórias pessoais e utilizando a noção de corpo-pesquisador. Conclui-se que o corpo que dança, rememora e utiliza do esquecimento de forma estratégica, tem o poder de superar a estagnação, recorrendo ao gesto ou movimento e, assim, ativando a essência curativa.

PALAVRAS-CHAVE Dança; Cura; Memória; Corpo.

ABSTRACT To discuss the dimensions of healing, this paper proposes to approach concepts about the use of memory in negotiation with the notions of forgetting in strategic ways, so that traumas do not take over our bodies. Considering the importance of the field of dance and memory for the history of art, research is carried out on dance as a fuel for self-care, using an autoethnographic approach, in order to answer the question: how could dance help my healing processes? Therefore, it is necessary to investigate the relationship between body and memory, to transform scars that paralyze us into a moving body, as well as addressing the importance of language, especially body language. Then, an autoethnographic research based on personal memories

and using the notion of the researcher-body is carried out. It is concluded that the body that dances, remembers and uses forgetting in a strategic way, has the power to overcome stagnation, resorting to gesture or movement and activating the healing essence.

KEY WORDS Dance; Cure; Memory; Body.

A linguagem da pesquisa não é neutra, ela é feita pelos afetos e experiências pessoais, é “um processo influenciado pela história pessoal, pela biografia, pelo gênero, pela classe social, pela raça e pela etnicidade dele e daquelas pessoas que fazem parte do cenário” (DENZIN e LINCOLN, 2010 apud BERTÉ, p. 121). E essa produção de conhecimento não está isenta de produzir um autoconhecimento, e, conseqüentemente, tornando-se um aliado nos processos de cura.

Com base em uma prática libertadora da teorização (hooks, 2013), se torna importante dar nome a coisas que antes a linguagem não conseguia dar conta, além da utilização das experiências de vida como resposta a possíveis traumas e assim dar o sentido de cura.

A partir da teoria ou das reflexões baseadas na experiência vivida, bell hooks e Beatriz Nascimento postulam que o exercício teórico se baseia na reivindicação do uso da vivência para se teorizar, o que nos encoraja a pensar que as práticas feministas e antirracistas se dão tanto no campo do vivido, que não estão circunscritas à discussão e nomeação por um setor específico da sociedade, notadamente a academia. (REIS, 2020, p. 82)

Adotando a autoetnografia como metodologia, busco legitimar diferentes formas de produzir conhecimento. Questionando narrativas colonizadoras, criadas a partir de violências, a autora bell hooks irá apontar para o incentivo de uma rede de saberes e afetos, onde aprender a amar também é uma forma possível de encontrar curas.

Desse modo, essa escrita tornar-se mais uma prática de autoamor, autoconhecimento e cura, pois “quando nossa experiência vivida de teorização é fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, ou liberação coletiva, não há intervalo entre teoria e prática” (VERGUEIRO, 2015, p. 26) e insisto para que certas memórias não me paralisem e eu possa continuar em movimento.

A partir de Ellis e Bochner (2000, 739) (tradução nossa), podemos definir a autoetnografia como “um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que apresenta múltiplos níveis de consciência, conectando o pessoal ao cultural”, onde “ação concreta, diálogo, emoção, corporeidade, espiritualidade e autoconsciência são trazidos, aparecendo como histórias relacionais e institucionais afetadas pela história, estrutura social e cultura”. (VERGUEIRO, 2015, p. 27)

Espero que compreenda que esse exercício da escrita não tem a intenção de servir como manual de como transformar toda dor em dança, pois sentimentos que possam causar um momento de pausa também são genuínos e entender quando o corpo pede por descanso e cuidado é conceber diferentes estratégias nos processos de cura. Que a pausa também seja uma reação para se pegar impulso em direção a construção de um movimento consciente.

Utilizo da ideia de Audre Lorde (2020) de transformar o silêncio em linguagem e ação, onde essa escrita-cura transporta em palavras o vocabulário que meu corpo desenha no mundo e que por muito tempo permaneceu silenciado. Nas palavras de Lorde: “O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dias após dias e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?” (p. 53). A autora explica que essa transformação do silêncio não está livre do medo, do perigo, mas evoca a expressão contida nesses sentimentos, pois aprendemos que “a nossa sobrevivência nunca fez parte dos planos” (p. 54).

A importância da linguagem, seja ela falada ou não, gestual, corporificada através da dança, compartilhando, assim, tanto subjetividades como saberes coletivos e processos culturais. Martins irá chamar de oralitura, o que uma performance possa indicar “a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos.” (2002, p. 87)

A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo. Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, tanga, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo ntangu, uma das designações do tempo, uma correlação

plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. (MARTINS, 2002, p. 88)

O corpo é, assim, o instrumento que “inscreve e interpreta, significa e é significado” (MARTINS, p. 89), que recebe e produz conhecimento, “um lugar de transferência... um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro” (ROBERTS, 1996, p. 86 apud MARTINS, 2002, p. 89)

Para pensarmos sobre o surgimento do que entendemos como memória, recorro a análise feita por Nietzsche em *Genealogia da Moral* (1989), que diz que a memória teria seu aparecimento a partir das opressões sociais, ou seja, através da violência. Ele entende a memória criada no âmbito social, de modo a suprir a necessidade de controle dos corpos tidos como inferiores pelas pessoas de poder, a partir do processo de inserção da memória no corpo, assim regularizando o convívio social.

Nietzsche aponta que a faculdade natural do ser humano era o esquecimento, não existia uma preocupação com a memorização, previsões ou cálculos. Mas com a exigência do convívio social, o esquecimento começa a ser entendido como uma falha, então buscando pela produção de memória. Sendo assim, ambos estariam diretamente ligados, porém, na visão do filósofo, “o esquecimento é visto como ativo

e a memória pode ser considerada criativa” (DAMASCENO, 2009, p. 14). Afirma-se a importância tanto do esquecimento como dos instintos corporais, fazendo parte dos processos naturais da vida.

Para o controle eficaz de uma sociedade, já que o indivíduo é esquecido por natureza, era preciso fixar uma memória através de torturas, sacrifícios e muito sangue, procedimentos de horror que levavam a um domínio sobre os afetos. Assim como trata Foucault sobre esse controle e dominação dos corpos dóceis, pois seria do corpo que viria a força para manifestar todas as potências, os impulsos e seus conflitos. “No entanto, através dos processos de subjetivação, em que a potência do corpo é convocada a resistir, é possível escapar às múltiplas armadilhas do saber e do poder”, destaca Letícia Damasceno (2009, p. 29).

Desse modo, a memória não existe sem o esquecimento, são atividades que se integram, os indivíduos precisam esquecer, para que aconteça o que Nietzsche chamou de digestão psíquica, metáfora para caracterizar a capacidade de absorção da memória.

A pesquisadora Letícia Damasceno (2014) pensa sobre o papel do esquecimento, principalmente quando se trata de

uma arte tão efêmera quanto a dança, mesmo que sua intenção seja falar sobre a dança intuitiva, através do improviso, podemos utilizá-la para o contexto de minha abordagem. Ela traz os questionamentos da pesquisadora Isabelle Launay, no qual “fazer elogio ao esquecimento não é demonstrar desprezo pela memória ou por sua manutenção, mas sim dar uma outra conotação para a história da dança.” (apud DAMASCENO, p. 56), o que a pesquisadora afirma é que o esquecimento não representa parte negativa da memória, pela perspectiva da falta, mas sim um componente da memória, pois “não há memória sem esquecimento”. Launay pensa a dança como “um processo que admite temporalidades múltiplas que produzem transformação constante”, onde a memória faz parte de um “processo complexo de reinvenção constante do passado no presente.”

A memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensorio motores que o hábito organizou, é, portanto, uma memória quase instantânea a qual a verdadeira memória do passado serve de base. Como elas não constituem duas coisas separadas, como a primeira não é, dizíamos, senão a ponta móvel, inserida pela segunda no plano movente da experiência, é natural que essas duas funções prestem-se mútuo apoio (BERGSON, 1999, apud DAMASCENO, p. 108).

A rememoração cumpre, então, um papel de reconstrução e ressignificação de experiências ou do fluxo de imagens do passado. Ativando novos modos de ver, perceber e entender, através dos processos de conexão do que já se foi vivido com relação ao que “estou vivendo, aprendendo, pensando, dançando, sentindo, ou seja, aquilo que tem me afetado recentemente.” (BERTÉ, 2014, p. 57)

A rememoração cumpre, então, um papel de reconstrução e ressignificação de experiências ou do fluxo de imagens do passado. Ativando novos modos de ver, perceber e entender, através dos processos de conexão do que já se foi vivido com relação ao que “estou vivendo, aprendendo, pensando, dançando, sentindo, ou seja, aquilo que tem me afetado recentemente.” (BERTÉ, 2014, p. 57)

De acordo com o pensamento de Beatriz Nascimento, o corpo pode ser entendido como um arquivo que se apresenta “tanto para o trauma quanto para uma herança do gesto – que se manifesta como ferramenta, conhecimento, plasticidade e referência em

detrimento de todos os documentos apagados no percurso escravista” (GRACIOTTI, 2020). Compreender o corpo como arquivo é pensar uma memória do movimento, que não encontra seu arquivo na memória oficial, que não são registrados pela história hegemônica.

Fica evidente que ao mesmo tempo que precisamos de nossa memória, até para ações cotidianas, a constante rememoração faz com que nosso corpo paralise ou seja dominado por violências. Existe uma necessidade de uma recategorização da memória, do esquecimento como processo fluido, contínuo, para assim existir um fluxo de movimento. O corpo deixaria de ser paralisado, com o uso da memória e do esquecimento ao ser favor, para existir em fluidez.

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. (MARTINS, 2002, p. 88)

O corpo dança e performa em favor da escrita, “atualiza os diapasões da memória, lembrança revelada de esquecimento”, para bordar novas formas expressivas. (MARTINS, p. 87)

Segundo a etimologia, a palavra cura está ligada ao ato de cuidar¹, isto é, um processo de cuidado, aqui para além do cuidado físico/ corporal. Para haver cura é preciso permitir-se sentir, olhar para dores, resgatar memórias e feridas adormecidas, para, então, ressignificar traumas.

Assim como destaca Márcio Luiz Mello (2013) em sua tese sobre Práticas terapêuticas populares e religiosidade afro-brasileira em terreiros no Rio de Janeiro: “a cura como ressignificação dos sintomas, [...], dentro da justificação epistemológica que promovemos da força de uma Antropologia da Saúde, cujo eixo é a vida-saúde ao invés da doença-morte”, ou seja, utilizo da visão de que cura é significado de cuidado com o corpo e com a saúde como força vital, como estratégia de sobrevivência.

O corpo que dança acaba por comportar fluxos e criar maneiras de produzir “outramentos”, que de acordo com Oliveira “significa deixar-se contagiar pela novidade, por algo diferente e novo, deixando-se

1 CURA. In: Dicionário Escolar Latino-Português. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962. Disponível em: <<https://www.dicionariolatino.com/>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

transformar-se em outras formas de ser e estar no mundo” (2020, p. 111). Assim, a dança gera afetamentos em nosso corpo, como um todo, que se reconfiguram e podem servir de auxílio aos processos de cura.

Utilizo da memória corporificada/encarnada como ponto crucial desta pesquisa, a memória do corpo que dança e faz seus processos de cura, no momento em que as lembranças se inscrevem e atualizam em meu corpo, nos afetos, nos sentidos e é transformada em forma de movimento-escrita.

Busco mostrar o poder da linguagem do corpo que dança em escrever suas narrativas, escutando este corpo que anseia por ser ouvido. Já que o mundo é nosso trauma, que ele saiba que não aceitamos mais sermos violentadas pelo silêncio, peço licença a Mombaça (2017), que colocou em palavras esse sentimento, pois “sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele.”

O presente trabalho procurou analisar, como foi mencionado, o seguinte problema de pesquisa: como a dança pôde auxiliar nos meus processos de cura? Para responder esta inquietação fiz de mim minha própria pesquisa, transportando dores subjetivas e investigando suas relações, do corpo que dança, rememora, utiliza do esquecimento de forma estratégica e assim poder superar estagnação e recorrer ao gesto ou movimento.

Demonstro, então, a importância de se entender a potência da memória tanto corporal como mental, principalmente acerca do desenvolvimento das subjetividades, da essência curativa, para motivar a criação e o movimento através da dança.

REFERÊNCIAS

- BERTÉ, Odailso Sinvaldo. *Corpos se (mo) vendo com imagens e afetos: dança e pedagogias culturais*, 2014. 338 f. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, 2014.
- DAMASCENO, Letícia. *Dança e criação: a memória corporal numa abordagem nietzschiana*. 2009. 131 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- _____. *Dança e subjetividade: constituição e manifestação da memória do corpo*. 2014. 229 f. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- GRACIOTTI, Mariana. *O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro*. *Revista Philos*, 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/11/24/o-corpo-documento-e-a-travessia-imagetica-do-cinema-negro-brasileiro-por-mariana-graciotti/>
- hooks, bell. *Vivendo de amor*. Traduzido por Maísa Mendonça. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em setembro de 2021.
- LORDE, Audre Irmã outsider; tradução Stephanie Borges. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- MARTINS, Leda. *Performances de tempo espiralar*. in: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.), Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFMG, 2002.
- MELLO, Márcio Luiz Braga Corrêa de. *Práticas terapêuticas populares e religiosidade afrobrasileira em terreiros no Rio de Janeiro; um diálogo possível entre saúde e antropologia*. 2013. 120 f. Tese (Doutorado em Ciências na área de Saúde Pública) – Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Rio de Janeiro, 2013.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Brasil, Editora Cobogó, 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica / Friedrich Nietzsche*; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OLIVEIRA, Danilo Araujo de. *Resistir aos conhecimentos cristalizados para produzir outramentos no currículo*. *Rev. Espaço do Currículo* (online), João Pessoa, v.13, n.1, p. 110-122, jan/abr. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/rec>
- REIS, Rodrigo Ferreira dos. *Beatriz Nascimento vive entre nós: pensamentos, narrativas e a emancipação do ser (anos 70/90)*, 2020. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2020.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autotnográfica da cisgeneridade como normatividade*, 2015, 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Presenças outras

Jean Carlos Azuos, jancarlo.art@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/6317244798304196

RESUMO A pesquisa reflete e espelha o conceito de presenças outras no âmbito artístico, especificamente na curadoria, recorrendo a estudos decoloniais, racializados, políticas de gênero e outros marcadores da diferença. Conformam a urgência e a inquietação de propor dilatação de espaços questionadores, em diálogo com as conciliações das intersubjetividades, suas mitologias, heranças e interseções outras, fundamentando estética, ética às relevâncias existenciais, ancestrais por entre construções e rupturas, que contemplem as diversidades corpóreas, territoriais e suas implicações, na perspectiva de reivindicar e consolidar essas presenças nas ruas, terreiros, museus, galerias, internet, nas zonas autônomas, nos espaços independentes entre outras realidades e ficções.

PALAVRAS-CHAVE Presenças; Curadoria; Corpo; Política.

ABSTRACT The research reflects and mirrors the concept of other presences in the artistic field, specifically in the curatorship, using decolonial, racialized studies, gender politics and other markers of difference. It conforms to the urgency and restlessness of proposing the expansion of questioning spaces, in dialogue with the conciliations of intersubjectivities, their mythologies, inheritances and other intersections, basing aesthetics, ethics to existential relevance, ancestors between constructions and ruptures, which contemplate corporeal diversities, territorial and its implications, in the perspective of claiming and consolidating these presences in the streets, terreiros, museums, galleries, internet, in autonomous zones, in independent spaces among other realities and fictions.

KEY WORDS Presences; Curation; Body; Politics.

Presenças

Palavra no plural de presença cujo significado se refere ao fato de algo ou alguém estar em um lugar,

comparecimento; O fato de (algo ou alguém) existir em algum lugar.¹

Outras

Palavra no plural e no feminino de outra cujo significado é algo ou alguém cujo sua referência indefinida se encontra fora do falante e do ouvinte, que se contrapõe, implícita ou explicitamente.²

[...] com os nossos ancestrais vieram as suas divindades, seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, artística, étnica, técnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. (MARTINS,1997, p. 26)

É a partir dessa provocação de Leda Maria Martins que inicio em balbúcias minhas costuras em palavras sobre esta escrita. E acrescento, que, dentro das possibilidades estético-políticas que deslocam meu corpo nas artes, percebo que minha travessia como artista ao longo dos anos propiciou reflexões sólidas em torno da prática curatorial, por mais que este, e a experiência artística exijam valências peculiares, e perpassam por constantes modulações na arte contemporânea.

As navegações em torno do tema, que aqui convoco, percebe o progresso nas pesquisas em torno das curadorias e seus modos de fazer, e opera na produção de sentidos, nos quais às práticas apontam para disputas, não só nas relações com os conceitos e costuras poéticas, mas na afirmação de outras cenas possíveis, que partem generosamente a partir de políticas da arte, que sugerem novas epistemologias, reivindicam novos corpos e corpos na cena, e possibilitam presenças de sujeitas e sujeitos em sua pluralidade.

Descolonizar o conhecimento nos processos e modalidades da arte, é contestar suas estruturas, sentido de valor e legitimação nas noções estéticas que, baseadas em formatos hegemônicos eurocentralizados ainda estruturam os caminhos e fluxos na contemporaneidade. Temos, como desafio, a reparação dessas vertentes, na elaboração de urgentes estartégias e mecanismos que interditem e interpelem tais construções.

1 Fonte: dicionário inFormal

2 Fonte: dicionário inFormal

Em reflexões derivadas pelas minhas concepções, enquanto artista-curador, entre outras ativações proponho, então, a busca por aprofundamentos nas pesquisas latinoamericanas (GONZALEZ, 1988) de curadoria a partir das experiências que venho dialogando, como movimento de resiliência, teorias outras e novas subjetividades, diante da ordem do inconsciente em um país “cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas” (GONZALEZ, 1988, p. 69). E assim, estabelecer movimentos que proponham outras múltiplas presenças em nossa estruturação cultural e produção artística.

Neste sentido, os estudos curatoriais que pretendo elencar, posui como base as compreensões de territorialidades, as distintas narrativas, mitologias individuais, protagonizar percursos em dissidência e seus muitos repertórios. A pesquisa não estará a serviço de um vislumbre plástico, mas, antes, de uma universalidade nas possibilidades de inventar expressões e novas linguagens, em paralelo, aos diálogos institucionais, os e corpos e corpas e suas recepções, de maneira que criemos movimentos para desafiar e contestar superioridades.

Em síntese, estimo partir do pressuposto apresentado por Dianne Lima: “O principal desafio de instaurar uma prática curatorial em perspectiva passa pela compreensão de que o que estamos fazendo é política”. (LIMA, 2018, p. 246). E com isso, propor horizontes para discutir e refletir sobre formatos e matrizes, que acolham as insurgências e as interseccionalidades frente às armadilhas e desvios da arte contemporânea, no processo de desvelamento de histórias, memórias, no enfrentamento à violência da exclusão e do esquecimento.

Não se trata mais da arte pela arte, e sim, considerar as questões políticas que ela pulsa a partir das estéticas que se instauram no presente, que desencadeia novos sentidos e colapsos. Não há espaço para se pensar o campo artístico sem suas capilaridades, estamos lidando com terrenos em falso e suas ciladas. A curadoria e a produção reflexiva sobre novos espaços na arte, no entanto, se engendra como um caminho possível para elucidação destes indícios e para uma possível reparação da arte e seus dilemas.

A partir destas constatações se abre um indicativo fundamental, que é a importância de desbravar rotas e transviamentos em torno da curadoria, centralmente liderados por práticas, que se proponham a borrar as fronteiras que cerceiam as hibridações e invisibilizam sujeitos, sujeitas e suas subjetividades, questões e territórios periféricos, originários e suas potências nos circuitos artísticos utópicos que ainda regem a contemporaneidade.

“Quem cura, cura o quê? Como são delegadas as vozes, como são geridas as relações de poder e quais os critérios institucionais investidos nessa função?” (LIMA, 2016, p. 1)

Debruçar o olhar para o Brasil, e para nossa história violenta, dos pressupostos desiguais a partir dos quais nossas cidades são organizadas, de nosso atual momento político e do aprofundamento dos desmontes de tantas das nossas instituições democráticas, olhar para dimensões políticas dissonantes de processos curatoriais que tensionam as formas como as relações de poder e os critérios institucionais hegemônicos são instituídos nos parece uma chance de nos agarrarmos em uma possibilidade de nos sentirmos vivas! Um caminho de atuar concretamente na busca por reconstruir referências coletivas, pautadas por outras centralidades, memórias, estéticas e territórios. bell hooks quem lembra que “a teoria” é “um local para cura” (hooks, 2017).

Se considerarmos que esta é uma prática curatorial em perspectiva, podemos nos lançar ao entendimento que parte dos estudos da decolonialidade não se centram na busca pelo fim da colonialidade, mas pelo fim do ponto de vista a partir do qual o colonialismo faz sentido, motivo pelo qual nos resguardar ao direito de recusar aquilo que nos é dado ou o que é esperado sobre nós nos nutre aqui como uma potente estratégia de vida. (LIMA, 2018, p. 251)

Se fomos forjados em um sistema violento, que nossas práticas respondam à altura: apontando fissuras; abrindo espaços de diálogos; criando fluxos e pontes, chances de nos olharmos nus/nuas e por outros ângulos; desafiando o poder de quem/quens historicamente esteve no poder de definir, de curar. E, assim, forjando outros sentidos, mais honestos e diversos, que disputam com as hierarquias do projeto moderno colonial de saber, de poder e ser.

A partir desse entendimento, a produção da cultura e da arte está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade e verdade. Assim, a prática em perspectiva traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias ao mesmo tempo em que fomenta a produção de conhecimento artístico e cultural fundamentais para assegurar a dignidade humana.

Dessa forma, tenta garantir a visibilidade, o direito à diferença e a liberdade de expressão e experimentação de artistas, pensadoras/es, ativistas, educadoras/es e curadoras/es que também trabalham em perspectiva interseccionando questões políticas contemporâneas urgentes como as pautas de gênero, classe, raça, entre outras; propõe, por fim, o combate ao racismo estrutural nas instituições de arte e cultura que notadamente criam sistemas de controle e restringem as oportunidades, precarizando as relações de trabalho aos corpos racializados e/ou dissidentes. (LIMA, 2018, p. 24)

Descolonizar o conhecimento na arte, em seus processos e modalidades, é contestar suas estruturas, sentido de valor e legitimação, nas noções estético-poéticas que, baseadas em formatos hegemônicos eurocêntricos, definia as noções de belo e, por consequência, estabelece legitimidades, enquanto modo de fazer artístico e suas ressonâncias em termos de visibilidade.

Um fato que me chama a atenção é a ausência quase total de uma crítica robusta ao nosso hábito de nos pautarmos, talvez na maioria dos casos, em um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais, ou seja, a quase inexistente necessidade de considerarmos a possibilidade da produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia. Isso inclui, obviamente, acolher as produções que estão “à margem” de uma suposta “universalidade” e que independam dessa matriz. (PAULINO, 2016, p. 1)

Nos intermeios que compõem o campo artístico, a curadoria exerce um papel central de poder, na perspectiva e compreensão dos agentes que ela envolve dentro das possibilidades de diálogos e construções. A dimensão principal é que o gesto curatorial, para além de um caráter profissional e também como prática poética, exerce, sobretudo, uma ação política que pode viabilizar deslocamentos conceituais estruturantes.

Essa possível inclusão traz em seu bojo a possibilidade de desafiar o que já está estabelecido, rever paradigmas que não se encaixam em nossa realidade e propor novas atitudes e conceitos diante daquilo que não nos representa mais

(ou que talvez nunca nos tenha representado). Podemos dizer que, se por um lado novas posturas estão sendo tomadas, a passos lentos, em locais onde elas já deveriam ser um hábito – como nas universidades –, por outro lado alguns artistas, e instituições, tomaram para si parte dessa tarefa. (PAULINO, 2016, p. 1)

A estratégia essencial é a PRESENÇA, de forma que possamos, a partir do que denomino de políticas da arte, assumir nossa responsabilidade enquanto agente em descentramento, e assim mobilizar cenários nas quais os corpos urgentes, racializados e interditos possam usufruir de um espaço artístico em sua plenitude, com todas as ferramentas que este possa oferecer por meios estratégicos de suporte e visibilidade.

E assim,

Provocar uma reflexão sobre o que venho chamando de “uma prática curatorial em perspectiva decolonial”, aquela que leva em consideração outras perspectivas de conhecimento, performando seu discurso no campo estético, mas também instaurando uma ética nas estruturas institucionais. (LIMA, 2018, p. 246)

Estando sobretudo, atento aos

Elementos pouco vivenciados ou discutidos na produção visual da atualidade, como os afetos, as questões ligadas à descolonização dos saberes e o racismo enfrentado pelas populações negras e indígenas – traço, infelizmente, ainda muito presente na sociedade brasileira. (PAULINO, 2016, p. 4)

Trazer à cena formas mais justas e generosas de partilhas. trocas e agenciamentos. E transpor as materialidades, visualidades e outros aparatos que restringem o avanço, e permanecem avesso a estas constatações, e tornam o sistema artístico repetitivo e engessado.

A escrita aqui, por sua vez, proporá novos desenhos, que

[...] são microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agrafamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e modelos de pensamento privilegiados pelo Ocidente. (MARTINS, 1997, p. 35)

Corporificar exposições, mostras e programações, a partir de novas configurações narrativo-visuais no processo de construção de outros panoramas, junto aos desejos e riscos que as manobras da arte contemporânea propõe, nos parece uma aposta política no sentido de articulações e ações estéticas efetivas possíveis, pautadas por uma diversidade de sujeitos/as e territórios historicamente invisibilizados e invisibilizadas, os/as quais a maior parte dos espaços institucionais, sejam eles da arte ou não, ignoram, rejeitam e/ou reservam um lugar menor.³

Interessa-me em desvendar o decolonial/dissidente, multiplicar protagonismos, que aponta para “literaturas menores” (DELEUZE; GUATTARI, 1977), que refletem as relevâncias de obras de artes produzidas por artistas negros/as, mulheres, trans, periféricos/as, como ferramentas “de discussão dos problemas enfrentados por essa população e os meios encontrados para a superação desses obstáculos” (PAULINO, 2016, p. 8), em um constante esforço de alongar os sentidos das imagens e narrativas dominantes.

Ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva. (RIBEIRO, 2017, p. 2017)

Assim, a pesquisa e seus desdobramentos se coloca no desafio de repensar os papéis e seus agentes, na crença por uma arte e seus intermeios mais negra e não branca, LGBTQI+, feminina e plural em corpos e linguagens, e todas aberturas por estes suscitadas, suas inquietações, pautas e suas descentralidades em devir, como resposta às urgências, como

- 3 O principal corolário dessa representação pragmático, no que concerne ao campo da cultura, é se afirmar uma distinção entre as práticas artísticas, estricto senso, e as práticas culturais, lato senso, dos sujeitos das periferias. Assim, os discursos dominantes no campo da análise cultural da cidade consideram, em geral, que os sujeitos das periferias são expressivos na produção de experiências culturais que marcam sua identidade, mas não são capazes de produzir arte, pelo menos numa perspectiva profissional. Isso porque esses sujeitos não teriam capacidade conceitual para tal. Não por acaso, todas as formas de linguagem artística produzidas pelos grupos e sujeitos periféricos são adjetivadas de forma pejorativa: o teatro é “amador”, a pintura é “naif”; a literatura é “marginal”; a música é “brega”. (SILVA, 2015, p. 144)

detalha Grada Kilomba (2019, p. 28) quando afirma que “a passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita [e, para nós, a produção artística contemporânea] como um ato político”, por outro lado, não compreendemos este sujeito como alguém encarcerado em identidades fixas.

É neste sentido que a tarefa do curador não é dissociada de uma atitude crítica. E para que se faça crítica, a pesquisa se impõe como primeira condição de um processo de aquisição e destruição de saberes e verdades. (LAGNADO, 2008, p. 14)

A metodologia está baseada nas táticas de descolonização da arte, outros olhares estéticos e seus desdobramentos no campo da curadoria. E, visa encaminhar outras características para as visualidades das exposições, e romper a ideia de uma arte ocidentalizada, atribuindo em suas construções uma arte territorializada a partir de diversas cartografias possíveis, consolidando espaços e caminhos fundamentais para uma cena contemporânea mais contaminada, provocada por intercâmbios estéticos e trânsitos entre vivências.

Devemos tomar a inquestionável supremacia branca ocidental no mundo como um sistema político não-nomeado, porque ela estrutura “uma sociedade organizada racialmente, um Estado racial e um sistema jurídico racial, onde o status de brancos e não brancos é claramente demarcado, quer pela lei, quer pelo costume”. Um tipo de sociedade em que o caráter estrutural do racismo impede a realização dos fundamentos da democracia, quais sejam a liberdade, a igualdade e a fraternidade, posto que semelhante sociedade consagra hegemonias e subalternização racialmente recortadas. (CARNEIRO, 2005, p. 100 apud MILLS, 1997, p. 18)

As exposições se revelam assim como grandes expoentes que convocam ao espaço, uma dinâmica de poder e redistribuição do mesmo a partir dos/as sujeitos/as. O desafio, no entanto, está na ativação de contingentes e concepções que, em contestação, não espelhe e reproduza as estruturas coloniais. E, claro, indicamos, a partir de metodologias, estratégias que não fortaleçam diferenciação e/ou distinção entre estéticas, artes e práticas descoloniais da arte, mas que criem mecanismos inaugurais de legitimação e de reconhecimento pleno das heterogeneidades culturais e artísticas, se opondo a sistemas de classificação, hierarquização e fronteirização, reconfigurados a partir da democracia e do sensível das geopolíticas em torno da arte e de seus/suas agentes.

Considerando-se que o olhar que lançamos às pessoas e aos objetos os imbuí de características as mais diversas, boas ou más. Estereótipos são criados ou reforçados quando somos diariamente bombardeados por imagens que corporificam preconceitos e lugares instituídos. Repensar esses lugares implica repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país, e isso não é tarefa pequena. Entretanto, artistas das mais diversas áreas vêm realizando essa tarefa. (PAULINO, 2016, p. 8)

A partir de onde olho, considero que estas novas práticas curatoriais e suas extensões, podem contribuir efetivamente com esta tarefa de repensar, reimaginar, renarrar a(s) arte(s) em campo ampliado, cidade(s), seus/suas /sujeitos/as e seus conceitos, apontando para pluralidades que nos identificam com a diversidade de que somos de fato compostos e compostas.

A rua Primeiro de Março pelas pinceladas de Dall'ara: a paisagem urbana do Rio de Janeiro sob o olhar de um estrangeiro

Joyce da Costa Peixoto, joycecosta.hca.ufrj@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/3955604381438265¹

RESUMO O artigo dispõe, como objetos centrais, de três obras homônimas do pintor italiano Gustavo Dall'Ara, que imigrou para o Brasil no entresséculos XIX/XX. Denominadas “Rua 1º de Março” (1907 e 1915), as imagens pictóricas retratam uma das ruas do Centro do Rio de Janeiro e podem ser concebidas enquanto um conjunto. Durante a pesquisa, utilizou-se o método do historiador da arte Erwin Panofsky a fim de empreender a análise iconográfica das obras. No entanto, mediante a identificação de “camadas temporais” na plasticidade dos quadros, a pesquisa demandou o uso do “anacronismo das imagens”, um conceito operativo defendido por Didi-Huberman. Desse modo, o exame minucioso das pinturas apontou para o fato de que elas não são apenas documentais, como também portadoras de “licenças poéticas” relacionadas à memória e à imaginação do pintor. Foi possível confirmar, ainda, que os transeuntes e suas vestimentas constituem-se elementos da paisagem, o que possibilitou pensar esta última atrelada às condições políticas, econômicas e culturais, conforme defendido por Milton Santos. Ademais, a luz dourada que banha a terceira e última tela chamou atenção, pois remete ao sentimento nostálgico da terra natal de Dall'Ara, ao mesmo tempo em que transforma a paisagem carioca em um arquétipo europeu.

PALAVRAS-CHAVE Gustavo Dall'Ara; Entresséculos XIX/XX; Paisagem urbana; Paisagem carioca; Crítica de arte.

ABSTRACT El artículo presenta como objetos centrales tres obras homónimas

1 Pesquisa fomentada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

del pintor italiano Gustavo Dall'Ara, que inmigró a Brasil en los siglos XIX/XX. Llamadas “Rua 1º de Março” (1907 y 1915), las imágenes pictóricas retratan una de las calles del centro de Río de Janeiro y pueden concebirse como un conjunto. Durante la investigación se utilizó el método del historiador del arte Erwin Panofsky para realizar el análisis iconográfico de las obras. Sin embargo, a través de la identificación de “capas temporales” en la plasticidad de los encuadres, la investigación exigió el uso del “anacronismo de las imágenes”, concepto operativo defendido por Didi-Huberman. De esta forma, el examen detallado de las pinturas apuntó que no son sólo documentales, sino también portadoras de “licencias poéticas” relacionadas con la memoria y la imaginación del pintor. También fue posible constatar que los transeúntes y su vestimenta son elementos del paisaje, lo que permitió pensar este último vinculado a condiciones políticas, económicas y culturales, tal como lo defendía Milton Santos. Además, la luz dorada que baña el tercer y último lienzo llamó la atención, pues remite al sentimiento nostálgico de la patria de Dall'Ara, al mismo tiempo que transforma el paisaje carioca en un arquetipo europeo.

KEY WORDS Gustavo Dall'Ara; Entre siglos XIX/XX; Paisaje urbano; Paisaje de Río; Crítica de Arte.

Introdução

Gustavo Giovanni Dall'Ara (1865-1923), pintor de origem italiana que imigrou para o Brasil na virada do século XIX para o XX, representou as ruas centrais do Rio de Janeiro enfatizando o movimento cotidiano da paisagem urbana. Ao analisar três obras homônimas de sua autoria, o presente artigo investiga a inserção da paisagem e da indumentária, concebendo a segunda como elemento da primeira e traçando uma abordagem que vai de encontro à história social.

Tendo frequentado por um ano a Academia de Belas Artes de Veneza (em 1882), Gustavo Dall'Ara aportou no Rio de Janeiro em 18 de março de 1890. Sua escolha pela imigração deveu-se a um convite para trabalhar como redator artístico do periódico “Vida Fluminense”, contudo, após participar de três números, seu nome já não mais consta na revista – o que pressupõe seu desligamento. Depois da demissão inesperada é bastante provável que Dall'Ara tenha provido o próprio sustento por meio da arte, o que se pode supor mediante a destacada produção de retratos. Entretanto, segundo Aline Viana Tomé

(2019, p. 2) foi com a representação da paisagem urbana que o artista se tornou conhecido entre os homens de seu tempo.

Ronaldo Simões (1986, p. 16) aponta que a imigração de Dall’Ara se insere em um período no qual “a República engatinhava”. Era um momento de transição do Brasil imperial para o republicano, que traria mudanças em várias dimensões da vida social. A cidade do Rio de Janeiro constituía-se a capital mais desenvolvida do país, servindo de exemplo para as demais, entretanto, de acordo com Milagre Júnior e Fernandes (2013, p. 25), o crescimento desordenado gerava certos problemas. Ademais, os historiadores destacam nessa passagem de século, a gradual abolição da escravidão que gerou o aumento da mão de obra livre e de pessoas ociosas, a imigração e o êxodo rural. Tomé (2019, p. 5) acrescenta o aumento dos aluguéis e a consolidação das favelas, resultante de um processo de modernização denominado “*Belle Époque carioca*”².

Além disso, as grandes modificações espaciais no Rio de Janeiro no início do século XX, dirigidas pelo prefeito Pereira Passos promoveu o envolvimento do carioca com questões de moda e elegância (FEIJÃO, 2012, p. 7), relacionadas a mudanças em curso no panorama macro, como a Revolução Industrial, o trem a vapor e, mais tarde, os automóveis, tornando a vida urbana cada vez mais veloz – aspecto que não pouparia o traçado urbano, a cultura das aparências e as artes.

Nesta conjuntura efervescente que Gustavo Dall’Ara, faria emergir de suas telas o vaivém do Rio de Janeiro, chegando a ser apelidado de “o pintor da cidade” por Nogueira da Silva (*apud* SIMÕES, 1986, p. 126).

“Rua 1º de Março”: entre o ideal e o real, a fabulação

A análise iconográfica que se segue será realizada a partir do método do historiador Erwin Panofsky, para o qual se faz necessário isolar as estruturas profundas das obras de arte ao estabelecer a oposição entre

- 2 Momento marcado por intensas transformações urbanas pautadas no discurso higienista e nos projetos de Haussmann, realizadas em Paris durante o Segundo Império de Napoleão III. Seguindo a perspectiva historiográfica de Jeffrey D. Needell, considerar-se-á o marco inicial da *Belle Époque carioca* o ano de 1898, com a ascensão de Campos Sales ao poder. Cf. NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

iconologia e iconografia. Enquanto esta última coleta as principais evidências e as classifica (datação, origem e autenticidade), a primeira implica um método descritivo ou estatístico, consistindo na identificação de motivos, na análise das imagens, alegorias e histórias. Isso significa dizer que o objeto da iconologia consiste na interpretação dos valores “simbólicos” de uma obra.

Neste estudo, correspondem aos objetos centrais três obras homônimas: “Rua 1º de Março” – duas delas de 1907 e outra de 1915. Os óleos sobre tela podem ser concebidos como um conjunto na medida em que retratam o mesmo local. Contudo, somente há a possibilidade de concebê-las desse modo ao acessar-se as fotografias das respectivas obras, pois, as pinturas de fato encontram-se em diferentes locais do Rio de Janeiro: a primeira tela de 1907 faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes (RJ), a segunda, está na coleção da família Ribeiro Loures (RJ), enquanto o quadro de 1915 encontra-se na coleção Maria do Rosário Moreira de Souza (RJ).

Na Rua Primeiro de Março, que Gustavo Dall’Ara converte em imagem pictórica dentro de um recorte arbitrário, observa-se à esquerda, primeiramente, a Igreja de Santa Cruz dos Militares. Mais ao fundo, nota-se (nas duas primeiras pinturas) uma torre referente à Igreja de São José. Ademais, atrás da torre, encontra-se o Morro do Castelo e, nele, o Colégio dos Jesuítas – cujo desmonte deu-se nos anos 1920 (PAIXÃO, 2008, p. 13). Na terceira pintura, perde-se estes de vista devido à imponência da Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, enquadrada à direita da tela por meio do novo ângulo adotado pelo pintor.

Outro elemento que está presente e se altera nas pinturas é o meio de transporte: na primeira, uma carroça ocupa quase o centro da tela, transportando dois homens que comandam a tração animal – um deles encontra-se acenando com o braço esquerdo – enquanto outra carroça os segue, levando duas senhoras vestidas de preto. Na segunda, nota-se à esquerda da tela um bonde impulsionado pela tração do burro de carga, seguido por uma carroça. E, na terceira pintura, observa-se ao centro um automóvel, deixando atrás de si o bonde já movido à eletricidade. Essa sequência, que proporciona a sensação do tempo decorrido, vem acompanhada dos transeuntes, das árvores que crescem, da luz do sol e do céu distintos, demonstrando diferentes horas do dia e clima. Tudo isso forma um conjunto aparentemente simples, mas capaz de transportar o espectador para tempos nostálgicos que foram sublimados em prol da modernidade – simbolizada pelo automóvel e pela luz mediterrânea no último quadro. Também neste, com



Figura 1
“Rua 1º de Março”
(1907), Gustavo
Dall’Ara. Coleção Mu-
seu Nacional de Belas
Artes, RJ.



Figura 2
“Rua 1º de Março”
(1907), Gustavo
Dall’Ara. Coleção Fa-
mília Ribeiro Loures,
RJ.



Figura 3
“Rua 1º de Março”
(1915), Gustavo
Dall’Ara. Coleção Ma-
ria do Rosário Morei-
ra de Souza, RJ.

seu olhar cauteloso, Dall'Ara pintou o céu refletindo a sua luminosidade no chão para atribuir a ideia de água pluvial, que interage com o clima enevado compondo a paisagem chuvosa e gélida, a qual parece indicar um ideal civilizatório naquele *entresséculos*: o europeu.

Por outro lado, ao pensar as paisagens de Dall'Ara dentro de seu período histórico de produção, depara-se com imagens destoantes, principalmente, nos dois primeiros quadros. Com relação aos meios de transporte, o Rio de Janeiro foi a primeira cidade a introduzir o sistema de bondes por tração animal entre 1856 e 1859, sendo os anos 70 dos oitocentos, o auge desse sistema (PIRES, 2012, p. 4). Em vista disso, pode-se admitir que até 1856, as carroças constituíam o meio de transporte mais frequentemente utilizado na antiga capital. E, logo depois dos bondes por tração animal,

a introdução do sistema público de transporte, baseado em bondes elétricos, em 1892, transformou e modernizou a paisagem e as feições das cidades brasileiras. O sistema de bondes elétricos inicialmente foi implantado no Rio de Janeiro, nas zonas central e sul da cidade e, posteriormente, se expandiu para a zona norte e oeste. (PIRES, *op.cit.*, p. 7)

Assim, reconhece-se que Dall'Ara almejou representar na primeira tela o tempo anterior a 1856; na segunda, entre 1856 e 1892 e, na terceira, quis retratar o próprio ano da pintura, 1915. Portanto, as três obras do artista são tão documentais quanto portadoras de “licenças poéticas”: documentais pelo *retrato*, em certa medida fidedigno, das arquiteturas na paisagem urbana; e portadoras de “licenças poéticas”, uma vez que contemplamos o seu potencial criativo. Dall'Ara deu vida a carroças e bondes de tempos anteriores ao seu próprio nascimento.

Em seu imaginário, o pintor italiano delineia os impactos da revolução industrial que chegam ao Brasil trazendo os ventos das transformações decorrentes da modernidade, de um tempo mais veloz e de homens e mulheres de atitude *blasé* – nas palavras do sociólogo George Simmel (1998) –, evidente nos passantes ao percorrer-se o olhar pelos quadros. No primeiro, as pessoas caminham lado a lado, se falam, acenam e mantêm relações comerciais. Entretanto, poucas pessoas ocupam a rua na segunda cena e apenas dois homens e duas mulheres são realmente reconhecíveis. Por sua vez, a terceira e última pintura apresenta os transeuntes ocupando quase que somente as calçadas; a maioria deles caminha sob os guarda-chuvas em direção

oposta ao automóvel, como se mirassem o passado representado nas duas telas anteriores: um tempo pretérito digno do sentimento nostálgico simbolizado pela luz dourada que banha toda a cena. Observa-se, de uma tela à outra, a mudança de uma paisagem da interação humana para aquela do *olhar distanciado*.

Intrínseca à paisagem *dallariana* está a indumentária. Para Milton Santos (2014, p. 75), deve-se pensar a paisagem atrelada às condições políticas, econômicas e culturais, que nem sempre são visíveis no “cabedal histórico de técnicas” proporcionado pela paisagem em si. Assim, defende-se que estes dados são confirmados por meio dos trajes utilizados pelos agentes históricos integrantes das representações de Dall’Ara.

Partindo da análise da terceira e última pintura, identificou-se pela indumentária dos passantes que eles são majoritariamente homens, uma vez que são representados vestindo ternos na cor preta ou cinza. Observa-se somente uma mulher em primeiro plano, ao lado esquerdo, e outra que se afasta em direção contrária ao automóvel, atrás de um poste de iluminação pública. Ao distanciarem-se do espectador, os atores cotidianos se misturam à paisagem urbana e à luz dourada por meio de suas escolhas vestimentares neutras. Quanto mais se distanciam, tornam-se borrões, fundindo-se ao clima enevado sob a chuva que cai trepidante.

O fato de que os homens são a maioria ao ocupar o espaço público está diretamente associado à modernidade, bem como ao advento da família burguesa, que separou as esferas do público e do privado pautando-se no gênero – a primeira, dos homens e a segunda, esfera doméstica, da mulher. Mulheres burguesas, entretanto, exibiam-se em público, passeavam e faziam compras. Mas, as da classe trabalhadora sofriam no que diz respeito à sua definição de mulher, pois comprometiam sua respeitabilidade identificada à feminilidade. Construído de tal modo, o espaço público colocava em risco sua virtude (POLLOCK, 1998, p. 230).

Diferente da terceira pintura, na primeira há uma diversidade de pessoas: as mulheres burguesas portam trajes de cores variadas; homens burgueses trajam terno, gravata e *billycock* (chapéu-coco) ou *boater* (chapéu de palha de verão), modelos de chapéus onipresentes ao final dos oitocentos; o vendedor ambulante veste-se de modo mais informal ao dispensar a gravata; e homens do campo e outros tipos de trabalhadores aparecem com roupas mais coloridas, prescindindo do paletó.

Apesar de Dall’Ara ter desejado representar o Rio antes de 1856 nesta tela, os chapéus masculinos e as silhuetas femininas representados remetem à década de 1890 – quando já não há

mais a anquinha, embora seja feito o uso de enchimento estratégico nas partes traseiras, espartilhos em “S” e boa demanda de chapelaria. Esta representação pode estar associada às memórias de quando o pintor aportou no Brasil, deixando escapar os indícios de uma época e dando lugar às suas recordações e imaginação, simultaneamente. Dessa forma, compreende-se as três obras do artista italiano a partir do *anacronismo das imagens*, conceito de Didi-Huberman (2015, p. 23):

Na dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de “estilo” ou de “época” revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de “historiador fóbico do tempo”). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais de tempo* operando em cada imagem.

Usufruindo do aporte conceitual, identificou-se nas obras *dallarianas* certas “camadas temporais”. Na “Rua 1º de Março” nº 1, por exemplo, pode-se inferir: os anos de 1850 no meio de transporte (a carroça), a década de 1890 na indumentária, e o ano de produção do artista (1907) em outros elementos, como a rua, o céu, a luz e a sombra, e o estado da arquitetura. Dessa forma, a paisagem urbana de Dall’Ara é resultante da *manipulação* de tempos que não necessariamente correspondem aos anos de sua existência. O artista convida o espectador a descortinar cada uma das camadas, quadro a quadro, até chegar àquele que seria o ápice da “civilização” nos trópicos.

Por fim, ao contemplar-se as três telas, chegou-se à conclusão de que o pintor almejou criar uma espécie de linha temporal nutrida pelas ideias positivistas de “evolução” e “progresso”, que influenciaram fortemente o período da Primeira República brasileira, sobretudo no “campo das ideias”, como aponta Lilia M. Schwarcz (2015, p. 316). Desse modo, pode-se compreender a paisagem segundo a perspectiva de Michel Collot (*apud* BONA, 2017, p. 61): sempre pertencente a uma percepção subjetiva; não consistindo em um território real, senão aquele percebido do ponto de vista de um sujeito.

Considerações finais

Neste estudo, foi possível traçar um paralelo entre a conjuntura vivida por Dall’Ara ao aportar no Brasil e as três obras homônimas de sua autoria, sobretudo no que diz respeito à modernidade. A análise iconográfica empreendida apontou para o fato de que suas telas não são apenas documentais, mas também portadoras de “licenças poéticas”. Além disso, enquanto artista do gênero masculino, por meio de suas pinceladas, ele captou as relações desiguais de gênero – conscientemente ou não –, latentes e indissociáveis da paisagem no *entresséculos* XIX/XX, criando em certa medida, um *retrato* de seu tempo. Por sua vez, ao pensar-se a indumentária como elemento da paisagem de Dall’Ara, confirmou-se as classes sociais que frequentavam a Rua Primeiro de Março na virada do século, ou que deveriam frequentar, segundo o “ideal civilizatório” atribuído ao último quadro.

Evocando o vaivém cotidiano do centro urbano, as paisagens *dallarianas* são, evidentemente, subjetivas: as representações da paisagem carioca construíram-se a partir da visão de mundo do artista, gerada por suas próprias experiências e repertório adquirido durante a vida. Portanto, submetidas à análise, podem ser compreendidas como a elaboração dessas experiências, além de um ponto de interseção entre o estrangeiro e o brasileiro.

REFERÊNCIAS

- BONA, Fabiano Dalla. *Paisagens de Palavras na Obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2017, 230p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* / Georges Didi-Huberman; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FEIJÃO, Rosane. Moda Feminina e Imprensa na Belle Époque Carioca. *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte* – São Paulo – v.5, n1º, p. 5-21, maio 2012.
- FERNANDES, T. F.; MILAGRE JÚNIOR, S. L.. A Belle Époque Brasileira: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX. *História em curso – Revista do curso de História da PUC Minas*, v. 3, p. 19-33, 2013.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* / Gilles Lipovetsky; tradução Maria Lucia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 34.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PAIXÃO, Cláudia Míriam Quelhas. *O Rio de Janeiro e o morro do Castelo: populares, estratégias de vida e hierarquias sociais (1904-1922)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 156 p., 2008.
- PANOFKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*; [tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg]. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PIRES, Hindenburgo Francisco. *Imagens e história na internet: os bondes, patrimônio brasileiro*. *Aracne Revista Eletrônica de recursos em internet sobre geografia y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona. n.º 156, 2012.
- POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade (1988). In: *Histórias das mulheres, histórias feministas*: Antologia. São Paulo: MASP – 1ª ed., 2019, 528p.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia* / Milton Santos em colaboração com Denise Elias. – 6. ed. 2. reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, 136p.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SIMMEL, Georg. O dinheiro na cultura moderna. In: SOUZA, J; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, p. 18.
- SIMÕES, Ronaldo do Valle. *Gustavo Dall’Ara (1865-1923)* / Ronaldo do Valle Simões, Sandra Quintella e Umberto Cosentino. – Rio de Janeiro: Livraria Winston Ed. Ltda., 1986.
- TOMÉ, Aline Viana. *Metamorfoseando cidade e paisagem urbana na obra de Gustavo Dall’Ara*. ANPUH – Brasil – 30º Simpósio Nacional de História – Recife, 2019.
- VOLPI, Maria Cristina. *Modos masculinos de vestir na Belle Époque carioca*. In: SIMILI, I.G.; BONADIO, M.C., orgs. *Histórias do vestir masculino: narrativas de moda, beleza, elegância*. [online]. Maringá: EDUEM, 2017, p. 17-34.

¿História natural?: A colonização do corpo brasileiro

Julia Furtado Zanon, j.furtadozanon@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/349417336702903

RESUMO Ao traçar um paralelo entre a produção da artista contemporânea brasileira Rosana Paulino e do pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret o estudo propõe-se a observar como o problema histórico da representação dos negros na arte e na história brasileira elucida as relações sociais, econômicas e políticas contemporâneas vividas por essa população. Levantando questões sobre o lugar que foi imposto aos negros e à imagem dos seus respectivos corpos, tal qual são conhecidos historicamente as feridas são abertas para reflexão questionando o mito da democracia racial brasileira que vergonhosamente esconde as atrocidades de sua história através de uma postura passiva e intolerante.

PALAVRAS-CHAVE Arte decolonial; História; Corpo; Identidade.

ABSTRACT By drawing a parallel between the production of the Brazilian contemporary artist Rosana Paulino and the French painter and draftsman Jean-Baptiste Debret, the study proposes to observe how the historical problem of the representation of black people in art and in Brazilian history elucidates social, economic relations and contemporary policies experienced by this population. Raising questions about the place that was imposed on black people and the image of their bodies, as they are historically known, the wounds are opened for reflection questioning the myth of Brazilian racial democracy that shamefully hides the atrocities of its history through a passive and intolerant posture.

KEY WORDS Decolonial art; History; Body; Identity.

Introdução

Ao desenvolver suas teses sobre a teoria da história, Walter Benjamin questiona a perspectiva sob a qual a história é

narrada. Os registros históricos documentais oficiais perpetuam uma história “dos vencedores”, ou seja, das classes dominantes que detinham poderes políticos, econômicos e sociais e a partir deles difundiram “a verdade” e seus supostos valores. Dessa forma, estabeleceu-se uma tradição que anula o ponto de vista dos oprimidos e os dissocia de sua verdadeira identidade.

Após a Revolução Francesa e o aperfeiçoamento da técnica como fonte de progresso, o futuro passou a predominar no imaginário social como o lugar do conhecimento e evolução, fazendo com que nos desconectássemos do passado como parte intrínseca e vinculada à nossa história presente. Consequentemente, nos tornamos conformados com todo o horror vivenciado pelos dominados, interpretando-o como fruto de momentos ultrapassáveis e superáveis pela concepção linear do progresso, que lidera um caminho para a perfeição. Entretanto, para Benjamin (2005) só se poderia falar sobre progresso quando toda a humanidade estiver de posse de seu direito à felicidade e realização. Para tanto, seria necessária a redenção de todo o sofrimento já experienciado pelas sociedades, reconhecendo o passado – não narrado – e revelando a “história dos vencidos” para que se oportunize a possibilidade de se refazer a história cruzando ambas as narrativas.

No Brasil, tanto a história quanto a identidade brasileira, foram construídas a partir do movimento colonizador português de exploração. A natureza, os nativos, o espaço e as relações foram violentamente condenados ao domínio e à tradição clássica europeia, que extirpou toda e qualquer subjetividade da vida e representação do que de fato foi encontrado nas terras brasileiras. Na tentativa de converter o “esquecimento” em lembrança, esse ensaio pretende comparar criticamente a produção de Debret, integrante da missão artística francesa no Brasil, com a produção da artista contemporânea Rosana Paulino, que se dedica a resgatar a memória ancestral dos povos negros no Brasil denunciando as estruturas racistas presentes na construção da história e identidade brasileira.

História Natural?

“A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível.

Esse chamado para o seio da civilização sempre foi

justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma *concepção de verdade*, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.” (KRENAK, 2019, p. 11)

Influenciado pela queda de Napoleão e pelo desejo da coroa portuguesa de construir de uma escola artística que pudesse trabalhar na elaboração das representações das terras brasileiras, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) chega ao Brasil em 1816. Francês, pintor e desenhista, também exerceu a função de educador ao longo de sua vida, colaborando inclusive na criação da Academia Imperial de Belas Artes – a primeira do Brasil. Embora não fizesse parte da academia francesa, o artista possuía formação acadêmica neoclássica e humanista e no Brasil dedicou muitos anos à produção das imagens do povo brasileiro e de sua vida cotidiana. Seu trabalho foi registrar, catalogar, pesquisar e analisar os elementos da fauna, flora e habitantes do “Novo Mundo” (figura 1), para assim alimentar a curiosidade dos europeus sobre o exotismo das novas terras colonizadas.

A partir de uma perspectiva científica, a elaboração dessas imagens contribuiu para os estudos genéticos e biológicos que sustentaram a teoria eugenista da supremacia branca caracterizando o povo brasileiro não-branco (indígenas e afrodescendentes) como seres intermediários – entre o homem e o animal – logo, inferiores biologicamente, fundamentando assim o discurso de dominação (figuras 2 e 3).

Muitas imagens também foram feitas para retratar os costumes, a vida cotidiana, as hierarquias (o lugar social desses indivíduos e suas relações) e as vestimentas (figura 4), resultando no livro “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil” de sua própria autoria.

Percebe-se nas imagens uma riqueza enorme de detalhes mas também uma aproximação da anatomia humana às figuras clássicas, o que corrobora a influência do imaginário europeu imposto na construção da figura brasileira que era exportada para fora, e, associada à metáfora da selvageria pautou um discurso impregnado de preconceitos. Os corpos representados são sempre servis e estão em lugar de submissão e trabalho (figura 5).

O empreendimento colonial argumentado pelo desenvolvimento científico do progresso e moral religioso (catequização) retira esses corpos de seu lugar de origem, os destitui de suas subjetividades e os transforma em objetos científicos, onde o sentido da escravidão e exploração ganha sua validação.

Nesse ponto, é mais uma vez importante citar Benjamin que, em suas teses (2005), afirma que é a partir desse passado que podemos identificar as semelhanças no agora e assim “explodir o continuum da história”, ou seja, inserir na mesma aquilo que não foi contado.

“Se na história da arte as imagens foram usadas para marcar uma posição de sujeição para o corpo negro, que seria mais músculo do que intelecto, então intervir nessas fotografias e alterar seus significados para mim tem um sentido de cura.” (PAULINO *in* ROSA, 2018)

E essa é a principal premissa da produção da contemporânea Rosana Paulino (1967-). De origem afrodescendente da periferia de São Paulo, a artista visual, pesquisadora e professora busca a partir da autorrepresentação e do uso de diversas referências pessoais elucidar o problema histórico da representação dos negros na arte e na história brasileira. O propósito de seus trabalhos está justamente no levantamento de questões sobre o lugar que foi imposto aos negros mas principalmente às mulheres negras, que hoje constituem a base da pirâmide social brasileira, segundo o IBGE (ROSA, 2018). Paulino se apropria então da imagem que simboliza os negros, tal qual os conhecemos, para reformulá-las e assim estabelecer novos sentidos.

Duzentos anos depois da chegada de Debret ao Brasil, Rosana Paulino apresenta seu trabalho *¿História Natural?*, que dialoga diretamente com a coletânea elaborada por Debret. Paulino se apropria do mesmo meio comunicativo – o livro – para dar voz aos silêncios de um mesmo momento. Na articulação entre papeis, tecidos, linoleogravura e costura nasce um arranjo delicado e minucioso mas que evoca uma violência bruta e angustiante sobre os corpos negros. Ele se estrutura quase como uma enciclopédia taxonômica, apresentando também fauna, flora e as “gentes” brasileiras.

A presença dos negros no Brasil, se deu inicialmente pelo tráfico através do Atlântico, onde em condição de mercadoria, eles eram enviados da África em circunstâncias muito precárias para trabalhar sob um regime escravista. Vemos de início um crânio sob os seguintes inscritos: “O progresso das nações. A salvação das almas. O amor pela ciência.” (figura 6) Esses dizeres foram os argumentos utilizados pelos brancos para legitimar a teoria eugenista de inferioridade da raça negra. Os estudos a partir das representações criadas pelos artistas europeus de sua aparência, seus ossos, seu corpo “comprovavam” suas

desvantagens biológicas, genéticas e consequentemente intelectuais, reafirmando sua posição de subjugado. Fragmentos de texturas que representam os azulejos portugueses são distribuídos ao longo do livro nos lembrando a todo momento os responsáveis por essa barbárie.

Percebe-se o interesse de Paulino pelas ciências refletido no próprio título do trabalho. História Natural questiona a exploração da natureza brasileira como um todo. Desde a fauna e a flora (figura 7) até os nativos, que foram objetos de domesticação mas sobreviveram e sobrevivem apesar do projeto genocida que os tenta excluir e dizimar.

Os corpos negros (figura 8) apresentados por Paulino possuem sempre alguma intervenção. Ora sem rosto, ora sem olhar, ora somente uma silhueta – sem traços que nos permita identificar. O trabalho com essas rasuras mostra de forma muito certa toda a invalidação sofrida por essa população. O silenciamento da fala, do olhar, do pensamento. O verdadeiro anonimato de todas as pessoas que perderam seus nomes, suas individualidades, suas vontades, sua origem: não passam de corpos objetificados, desumanizados. Dessa forma, Paulino invoca a humanidade de cada um desses corpos com a seguinte questão: quem habitava aquele corpo?

Trazendo essa questão para os dias atuais, pode-se perceber como a colonização do corpo negro ainda se mantém. A presença nas periferias, nos complexos carcerários, a violência, a sexualização, o preconceito social são exemplos da hostilidade as quais esses mesmos corpos ainda precisam resistir. Por que aceitamos e continuamos reproduzindo esse mesmo discurso histórico? Paulino expõe essas feridas e deixa-as abertas para reflexão, questionando o mito da democracia racial brasileira que vergonhosamente esconde as atrocidades de sua história através de uma postura passiva e intolerante.

Uma das principais técnicas utilizadas por ela nesse trabalho e em grande parte de sua produção foi a costura. Atividade muito relacionada ao trabalho feminino ela une diversos fragmentos – mapas cartográficos, o navio negreiro, os azulejos – aos corpos e suas representações alteradas no fio de uma nova história, remetendo à um machucado ainda não cicatrizado. Os tecidos são organizados de forma que em um momento escondem uma imagem e pela a nossa ação revelamos o que de fato ela deseja mostrar: o outro lado dessa história. Funciona quase como um chamado à uma tomada de posição: cabe a todos nós reconhecermos e desfiarmos esses fatos através de um novo olhar.

Considerações finais

No momento em que recuperamos essa herança, coincidimos o presente com os momentos não narrados da história e a “história dos vencidos” se apresenta para ser contada. Para entender de fato as relações contemporâneas sociais, econômicas e políticas vividas pela população negra devemos resgatar esse passado para que assim possamos, como afirma Walter Mignolo, nos desconectar da matriz colonial de poder “onde não há espaço para a ideia abstrata de (história) universal.” (DIALLO, 2018)

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “*Sobre o conceito de história*”. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: LOWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Têtes de Différentes Castes Sauvages Pl.28*. 1835. Gravura, litografia em cores em papel, 51,4 x 33,4 cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/t%C3%AAates-de-diff%C3%A9rentes-castes-sauvages-pl-28-jean-baptiste-debret/iwEnu6tzvj3ffQ>> Acesso em: 05 abr. 2021.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Différentes Nations Nègres/Nègres Canguieiros*. 1835. Litografia, 47,1 x 32,3 cm. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19602/negres-canguieiros>> Acesso em 05 abr. 2021.
- DEBRET, Jean-Baptiste; FRÈRES, Thierry. *Esclaves nègres, de différentes nations*. 1835. Litografia, 20,6 x 31,5 cm. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17104/esclaves-negres-de-differentes-nations>> Acesso em 05 abr. 2021.
- DEBRET, Jean-Baptiste; FRÈRES, Thierry. *Une mulatresse allant passer les fêtes de noel, a la campagne*. 1839. Litografia, 27,6 x 24,6 cm. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17454/une-mulatresse-allant-passer-les-fetes-de-noel-a-la-campagne>> Acesso em 05 abr. 2021.
- DEBRET, Jean-Baptiste; MOTTE, Charles E. P. *Végétation des forêts vierges*. 1834. Litografia, 31 x 49 cm. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/veg%C3%A9tation-des-for%C3%AAts-vierges/uQF6XpTVVNcm3w>> Acesso em: 05 abr. 2021.
- DIALLO, Aïcha. *Conversa com Walter Mignolo: “A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes”*. Contemporary and America Latina. Mar., 2018. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/>> Acesso em: 07 abr. 2021.
- FONSECA, Raphael. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, de Jean-Baptiste Debret, Jacques Leenhardt (prefácio)*. Artelogie [Online], 10 | 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/artelogie/877>> Acesso em: 05 abr. 2021.
- KRENACK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PAULINO, Rosana. *¿História Natural?*. Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura. Caixa: 31,5 x 42,5 x 33,5 cm. Livro: 29,5 x 39,5 cm. 2016. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/>> Acesso em: 04 abr. 2021.
- ROSA, Victor. *Conversa com Rosana Paulino: “O corpo é uma questão política.”*. Contemporary and America Latina. Fev., 2018. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/researcher-and-artist-rosana-paulino/>> Acesso em: 07 abr. 2021.

Arquivologia de si: a hermenêutica do artista-arquivador

L. Hansen Braga, hansen.lhb@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/9638563275262301

RESUMO O enfoque no arquivo advém da hipótese das formas de arquivamento do eu (ARTIÈRES, 1998) como uma prática artística. A materialidade do arquivo – a coleta, a organização, a manipulação – construída pelo arquivador é uma forma de subjetivação do discurso divergente do monumento-documento (FOUCAULT *apud* COSTA, 2011), já que faz usos singulares do arquivo quando esse demanda usos universais (COSTA, 2011). Desse modo, a prática do arquivo é um exercício de livre criação de si (FOUCAULT, 2017). Essa forma de autobiografia material (SANCHES NETO, 2011) sugere que o arquivo é estetizado como hermenêutica de si nos moldes de um *work in progress* (KLINGER, 2012), tensionando as concepções de obra e documento. O presente trabalho tem por objetivo a proposição de tipologias que norteiem a prática do artista como arquivador, chegando à ideia de artista-arquivador a partir do inventário de procedimentos de artistas como Annette Messenger, Antonin Artaud, Antonio Gonzaga Amor, Christian Boltanski, Paulo Bruscky, Rosângela Rennó.

PALAVRAS-CHAVE Hermenêutica de si; Arquivo privado; Documento; Autobiografia material; Rascunho.

ABSTRACT The focus on the archive comes from the hypothesis of the forms of archiving the self (ARTIÈRES, 1998) as an artistic practice. The materiality of the archive – the collection, the organization, the manipulation – constructed by the archiver is a form of subjectivation of the divergent discourse of the monument-document (Foucault *apud* Costa, 2011), since it makes singular uses of the archive when it demands universal uses (FOUCAULT *apud* COSTA, 2011). Coast, 2011). In this way, the practice of the archive is an exercise in free self-creation (FOUCAULT, 2017). This form of material autobiography (SANCHES NETO, 2011) suggests that the archive is aestheticized as a hermeneutic of the self in the mold of a work in progress (KLINGER, 2012), tensioning the conceptions of work and document. The present work aims to propose typologies that guide the practice of the artist as an archiver, arriving at the idea

of the artist-archiver from the inventory of procedures by artists such as Annette Messager, Antonin Artaud, Antonio Gonzaga Amador, Christian Boltanski, Paulo Bruscky, Rosângela Rennó.

KEY WORDS Hermeneutics of the self; Private file; Document; Material autobiography; Sketch.

Papéis pessoais

Como parte de uma cultura escriturária, concentrada ainda no impresso, arquivamos por injunções sociais. Há que se inscrever e guardar registros que atestem nossa existência como indivíduo, além de demonstrar os rastros de nosso passado: certidões; comprovantes; históricos etc. O teor dos documentos pode exprimir classe social, nacionalidade, possíveis doenças, o gênero e/ou a raça; construindo a imagem do indivíduo diante do Estado toda vez que eles nos são solicitados. A papelada informa nossa relação com as instituições, com o Estado e com as pessoas, é o lugar escrito de cada um de nós, Dardy (1997).

Para além da obrigação comum da escrita oficial, também arquivamos pelos desejos individuais de constituirmo-nos. Colecionamos um arquivo afetivo que compreende álbuns de fotografias, diários, cartas, cadernos escolares – lembretes físicos que têm a vocação de serem consultados, transmitidos. Essa modalidade de constituição do arquivo pessoal é uma “preocupação com eu” (FOUCAULT *apud* ARTIÈRES, 1998), como explica Artières:

Dessas práticas de arquivamento do eu se destaca o que poderíamos chamar uma intenção autobiográfica. Em outras palavras, o caráter normativo e o processo de objetivação e de sujeição que poderiam aparecer a princípio, cedem na verdade o lugar a um movimento de subjetivação. Escrever um diário, guardar papéis, assim como escrever uma autobiografia, são práticas que participam mais daquilo que Foucault chamava a preocupação com o eu. (1998, p. 11)

É a construção de uma identidade reconhecível a partir da sistematização da própria vida. Iremos explorar essa intenção biográfica na prática de arquivamento: o engajamento na construção

de um *corpus* documental que media a construção da identidade do arquivador em sua administração dos papéis domésticos. Na presente discussão de tipologias, vamos considerar o arquivo como acumulação e organização de documentos, além de fazer uma diferenciação de seus usos práticos e poéticos. A partir da breve análise de alguns artistas, observamos a “trajetória realizada por um arquivo no interior do seu processo de geração [...] A eles [aos registros] se afeiçoando a ponto de tratá-los mesmo como termo de relação homem-obra como seu legado pessoal e intransferível” (Viana et al., 1986, p. 63). A presença do corpo do arquivador recusa a perspectiva do arquivo como dado póstumo e estabelece uma ‘relação entre razão prática e jogo afetivo’, Dardy (1997).

Obra e documento

A concepção dos usos poéticos do arquivo pelo artista se dá “em três momentos distintos: material que pode se tornar obra, obra em processo e obra pronta.” (Cadôr, 2016, p. 147). Com sobreposições e sem separações nítidas, podemos sugerir que os primeiros seriam os artistas que produzem a partir do arquivo (artistas colecionadores e an-arquivistas), os últimos, produtores intencionais de arquivo e, como categoria a ser mais largamente explorada, o artista-arquivador. Sob essa perspectiva, evidenciam-se as tensões entre documentos e obras.

O documento é comumente compreendido pelo seu valor de autenticidade (uma prova), de vestígio (um testemunho) e didático (informativo). A ideia primeva é de que ele está em segundo plano em relação à obra, essa que seria o acontecimento *per se*, o monumento, Costa (2011). No entanto, é possível observar casos, como coloca Anne Bénichou (2013) em sua análise dos processos artísticos contemporâneos, que evocam a reavaliação do estatuto da obra e da documentação. Se a obra é o objeto de interpretação, o documento é o que apoia sua leitura; mas e quando esses documentos são dotados de valor estético tanto em sua produção como recepção, além de sua relativa autonomia quanto às obras? Emerge a preocupação de como entender o documento para além de vestígio da obra e, com isso, como situá-lo entre o espaço do museu e da biblioteca. À título instrutivo, vamos denominar esses artistas como **produtores intencionais de arquivo**.

Christian Boltanski, por exemplo, conjuga em seus inventários e listas o funcionamento do regime documental e do

regime artístico, como em *Inventários de objetos que pertenceram à...*¹ (1973-2000) em que produz impressos a partir de instalações físicas realizadas no museu. Ao contrário do que se pode pensar, não há fotografias das instalações, mas uma instalação impressa, como coloca Bénichou, já que “os impressos propõem uma experiência estética plena” (2013, p. 175), pois se dão em outro meio expositivo. “As pequenas fotografias retangulares, puramente sinaléticas, que isolam os objetos e dispõem em ordem mas sem arte na página são o equivalente impresso das vitrines do museu, onde, como no livro, uma etiqueta identifica cada peça apresentada.” (MÉGLIN-DELGROIX *apud* CADÔR, 2016, p. 156). Enquanto as instalações estão na sala de exposição, os impressos estão no centro de documentação – pois, segundo Bénichou, só adquirem seu pleno significado em relação às instalações. Indo mais longe, Ilya Kabakov apresentou uma mesma obra sob três estatutos. Primeiro, como uma exposição de livros (1996)². Em 1997, como uma instalação – *The Artist’s Library*³ – e dois anos depois como documentação complementar a uma instalação-exposição⁴. Ela consistia em uma sala de leitura em que era possível consultar publicações sobre a obra do artista e também outras escritas por ele.

Por outro lado, há os **artistas que produzem a partir do arquivo**, aqueles que têm como base material de trabalho os documentos em si (sejam eles advindos de arquivos pessoais, institucionais ou informais). Nesse caso, suscitam principalmente a extensão da verdade atestada por eles.

Do Iluminismo à crise do documento na Modernidade, um longo processo estendeu-se até que o arquivo pudesse ser compreendido como espaço discursivo junto ao qual são desenvolvidas práticas de poder e mecanismos de organização, disposição e autorização do saber. A arte, desde os anos 1960, visa politizar esses dispositivos de vigilância da memória. (COSTA, p. 81)

O constructo “documento-monumento” (FOUCAULT *apud* COSTA, 2011) é um dispositivo de poder pelo qual os documentos são transformados

- 1 Para lista completa com todos os títulos, datas e locais ver Bénichou, 2013, p. 188, nota 6.
- 2 Sem título. Galeria Barbara Gladstone, Nova Iorque.
- 3 Galeria Satani, Tóquio.
- 4 Art Tower Mito, como instalação-exposição *Life and Creativity of Charles Rosenthal*.

em monumentos. Essa disciplina de conservação da memória agrupa-os e isola-os de seus usos cotidianos. A intencionalidade da ordem construída e estabelecida no arquivo é desmontada pelo artista “an-arquivista” (COSTA, 2011)⁵, a partir da vertente conhecida como crítica institucional (FRASER *apud* COSTA, 2011) identificada com a arte conceitual. Esse tipo de artista lida com os dispositivos de preservação segundo uma desmontagem crítica, devolvendo mobilidade e permeabilidade ao arquivo.

Rosângela Rennó em seu livro *2005-510117385-5* (2010)⁶ atua como an-arquivista. O número que dá o título é o mesmo do inquérito policial que investiga um roubo de imagens da Divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional. Entre as 101 fotografias recuperadas, todas estavam faltando pedaços que apagavam suas marcas de registro. Seu livro reproduz o verso dessas fotografias, na ordem de reinserção no acervo, junto à legenda que descreve cada imagem. Ao arquivar ausências, ela trabalha na contramão de uma disciplina arquivológica, ou seja, de um uso prático do arquivo.

Sobre a abordagem dos usos poéticos do arquivo, é necessária a distinção entre ‘an-arquivista’ e ‘artista-arquivador’. O primeiro, como mencionado anteriormente, é aquele que utiliza o arquivo como material para obra. Enquanto, o segundo é o *homo cumulator*, ou seja, o produtor contínuo do arquivo.

[A] lógica do arquivo não reside nos documentos, mas na pessoa, o sujeito que os seleciona e arranja. Não é a produção do documento que interessa, mas a constituição da coleção. Esse *homo cumulator* não é somente o funcionário que junta os documentos, mas o titular, a pessoa física ou jurídica que produz fatos e situações que tornam-se socialmente relevantes e mereçam ser retidas. (VIANNA et al., 1986, p. 66).

O **artista-arquivador** é, sob esse ponto de vista, o sujeito do processo de acumulação em sua prática artística. Diferente do an-arquivista, aquele que lida com o arquivo já deixado por sua titularidade, – na maioria dos casos, póstuma – ele **detém a lógica da acumulação, ou seja, da constituição do arquivo** – sob critérios diferenciados daquela disciplina arquivológica mencionada acima. Seguindo o tratamento arquivológico

5 Luiz Cláudio Costa explica que Raúl Antello inspirou-se no “arquivista anarquista” de Reinaldo Marques.

do colecionador e do an-arquivista, o artista-arquivador usa esse espaço discursivo de maneira à restituí-lo ao uso comum, cotidiano e artístico, produzindo usos singulares quando esse dispositivo força o uso universal, Costa (2011, p. 87).

No limite da arquivologia artística, temos a estetização dos papéis pessoais de Paulo Bruscky, numa indistinção entre arte e vida. Seu arquivo inteiro foi exibido como instalação na Bienal de São Paulo em 2004. Está em seu ateliê o maior acervo particular da América Latina de obras *Fluxus*, milhares de itens ligados à Arte Correio e mais de mil livros de artistas em caixas divididas por país, informa Amir Cadôr. Além disso, está também a maior coleção de obras de sua autoria. Por meio da acumulação e apropriação da produção de outros autores, produz uma obra que aborda outras obras. O arquivo desse tipo de artista não isola elementos e pode ser tido como obra em sua totalidade. A obra e sua documentação estão também juntos em *Xeroperformance* (1977/1980/1982/2017)⁷, em que registra os movimentos de seu corpo durante a performance, por meio de uma fotocopadora. Desse modo, registrar a obra é fazer a obra.

Arquivo como obra em processo

A tensão documento/obra é muitas vezes sustentada pelo rascunho. Encontramos no caderno escolar o espaço dos exercícios por excelência em nossa cultura escriturária, um lugar de ensaio para conseguir fazer com destreza atividades como a caligrafia. No entanto, o caderno é sugerido como suporte *per se* por Ana Kiffer (2018), como fim em si mesmo, diferindo-se do manuscrito ou livro de artista e, também, localizando-se fora da forma diário – aqui considerada como escrita que mantém estabilidade entre narração e interioridade. Diante da banalidade posta sobre os usos do caderno, o infantil e o doméstico, a materialidade se subleva. A partir dos cadernos de Antonin Artaud, Kiffer nota que: “a escrita de cadernos explora potencialidades que extrapolam sua própria realização na forma livro, exigindo uma relação material com o meio em que se escreve e com as ferramentas disponíveis” (2018, p. 103).

Desse modo, o caderno é capaz de demonstrar a atividade física da escrita, a inserção do corpo no suporte: a intensidade do traço; as

7 Informações da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/111/> Acesso em 23 de outubro de 2021.

páginas avolumadas pelo manuseio; a escrita nas margens ao girar o caderno; os resquícios dos apagados; o imediatismo das rasuras; as sujeiras. É, ainda, próximo do pensamento da oralidade, urgente e desprendido da norma culta. Ele revela a precariedade dos materiais à mão, do contexto sociolinguístico, da situação do corpo. Todo mundo, ou pelo menos, quase todo mundo pode ter um caderno.

A máscara que cai com os cadernos é justamente aquela que mostra o desmonte da relação entre singularidade e excepcionalidade, aquela que vai reivindicar para si a precariedade dos processos subjetivos que envolvem a criação, logo, a precariedade (bastante distante de toda genialidade) que percorre todos os processos de criação, seus constrangimentos no sentido mais físico e violento do termo, a desmitificação da figura do escritor e do artista. (*Ibidem*, p. 105)

Ana Kiffer traz os cadernos como contradispositivo, num universo simbólico em que é tido, ao contrário, como dispositivo de domesticação. O caderno como testemunho da obra, como o caminho para chegar a uma forma fixa, substancia uma escrita sem mediação e, portanto, algo que supostamente deve ser editado em termos compreensíveis: remover falhas; preencher lacunas; narrar com sentido. É a ótica do rascunho, que só existe emparelhada com os códigos de normatização, na qual deve haver sempre um ensaio. O caderno como contradispositivo demonstra os modos de fazer, o como se faz; desmontando a obra, destacando a preparação e seus meios.

Tão próxima da corporeidade da autoria, a materialidade dos cadernos pode ser tomada como subjetividade concretizada. O artista-arquivador vai sendo construído pouco a pouco, caderno a caderno, e toma forma no acúmulo de papéis que estão no páreo: o rascunho; a publicação de artista; o livro; as caixas de arquivo morto; a instalação dos arquivos; o catálogo. É possível observar a curadoria de si mesmo e de sua obra, estetizando as partes ou o todo do arquivo, expondo o processo, indistinguível do produto.

[O] sujeito não preserva apenas uma dimensão íntima, de autoconhecimento, mas passeia, faz anotações, monitora a si mesmo nas relações afetivas e intelectuais, na sua relação com a obra e com a crítica, sendo que esse “monitoramento” pode se tornar parte da obra, o que contribui para constituir

um “regime prático” no qual prevalecem “objetos fronteiriços” (LADDAGA, 2012, p. 289) que fazem vacilar o regime moderno da autonomia estética. Valorizam-se nesse regime a ideia de inacabamento, de processo, da obra como um arcabouço, inacabado, em processo. A esse procedimento Laddaga (2013, p. 13) caracteriza como uma “visita ao estúdio”, a possibilidade de o próprio texto desvendar sua “casa de máquinas” para o leitor. (AZEVEDO, 2018, p. 11-12)

Arquivologia de si

A documentação pode funcionar como legitimadora da fusão entre arte e vida, pontua Bénichou: “uma vez que a vida é obra, é preciso documentar a vida como um todo” (2013, p. 181). As produções de Annette Messager delineiam essa incorporação a partir do inventário que constrói de sua vida doméstica. Organizado em cadernos e álbuns, copia textos e imagens de manuais e enciclopédias em torno do papel social das mulheres. Escreveu mais de 60 cadernos, próximos de um diário íntimo. Todos em papel cartão cinza, os manuscritos são numerados e etiquetados por categorias como “o amor da vida”; “do casamento à maternidade”; “a vida doméstica”. Os objetos de suas obras revelam os usos domésticos de suas práticas de arquivo. A acumulação de envelopes destinados à ela – *My handwritten envelopes*⁸ –, seus exercícios de assinatura – *État civil*⁹ –, o manual de cogumelos comestíveis e venenosos – *My collection of good mushrooms and deadly mushrooms* (1972-1973¹⁰). Essas escritas domésticas apontam para um dimensão de rascunho, como sua persona Practical Woman em *Mes travaux d'aiguille* (1973)¹¹: anota tudo que é importante, mas não realiza nada, contenta-se apenas em copiar anotações, perdendo-se em detalhes práticos, explica Messager *apud* Cadôr (2016).

Em *Arte mais em conta*¹² de Antonio Gonzaga Amador, é explorada a dimensão socioeconômica da vida do artista. A ação consiste na

8 Ver Cador, 2016, p. 153.

9 Arles: Act Sud, 2002.

10 Publicado em 2011.

11 Musée de Grenoble, 1973.

12 A postagem mais antiga localizada data de 27 de março de 2018. A ação continua. Disponível em: <https://www.instagram.com/antoniogonzagaamador/?hl=pt-br>

exibição de algum tipo de conta consumo (água, luz, internet) ao lado de um de seus trabalhos, na sua página do Instagram. A intenção é vender o trabalho pelo exato valor que consta no boleto, mas a promoção é válida apenas até a data do vencimento da fatura. Não pode ser tomada como obra – pelo menos não consta em seu portfólio de trabalhos artísticos¹³ – mas deixa-se levar pela performatividade de seu autor. Ele afirma a contingência econômica do ofício artístico como a ligadura entre o que é produzido e o que é vivido. Seus documentos exibem as necessidades materiais da vida do artista, em um gesto simples e objetivo, informa: ‘isso é meu trabalho e preciso dele para meu sustento’. As postagem prosseguem indefinidamente.

A identidade fragmentada e descontínua, por vezes, orienta-nos para circunscrição social e cultural – o papel da mulher, a condição socioeconômica – em outras para a singularidade. Não há revelação da substância da autoria, apenas seu modo de constituição através do suporte dos documentos. O *corpus* documental privado que vai sendo formado pelo artista pode vir a revelar um projeto de vida como obra de arte – uma “estética da existência” (FOUCAULT, 2017). A constituição de si, a relação consigo mesmo e as formas visíveis dessa verdade/ficção – a “hermenêutica de si” (*Idem*, 2010) – produzidas, dão nos moldes de um “*work in progress*” (KLINGER, 2012), deixando ver o inacabado, o improvisado. O arquivo como prática artística é um exercício de livre criação de si, a busca de uma estética moral, levando o artista a dar uma forma reconhecível à própria vida, ao ponto de intensificar sua subjetividade. É possível inferir que a estetização do arquivo, nos casos abordados, pode ser tomada como hermenêutica de si: uma forma estetizada do artista-arquivista de produzir verdades sobre si mesmo a partir de seus papéis pessoais – uma “autobiografia material” (SANCHES NETO, 2011). Esse arquivo e, por conseguinte, esses documentos são a cognoscibilidade física da inseparabilidade arte-vida: uma arquivologia de si.

REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, Phillipe. “Arquivar a própria vida”. *Estudos históricos*. 1998 – 21.
- AZEVEDO, Luciene et al. “Autoria na cultura do presente”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 11-16, set./dez. 2018.
- CADÔR, Amir. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- COSTA, Luiz Claudio. “O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea”. *Revista Porto Arte*, v. 18, n. 30, p. 77-89, maio/2011.
- BÉNICHOU, Anne. “Esses documentos que são também obras...”. *Revista-Valise, Porto Alegre*, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.
- DARDY, Claudine. “De la paperasserie à l’archive: l’administration domestique”. In *Par écrit : Ethnologie des écritures quotidiennes* [online]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1997. Acesso em 12 de outubro de 2021. Disponível em: <<http://books.openedition.org/editionsmsmh/3968>>.
- FOUCAULT, Michel. “About the beginning of the hermeneutics of the self – two lectures at Dartmouth”, *Political Theory*, Vol. 21, nº 2, maio 1993, pp. 198-227.
- .*Ditos e Escritos V. Ética, sexualidade e política*. vol.V. Rio de janeiro: Forense Universitária, 2017.
- KIFFER, Ana. “O rascunho é obra: o caso dos cadernos”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 95-118, set./dez. 2018.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- SANCHES NETO, Miguel. “Autobiografia material” in “Crítica e coleção”. SOUZA, Maria Eneida de. MIRANDA, Wander Melo (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- VIANNA, Aurélio et al. “A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados.”. *Arq. & Adm.*, Rio de Janeiro, 10-14 (2): 62-76, jul-dez. 1986.

O lado mais obscuro das modernidades carnavalescas

Leonardo Augusto de Jesus, leojesus@eba.ufrj.br
www.lattes.cnpq.br/7497028192517336

RESUMO Utilizando como método de investigação a *matriz colonial de poder*, reviso as modernidades carnavalescas, tema que já abordei sem considerar a lógica da colonialidade. Almejo a desobediência epistêmica capaz de transgredir as teorias já estabelecidas sobre o tema e desfocar o olhar colonial da academia para que esta não atue mais na colonização do conhecimento. Repenso os ecos da modernidade nos desfiles e reconfiguro o debate entre o tradicional e o moderno no mundo do samba para revelar a *matriz colonial de poder* como instrumento de controle dos corpos, dos saberes e do *ethos* coletivo das comunidades que originaram as Escolas de Samba.

PALAVRAS-CHAVE Modernidade; Escola de Samba; Decolonialidade.

ABSTRACT Using the colonial matrix of power as a method of investigation, I review the carnivalesque modernities, a topic that I have already addressed without considering the logic of coloniality. I aim for epistemic disobedience capable of transgressing the theories already established on the subject and blurring the colonial gaze of the academy so that it no longer acts in the colonization of knowledge. I rethink the echoes of modernity in the parades and reconfigure the debate between the traditional and the modern in the world of samba to reveal the colonial matrix of power as an instrument for controlling bodies, knowledge and the collective ethos of the communities that gave rise to the Samba Schools.

KEYWORDS Modernity; Samba school; Decoloniality.

Introdução

da modernidade no *mundo do samba*¹, na identidade visual das agremiações e suas consequências relativamente à relação entre *conceito* e *imagem* nos desfiles.

Após analisar a questão no artigo *Modernidades carnavalescas – A redefinição da identidade visual das Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), aprofundi-me nos estudos decoloniais e percebi a necessidade de revê-la a partir da *matriz colonial de poder*. Afinal, modernidade/colonialidade/decolonialidade configuram uma tríade de relações de poder impossíveis de serem estudadas separadamente (MIGNOLO, 2017:13).

O texto do referido artigo não pôde ser revisto após a sua submissão. Porém, na apresentação oral, ressalvei quanto à urgência de repensar criticamente as modernidades carnavalescas sob a ótica da colonialidade, a partir das experiências dos sujeitos que mais enfrentam as consequências nefastas da colonialidade no mundo do samba.

Neste estudo, portanto, encaro as modernidades carnavalescas a partir do pensamento que negam e empregam a matriz colonial de poder como método de investigação para apresentar conclusões em perspectiva decolonial.

A modernidade nos desfiles

As Escolas de Samba se formaram entre os anos 1930 e 1950 a partir de continuidades sem qualquer ruptura paradigmática no carnaval do Rio de Janeiro. Os primeiros sambistas ocuparam-se com questões sociais e políticas latentes no *ethos* das suas comunidades. Situação que persistiu até 1960, marco da modernidade artística nas apresentações², quando Fernando Pamplona, cenógrafo e professor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), desenvolveu o enredo *Quilombo dos Palmares* no Salgueiro, considerado revolucionário pela ruptura temática e estética que promoveu.

- 1 Expressão que denomina “um conjunto de manifestações sociais e culturais, emergentes nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica”, cujas instituições mais conhecidas são as escolas de samba (LEOPOLDI, 2010:61).
- 2 Vide JESUS, L. A. *Modernidades carnavalescas – A redefinição da identidade visual das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Anais do XVII ENECULT, UFBA, p. 17, setembro/2021.

Pamplona rompeu com a tradição de desenvolver enredos segundo a historiografia oficial. Atribuiu ao negro o protagonismo no enredo; liderou uma revolução temática que conduziu à primazia do visual (CAVALCANTI, 1994) e fez com que fantasias e alegorias adquirissem maior relevância em detrimento dos aspectos rítmicos e coreográficos do samba. E, se por um lado, desenvolveram-se consideravelmente o caráter artístico e os aspectos visuais dos desfiles, por outro, substituíram-se gradativamente os artistas populares comunitários por membros da Academia e profissionais teatrais.

Ademais, instituiu-se a construção da narrativa carnavalesca sob o regime representativo das artes, que relaciona o visível e o dizível pela lógica aristotélica da verossimilhança e da causalidade. Antes, não se dramatizava uma história ordenada em ações causais e sequenciais. Pamplona inaugurou a produção de imagens que representavam mimeticamente a fundamentação textual do enredo. Em outras palavras, fundou a *adequação ao enredo* – argumentação constante nas justificativas dos julgadores de fantasias e alegorias. Por fim, os desfiles absorveram encenações e coreografias e se aproximaram da *mise-en-scène* ocidental.

Apenas constatar que a modernidade se instaura nos desfiles a partir de 1960 não responde todas as questões que permeiam o debate entre o tradicional e o moderno no mundo do samba. Cumpre analisar o evento sob a matriz colonial de poder para entender as problematizações dele decorrentes.

A colonialidade nas escolas de samba

A modernidade é uma narrativa europeia que idealiza a civilização ocidental e oculta a colonialidade, seu lado mais escuro, devendo ser assumida por suas glórias e por seus crimes (MIGNOLO, 2017:4).

A matriz colonial de poder constitui uma estrutura de administração e controle instituída a partir da modernidade, utilizada para regular as relações entre europeus e os povos colonizados, sustentada em um fundamento racial e patriarcal do conhecimento (MIGNOLO, 2017:5).

Pensar decolonialmente as modernidades carnavalescas importa um esforço de análise para reconhecê-las em seus aspectos positivos e negativos. Se a modernidade / colonialidade legitima a dispensabilidade de determinadas vidas humanas, conseqüentemente, irá autorizar o combate e o controle de suas produções culturais e artísticas.

Assim, os embates entre tradição e modernidade no mundo do samba decorrem de conflitos oriundos do processo

colonial no Rio de Janeiro. Não há como promover o debate sem reconhecer a atuação da matriz colonial de poder como instrumento de controle de um patriarcado branco sobre as populações descendentes de escravizados.

Tais embates foram mais evidentes no período de formação das Escolas de Samba. Após 1960, o debate entre tradição e modernidade supostamente se desloca da questão racial para as visualidades carnavalescas.

Dentre os nós histórico-estruturais da matriz colonial, são relevantes para esta análise a imposição de hierarquias racial, religiosa, estética e epistemológica, que privilegiam pessoas europeias e cristãs, cujo conhecimento e produção artística são considerados superiores. O eurocentrismo compreende aqui uma questão epistemológica, pois estabelece regras para julgar e avaliar as expressões escritas e visuais no mundo colonizado (MIGNOLO, 2017:12).

Com efeito, a partir da revolução liderada por Pamplona, as Escolas de Samba tomaram o academicismo como medida da produção visual e apagaram uma alteridade artística e epistêmica comunitária.

Assim, o advento da modernidade nos desfiles apresenta um paradoxo. Antes de 1960, as agremiações esforçavam-se por manter a tradição e a autenticidade cultural de seus aspectos visuais. O projeto colonial era levado a cabo pelo Estado, que legitimava as apresentações para obter controle sobre os corpos dos descendentes de escravizados e suas comunidades, vistos como perigosos pela elite patriarcal branca. A matriz colonial determinava enredos sobre os “heróis” da historiografia oficial. Pamplona subverte esta regra ao homenagear um líder negro invisibilizado e introduzir visualidades relacionadas ao enredo, com referências gráficas de inspiração africana. Esteticamente, porém, impôs o academicismo artístico no mundo do samba.

O processo de estetização instaurado apresenta problemas epistemológicos. Gradativamente, os desfiles tomaram a arte acadêmica como medida para o belo e o sublime, escolha que se refletiu na absorção de artistas oriundos da ENBA e reverberou no julgamento, que passou a valorizar o fazer artístico eurocêntrico, excluindo os artistas comunitários. Questão epistemológica, pois o fazer está associado ao saber: ao privilegiar as práticas acadêmicas, as Escolas de Samba desprezaram o saber não eurocêntrico de suas comunidades e relegaram a segundo plano o conhecimento artístico e cultural de pessoas cujas vidas são consideradas dispensáveis pela colonialidade.

O olhar acadêmico de Pamplona revela o olhar colonial quando se compreende o papel das universidades na

acumulação de significados. A ENBA era moderna e colonial, como todas as universidades: “modernas porque eram os pilares da própria autodefinição da modernidade; e coloniais porque se tornaram uma instituição crucial para a colonialidade do conhecimento e do ser” (MIGNOLO, 2018:312).

As inovações de Pamplona e seus discípulos sempre foram louvadas por suas glórias. Mas também precisam ser tomadas pelos aspectos negativos, como requer a perspectiva decolonial; a lógica da colonialidade não pode seguir oculta sob a retórica da modernidade. Há que se reconhecer a mordaza epistêmica que silenciou os saberes não eurocêntricos no mundo do samba.

Diversos estudiosos já afirmaram que as Escolas de Samba absorveram a estética da classe média carioca a partir dos anos 1960. Mas não apontaram o fato de que aqueles novos frequentadores dos ensaios e desfiles eram pessoas brancas.

As questões epistemológicas decorrentes das modernidades carnavalescas não podem ser dissociadas da questão racial, pois “existe uma correlação estrita no mundo moderno colonial entre raça e epistemologia que se estende desde a cor dos seres humanos até sua suposta localização “original” no planeta” (MIGNOLO, 2018:321). A modernização dos desfiles consolidou a lógica da colonialidade ao delegar o controle da sua produção a artistas acadêmicos, em sua maioria homens brancos; mesmo os carnavalescos não brancos passaram a desenvolver espetáculos conforme o gosto de um patriarcado eurodescendente que se interessava por assistir aos desfiles.

Situação que lamentavelmente persiste até a atualidade. No *corpus* de artistas que desenvolverão os desfiles do Grupo Especial em 2022, há apenas duas mulheres (brancas) e três homens não brancos.

Rumo à decolonialidade nas escolas de samba

Recentemente, os chamados enredos afro foram retomados a partir da perspectiva inaugurada em 2007 com o enredo *Áfricas: do berço real à corte brasileira*, da Beija-flor de Nilópolis. O desfile apresentava as realidades pré-coloniais africanas para enaltecer a sua descendência presente nas comunidades do Rio de Janeiro.

Compunha a comissão de carnaval da agremiação Alexandre Louzada, que em 2006, desenvolveu o enredo que considero o marco inaugural do pensamento decolonial nos desfiles. *Soy*

loco por ti, América: A Vila canta a latinidade desconstruía a idealização do europeu e valorizava o papel dos povos originários e africanos na construção identitária do continente. Verdadeiro giro decolonial em seus aspectos epistemológicos.

O caminho decolonial foi trilhado por novos artistas do carnaval. Em *História para ninar gente grande* (Mangueira, 2019), Leandro Vieira convocou a reler a historiografia do Brasil e atribuiu protagonismo a negros, índios e mestiços em diversos fatos históricos do país. Tornou-se célebre a imagem da bandeira pátria em verde-e-rosa, com a inscrição *Índios, negros e pobres*, que foi transposta do Sambódromo para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, feito que merece ser bastante comemorado.

No entanto, alerta para os riscos da estetização e recolonização de tal objeto quando deslocado para a coleção de um museu. A sua simples exibição no MAM apaga o paradigma decolonial para integrar-lhe ao projeto colonial contra o qual se rebela e do qual ousou desvincular-se. Como enfatiza Mignolo, os museus são coloniais; o paradigma decolonial não dispõe de instituições (2018:320).

Em que pesem os méritos de tais desfiles, não alcançaram a decolonialidade plena. Lograram realizar a desobediência epistêmica em seus aspectos textuais: não mais a historiografia oficial de heróis brancos nas sinopses; não mais pretos escravizados, mas Reis e Rainhas de uma África plural e diversa. Mas faltou-lhes a desobediência estética, a recusa do academicismo e do eurocentrismo como medida das imagens. Os carnavalescos oriundos da Academia inevitavelmente tem suas sensibilidades artísticas moldadas pela estética moderna/colonial europeia. O próprio Vieira é artista oriundo da EBA-UFRJ, sendo evidente a estética academicista em suas criações. Os poucos carnavalescos sem formação artística acadêmica acabam por inserir-se nos padrões estéticos modernos/coloniais, por força dos agentes homogeneizadores que atuam nas apresentações das Escolas de Samba.

A plenitude de um projeto decolonial somente é alcançada quando se aprende a desaprender os princípios que justificam a acumulação de conhecimento eurocêntrico das universidades (MIGNOLO, 2018:310). Assim, impõe-se a produção de imagens em desobediência às categorias epistemológicas e artísticas eurocêtricas.

Mas o caminho da descolonização nos desfiles já está aberto. Oxalá seja um processo contínuo, ainda que longo. Caberá aos carnavalescos aprenderem a desaprender o saber artístico, alcançar a total desobediência epistêmica e estética e romper formalmente com a Arte – aquela que exigiu a sua escritura com a maiúsculo para

colocar todas as demais no lugar da alteridade – sem aceitar a deslegitimação de seu valor artístico ao promover tal ruptura.

Conclusão

O debate sobre a defesa dos aspectos tradicionais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro não pode ser analisado apenas em seus aspectos estéticos, pois sofre a força da matriz colonial de poder e apresenta questões raciais e epistemológicas.

Se o mundo do samba soube conciliar tradição e modernidade, também é verdade que as inovações que modernizaram o espetáculo atuaram na colonização e controle dos corpos e do conhecimento, mesmo que legitimadas pelos próprios sambistas.

A incorporação de novos elementos pelas Escolas de Samba persiste até a atualidade. Os desfiles consistem em evento dinâmico no tempo e no espaço; as constantes redefinições visuais configuram estratégia para sua atualização e manutenção na cultura popular carioca e brasileira. Neste sentido, a revolução salgueirense inquestionavelmente teve repercussões extremamente positivas.

Não pretendi aqui desmerecer o *Quilombo* de Pamplona, seus méritos e a relevância de sua equipe e discípulos para a história das Escolas de Samba. Mas há um lado escuro na modernidade; cabe rever o passado para alertar sobre os aspectos negativos decorrentes da colonialidade, que se instaurou definitivamente no mundo do samba a partir dos anos 1960. Assim como o conhecimento ocidental foi fundamental para a modernização do mundo não ocidental, a adoção de uma estética moldada conforme a arte europeia foi fundamental para a colonização das Escolas de Samba.

Por um lado, Pamplona tomou a história a contrapelo para desenvolver enredos com temáticas africanas; por outro o fez segundo o regime representativo, inseriu uma espetacularidade teatral nos desfiles e atendeu ao gosto da elite (branca) carioca. Ademais, a adoção de uma estética academicizada para as visualidades carnavalescas o colocou diante de um paradoxo que pode ser entendido como uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo: à ruptura com a historiografia branca associou imagens formalmente eurocêntricas.

O pleito por um pensamento decolonial nas Escolas de Samba não pretende anular a modernidade nem qualquer outra epistemologia e estilos artísticos presentes nos desfiles.

A decolonialidade não reivindica tornar-se um pensamento universal, mas ser reconhecida na pluriversalidade; coexistir igualmente com todas as demais opções, inclusive com a modernidade. Retorno a Mignolo para recusar, não as modernidades carnavalescas, mas a obrigação de ser moderno no carnaval para ser legitimado artisticamente pelo público e pela crítica especializada: “não há nenhuma necessidade de ser moderno. Ou melhor, é urgente desprender-se do devaneio segundo o qual se está fora da história se não se é moderno” (2017:35).

Reconhecido o lado mais obscuro das modernidades carnavalescas, há que se avançar na superação da colonialidade do saber, do ser e do fazer artístico no mundo do samba. Não reivindico rejeitar a modernidade nas Escolas de Samba, mas repensar e observar criticamente os seus desdobramentos na manifestação. Desafio a ser encarado pelos pesquisadores e pelos artistas de carnaval. Estes já caminham em direção a uma revisão decolonial de suas obras. A passos lentos, mas caminham...

No entanto, a maioria dos estudos sobre as Escolas de Samba ainda não são realizados segundo uma perspectiva decolonial. Impõe-se, portanto, a nós, pesquisadores do carnaval carioca, agir e pensar decolonialmente, em nome de todas as experiências de vida, memórias e categorias epistemológicas e de pensamento silenciadas pelas modernidades carnavalescas.

REFERÊNCIAS

- CAVALCANTI, M. L. V. C. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- GUIMARÃES, H. M. *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.
- JESUS, L. A. *Modernidades carnavalescas – A redefinição da identidade visual das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Anais do XVII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, UFBA, p. 17, setembro/2021.
- LEOPOLDI, J. S. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.
- MIGNOLO, W. D. *Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade*. RBCS, Vol. 32, nº 94, junho/2017.
- _____. *Museus no horizonte colonial da modernidade. Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Museologia e Interdisciplinaridade, vol. 7, nº 13, jan./jun. 2018.
- _____. *Desafios decoloniais hoje*. Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu/PR, 1(1), pp. 12-32, 2017.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Cronotopias e anacronismos: modos de ver o móvel oitocentista

Lucas Elber de Souza Cavalcanti, lucas.scavalcanti@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/9291723503016233

RESUMO O mobiliário oitocentista é um objeto artístico tensionado em uma rede em que tempo, espaço, memória e discurso operam como vetores. Enquanto objeto, se apresenta, também, como produto de um projeto (desenho) e de uma ideia de funcionalidade e de modernidade. Neste sentido, móveis do século XIX, necessariamente, materializam estratégias de deslocamento nas camadas do tempo, veiculando discursos de beleza, composição e tradição. Tomando como estudo de caso um contador-secretária em estilo eclético, com cenas mitológicas fixadas sobre o seu corpo, o presente estudo busca dialogar com os conceitos de cronótopo, definido por Bakhtin (2018), e de anacronismo, pautado por Didi Huberman (2015).

Logo, pretende-se compreender as operações de transmutação de uma forma-imagem que sobrevive *entretempos*, a partir de um trabalho contemporâneo. Nos colocamos, então, como sujeitos contemporâneos que observam um equipamento doutro tempo, mas que continua a tecer relações com o presente, um objeto “problema” do passado-presente.

Como resultados preliminares, observou-se que o contador-secretária se localiza na estética de experimentação apreciada nos anos 1800, em que o passado se apresenta como repositório de inspiração. Identificou-se, também, a elasticidade da forma-imagem diante do tempo, modificando suas funcionalidades e adquirindo novos modos de sobrevivência no curso da história.

PALAVRAS-CHAVE Mobiliário; Cronótopo; Anacronismo; Século XIX.

ABSTRACT Nineteenth century furniture is an artistic object tensioned into a network in which time, space, memory and discourse operate as vectors. As an object, it is also presented as a product of a project (Disegno) and an idea of functionality and modernity. In this sense, 19th-century furniture necessarily materializes strategies of displacement in the layers of time, conveying discourses of beauty, composition and tradition. Taking as a case study a counter-secretary in an eclectic style, with mythological scenes fixed

on his body, the present study seeks to dialogue with the concepts of chronicle, defined by Bakhtin (2018), and anachronism, guided by Didi Huberman (2015). Therefore, it is intended to understand the transmutation operations of an image-form that survives entertained, from a contemporary work. We put ourselves, then, as contemporary subjects who observe an equipment from another time, but who continue to weave relations with the present, a “problem” object of the past-present.

As preliminary results, it was observed that the counter-secretary is located in the aesthetic of experimentation appreciated in the 1800s, in which the past presents itself as a repository of inspiration. It was also identified the elasticity of the image form before time, modifying its functionalities and acquiring new modes of survival in the course of history.

KEY WORDS Furniture; Chronotopo; Anachronism; XIX century.

Mobiliário: conceito e sentidos

Móveis são objetos que aliam ideia e matéria, em um exercício dinâmico de concepção de uma forma que proporciona economia de gestos, conforto e adequação postural a seres humanos. São objetos, então, profundamente relacionados ao bem-estar das pessoas, acompanhando-as e servindo como testemunhas das interações sociais, sejam estas íntimas ou de caráter público.

Na literatura especializada, são observados que os móveis servem a cinco operações básicas: apoio, guarda, descanso, repouso e utilidade. Ao demarcar em cinco possíveis usos de equipamentos móveis, a história dos móveis parte do pressuposto sobre aquilo que é fundamental para vida, no que diz respeito a garantia das atividades de sociabilização, organização/arrumação e sono. Este processo ficou denominado como processo de especialização dos objetos a partir de funções domésticas.

Todavia, novos estudos, tal como este, apontam outras operações e funcionalidades inerentes a determinados equipamentos móveis, quais sejam, função de poder, função simbólica, função visual etc. Neste aspecto, consideramos os móveis como objetos artísticos produtores de signos e sintetizadores de existências (passadas e contemporâneas). Concebemos tais objetos em sua complexidade de registro forma-visual, as quais nos remete a técnicas artísticas e construtivas, bem como a aspectos sociais e econômicos de outros séculos.

Sendo assim, por meio de um estudo de caso de um contador-secretária que pertenceu à Princesa Isabel e que hoje está sob a salvaguarda do Museu Histórico Nacional (MHN), observaremos as estratégias de sobrevivência do móvel, que adensa no tempo sua imagem e cristaliza-se em múltiplos significados. Tais cristalizações dizem respeito aos deslocamentos realizados pelo equipamento móvel, que neste caso, correspondem aos proprietários e a atual situação de exibição/exposição do referido objeto.

O contador-secretária da Princesa Isabel e seus tempos de vida

O contador-secretária que pertenceu à última regente do Império do Brasil, Princesa Isabel, é um móvel oitocentista que chega ao Museu Histórico Nacional (MHN) em março de 1958. Adquirido no valor de 450.000 cruzeiros, o objeto participou de, pelo menos, dois leilões na cidade do Rio de Janeiro, até ser vendido por Ignacio Areal Gerpe, filho de Ignacio Areal (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1958).

Trata-se de um objeto artístico de grandes dimensões, que reúne em uma só forma experiências compositivas da artesanania de móveis e da pintura histórica sobre placas de cobre. Resultado de uma fabricação parcelada entre artesãos e artistas, este objeto sintetiza o trabalho nas artes e problematiza a conturbada relação entre belas artes e artes decorativas.

Destarte, as explicações sobre a forma-imagem do contador-secretária variam em, pelo menos, duas existências: a vida na corte e a vida republicana. Podemos escolher, com isso, uma das lentes históricas e iniciar uma narrativa. Certamente, qualquer uma das vidas, em que este objeto variante reside, retornará percepções complexas e cristais do tempo.

Historicamente, os contadores-secretárias são móveis de guarda e de apoio, que surgem inicialmente separados, mas que se unem em uma terceira tipologia, em uma atitude notadamente eclética. O eclétismo é uma postura estética que corresponde a um período de muitas transformações e experimentações sobre as formas dos móveis: tipologias que se unem, pernas e braços que se deslocam, encostos que rotacionam, espreguiçadeiras articuladas que se fecham... É uma infinidade de objetos mutantes que produzem novos usos e novas imagens, mas que foram facilmente absorvidos pela sociedade oitocentista. Tal absorção é explicada, também, pelo espírito da época, que anseia por novidades, sem romper, necessariamente, com a tradição.

Abordando, separadamente, cada tipologia originária, temos o contador como objeto destinado à guarda de



Figura 1

Contador-secretária com mais de 90 cenas mitológicas, nas dimensões 117 cm (h) x 108 cm (c) x 70,5 cm (p) construído em três corpos, a saber: base trapezoidal, apoiada em trempe, uma caixa, que se eleva sobre a base e uma cornija encimada por galeria intercalada por cubos de madeira nos vértices da caixa, arrematando o conjunto. Construído em madeira jacarandá envernizada, apresenta aplicações em metal dourado rendilhado e placas de esmalte com cenas mitológicas greco-romanas. O estado de conservação é regular, com alguns espelhos de puxadores e aplicações decorativas de metal faltantes, rendilhados que emolduram cenas descolados e ausência de estatuetas que encimavam os 4 vértices do móvel. **1** Objeto em perspectiva, destaque para o volume, **2** Frente do objeto, com portas superiores abertas, em que fica evidente que as cenas mitológicas recobrem todo o móvel. **3** Lateral do objeto, em que fica evidente a reclinção que servia de apoio para a escrita. **4** Perna do móvel, torneada lisa, em formato de cone, com discos e aplicação de pintura em estilo pompeano, pés em carrapeta invertida. **5** Pormenor de almofada da porta, com 5 cenas mitológicas, compostas por putti, figuras femininas e divindades gregas. **6** Espelho de fechadura das gavetas superiores em formato de roseta, em metal dourado. Fonte: Elaboração própria. Ano: 2020.

documentos e valores, ocorrendo primeiramente no oriente, especialmente na Índia, espalhando pela Europa no século XVI (CANTI, 1985: p. 18). A secretária, na Europa, tem seu uso mais extensivo a partir do século XVIII, servindo enquanto móvel para guarda de documentos, e adquirindo, tempos depois, a função de mesa para escrita, podendo ser de tampo inclinado, de abaixar ou reto (MOUTINHO, S.; DO PRADO, R.; LONDRES, R., 2005).

Segundo o dossiê 2.960 do Museu Histórico Nacional, o contador-secretária que pertencia à Princesa Isabel foi um presente de casamento de seu sogro, Louis Charles Philippe Raphaël, Duque de Nemours (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1958). Trata-se, então, de um móvel francês dedicado a uma autoridade estrangeira em uma ocasião especial de sua vida.

Tal como ocorre hoje nas repúblicas, os presentes entre autoridades de nações no século XIX representavam, sobretudo, demonstrações do poder e cultura local de quem presenteia. Além de signo de poder, o objeto traz, também, o signo de gênero, apresentando em todo o seu corpo cenas que narram a vida de mulheres (deusas e ninfas), conforme podemos observar na imagem abaixo.

Observando as cinco cenas dispostas nos painéis internos da porta do contador-secretária, fica sugerido que se trata da captura de uma mulher que em determinado momento se une a um homem. Esta mulher é representada por Afrodite (ou Vênus), deusa do amor, identificada a partir de seus atributos: pavão e cornucópia.

As representações aplicadas sobre o mobiliário oitocentista misturam as temáticas mitológicas de Afrodite e Anfitrite, baseando a narrativa em um único tema preponderante: o casamento. Apropriando-se, possivelmente, da liberdade interpretativa originada pela narrativa de desposamento entre Netuno e as ninfas ou as deusas, especialmente no caso da nereida Anfitrite, as cenas pintadas no contador-secretária do século XIX utilizam a experimentação iconográfica como estratégia para criar novas leituras, imagens e memórias.

Nesta análise, pontuamos a existência da vida na corte, em que era apreciada a erudição, o conhecimento acerca dos grandes temas históricos e das narrativas mitológicas e o refinamento de um olhar decorativo. Apresentar objetos artísticos que lembrassem um passado ideal era marca de distinção naquela sociedade de elite.

O móvel, então, foi testemunha das relações sociais que se desenrolaram na trama da história privada dos oitocentos, median-
do inclusive as relações sociais como um sujeito biográfico



Figura 2

Porta esquerda do contador secretária, que serve para vedar a área das gavetas superiores. Destaque para as duas últimas cenas em que são apresentadas duas figuras femininas com lenços que as circundam tal como um arco, recurso que confere um maior destaque dentro da composição, em relação às duas cenas superiores. Ambas as mulheres trajam vestes brancas, se distinguindo pela presença e ausência de outros atributos. Fonte: Acervo próprio. Ano: 2020.

(KOPYTOFF, 2008). Na contemporaneidade, por outro lado, a forma é uma imagem do passado, sua função é estritamente visual e sua realização se dá no plano da contemplação de um símbolo, da transmutação de um objeto de uso para signo de uma personagem histórica, tal como estabelece Pomian (1984) em sua definição de semióforo.

Sobrevivências no tempo: uma forma-imagem resistente

O contador-secretária da Princesa Isabel hoje é um objeto artístico musealizado, logo participa de uma fruição pública. O objeto, dessa maneira, sobrevive *entretempos*, carregando as marcas da vida privada da corte imperial e da vida pública em um museu que nasce do desejo de narrar (uma) história do Brasil. Malta (2012) afirma que a eleição de objetos cotidianos e domésticos por museus históricos, como é o caso dos móveis, se deu na intenção de que estes ajudariam a compor a memória de uma nação. Sendo assim, a autora sentencia que, na visão das instituições, estes objetos constituiriam a memória cultural do país ao desenvolverem uma simbologia visual para os cidadãos.

Estes novos signos e significações, que operam no objeto artístico, são percebidos pelos sujeitos porque são capazes de se desvincularem do tempo que os originou. Ou seja, resistem ao tempo de suas criações, sublimados na forma do objeto. Esta condição torna-se clara quando Panofsky (2017), ao explicar o papel do humanista, diferencia o homem dos animais pela capacidade do primeiro em organizar, através de sua percepção, um método analítico dos signos:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam ideias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a **qualidade de emergir da corrente do tempo** [grifo nosso] ...” (PANOFSKY, 2017)

Didi-Huberman (2015), todavia, nos adverte que a história produzida a partir das imagens só é possível de ser produzida por conta desses deslocamentos que as imagens realizam, uma vez que são nestes deslocamentos, captado pela percepção humana, que os sentidos são produzidos. As imagens, sendo assim, saltam da corrente do tempo constantemente por serem dotadas de reminiscências e por serem eternas:

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*] (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Por este motivo, o autor defende o anacronismo, uma vez que as imagens possuem a capacidade de descolamento e deslocamento no tempo. Logo, na visão do autor, quem apegar-se à visão cronológica da história da arte pode incorrer em erro, por anular o trânsito das imagens:

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da “vida histórica” – expressão de Burckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, **atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos** [grifo nosso] aos *tempi* disjuntos (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Ao resgatarmos os escritos de Koselleck (2021), pode-se perceber que além das imagens, o tempo histórico, mesmo localizado no passado, transita entre passado e futuro, uma vez que todo passado também possui presente e futuro, ora limitando as mimetizações de possibilidades do porvir, ora germinando outras histórias. O tempo, dessa maneira, se comportaria como um lugar onde concorrem projeções da realidade, sejam elas saudosistas, ideais ou pontuais.

Neste entendimento, relativizando os objetos artísticos nos limites e sentidos do tempo histórico, devemos considerar o espaço como também produtor de significados. Desta maneira, o conceito de cronotopo, defendido por Bakhtin (2018) nos serve como explicação para formas de adensamento do tempo em imagens e formas:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo (BAKHTIN, 2018)

Logo, o que se considera do tempo histórico que perpassa o objeto artístico é que o tempo se realiza enquanto lugar de

trocas e de possibilidades. O objeto contido neste, portanto, resgata vestígios da história, bem como produz possibilidades e significados.

Conclusão

O mobiliário oitocentista é um objeto artístico tensionado em uma rede em que tempo, espaço, memória e discurso operam como vetores. Enquanto objeto, se apresenta, também, como produto de um projeto (*disegno*) e de uma ideia de funcionalidade e de modernidade. Neste sentido, móveis do século XIX, necessariamente, materializam estratégias de deslocamento nas camadas do tempo, veiculando discursos de beleza, composição e tradição.

Neste entendimento, podemos observar que cenas pintadas no contador-secretária que pertenceu à Princesa Isabel sobrevivem ao tempo como dispositivos narrativos imagéticos criados, intencionalmente, para viabilizar mensagens complexas e, por vezes, contrastantes, amalgamadas em um tema central, que no caso da seção da porta direita do móvel é o casamento. Acerca disto, é importante resgatar o fato de que o objeto é um presente de casamento, o que reforça a tese de que as escolhas composicionais foram direcionadas tendo em vista este acontecimento.

Sendo assim, é pela relação dinâmica e crítica com o tempo como lugar de produção, que o objeto artístico oitocentista justifica, também, a sua existência.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Teorias do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- CANTI, T. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: CGPM, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- KOPYTOFF, Igor. *A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo*. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008, p. 89-121.
- KOSELLECK, Reinhart. *Uma latente filosofia do tempo*. São Paulo: Editora UNESP, 2021.
- MAURAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MALTA, Marize. *Arte doméstica e imagem da nação: um olhar sobre os museus-casa de Rui Barbosa e de Benjamin Constant*. In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, vol.1, nº1, jan/jul de 2012. p. 165-183.
- _____. *O olhar decorativo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2011.
- MOUTINHO, S.; DO PRADO, R.; LONDRES, R. *Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores*. Rio de Janeiro: PVDI, 2005.
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Dossiê 2960 – Secretária*. Rio de Janeiro, 1958.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Portugal: Imprensa Nacional, 1984.
- SOMMER, Frank H. *Poussin's 'Triumph of Neptune and Amphitrite: A Re-Identification*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 24, no. 3/4, 1961, pp. 323-327. JSTOR, www.jstor.org/stable/750802. Accessed 2 Dec. 2021.

O ovo do cisne: vestígio batailleanos na escrita cênica de Miguel Bonneville

Lucas Rodrigues de Souza, lucas.brunno@outlook.com

www.lattes.cnpq.br/5923429751365072¹

RESUMO O presente resumo investiga a escritura cênica do artista português Miguel Bonneville sob a luz do pensamento do escritor francês Georges Bataille. O trabalho aqui discorre acerca do livro de artista intitulado *Dissecação de Um Cisne*, que junto do espetáculo *A Importância de Ser Georges Bataille*, compõem a criação/interpretação artística de Bonneville sobre o pensamento de Georges Bataille. Para a caça de pistas batailleanas na produção do artista português utilizaremos recortes da bibliografia do autor francês, tais quais o texto *A prática da alegria diante da morte* e *O Erotismo*. Tendo Georges Bataille e seus escritos como pistas, traçamos aqui amálgamas entre os temas caros ao escritor francês, que se fazem presente na produção textual de Miguel Bonneville, preferenciando o erotismo, a violência, o excesso e a transgressão, para nos conduzir por uma chave de análise masculino-homoerótica no fazer escrito do encenador e performer português. Com essa investigação pretendemos conectar a escrita como um labor que também se mostra performativa e escorre do texto para a cena teatral, fazendo com que os temas que analisamos sobre a chave erótico-transgressora de Bataille ressoe nas manifestações de identidade presentes na obra de nosso artista interlocutor.

PALAVRAS-CHAVE Escrita Cênica; Georges Bataille; Teatrologia.

ABSTRACT The present abstract investigates the scenic writing of Portuguese artist Miguel Bonneville under the light of French writer Georges Bataille's thought. The work here discusses the artist's book *Dissecação de Um Cisne* (*Dissection of a Swan*), which, together with the show *A Importância de Ser Georges Bataille* (*The Importance of Being Georges Bataille*), composes Bonneville's artistic creation/interpretation of Georges Bataille's thought. In order to hunt for Bataillean clues in the Portuguese artist's production, we will use clippings from the French author's bibliography, such as the text *The Practice of Joy in*

1 Mestrando bolsista da CAPES no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA-UFF

the Face of Death and The Eroticism. Having Georges Bataille and his writings as clues, we trace here amalgams between the themes dear to the French writer, which are present in Miguel Bonneville's textual production, preferring eroticism, violence, excess and transgression, to lead us through a key of masculine-homoerotic analysis in the Portuguese director and performer's written production. With this investigation, we intend to connect writing as a labor that is also performative and flows from the text to the theatrical scene, making the themes we analyze on the erotic-transgressive key of Bataille resonate in the manifestations of identity present in the work of our interlocutor artist.

KEY-WORDS Scenic Writing; Georges Bataille; Theatrology.

Um cisne penetrando um corpo humano masculino. Em baixo relevo. Capa de couro, talvez sintético. A primeira página vem acompanhada de uma dedicatória na parte superior direita “*Para o Lucas com amizade. Miguel*”. No inferior da página a data “*novembro de 2020*” marca a escrita da caligrafia em tinta preta sobre a página alva. Página seguinte. *Dissecação de um Cisne, Miguel Bonneville*, nada mais. Dissecação. Segundo o dicionário Michaelis *online*. Dis-se-ca-ção, substantivo feminino, 1) anatomia: ação ou efeito de dissecar; dissecção; 2) figura de linguagem: análise pormenorizada de alguma coisa. Do latim, *dissecatio*.

O escritor, dramaturgo e pesquisador de literatura fantástica Bráulio Tavares tece um comentário sobre a relação dos surrealistas com a mesa de dissecação, ancorando-se, inicialmente na pintura de Salvador Dalí, *Sewing Machine with Umbrella* (1941).

Uma imensa máquina de costura negra, ao fundo. Sobre a mesma, três guarda-chuvas tão escuros quanto a máquina. O que se projeta é a sombra: em um primeiro plano, quase pode-se tocá-la. A deformada sombra de três guarda-chuvas apoiados em uma máquina de costura vaza da tela, escorrem para além da pintura, acompanhadas de silhuetas femininas que observam a sombra precipitar sua finitude além do que se enxerga. “*Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva*”. Tavares fala da captura que André Breton faz dos *Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, para dar conta do objeto que agora me deito. Canto sexto, capítulo I, Aponta Tavares, contudo, vamos além.

Mesa de Dissecação, capítulo segundo de *O Corpo Impossível*, da professora Eliane Robert Moraes, vai discorrer sobre

a diferença do uso termo “dissecação” para os surrealistas bretonianos e para Georges Bataille. No suporte dessa diferenciação, teve início o exame de *Dissecação de um Cisne*, de Miguel Bonneville.

O encontro entre a máquina de costura e o guarda-chuva faz-se a poética perfeita para o “acaso objetivo” dos surrealistas. É Lautréamont que indica este novo campo de experimentação poética. Moraes (2002) indica que nas mãos dos surrealistas, a imagem posta em *Os Cantos de Maldoror* ganha uma multiplicidade de interpretações, que vão identificar os tópicos mais significativos para a vanguarda do “possível da imaginação”, como conceitualiza Didi-Huberman. É nos escritos de Pierre Reverdy que se encontra uma primeira teoria imagética surrealista válida por si mesma (MORAES, 2002). “A imagem é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte” (REVERDY apud MORAES, 2002, p. 41). Essa teoria imagética evocada pelo surrealismo é, de certa forma, expropriada por Bataille, alcançando com o mesmo um grau mais elevado na relação entre iconografias de realidades distantes – aliás é o que o mesmo opera na curadoria imagética da revista *Documents*, posicionando o seu “impossível da realidade” contrário ao “possível da imaginação” surrealista.

A poética surrealista concentrou-se mais no enlace da máquina de costura com o guarda-chuva do que com a mesa de dissecação em si. “*Você é capaz de dizer qual o encontro capital da sua vida?*” Questionam a fim de obter respostas de encontros como geradores da indeterminação, do imprevisível e até, do inverossímil, como aponta Moraes. Aqui amplio um pouco a dúvida surrealista de modo a pensar em como o encontro pode gerar um acaso informe.

O pensamento batailliano alastra-se pela laceração, como afirma Didi-Huberman em *Semelhança Informe Ou O Gaió Saber Visual Segundo Georges Bataille*. As palavras do próprio Bataille em *A prática da alegria* diante da morte, desde o seu título, aliás, comprovam que o afligir que percorre todo o pensamento do pornógrafo francês. A experiência batailliana é uma experiência de rasgadura – e mesmo que, imageticamente, haja conexões entre esse rasgar e a dissecação, o pensamento de Georges Bataille não encontra-se tal qual *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt, mas sim na fotografia de *Sacrifício de um carneiro*, de Pierre Verger.

A resposta para a mesa de dissecação enquanto imagem erótica ecoa nos escritos bataillianos, marcadamente em

O Erotismo, onde o ato erótico encontra-se nos domínios da violência. Nas palavras do próprio Bataille: “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2014, p. 40). Contudo, mesmo havendo uma conexão entre a mesa de dissecação e a laceração batailleana, Moraes aponta que um corpo dissecado não enquadra-se no corpo erótico batailleano – já que em Bataille é o corpo agonizante que ganha relevo e não o corpo pacificado da mesa de dissecação, mas sim liga-se ao que chama de “nostalgia ritual”.

Se o corpo agonizante, convulsivo e retorcido, pronuncia a morte, ele torna-se paradoxalmente a alteridade do corpo morto imobilizado num vazio glacial. As imagens da agonia identificam-se ao êxtase e dela poderíamos dizer o mesmo que Bataille afirmou sobre o erotismo: “é a confirmação da vida até na morte” (MORAES, 2002, p. 53).

Por Bataille advir, também, de uma tradição da escola sociológica francesa, sendo aluno de Marcel Mauss, utilizarei “mesa de sacrifício” para contrapor a “mesa de dissecação”.

Assim, convoco a diferenciação de “dissecação” para os surrealistas bretonianos e para Georges Bataille de modo a interpretar em qual sentido do termo *Dissecação de um Cisne*, de Miguel Bonneville poderia alocar-se. As páginas iniciais de *Dissecação de um Cisne*, proclamam um corpo morto. Um corpo dividido em cabeça e tórax; anatomizado. “Tivesse eu a cabeça no tórax e satisfazer-me ia duplamente. Dupla morte, duplo silêncio” (BONNEVILLE, 2018, p. 60). Um corpo, de fato, dissecado, é o que Bonneville apresenta nas primeiras imagens que evocam corporalidades. Eis aqui a mesa de dissecação – e, estendendo a teoria imagética do surrealismo bretoniano chega-se ao “acaso objetivo”. Tal qual o encontro da máquina de costura e do guarda-chuva, Bonneville propõe o “brotar flores do meu cadáver” (BONNEVILLE, 2018, p. 60) contudo, o “acaso objetivo” dos surrealistas, torna-se o informe batailleano, escorre para um além do corpo anatomizado, para um debruçar-se em lastros da experiência² de laceração, tal qual proposto no pensamento de Bataille. Pensando junto de Didi-Huberman em *Semelhança Informe Ou Gaio*

2 Experiência, segundo Didi-Huberman, no pensamento de Georges Bataille, adquire também sentido laboratorial, como uma “experiência operada, isto é, construída por meio de procedimentos eficazes” (DIDI-HUBERMAN, ano, p. 19).

Saber Visual, o “brotar flores do meu cadáver” (BONNEVILLE, 2018, p. 60) convoca uma certa iconografia de violência, rasgadura e desfazimento da anatomização do corpo humano. Assim, esse informe, proposto na manipulação iconográfica que Bataille experiencia no desenvolvimento da revista *Documents*, a qual Didi-Huberman analisa, assemelha-se muito as imagens que Bonneville produz em sua *Dissecação de um cisne* – o nascer das flores em um corpo sem vida; *a alegria da vida até na morte*.

A prática artística de Bonneville advém de tentativas de construir e desconstruir identidades. Assim, quem assina o livro de artista ao qual esse diálogo é dedicado não é Miguel. *Dissecação de um cisne* tem assinatura de Jean Baptiste-Gavreau, crítico cinematográfico, e de Judo Rebelle, cineasta, autor do guião que dá nome ao livro. Baptiste-Gavreau e Rebelle não é são um desvario, são um experimento artístico gestado pelas práticas de Bonneville. O livro de Miguel é escrito pelas personas que ele cria – e recair sobre elas me ajudam a vislumbrar o contexto da produção do ator e encenador português de nome em taxado.

“*Escrevo para apagar meu nome*”, torna-se a máxima no trabalho empregado por Bonneville; mesmo que essa máxima não tenha advindo diretamente do pensamento batailleano, vejo-a ecoar na produção artística de Miguel, já que Judo Rebelle e Jean Baptiste-Gavreau fazem-se apagamento do eu de Bonneville. Ambas as personas, cineasta e crítico, são desdobramentos do apagar-se que Miguel procura realizar em sua obra. Em conversas com o artista, ele relata que apagar-se de suas criações é onde encontra potência criativa: é morrendo que nos tornamos ícones, relata – e esse pensamento vai de encontro com essa alegre prática da alegria diante da morte. Felizes *ao morrer!* – proclamo seguindo Bonneville, nesse ressoar batailleano em sua voz.

Já que, nesse momento, remeto-me ao texto *A prática da alegria diante da morte*, abro um pequeno parêntese para contextualizar o mesmo dentro da historiografia dos escritos de Georges Bataille. O texto foi publicado no último volume da revista/sociedade secreta *Acéphale*, um outro empreendimento editorial de Bataille, realizado após o término da *Documents*. *A prática da alegria diante da morte*, funciona como base para a análise do apagamento do eu na prática artística de Bonneville.

A leitura do capítulo primeiro de *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado*, da antropóloga Júlia Vilaça Goyatá ajuda a contextualizar o projeto *Acéphale*. Goyatá afirma que *Acéphale* foi o projeto mais ousado de Georges Bataille – já que o mesmo não consistia somente em um projeto de revista, mas também de uma sociedade secreta em que certas ações eram ritualizadas, como

as reuniões ao ar livre, mas fechadas para não-membros, por exemplo (GOYATÁ, 2016). Os membros da revista acreditavam em uma conjuração sagrada, onde “por meio da destruição e do consumo exacerbado, se chegaria a uma revolução social” (GOYATÁ, 2016, p. 61). É interessante observar que certos aspectos da escritura batailleana já começam a florescer em seus projetos de revista, exemplifico aqui a noção de dispêndio que perpassa, grosso modo, por toda sua obra e vai ser desenvolvida de maneira mais complexa no livro *A parte maldita*. Contudo, voltemos para a *Acéphale*, mais especificamente sua última edição, na qual Bataille publica o texto aqui proclamado.

O último volume da *Acéphale* é todo escrito pelo próprio Bataille, sem a contribuição de nenhum dos outros integrantes da mesma. Na apresentação desse último volume, publicado em fascículos, também pela editora Cultura e Barbárie, Fernando Scheibe afirma: “Bataille continuou tentando. Escrevendo para sair do logos. Usando a cabeça para escapar do uso e da cabeça. Querendo enlouquecer de verdade” (SCHEIBE, 2014, s/p). E é justamente o fim da *Acéphale*, junto com a morte de Colette Peignot, que é o estopim para Bataille dar início a escrita de *O culpado*, que para Scheibe apresenta-se como um estranho diário confessional (SCHEIBE, 2017).

O argumento que sustento com a leitura de *Dissecação de um cisne*, é de que Bonneville, tal qual Georges Bataille vai do apagamento do eu a confissão. O crítico-persona Jean Baptiste-Gavreau, ao apresentar o roteiro de Judo Rebelle levanta uma série de questionamentos, entre eles, se o texto pode ser um diário do cineasta. O que seria o texto que tem em mãos? Baptiste-Gavreau elucida que o trabalho de Rebelle não obedecia a nenhuma hierarquia, todo o material tinha a mesma importância, seja ele imagem, áudio, texto, ator, e, por conta disso não havia uma maneira de descrever o mesmo ou muito menos prever o que aconteceria em seus filmes. Vale ressaltar que o crítico fala de uma escrita que não fazia-se primordial no trabalho do cineasta, muita das vezes ela só era evocada após uma imagem que viria a ser dissecada pela obsessão do artista.

Focalizo aqui a relação estabelecida entre a prática erótica e a violência, postulada por Georges Bataille no capítulo segundo de *O Erotismo*. Para Bataille existe um ponto na natureza humana que sempre *excede* os limites, não podendo nunca ser reduzido em sua totalidade, o máximo que podemos é reduzi-la *parcialmente* (BATAILLE, 2014). Seria então, a violência o que nos excede, e essa violência é reduzida na vida humana pelo mundo do trabalho, que para Bataille constitui a base da razão humana, contudo esse mundo não nos absorve inteiramente.

Há um ponto de nossas vidas que *a violência prevalece sobre a razão* (BATAILLE, 2014). O mundo do trabalho exige um regramento e uma produtividade eficaz, a qual não se vê nos jogos, nas festas, etc. Coloco o mundo dos rituais, até como meio de reforçar o contrapondo da “mesa de dissecação” a “mesa de sacrifício”, onde não há a produção de uma eficácia, e com isso aproximamos também as artes da cena dessa produção “ineficaz”. Seria o mundo do trabalho que faz com que nossos impulsos desejantes cessem e não o contrário? Para Bataille, “o trabalho introduziu um intervalo graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo” (BATAILLE, 2014, p. 64). Insiro então, a produção de Miguel Bonneville nesse violento mundo comandado pelos desejos.

Violência, morte e gozo relacionam-se no pensamento batailliano, como comenta Louisy de Limas, em sua dissertação de mestrado “*La Petite Mort: transgressão e gozo erótico*”, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Em sua dissertação a autora reflete sobre a expressão “*la petite mort*”, que é como os franceses chamam o ápice do gozo. Coloco aqui a linha de raciocínio de Limas logo no resumo de seu estudo:

Para Bataille, na pequena morte erótica se experimenta o impossível (...) Não a morte do corpo, da carne, mas a morte do sujeito na dissolução das ilusões de um eu que se constitui como unidade. Encontramos no erotismo uma experiência de morte. Se gozar não é morrer seria, então, repetir uma morte que não nos matou? (LIMAS, 2014).

No mundo de Judo Rebelle, ou seja, no mundo de Miguel Bonneville, morte, violência e erotismo encontram-se amalgamados em uma escrita abstrata, por conter uma pluralidade de vozes que falam no texto – e não sabemos necessariamente quantas vozes são: “para contar essa história, de quantos narradores necessito?” (BONNEVILLE, 2018, p. 66). “Detesto a tua cara quando me fodes” (BONNEVILLE, 2018, p. 59), com a profissão de um coito, de certa forma, detestável, inicia-se o texto.

Aproximamos conceitualmente “violência” e “erotismo” via Georges Bataille que afirma que, “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2014, p. 40). A violência permeia, de certa forma, todo o texto de Judo. As vozes no texto de Rebelle mergulham em um mar de imagens de violência e angústia: canibalismo, açoitamento de cavalos,

cadáveres, medo da morte, autodestruição, desespero, sujeira, lixo, etc. Todas essas imagens entrelaçam-se com corpos nus: “o teu delírio é pura brandura – contrasta com a violência desse actor imaturo. actores, os três, sofrendo na nudez como doidos (BONNEVILLE, 2018, p. 74).

A figura do cisne – um animal alvo e delicado, que nos remete a essas características, aparece no texto de Bonneville de um modo quase inesperado, mesmo que o título do roteiro contenha-o. Ele aparece pela primeira vez em um dos subtítulos (ou seriam rubricas?) do texto, com a máxima: “o cisne é um monstro” (BONNEVILLE, 2018, p. 62). Mais à frente é indicado que o cisne vomita, e no texto corrido o cisne emite um esgar ruidoso e, durante uma cena de sexo, o cisne vomita na mão de um dos já citados “três atores”. O semblante de quem tem em mãos o vômito do cisne é de nojo, mas o cisne entende como constrangimento. O cisne adquire agência humana no texto de Rebelle. Com isso, podemos nos remeter a um outro texto de Miguel Bonneville que faz uma tentativa de explicar a presença de animais não-humanos em sua obra.

Em *Feminismo e animais: vingança através da arte contemporânea*, texto que é anterior ao *Dissecação de um cisne*, Bonneville revela que o uso de animais em suas performances/espetáculos é uma espécie de vingança da inversão da lógica machista que recai sobre seu corpo homossexual passivo. Em suas palavras:

transformo meus amantes brancos em animais, podendo assim, como a Paula Rego (pintora portuguesa), enforcá-los ou esfolá-los, tornando o que é privado público, fazendo uma denuncia de seus jogos de poder, da sua hegemonia, sem correr o risco de revelar demasiado, sem personalizar, criando um distanciamento – o que me permite falar do homem enquanto produto de uma cultura que perpetua inconscientemente um sexismo absolutamente aberrante (BONNEVILLE, 2015, p. 04).

Volto ao uso do cisne pela persona do cineasta Judo Rebelle sem querer afirmar que o uso da figura do animal em *Dissecação de um cisne* possui as conotações que Bonneville aponta em seu texto de 2015, contudo, foi esse texto que o interlocutor enviou-me como resposta à pergunta de “por que o cisne?”. Entendi, então, que pode haver na animalização de seus amantes – ou sendo mais específico aqui, nos amantes de Rebelle – uma camada de significação outra que, talvez, opere um *novo uso da violência*: animalizar para dominar, tal qual nossa cultura sexista faz com corpos femininos e feminilizados, *queers*, trans, etc.

Trechos do texto de Judo apresentam um desejo de aniquilação que, pela leitura batailleana, ligam os seres descontínuos, que somos nós, a uma tentativa de continuidade. “Se serve para satisfazer o desejo, porque não? O desejo de ser aniquilado. A guerra não é mais do que isso – fora e dentro de nós – se vos for possível aceitar essa distinção” (BONNEVILLE, 2018, p. 77). Aniquilar-se liga-se aqui com a “pequena morte” do gozo, presente também na guerra.

“Quantas vezes é preciso morrer para que finalmente entre alguma luz por algum lado?” (BONNEVILLE, 2018, p. 81), ou seja: quantas vezes precisamos gozar para que encontremos nossa continuidade junto a outro ser? Toda a introdução de *O Erotismo* faz-se uma explicação de Bataille sobre a busca da continuidade dos seres no ato erótico, que se relaciona com os escritos do Marquês de Sade, autor ao qual o pensamento batailleano reporta-se pesadamente, assim, nesse artigo, aprofundo essa escavação pela cratera interior que é o pensamento heterogêneo de Georges Bataille e sua utilização na escrita cênica contemporaneamente.

O ovo vem sendo chocado: o monstro ainda nascerá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. *Acéphale*. Publicação em Fascículos. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BONNEVILLE, Miguel. *Dissecação de um cisne*. [s.n]: Lisboa, 2018.
- BONNEVILLE, Miguel. *Feminismo e animais: vingança através da arte contemporânea*. [s.n]: Lisboa, 2015.
- GOYATÁ, Julia Vilaça. *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015
- LIMAS, Louisy de. *La petite mort: transgressão e gozo erótico*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2014.
- LE BRETON, David. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- MAÏSETTI, Arnaud. *Georges Bataille et les scènes contemporaines: L'autre théâtre*. Art Press 2.Paris: 2016.
- MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHEIBE, Fernando. *Apresentação do Tradutor*. In: BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- SCHEIBE, Fernando. *Sobre este volume da suma*. In: BATAILLE, Georges. *A Experiência Interior*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- TAVARES, Bráulio. *A máquina de costura e o guarda-chuva*. Blog Mundo Fantasma, disponível em: <<http://mundofantasma.blogspot.com/2010/05/2065-maquina-de-costura-e-o-guarda.html>> acesso em: 08 de novembro de 2021.

Anatomia da inquietação: a estética do grotesco como forma de interação

Luisa Ferrari Capistrano de Mesquita,

anatomiadainquietacao@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/7743043878544419

RESUMO Este trabalho visa expor e analisar o valor conceitual grotesco no desenvolvimento prático da performance intitulada Anatomia da Inquietação e os efeitos dos fluxos de interação internos e externos entre a obra e o espectador. A partir de pesquisas prévias de teóricos da estética grotesca e da abjeção, traço um caminho imaginário do que deveria ser a resposta do público à minha produção. E apenas quase dois anos após conceber a ideia de um vestível-performance, consigo obter tais respostas dentro da VIII Bienal da Escola de Belas Artes da UFRJ ao presenciar os fluxos relacionais de cada espectador.

PALAVRAS-CHAVE Grotesco; Interação; Performance; Sensorial; Vestível.

ABSTRACT This work aims to expose and analyze the grotesque conceptual value in the practical development of the performance entitled Anatomy of Inquietude and the effects of internal and external flows of interaction between the work and the spectator. Based on previous research by theorists of grotesque and abjection aesthetics, I trace an imaginary path of what the public's response to my production should be. And only almost 2 years after conceiving the idea of a wearable-performance, I manage to obtain such answers within the VIII Bienal da Escola de Belas Artes da UFRJ by witnessing the relational flows of each spectator.

KEY WORDS Grotesque; Interaction; Performance; Sensorial; Wearable.

Introdução

Desde 2018 procuro envolver-me mais a fundo na pesquisa acerca da estética grotesca com foco no figurino teatral. Quatro anos depois, posso dizer que o vestível seguiu caminhos inimagináveis

até o destino da presença relacional entre espectador, obra e ator-manipulador. Com um cenário pandêmico inesperado, passageiro e permanente ao mesmo tempo, vejo este como um momento oportuno para tratar de transições e principalmente, relacionamentos que se encontram distantes e próximos corporalmente.

Ao oferecer o abraço além redes, vejo uma oportunidade de estabelecer relações entre três conceitos: o grotesco de Wolfgang Kayser (1957), a Arte Abjeta de Julia Kristeva (1980) e o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (1938). Além de outras camadas entre três categorias teatrais com o ator, figurino e o espectador e os meios relacionais interno e externo. A partir desses fluxos relacionais em constante comunicação, pude compreender como a estética grotesca em conjunto com a performance é capaz de reproduzir configurações individuais de interação.

Conceitos complementares: grotesco e abjeto

Segundo Kayser (1957), o efeito é o que define uma obra como grotesca. Apenas o público visitante de uma exposição, performance ou acontecimento poderá atribuir o caráter grotesco partindo de uma relação estabelecida com o objeto em questão. Desse modo, estudando Kayser, observo haver um grande poder desconhecido ao público que reage genuinamente à obra. Não há nenhum tipo de reação ensaiada, ela se inicia e se encerra na obra. Kristeva (1980) diria que tais reações são reflexos de vivências anteriores de cada indivíduo, dependendo do estado psicológico de cada um a reação nunca é a mesma.

Tanto Kristeva (1980) quanto Kayser (1957) investigaram o fenômeno do grotesco: Kayser (1957) de modo mais abrangente, revisita a história da arte e literatura do Renascimento ao Dadaísmo traçando uma linha do tempo de manifestações do estranhamento dentro do risível, tenebroso, fantástico e monstruoso. Kristeva (1980), mais específica, é interessada no poder que a abjeção e o nojo possam vir a ter no indivíduo e sua capacidade de assimilar ou não o abjeto. Porém, apesar das particularidades de cada conceito, não podemos negar que tanto o Grotesco de Kayser (1957) e o Abjeto de Kristeva (1980) sejam complementares e veremos mais sobre a interação dos dois conceitos em breve.

Debruço-me no Grotesco de Kayser dentro da pesquisa *Estéticas da Crueldade e Estéticas da Compaixão* desenvolvida no Laboratório de Objetos Performáticos de Teatro de Animação da

UFRJ, cujo objetivo era encontrar uma estética artística que estivesse ligada ao conceito de Teatro da Crueldade.

Criado pelo dramaturgo francês Artaud (1938) que entendia o teatro como um agente transformador das certezas mundanas, o Teatro da Crueldade era uma modalidade teatral focada na experiência do espectador e nos corpos presentes na ação. De maneira visceral e intensa, tocava no âmago do ser humano ao estimular intermitentemente todos os sentidos de atores e espectadores por meio da atuação e do corpo do ator levado a seu limite. Estabelecia um fluxo energético e comunicativo entre os presentes com o objetivo de expurgar catarticamente as angústias produzidas pela própria realidade da qual ele enxergava como uma das maiores crueldades ao ser humano. Se o indivíduo está preso ao cotidiano sem que possa interferir, condicionado a seu próprio destino pré estabelecido, as angústias virão e o Teatro da Crueldade terá uma passagem revolucionária na alma desse espectador que jamais esquecerá tal experiência.

Desse modo, o Grotesco é uma extensão de Artaud (1938) por provocar o espectador por meio de extremos produzindo uma passagem marcante. O Grotesco é algo fora de qualquer domínio já conhecido pelo humano, está além de convenções naturais e causa um estranhamento proposital. Pode estar na ridicularização ou exagero de algo, beirando a caricatura e a distorção. Kayser em seu livro *O Grotesco* (KAISER, 2013) afirma que: “O Grotesco é o mundo alheado, (tornado estranho)”. Dessa forma tudo que desperta sensações ambíguas, contraria ordens pré-estabelecidas e causa desconforto e interferência no cotidiano do espectador que se relaciona com a obra.

É importante ressaltar que tais sensações poderão ser ambíguas pelo Grotesco não estar em um lugar definitivo. Em trânsito, sem definição direta por se encontrar entre conhecido e o desconhecido, aquilo que não sabemos nomear por não se encaixar em uma única convenção. Há aqueles que dirão que algo grotesco é peculiarmente belo e outros que preferem a distância do que lhes é estranho. Sobre isso, Kristeva em seu livro *Poderes do Horror- Ensaios Sobre a Abjeção* (KRISTEVA, 1980) faz uma análise filosófica e psicológica do efeito da abjeção no indivíduo.

De início, façamos uma visita a definição de abjeção que se entende por tudo que não se encaixa em uma categoria, que perturba uma identidade, ou sistema estabelecido. Visto como impróprio ou rejeitado por determinada cultura que abomina sua existência ou sua aparição pública. Tais convenções societárias e culturais têm um efeito no indivíduo que procura expulsar de sua vivência qualquer

sinal de abjeto, pois este representa o confronto de uma ameaça iminente. O espectador o faz como um instinto natural protetivo e não se relaciona com a obra à medida que esta o provoca pelo medo que, vale ressaltar, é totalmente composto pelo abjeto.

O abjeto não estabelece limites, penetra o indivíduo por gatilhos emocionais que permitem abrir um espaço maior ou menor nas singulares vivências que perpassam uma mesma obra. Em suma, as interações do público são ambíguas pois o abjeto é ambíguo em sua totalidade. Não há interesse de impor regras uma vez que sem regras, não há julgamentos.

O Grotesco, a abjeção e o Teatro da Crueldade fizeram parte do desenvolvimento conceitual de Anatomia da Inquietação e se entrecruzam constantemente ao revisitarmos a performance. Visto que o objetivo da pesquisa era o de estabelecer uma relação estreita entre os elementos de cena trazendo o figurino para o centro da ação teatral, seguimos na compreensão do grotesco nas relações híbridas estabelecidas entre ator, personagem e figurino de Anatomia da Inquietação.

O grotesco em anatomia da inquietação

Observando a performance como um microverso relacional no qual os elementos estão em constante comunicação, devo mencionar a motivação para o nascimento dessa pesquisa. Por entender que o figurino poderia ir além da função de vestimenta ou de um meio para a personagem, transformo-o em outra configuração ao cruzar os elementos ator, personagem e figurino.

Sempre em trânsito de uma função para a outra por ser todas ao mesmo tempo, o vestível permite certa maleabilidade de entendimentos se visto de ângulos diferentes. É grotesco em sua essência ao possuir o hibridismo de relações funcionais internas, na ambiguidade das relações de aproximação e distância que o espectador irá estabelecer e para finalizar, a contrariedade entre a figura monstruosa e o movimento afetuoso do abraço.

Levando em conta as relações, o movimento se atribui tanto a função de ator, uma vez que possui dimensão corpórea, quanto a de personagem por possuir um tempo de ação próprio vindo de sua estrutura. Pela ótica estética, há tanto o personagem de forma final monstruosa e figurino com tecidos e aviamentos de diferentes texturas.

Este trabalho é totalmente composto sobre interação seja no universo micro, apenas entre os três elementos de

cena, ou no macro ao incluir também a interação com o espectador. Avançando em camadas de interação- a mais interna já falada no texto- chega-se a próxima que revela como cada elemento nasce partindo da comunicação entre eles próprios.

Para que o personagem ocorra, é necessário o estabelecimento de uma relação mútua entre ator e figurino. Construindo uma vivência entre roupa e ator, este traduz um repertório corporal capaz de dar dimensão ao personagem partindo dos movimentos característicos necessários à dramaturgia. Esse aspecto é recorrente em muitas produções teatrais, mas observe que, apesar de o ator precisar vestir a roupa para dar vida a um personagem, ele é visto apenas como um facilitador do movimento do figurino. O foco é deslocado do corpo do ator diretamente para o figurino.

Assim, chegamos a mais uma camada de interação no que diz respeito ao poder de atuação do próprio figurino. Partindo da manipulação do ator-facilitador nos mecanismos presentes na roupa, esta se torna ator e foco da cena, tornando o inanimado em organismo vivo, com presença e respiração.

O processo de animar um objeto também pode ser considerado uma transição de estado. Percebo uma efervescência quando um objeto sem vida recebe certa interação de força externa capaz de lhe dar dimensão humanóide. É um estado transitório por ter início e meio, mas nunca ter um fim, uma vez que quando o objeto está imóvel após receber certo tipo de força, já é percebido com os olhos de animado, de outras possibilidades de funções que não somente a qual foi destinado para exercer. Desse modo, introduzo a análise entre obra e indivíduo no que tange a relação do ator, passando agora para outra camada de interação, entre vestível e espectador.

O grotesco na relação público X obra

Voltemos à afirmação feita por Kayser (1957) ao pensar no efeito como essencial para a definir uma obra como grotesca. Pensando no contexto pandêmico no qual estamos inseridos de 2020 até hoje, como o efeito surge uma vez que só será produzido pela interação presencial do público? Como aproximar-se das pessoas em um período em que não poderíamos sair de casa ou abraçar uns aos outros como Anatomia da Inquietação propõe aos espectadores?

Fazer uma performance de contato em um cenário de contágio extremo, pode ser desafiador por haver a necessidade

de derrubar não só a barreira digital, mas a da sensorialidade a distância. O vídeo foi a solução provisória (e simultaneamente, por tempo indeterminado) para mim e para outros tantos artistas e performers ansiando produzir e entrar em contato com o público. Mas ainda assim, a interação do espectador com o ciberespaço mantém uma distância segura, já que a única coisa que separa aquele que não estiver disposto a presenciar algo que o incomode é um simples clique em “fechar página”. A interação com o grotesco existe no meio digital, espectadores existem e interagem, porém é uma relação mais volátil e ainda mais incerta.

Desse modo, observo que o grotesco cabe no audiovisual se essa for a proposta. Porém, nas artes cênicas, o presencial é de extrema importância para o grotesco. Há uma diferença de relação entre indivíduo e obra por esta provocar os sentidos com mais intensidade. Em todas as obras, o espectador se insere, respira, interage com o olhar e investiga os detalhes mais próximos, sente o cheiro e a textura e sai com uma transformação mais profunda do que haveria virtualmente. Se tratando de *Anatomia da Inquietação*, vai-se além da proximidade e sensorialidade do espectador ao oferecer um abraço.

Estamos agora em outro cenário pandêmico, um tanto mais amigável com a vacinação, mas ainda incerto. Ainda não é segura a aproximação tão intensa com o outro e os abraços estão guardados, esperando o dia de sua entrega. Porém, *Anatomia da Inquietação* teve sua forma presencial- ainda que não idealmente- na VIII Bienal da Escola de Belas Artes da UFRJ, onde tive a oportunidade de perceber o efeito do grotesco nos visitantes que se inseriram no espaço, respiraram e interagiram com o vestível.

Bienal da EBA

Apesar das reações de todos contarem para a pesquisa, me concentro agora nos visitantes da Bienal que não tiveram contato com meu trabalho previamente. Neles, pude perceber inúmeras relações estabelecidas entre espectador e obra. Principalmente se levamos em consideração o contexto do vestível que ora estava acompanhado de vídeo-performance, ora estava ocupando o espaço expositivo individualmente. Vale ressaltar o valor de interesse que o espectador possuía na obra quando esta era colocada em contexto com a vídeo-performance ao lado. Havia uma clareza maior sobre o que de fato seria o vestível, a surpresa do movimento e o que este representava quando o espectador assistia ao vídeo. Desse modo, o próximo impulso era o de investigar

os detalhes por uma segunda vez, passar mais tempo em contato e sentir o cheiro de lavanda aproximando o rosto.

Já quando o visitante não possuía a experiência audiovisual, o efeito era diferente porque o contexto era outro. O vestível não possuía uma espécie de material de apoio que sensibilizariam o espectador a ponto deste saber que haveria um cheiro ou um movimento reproduzido pelo vestível. Para o visitante deste momento distinto, era apenas uma criatura indefinida, monstruosa e inanimada. Dessa maneira, outras possibilidades de interação foram observadas, como o registro de *selfies* e um tempo menor de exploração visual.

Vale ressaltar, dentro da situação de não-contexto também havia a não-relação. A escolha do espectador, sobretudo crianças, em não chegar perto por medo de seu tamanho imponente e aspecto monstruoso aconteceu inúmeras vezes. Ao receber o relato de uma das mediadoras do evento, ela revelou que avisava as famílias acompanhadas de crianças que havia uma obra que poderia causar medo, dando a elas a escolha prévia de se relacionar ou não com a obra. Mesmo que houvesse tal interferência externa que prepara o espectador em alerta para a situação (o que não deve ocorrer no grotesco), penso nessa como mais uma forma de interação dentro de tantas outras configurações relacionais.

Conclusão

As relações de visitantes que acompanharam todo o processo de confecção do vestível são particulares assim como as relações de visitantes que nunca entraram em contato com *Anatomia da Inquietação*. Todos possuem suas vivências individuais e reproduzem reações diferentes sobre um mesmo objeto que também possui inúmeras possibilidades relacionais entre seus elementos internos e externos e entre ator e espectador.

Dessa forma, entendo que o objetivo final da pesquisa foi alcançado não só ao colocar o figurino em protagonismo da cena, mas também ao provar a teoria de Kayser e Kristeva sobre o efeito do grotesco no indivíduo. Tais experiências com o público em meio virtual e presencial me trazem repertório suficiente para dar seguimento a outro lugar investigativo da pesquisa com o desejo de explorar a fundo os fluxos relacionais e suas influências entre o campo interno e externo da obra com foco no espectador. Aos poucos, me encontro reconfigurando a performance de modo a percebê-la de um ângulo em meio a tantos igualmente interessantes.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1938. 173 p. Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf>>
- BARBARA, R. *O Corpo sem Órgãos: Francis Bacon e o Butoh: Propondo uma estética cruel*. Arte da Cena, Goiás, ano 2017, v. 3, n. 2, Dezembro 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/48856>>.
- BARRERAS DEL RIO, Petras et al. *Ana Mendieta: A retrospective*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1987. 87 p. ISBN 0-915557-61-4. E-book.
- BJÖRK. *Björk Digital*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2019. Catálogo da exposição, 18 Jun.-18 ag. 2019, MIS.
- ERIK SCHOLLHAMMER, K. *A crueldade do real*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações e Convergências, São Paulo, 2008.
- FERINO- PAGDEN, Sylvia et al. *Arcimboldo*. Itália: Skira, 2017. 176 p.
- GOMES FILHO, J. *Gestalt do Objeto*. 8. ed. São Paulo: Escrituras, 2013. 136 p. E-book.
- GUÐBRANDSDÓTTIR, K. *Exclusive Interview with Björk: "The pain was a journey"*. Iceland Magazine, Islândia, 10 dez. 2016. Disponível em: <<https://icelandmag.is/article/exclusive-interview-bjork-pain-was-a-journey>>.
- HESS, B. *Liquified*. [S. l.: s. n.], 2012. Disponível em: <<https://www.barthess.com/liquified>>.
- HOPPER, J. *The Invisible Woman: A Conversation with Björk*. Pitchfork Magazine, [s. l.], 21 jan. 2015. Disponível em: <<https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/>>.
- KANTOR, T. *O Teatro da Morte*. O Folhetim, [s. l.], p. 2-9, 1988. 38 p. Disponível em: <<http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim0.pdf>>.
- KAYSER, W. *O Grotesco*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 166 p.
- KRISTEVA, J. *Ensaio sobre a Abjeção. Poderes do Horror*. [S. l.: s. n.], [1980]. E-book.
- PEDRITIS, A. *Björk: Vulnicura review: A sucker punch of a breakup album*. The Guardian, [s. l.], 22 jan. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2015/jan/22/bjork-vulnicura-review-breakup-album>>.
- SODRÉ, M; PAIVA, R. *O Império do Grotesco*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. 142 p.
- TEATRO Oficina. *Roda Viva*. São Paulo: Teatro Oficina, 2019. 9 Ag. 2019.
- VULNICURA. Produção: Björk, Arca. Intérprete: Björk. [S. l.]: One Little Indian, 2015.

“Quem convidou os favelados?”

Marcel Martins Lacerda Diogo¹, marceldiogo@yahoo.com.br
www.lattes.cnpq.br/3247119857184112

RESUMO Recentes presenças “marginais” dentro de contextos artísticos oficiais podem representar ampliações da diversidade de elementos, sujeitos políticos e possibilidades de (re)existências de outras visões de mundo.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Marginal; Contemporânea.

ABSTRACT Recent “marginal” presences within official artistic contexts may represent expansions of the diversity of elements, political subjects and possibilities of (re)existence of other worldviews.

KEY WORDS Art; Marginal; Contemporary.

A pergunta que compõe o título: “Quem convidou os favelados?”, enunciada no final dos anos 90 por uma jovem mulher universitária em uma festa na zona sul de Belo Horizonte, área rica da cidade, representa uma visão comum, estereotipada e violenta, sobre imagens que a classe média alta projeta sobre jovens periféricos em raras situações, não laborais, em que tais grupos distintos economicamente se encontram. Rememorar esse comentário agressivo do passado serve aqui para pensar indícios – imagéticos, discursivos, comportamentais – comumente associados às pessoas classificadas socialmente como “marginais”. Assim, possíveis “culturas periféricas”, estarão no “centro” das reflexões deste texto.

Sobre construções subjetivas dicotômicas, onde um grupo representa o modelo ideal, enquanto projeta sobre os outros subjetividades subalternas, Suely Rolnik nos escreve:

1 Mestrando do programa de pós graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Uma barreira imaginária separa os habitantes destes mundos, os quais tem sua consistência própria ignorada e encoberta por identidades-estigma, imagens fantasmagóricas por meio das quais são representados. Nestas imagens, a miséria material é confundida com miséria subjetiva e existencial, mais precisamente com uma miséria ontológica, a qual passa a definir a suposta essência destes seres. Isto faz com que lhes seja atribuído o lugar de subjetividades-lixo na hierarquia que rege a distribuição de categorias humanas nos mapas perversos deste regime – mapas geopolíticos e, mais do que isso, cartografias de cores de pele, estilos de vida, códigos de comportamento, classes de consumo, línguas, sotaques, faixas de frequência cultural, etc. São fronteiras abstratas mas com poder de comandar concretamente o desejo e os processos de subjetivação e fazer com que os habitantes da terra capitalisticamente mundializada tendam a produzir-se a si mesmos e sua relação com o outro em função destas imagens. (ROLNIK, 2003, p. 1).

Diversas pessoas e produções artísticas consideradas “marginais” – dentro dos cenários institucionais das artes – sobrevivem estigmatizadas, estereotipadas, às “sombras”, isto é, subjugadas em categorias pré-estabelecidas e destituídas de reconhecimentos como potências culturais autônomas e diversas. As várias possibilidades de artes gestadas nas periferias, físicas e simbólicas, encontram-se intimamente conectadas com as vidas de quem as produzem, os locais onde habitam e todas as materialidades palpáveis ou não desses universos, assim, essas construções – quando observadas para além dos estereótipos – podem representar “quebras” dentro de homogêneas e dicotômicas estruturas conservadoras das artes contemporâneas. Nesse sentido, as manifestações artísticas “marginais”, “faveladas”, “periféricas”, “suburbanas”, entre outras não hegemônicas, além de romperem com paradigmas impositivamente instituídos, também se encontram conectadas com a pluriversalidade própria de cenários ditos “contemporâneos”.

Pesquisas recentes e publicações de instituições de arte contemporânea demonstram que artistas habitantes de áreas periféricas dos grandes centros urbanos e que compõem as camadas mais pobres dessas sociedades obtiveram significativa visibilidade em espaços artísticos nos tempos atuais. Stuart Hall apresenta importantes reflexões a respeito dessa evidência contemporânea da periferia e ainda sinaliza uma possibilidade de observar esse interesse recente pela

produção dita “marginal” como característica daquilo que talvez seja possível chamar de pós-modernidade, ou seja, fora dos “domínios” tradicionais, essas produções “marginais” talvez ainda deflagrem aspectos de possíveis contemporaneidades, decolonialidades, anticolonialidades, ou quaisquer outras movimentações coletivas capazes de ressignificarem ou até mesmo romperem com as estruturas vigentes.

Sobre as possibilidades de transformações que essas “vozes das margens” suscitam no cenário atual, Stuart Hall escreve:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para raça, mas, também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural. (HALL, 2003, p. 376)

Como nos sugere o autor, a presença “marginal” tornou-se um tanto mais significativa no atual cenário das artes contemporâneas e esse fenômeno, além de talvez corresponder a “um novo tipo de política cultural” como Hall propõe, notadamente apresenta outros atores, materialidades e epistemologias para o campo artístico.

Boris Groys também aponta esse interesse atual pela periferia e indica, similarmente as ideias de Hall, que essa visibilidade recente ocorre mediante lutas e reivindicações de sujeitos que outrora estiveram às margens:

E, de fato, se a democracia absoluta e perfeita não só não foi realizada, mas também é irrealizável, o caminho que leva a ela é infinito – e não faz sentido forçar a homogeneidade e universalidade desse futuro infinito na heterogeneidade das identidades culturais do aqui e agora. Em vez disso, é melhor apreciar a diversidade e a diferença, tornar-se mais interessado em de onde vem o sujeito do que para onde ele ou ela vai. Então podemos dizer que o presente interesse em diversidade e diferença é ditado, em primeiro lugar, por certas

considerações morais e políticas – a saber, pela defesa das ditas culturas subdesenvolvidas contra sua marginalização e supressão por Estados modernos dominantes em nome do progresso. (GROYS, 2008, p. 188)

Produções de artistas “marginais”, tendo em vista noções de marginalidade acerca principalmente de concepções geopolíticas e simbólicas, podem carregar características dos territórios e condições de vidas dessas pessoas e esse contexto recente – onde vozes periféricas ressoam dentro de cenários das artes visuais tradicionalmente restritos – pode apresentar manifestações capazes de quebrar paradigmas hegemônicos e anunciar outras possibilidades de ser e fazer artísticos.

Assim como nos anos 90 uma jovem universitária de classe média alta me classifica junto com meus amigos, sobretudo a partir da aparência, como “favelados” que adentravam a sua festa em seu condomínio na zona sul – área nobre de Belo Horizonte – várias outras pessoas e instituições, inclusive os sistemas das artes, projetam sobre grupos minorizados seus discursos classificadores e, geralmente, opressores. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a polícia ou um segurança de um supermercado me veem como “ameaça”, devido a minha “imagem”, o “mercado de arte” me enxerga como uma “promessa”, ou mais especificamente um artista cuja obra possa render lucros futuros. Algo comum entre essas rotulações é que ambas classificações me são impostas.

“Representações”, entre desumanizações e “visibilidades”

Em seu livro intitulado “Cultura e representação”, no capítulo “O espetáculo do ‘outro’” Stuart Hall indaga: “Como representamos as pessoas e os lugares que são significativamente diferentes de nós?” (HALL, 2016, p. 139) A palavra “representação” importa aqui, não apenas pelo seu caráter ilustrativo, mas também porque é o termo utilizado para esboçar as relações econômicas entre artistas e galerias de arte. Nessa publicação o autor ainda acrescenta que:

“Na Idade Média, a imagem que a Europa tinha da África era ambígua – um lugar misterioso, mas muitas vezes visto de modo positivo: afinal, a Igreja Copta era uma das mais antigas comunidades cristãs “ultruamarinas”[...] Gradualmente, no entanto, essa imagem mudou. Os africanos foram

chamados de descendentes do personagem bíblico Cam, amaldiçoados, tal como o filho deste, Canaã, a ser perpetuamente “servos dos servos a seus irmãos”. Identificados com a natureza, simbolizavam o “primitivo em contraste com o “mundo civilizado”. (HALL, 2016, p. 161 -162)

Sobre essa economia colonial baseada na subjugação e exploração sistemática de outros povos Stuart Hall ainda acrescenta:

“A exploração e a colonização da África produziram uma exploração de representações populares (MACKENZIE, 1986). [...] O progresso dos grandes exploradores e aventureiros brancos, bem como os encontros com o exótico negro africano, foram cartografados, registrados e descritos em mapas e desenhos, em gravuras e (especialmente) por meio da nova fotografia, em ilustrações e histórias jornalísticas, diários, livros de viagens, tratados eruditos, relatórios oficiais e romances de aventura próprios para rapazes. (HALL, 2016, p. 162)

Evoco os escritos do autor para refletir, tendo em vista o campo das artes visuais, sobre variadas instituições e sujeitos, como por exemplo a igreja e povos europeus, que construíram ao longo dos tempos “estereotipagens” sobre *outros* grupos sociais e suas culturas. Essas construções clichês possibilitaram lucros, para quem as fomentou, até os dias atuais inclusive, com imaginários superestimados sobre si e depreciativos sobre diversos povos mundo afora. Coabitamos sistemas imagéticos desiguais que infelizmente ainda vigoram e alimentam representações dentro e fora dos espaços de arte. Nesse sentido cabe perguntar: quem lucra com marginalizações físicas e simbólicas de determinados grupos sociais? Stuart Hall nos aponta, por exemplo, que imagens negativas sobre o continente africano foram construídas por exploradores, muitos destes relacionados a empresas coloniais, escravistas, extrativistas, saqueadoras, amparados por seus discursos religiosos impostos sobre outros povos. Assim, companhias particulares aliadas às igrejas europeias dominaram violentamente as representações e por conseguinte os corpos, terras e recursos de outras populações. Dentro desse cenário, povos e territórios foram, e ainda são subalternizados, para serem explorados economicamente. Aníbal Quijano nos aponta que a invasão europeia:

[...]produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117)

Assim como os escritos de Stuart Hall, as reflexões de Aníbal Quijano deflagram sistemas coloniais de classificações hierárquicas das populações mundiais e que infelizmente ainda vigoram em sociedades outrora oficialmente colonizadas. O conceito de “colonialidade”, cunhado pelo autor peruano, salienta a perpetuação do *modus operandi* colonial que abrange os campos do saber, ser e poder. Quijano nos alerta que as estruturas de funcionamento, pensamentos e poder coloniais se mantiveram mesmo após o “fim oficial” desses sistemas. Elites locais, herdeiras e, portanto, detentoras de condições privilegiadas, se identificam e exaltam as imagens e culturas dos colonizadores, perpetuando assim, desigualdades instauradas há séculos.

Em seu livro “Memórias da Plantação” Grada Kilomba escreve:

bell hooks usa estes dois conceitos de “sujeito” e “objeto” argumentando que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p. 42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos.”(hooks, 1989, p. 42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28).

A autora reflete, a partir de bell hooks, que as subalternizações que historicamente nos foram e ainda são impostas, por instituições e indivíduos externos as nossas existências, nos mantêm sob condições desumanizadas, porém, afirma que podemos nos tornar “sujeitos” quando assumimos posições de protagonismo, nesse sentido, políticas públicas de inclusão social, como a lei de cotas universitárias, por exemplo, que promovem acesso a espaços antes negados para alguns grupos minorizados, tornam-se mecanismos importantes para combater desigualdades historicamente instituídas, além de ampliar repertórios culturais dentro de cenários geralmente bastante homogêneos como no caso das universidades e do campo das artes visuais.

Todo histórico de objetificação imposto a grupos minorizados e os desdobramentos atuais desses sistemas de exclusões, como as ausências de subjetividades não-hegemônicas em instituições e lugares de poder, ou existências sob classificações tidas como “exóticas”, revelam a extrema importância de escutarmos, vermos, conversarmos, trabalharmos cada vez mais com grupos diversos, pois, se de fato desejamos universidades, sociedades, museus entre outros espaços, mais democráticos e passíveis de aprendizados múltiplos, torna-se imprescindível que a diversidade dos povos e suas inúmeras manifestações culturais possam existir em todo e qualquer lugar, sobretudo em instituições consagradas.

Sujeitos outrora marginalizados atualmente começam a povoar instituições artísticas renomadas. Essas presenças “divergentes” dos padrões, corpóreos e epistemológicos, evocam outras materialidades, saberes, repertórios, além de denunciarem e construir reflexões sobre violências históricas, e ainda presentes, no campo social, artístico, educacional etc. Assim, manifestações *outras*, podem representar “quebras” dentro de homogêneas estruturas conservadoras e tais “rompimentos” poderão felizmente ampliar nossas possibilidades de aprendizados e repertórios.

O trabalho de Dayane Tropicacos intitulado “Filha da empregada” reflete sobre a subalternização de determinados grupos sociais. O ato de vestir uma camiseta com os dizeres “FILHA DE EMPREGADA” possibilita que ela “incorpore” o trabalho e, desse modo “assuma” ironicamente uma condição que lhe fora imposta, assim, por meio desse ato de “vestir” um estereótipo, escancara violências históricas naturalizadas cotidianamente.

A existência enquanto “obra” e ação artística da “filha da empregada”, representando a si mesma, dentro do circuito de arte, denota violências históricas e a presença de uma outra subjetividade, antes invisibilizada e/ou subalternizada em espaços geralmente exclusivos a determinados grupos sociais. A fala, em 2020 do



Figura 1
Filha da empregada,
Dayane tropicaos,
2017. Fonte: <[https://
www.dayanetropicaos.
com/](https://www.dayanetropicaos.com/)>.



Figura 2
Filha da empregada,
Dayane tropicaos,
2017. Fonte: <[https://
www.dayanetropicaos.
com/](https://www.dayanetropicaos.com/)>.

ministro da economia do governo brasileiro, revela a intolerância das classes abastadas com certa mobilidade social de pessoas outrora subalternizadas: “Empregada doméstica indo pra Disneylândia, uma festa danada. Mas espera aí? Espera aí.”²

Assim, observo no atual cenário de arte contemporânea, obras de arte “contra-hegemônicas” como o trabalho de Dayane Tropicaos, enquanto exemplos de “marginalidades” que não somente ocupam cenários antes restritos, como também ampliam estruturas engessadas. Nesse caminho investigativo, interessa sobretudo obras artísticas de pessoas negras, construções essas que alimentam um caminho de pesquisa que denomino Negradora, uma proposta de estudos curatoriais, que como o próprio nome indica, busca analisar dentro do campo das artes contemporâneas saberes e fazeres negrodescendentes, anticoloniais, em diálogo com conhecimentos indígenas, amarelos, favelados entre outros historicamente subalternizados. Almejo, portanto, acionar caminhos e caminhares capazes de incorporar epistemologias e fazeres *outros*, isto é, contra hegemônicos, a fim de “curar” e combater monopólios artísticos e desigualdades tradicionalmente instauradas.

2 Declaração pública de Paulo Guedes, atual Ministro da Economia, durante o seminário “Abertura do Ano Legislativo”, em Brasília, 12 de Fevereiro de 2020.

REFERÊNCIAS

- GROYS, Boris. Arte, poder. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.
- HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro. Ed. PUC-Rio. 2016.
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- QUÍJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. En: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas Buenos Aires. Clacso, 2005.
- ROLNIK, Suely. In: *Posiblemente hablemos de lo mismo*, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.
- TROPICAOS, Dayane. dayanetropicaos.com, 2017. Disponível em: <https://www.dayanetropicaos.com/trabalhos>. Acesso em: 22/02/2021.

O um é um múltiplo: existências comunais como prática artística

Marcela de Macedo Cavallini, marcelademacedo@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/5686720304898088

RESUMO Ainda ligada a uma imagem de passado, o reconhecimento da comunidade aponta para uma espécie de nó da utopia: a esperança sobre a constituição de vínculos que resolvam os anseios mais profundos com o ambiente de pertença, ou seja, o espaço de fortalecimento de uma subjetividade coletiva por meio da reciprocidade afetiva, na qual interesses comuns são partilhados e vividos coletivamente. Incidindo práticas de solidariedade e sobrevivência, trocas simbólicas, ao passo que levanta a problemática, principalmente para as artes, do espaço de reinvenção, ruptura e transformação possíveis com novos processos de subjetivação imersos no capitalismo neoliberal. Desse modo, a ideia de comunidade chama pelas lutas coletivas, mas também processos menores que não cessam de acontecer. Assim, pode ser pensada, menos como um conceito desterritorializado ou um “um” indivisível do comum, como propõe Nancy (2020), e mais como processos de compartilhamento, resistência e proteção. Tais processos produzem movimentos e câmbios entre singularidades e pluralidades, como em comunidades artísticas contra-coloniais.

PALAVRAS-CHAVE Arte; Comunidade; Menor; Movimento; Vínculo.

ABSTRACT Still linked to an image of the past, the recognition of the community points to a kind of knot utopia: the hope about the constitution of affective bonds that resolve the deepest anxieties with the environment of belonging, that is, the space for strengthening a collective subjectivity through affective reciprocity, in which common interests are shared and lived collectively. Involving practices of solidarity and survival, symbolic exchanges, while raising the problem, especially for the arts, of the space of reinvention, rupture and transformation possible with new processes of subjectivation immersed in neoliberal capitalism. In this way, the idea of community calls for collective struggles, but also for minor processes that keep on happening. Thus, it can be thought of less as a deterritorialized concept or an indivisible “one” of the common, as proposed by Nancy (2020), and more as processes of sharing,

resistance and protection. Such processes produce movements and exchanges between singularities and pluralities, as in countercolonial artistic communities.

KEYWORDS Affective Bond; Art; Community; Minor; Movement.

Para começar a tratar das existências comunais, lanço-me numa tentativa de autodecolonização proposta por Esbel (2020). Atravessar o que me constitui enquanto coletividade para encontrar o que há de singular na investigação em artes é uma busca que venho tratando como prática escavatória da “pesquisa performativa” (HASEMAN, 2015). Antes de falar dessa que é a metodologia adotada, proponho a mirada na territorialidade em que construo minha poética. Tal ação dará subsídio para afirmar, na prática, que a presente investigação é, fundamentalmente, parte de como me posiciono e me relaciono com o mundo, aproximando, portanto, arte e vida de maneira menos categórica ou estilística e mais próxima daquilo que se apresenta como uma necessidade transicional da própria pesquisa.

Assim que pari, no ano de 2020, no auge da pandemia, me vi imersa na maior experiência de ruptura com um tipo de vínculo comunal, diferentemente do que essa imagem de “dar à luz” poderia sugerir. Não houve festa, nem rituais de passagem para mim e Tiê, sintoma de milhares de crianças e mães nascidas naqueles tempos. A imprensa hegemônica no Brasil veiculava de forma repetitiva e pouco crítica, as mortes por Covid-19, o desmatamento ambiental amplificado e a permanência do assassinato das pessoas pretas e indígenas. Ao mesmo tempo, eu precisava estar bem para dar continuidade àquela vida posta em meus braços, uma performance extremamente paradoxal perante àquilo que se anunciava. E, ainda assim, perceber-me enquanto pessoa privilegiada, pois tinha aonde morar, como comer e dar de alimento para minha filha.

Os vínculos afetivos tão necessários a esse momento quando a corpa-mãe está dilacerada, exausta, frágil, transformaram-se no toque invisível das amigas e famílias distantes fisicamente, somando-se àqueles que nunca mais eu sentiria o calor próximo, terreno. O mínimo que se poderia ter nesse momento de proteção, a casa, era ameaçada pelo retorno às tarefas produtivas, as quais equivocadamente chamam de trabalho.

O projeto de isolamento social que, neste país, ganhava contornos da barbárie em curso – tendo em vista que algumas

corpas tiveram acesso ao direito de cuidado de si, enquanto tantas ditas “outras” continuaram na árdua tarefa de perpetuação da máquina neocolonial, expondo-se ao risco da morte – dava a ver as marcas de um “corpo sóciopolítico”¹ cada vez em maior desconexão, desertificação e confinamento diante da utopia de uma travessia coletiva. Veio desse real escancarado em tempos pandêmicos, as ranhuras do *leitmotiv* da presente pesquisa: como é possível criar vínculos a partir de nossas propostas artísticas?

Interessava-me começar a investigar essa questão a partir da ideia de comunidade, construída por uma lógica ocidental moderna, visto ser ela a expressão máxima do que se compreende como vínculo. As raízes históricas do que constitui uma comunidade é anterior ao surgimento dos Estados e isso faz-me supor que a questão gregária e as coexistências individuais não estão necessariamente atreladas aos modos de vida que se legitimam pela lei e outras regras jurídicas de organização que vieram com a modernidade. Tampouco, trata-se de uma existência presa a um modo de ser do passado, visto termos grandes sociedades anti-estatais como são as nações indígenas de hoje, por exemplo, do Xingu. Me filiar, portanto, a outros modos comunitários significa, também, que não me encontro mais situada nesse ser brasileiro, visto ele ter se confirmado como um ser ficcional e comprometido com toda a necropolítica (MBEMBE, 2018) que está sendo praticada pelas forças policiais e governamentais desde a invenção deste país. Tendo ciência, nessa questão, que a terra que aqui se habita e forja-se comunidades é por direito terra indígena, ainda que não fosse, primordialmente, do projeto de vidas dos povos nativos tal demarcação.

Se com o Iluminismo Europeu, a existência da comunidade, segundo Nisbet (1973), sofreu rechaço, reforçado pelas revoluções francesas e a industrial, não será pela nova classe burguesa que essa ganhará outros contornos. Mas será através dessa configuração social que veremos surgir práticas de individualidade coexistentes em coletivos.

Avessa à ideia do tipo de humanidade desenvolvida na Idade Média, à medida que essa ainda estava vinculada aos modos de vida feudal e às práticas de dominação escravocratas, os contrários à comunidade

1 Corpo sóciopolítico baseia-se no conceito de biopolítica de Foucault (2008), à medida que os processos sociais manejam vidas baseadas no controle do poder sobre e através do corpo. Produz normalizações, como a naturalização de um isolamento que reifica a morte no contexto de pandemia.

(era quase uma ideia cafona na época, um retorno a um passado inválido) defendiam a ideia de um contrato de homens livres, o progresso e o desenvolvimento econômico como aparatos da racionalidade social. Além disso, a constituição do sujeito universal como entidade autônoma e que se autoconserva e se autoprotege em detrimento aos outros seres. As práticas comunais, portanto, frequentemente lideradas por mulheres e curandeiras, foram desvalorizadas porque também ameaçavam o poder da Igreja e a nova classe econômica nascente. Assim, a lida com a terra foi tida como atrasada, obra do demônio e perpetuadora de um poder descentralizado, horizontalizado e mais disperso, sendo difícil seu controle por parte do Estado. Milhares de mulheres, não somente europeias, diga-se de passagem, apesar da Europa ter sido considerada o epicentro da caça às bruxas, mas, curandeiras de África, no Brasil também, foram torturadas e mortas pela égide da perseguição às bruxas (FEDERICI, 2017).

A comunidade se tornara um perigo à disseminação do capitalismo que tomava folego e que deveria ser propagado como uma espécie de religião econômica, surgida a partir do século xv. O processo de cercamento estava ligado à privatização das terras, além da demarcação de limites e fronteiras, associado à caça das mulheres, surgimento de novas leis e eliminação de crenças e práticas comuns na Europa. Mas foi o processo de desmembramento de comunidades inteiras através do Atlântico que constituiu o maior mercado sobre a égide do território colonial. Os povos da diáspora africana, escravizados pelo regime colonial ibérico, sofriam as investidas de captura, esvaziamento e objetificação pela violenta lógica organizacional mercantil, cultural, espiritual e social do ocidente branco europeu. Dessa forma, o que foi considerado “Moderno” marcou a violenta investida do colonialismo sobre as comunidades que eram designadas como Outras, e, portanto, deveriam ser rebatizadas e diluídas em sua pluridiversidade, assim:

“a modificação dos nomes de territórios e de grupos humanos para confortar uma visão de mundo que nega as especificidades locais: Abya Yala passou a ser América; incas, maias, astecas e guaranis passaram a ser índios; zulus, achantis e daomé passaram a ser negros” (DANTAS, 2020, p. 55).

A ideia de progresso e toda política voltada ao individualismo que ancora a Revolução Industrial Europeia, o desenvolvimento do capitalismo colonial até os dias atuais de forma bastante agressiva e rizomática, foi também uma reação às existências comunais.

Muito ainda ligada a uma imagem de passado, portanto, o reconhecimento da comunidade aponta para uma espécie de nó da utopia: a esperança sobre a constituição de vínculos que resolvam os anseios mais profundos com o ambiente de pertença, ou seja, o espaço de fortalecimento de uma subjetividade coletiva por meio da reciprocidade afetiva, na qual interesses comuns são partilhados e vividos coletivamente.

Incidindo práticas de solidariedade e sobrevivência, trocas simbólicas, ao passo que levanta a problemática, principalmente para as artes, do espaço de reinvenção, ruptura e transformação possíveis com novos processos de subjetivação que emergem, por exemplo, das lutas identitárias.

Imbuída de micropolíticas possíveis às artes, a ideia de comunidade chama por se considerar processos menores que não cessam de acontecer. Assim, pode ser pensada, menos como um conceito desterritorializado ou um “um” indivisível do comum, como propõe Nancy (2020), e mais como processos de movimentos, resistência e proteção, que articulam singularidades e coletividades em trânsito. Ou seja, quando uma comunidade se encerra nela mesma, ela fecha as possibilidades de contaminação entre seus membros, tendendo a sua própria mortificação e confinamento.

Então, o que resta à artista quando, no contexto acima descrito, sente-se num não-lugar de pertencimento tanto do comum de uma maternidade dada, quanto do lugar de reconhecimento legitimado pelo meio artístico? Que não-lugar comunitário é possível ainda fazer transitar os afetos, produções e devires dessa artista?

Dando continuidade a esse exercício de pensar com os movimentos e artistas contra-coloniais que, muitas vezes, constituíram comunidades para a sobrevivência das individualidades artísticas, trabalho na performance Corpo-fronteira. Se há uma maneira de resistência, essa se dá na experiência da re-existência no tempo, de modular uma experiência que se transforma e transforma o em si à medida que acontecendo no meio, ressoa o/com o mundo.

A repetição das emoções desertificadoras agenciadas pela necropolítica, em especial nas corpos pretas e indígenas, em mulheres e corpos dissidentes deixa escapar as intensidades as quais essas mesmas corpos produzem respostas transformadoras para “dobrar a linha e constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se mutuamente, respirar – em suma, pensar” (DELEUZE, 1992). E sentir calor que emana dos rios internos de nossa *corpaalma*, conviver e *fazersentirpensar* com arte.

A performance Corpo-fronteira, resultado processual dessa pesquisa, nasce, portanto, de uma respiração difícil, árida

e densa, não de quem mora no front da violência do Estado, mas de quem habita uma paradoxal zona de contato, ainda que no cercamento biopolítico da propriedade privada. Experiencia, pois, o isolamento físico associada à corpa que vive a maternagem (situação comumente aceita como perpetuadora da vida) enquanto testemunha os dados de morte por coronavírus tangenciado pelo desmatamento ambiental, perpetuado pelo governo brasileiro. Uma experiência de desertificação com os vínculos vitais, muito imbricada aos nós históricos e coloniais de raça, classe, gênero. Tal protótipo de uma fabulação especulativa não se atenta ao agora como ponto de interesse, propõe uma mirada para o passado que ainda pulsa e perturba a memória de nossas corpas expropriadas da farsa chamada Brasil.

Compreende que fabular é desejo de resistência, uma ação estética, afetiva e política que dá passagens aos movimentos menores (WHITEHEAD apud MANNING, 2019). Nesse sentido, alinha-se à metodologia deste projeto, de uma corpa fronteiriça em plena travessia entre cuidar, pesquisar e criar. Trata-se de performar as linhas de intensidades que nos leva possivelmente para fora dos mapas da representação. Linhas imaginárias em colaboração entre a performance e formações de mapas transitórios como parte do processo de pesquisa performativa em artes.

Em alusão ao vírus, esse ser que existe entre o vivo e o não vivo, a fabulação especulativa ressurge através da imagem dos interstícios que encontramos nas fronteiras entre distintas realidades:

“O vírus é a fronteira. A diferença pode acontecer na passagem através da fronteira da repetição. Pelo furo que a agulha faz, pelo buraco que a linha entra, pelo caminho que a linha faz. Um vírus se repete e em cada corpo manifesta seu diferente, sua forma de ação. A linha é a dobra da ação, quando a linha passa e se desdobra, dobra-se com ela a performance” (fragmento transcrito do vídeo Corpo-fronteira, 2021).

Se o entre é o espaço do acontecimento de uma existência fronteiriça, proponho que ele seja pensado como uma zona de contágio, movimento, transmissão e circularidade através dos vínculos que criamos com o mundo. Pergunta-se, então, se, desse modo, é possível criar vínculos através das artes que não se configure nem em isolamento nem em confinamento, mas livre para compor com a vida, através de seus movimentos menores.

Venho fazer essa incursão no não-lugar da comunidade como uma tentativa de prática artística que tenta um exercício

contra-colonial. Mas engana-se quem acha que essa escolha exclui a sensibilidade da experiência situada como propõe Augé (2012) diante dos espaços de passagem como aeroportos, rodoviárias, estradas. O não-lugar aqui é todo espaço de travessia que carregamos nossas memórias e existências, o não-lugar pode estar em todo lugar o qual nos sentimos intimamente vinculados na experiência do acontecimento artístico.

Dando continuidade a esse exercício de pensar com os movimentos e artistas contra-coloniais que muitas vezes constituíram comunidades para aparição das individualidades artísticas, trabalho a performance Corpo-fronteira como processo da pesquisa performativa. Tal forma de abordagem metodológica emerge questões do território da pesquisa e se alia ao pensamento de que, ao se optar por uma não generalização de uma metodologia e, assim, situá-la, pretende-se valorizar saberes locais (humanos e não-humanos) e as múltiplas maneiras como eles podem emergir do território quando estamos de corpo e alma como artistas-pesquisadores. Haraway (2022) nos propõe que essas são propostas que respeitam as múltiplas visões, a complexidade dos corpos e a parcialidade das verdades como condições de se reavivar políticas a partir da escuta. Propostas que se criam, desde baixo, interações complexas, pois partem de diferentes corpos e seus posicionamentos diante das suas existências. Isso não significa que esses saberes estão presos em suas localidades, mas que podem contribuir, de uma maneira mais ampla, para se perceber qual performance emerge (e importa) à medida que eles mesmos se perspectivam.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, Editora Letra Livre, 1992-2012.
- CUSICANQUI, Silvia. *Oralidad, Mirada y Memórias del Cuerpo en Los Andes*. Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.
- DANTAS, F. Luís Thiago. *Acontecimento-Êxô: a circularidade como trânsito contra colonialista*. Revista Calundu: Gira Epistemológica: Ciências das Macumbas e outras Encantarias. Volume 4, Número 2, Jul-Dez 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. São Paulo – SP, Editora 34, 1ª Edição, 1992.
- ESBELL, Jaider. *Autodecolonização – “Uma Pesquisa Pessoal no Além Coletivo”*. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>. Acesso em: Dezembro de 2021.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. Tomo I: Migraciones. Ciudad de México: Palabra de Clío, 2017. 194p.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.
- HARAWAY, D. *Seguir con el Problema*. Generar parentesco en el Chthuluceno. Trad. de Helen Torres. Bilbao: Edición Consonni, 2019.
- _____. *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- HASEMAN, Brad. *Manifesto pela Pesquisa Performativa*. In Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP (3.1 : 2015 : São Paulo) Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / Organização: Charles Roberto Silva; Daiana Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.
- MAINNING, Erin. *Proposições para um Movimento Menor*. Trad. André Arias. Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 10n. 2, jun-dez/2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Minneapolis, MN: University of Minnesota press, 1991b.
- _____. *Comunovírus*. Pandemia Crítica. N-1 Edições. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/27>. Acesso em 15 de abr. de 2021.
- NISBET, R.A. *Comunidade*. In Foracchi, MM e Martins. J. D Souza. Sociologia e Sociedade, Rio de Janeiro, LTC, 1977.
- SAWAIA, B. Burihan. *Comunidade: a apropriação científica de um conceito tão antigo quanto a humanidade*. In: CAMPOS, Regina Helena de Freitas. Psicologia social comunitária: dá solidariedade à autonomia. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 35- 53 e p. 81-99.

A invenção de Iara: uma revisão estética sobre a deformação colonial do imaginário amazônico dos povos originários

Márcio André Diegues, mdsacris@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/3460122603859256

RESUMO O presente ensaio busca revisar as deformações estético-imaginárias sofridas pela figura de Iara, mãe d'água, uma lenda popularmente brasileira, que possui suas raízes no imaginário mítico dos povos originários da Amazônia, tendo sido alterada ao longo do período de colonização do Brasil a partir das referências da sereia europeia e mediterrânea, introduzidas pelos invasores ibéricos. Para esta tarefa, colocaremos os relatos de cronistas coloniais, coletados pelo antropólogo e folclorista Luis da Câmara Cascudo, em relação com o conceito de metafísica da predação, de Eduardo Viveiros de Castro, e olharemos para essas descrições em que a temática e a figura de Iara ainda se camufla entre a imagem colonial da Sereia e o terror dos Iupuiaras.

PALAVRAS-CHAVE Iara; mito; imaginação; colonialismo; arte contemporânea.

ABSTRACT The present essay seeks to review the aesthetic-imaginary deformations suffered by the figure of Iara, mother of water, a popularly Brazilian legend, which has its roots in the mythical imaginary of the original peoples of the Amazon, having been altered throughout the period of colonization of Brazil. from the references of the European and Mediterranean mermaid, introduced by the Iberian invaders. For this task, we will put the reports of colonial chroniclers, collected by the anthropologist and folklorist Luis da Câmara Cascudo, in relation to the concept of metaphysics of predation, by Eduardo Viveiros de Castro, and we will look at these descriptions, where, the theme and the figure da Iara is still camouflaged between the colonial image of the Mermaid and the terror of the Iupuiaras.

KEYWORDS Iara; myth; imagination; colonialism; contemporary art.

A origem perdida

“O vocábulo Tupi não tinha voz que traduzisse fielmente a se-
reia, e Gonçalves Dias tentou o vocábulo Iara, contrato, segundo
ele, de Ig-Iara, água-senhor.”

“Gândavo informava ter sido morto a espada em São Vicente,
no ano de 1564, um monstro marinho, que os índios da terra
lhe chamam em sua língua Hipupiara, que quer dizer demônio
d’água.”

Câmara Cascudo.

A hipótese da (re)invenção de Iara, MÃE D’ÁGUA, ou melhor, a revisão
estética sobre a sua apropriação e deformação colonial, veio do desejo
de estudar e mapear as lendas e mitologias brasileiras de origens mari-
nhas e fluviais, ligadas ao meu trabalho de artista. Entre as referências
sobre o folclore nacional, foi nos textos do escritor e antropólogo, Luís
da Câmara Cascudo, que encontrei os vestígios dessa transformação per-
versa, tanto da aparência do mito de Iara assim como de sua semântica
originária. O que não deixa de ser uma verdadeira declaração às aves-
sas da falta de ferramentas simbólicas do estrangeiro-colonizador para
conseguir lidar com as refinadas abstrações sensíveis do pensamento
mitológico amazônico, que se transformou para sobreviver a partir da
exploração e expropriação colonial.

Em um dos seus principais livros, *O dicionário do Folclore Bra-
sileiro*, Cascudo coleta e compara diversos verbetes sobre mitos, lendas,
objetos e costumes das tradições populares de todo o Brasil. Entre esses
verbetes, se encontram “Iara”, “mãe d’água”, e “Ipupiara”, – como pertencentes a uma mesma raiz etimológica Tupi: IPÚ-PIARA, que significaria
na língua portuguesa, “o que reside ou jaz na fonte; o que habita as
águas”. Em todos esses verbetes, o antropólogo deixa claro, retomando
os textos e relatos dos cronistas seiscentistas e setecentistas, e indo até o
século XIX e XX, que Iara não existia tal qual a conhecemos hoje em li-
vros infantis, em textos de sites da internet, nas imagens hospedadas em
plataformas de busca virtual, ou mesmo, como o mito aparece descrito
em literaturas celebradas até um certo passado recente do país, como no
caso de Monteiro Lobato e o universo do Sítio do Pica-Pau Amarelo;
ou, na jóia brilhante do modernismo brasileiro, *Macunaíma*, de Mário
de Andrade.

Assim descreve Cascudo:

Nada existe, em quase duzentos anos coloniais, lembrando a convencional IARA, nem o mito da Mãe d'água com as cores e atributos sedutores dos ciclos mediterrâneos, as sereias irresistíveis. Não há canto nem transformação em moça bonita, palácio de cristal no fundo d'água, oferecimento de amor e de riquezas. O Ipupiara dará o Caboclo do Rio ou o Negro do Rio, virando embarcações, afogando, matando, assombrando, sem a permuta de favores. Nem o mito ameríndio das cís (mães) podia, psico e morfologicamente, compreender sereias e nixies brancas da Europa, brancas, louras, cantoras, tendo a monomania da excitação sexual exclusiva. O que havia no Brasil indígena de quinhentos e seiscentos era o Ipupiara. (CASCUDO, Luís da Câmara, 2000, p. 389.)

Diante da descrição de Cascudo, a pergunta que fica, ou, então, o segredo que desvanece, é: qual a forma e qual a aparência dos Ipupiaras? Como esses povos originários dos afluentes amazônicos os viam/descreviam? O que se preservou e o que se perdeu nos textos antigos, escritos pelos padres, jesuítas missionários, e cronistas historiadores da corte, sobre tais mitos? O que de fato existe em comum sobre as descrições dos Ipupiaras, registrados pelos colonizadores a partir do relato dos povos amazônicos?

Padre José de Anchieta (1534-1597), que veio para o Brasil em 1553, e de onde nunca mais saiu, assim escreve sobre espectros noturnos e demônios selvagens temidos pelos indígenas:

Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam IGUPUIARA, isto é, que moram n'água, que matam do mesmo aos índios. Não longe de nós há um rio habitado por cristãos, e que os índios atravessam outrora em pequenas canoas, que fazem de um só tronco ou cortiça, onde eram muito afogados por eles, antes que os cristãos para lá fossem. (CASCUDO, Luís da Câmara, 1971, p. 25).

No fragmento de Anchieta, um dos mais antigos, não há referência a uma descrição física dos “fantasmas”, como ele mesmo os chama. Notamos também, que não há referência a situações de sedução, como é comum ao mito das sereias do mediterrâneo e Europa. Percebemos, desse modo, um procedimento de sobreposição imaginária do mito ameríndio, comprovada na inanição da lenda e dos afogamentos, confirmados na própria fala de Anchieta: “onde eram muito afogados por eles (os Ipupiaras), antes que os cristãos para lá fossem”. É

como se a operação de arruinamento do mito garantisse o futuro nascimento da lenda de Iara, assim como, o sucesso da catequização.

O Relato de Gaspar van Baerle (1584-1648), nascido na Antuérpia e responsável pela obra capital *A história dos oito anos do governo do Conde João Maurício de Nassau no Norte do Brasil* – onde nunca esteve, assim escreveu sobre os Ipuíaras:

Um peixe-mulher. Além disso maravilham mais os Tritões, denominados pelos indígenas IPUÍARAS visto como lembram em alguma coisa o semblante humano, mostrando as fêmeas uma cabeleira comprida e um aspecto mais gracioso. Vêem-se a sete ou oito léguas da Bahia-de-Todos-os-Santos, bem como, nas proximidades de Porto Seguro. Crê-se que matam os homens, apertando-os com o seu braço, não de propósito, mas por afeto. Os cadáveres lançados à costa ficam mutilados nos olhos, no nariz e nas pontas dos dedos, tornando-se verossímil que fiquem assim com a sucção e mordedura desses monstros. (CASCUDO, Luís da Câmara., 1971, p.46).

Neste relato, respectivo ao século XVII, quando o nordeste brasileiro foi ocupado pela missão holandesa de Maurício de Nassau, entre os anos de 1630 e 1654, percebemos uma descrição que aproxima o monstro-demonio-fantasma de uma forma antropomorfa mais definida, narrando os longos cabelos das fêmeas e o seu comportamento mais gracioso e sobrenatural. Assim como descreve a característica cadavérica das vítimas, ao trazer a imagem do afogado mutilado nas extremidades mais frágeis do corpo, como os olhos, a boca, o nariz, os dedos, os órgãos sexuais etc. Além do mais, há no relato uma humanização dos afetos monstruosos ao tornar a morte provocada uma ação sem intencionalidade, e motivada por um excesso de carinho e/ou excitação por parte do ser monstruoso e de sua vítima.

Já em pleno século XIX vemos pela descrição de João Barbosa Rodrigues (1842-1909), botânico, antropólogo e etnólogo carioca, que a lenda de Iara se encontra já totalmente formalizada nos moldes dos mitos marinhos e fluviais do colonizador, que assim escreve:

Deitada sobre a branca areia da fonte do Igarapé, brincando com os matupiris, que lhes passam sobre o corpo meio oculto pela corrente que se dirige para o Izapaó, uma linda tapuia canta a sombra dos jauaris, sacudindo os longos

e negros cabelos, tão negros como seus grandes olhos. (...). Canta, cantando, o exílio, que os ecos repetem pela floresta, e que, quando chega à noite, ressoa nas águas do gigante do rio. (CASCUDO, Luís da Câmara., 1971, p. 225).

Em um espelhamento reflexivo da estrutura do mito, o autor complementa o fragmento citado acima:

A Iara é a sereia dos antigos com todos os seus atributos, modificados pela natureza e pelo clima. Vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os dos filhos do equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do norte é loura, e tem os olhos verdes como as algas dos seus rochedos. (...) O tapuió pegado pela Iara é um louco, por toda parte ele a vê, e procura os lagos e rios para neles se afogar. (CASCUDO, Luís da Câmara., 1971, p.226).

Raimundo Soares (1875-1941), escritor autodidata paraense, também escreve sobre a lenda de Iara e sobre sua roupagem importada e assimilada, e assim nos fala:

A Iára, filha certamente da exaltação marítima do ibero lido em Homero, modela nas sereias irresistíveis de Ulisses, fundador mitológico de Lisboa, é o espantalho do homem dessas plagas. Metade mulher, metade peixe, lindos cabelos compridos, busto cheio, cauda de escamas multicores, a formosa ninfa vive nas margens dos igarapés, nas bordas dos lagos, nos taludes dos rios seduzindo os tapuios, encantando-os e carregando-os para o fundo. (CASCUDO, Luís da Câmara., 1971, p.498).

Em mais esse relato, vemos como o princípio originário do mito só se mantém pelo perigo das mortes por afogamento, no mais, a forma antropomorfa e sedutora de Iara revela uma apropriação e um deslocamento cultural, uma necessidade de dar forma e contorno tangível a algo que não se mostra claramente e que se mantém em um terror mítico na imaginação dos povos amazônicos. O que observamos até aqui, por meio dos relatos temporais compilados e reunidos na literatura de Cascudo sobre a imagem de Iara, e a partir do mapeamento frágil e fragmentário de sua origem no Ipupiara, – tornam-se visíveis as constantes transmutações do mito original, acusando as

marcas da colonização no próprio imaginário nativo, invadindo-o enquanto mais um território a ser tomado e conquistado.

Em toda essa gênese, que não pretende e nem dará conta de retomar e localizar a origem do mito, o que fica claro é que Iara, mãe d'água, teve um “nascimento” mais delineado, sobretudo, marcando a própria diluição do mito dos Ipupiaras, e, incorporando o seu perigo mortal eminente. Esse “nascimento de Iara”, a partir de outro mito de base, parece confessar uma predação entre imaginários, praticada pelos colonizadores ibéricos, entre tantas outras predações do período colonial. Mas como se daria isso?

Canibalismo conceitual

A lenda de Iara foi inventada? Ou, ela já existia? Essas duas perguntas, que parecem simples e que já estão imbricadas no presente texto, justamente nos colocam no centro da questão sobre as origens cambiantes das imagens que povoam a imaginação coletiva; sobretudo, a imaginação brasileira. E revelam, de forma gritante, que há um riquíssimo imaginário mítico dos povos originários embasando nossa cultura, deformados de maneira mais ou menos evidente.

Canibalizar imagens, digerí-las, deglutí-las e incorporá-las para ressignificá-las, são operações estéticas e imaginárias do pensamento humano. Neste sentido, a área da psicanálise e as teorias sobre o funcionamento do aparelho psíquico, não deixam de afirmar as funções das representações em nosso pensamento e no inconsciente. Seriam essas as operações de apropriação, deformação e disrupção dos sentidos originais, pelo qual o mito dos Ipupiaras passou até a sua completa transformação na lenda de Iara? Seria essa uma operação colonial onto-tipológica, de fagocitose da imagem pelo mito, ou, do mito pela imagem que se estabelece no surgimento de Iara? Seria possível um canibalismo conceitual, portanto – desmaterializado e transcendental – entre imagens culturais?

Estudando os mitos e rituais de alguns povos amazônicos, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, nos apresenta em seu estudo sobre a etnia Araweté o caso de uma prática de – canibalismo póstumo – que, difere do canibalismo Tupinambá, em que o corpo físico do inimigo é consumido coletivamente. O canibalismo póstumo dos arawetés, ao contrário, seria então, uma operação imaginária? Ou seja, se o conceito de canibalismo tende, no Brasil, segundo Viveiros de Castro, a ser um complexo ritual de uma eterna vingança

Tupinambá, onde o inimigo da tribo que é capturado, convive com a tribo de capttores, pode se casar, ter filhos e direito de participação nas atividades da tribo, o que se finda com sua morte – quando a sua presença física é devorada e absorvida – geneticamente e espiritualmente pela tribo. No caso dos araweté, esse processo de transubstanciação só acontece após a morte física, onde as divindades espirituais devoram as almas dos mortos – portanto, um canibalismo meta-físico – um canibalismo conceitual e imaginário para além do corpo de carne. E assim Viveiros de Castro escreve:

A cosmologia dos araweté reserva um lugar de honra ao canibalismo póstumo: as divindades celestes (os Mai) devoram as almas dos mortos chegadas ao céu, como prelúdio à metamorfose destas em seres imortais, semelhantes a seus devoradores. (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. p. 157).

Como Viveiros de Castro interpreta, esse canibalismo póstumo – dado em outro plano, que não o físico, – cumpriria ainda uma função ritual importante na efetivação de um perspectivismo entre ser e mundo. E assim o antropólogo comenta:

A transformação, em suma, que canibalismo divino araweté efetuava sobre o canibalismo humano tupinambá não dizia respeito ao conteúdo simbólico dessa prática ou a sua função social, mas a um deslocamento pragmático, uma torção ou translação de perspectiva que afetava os valores e as funções de ‘sujeito’ e de ‘objeto’, de ‘meio’ e de ‘fim’, de ‘si’ e de ‘outrem’. (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo., 2015, p. 159).

O canibalismo póstumo dos arawetés abre então um precedente possível para pensarmos paralelamente em um canibalismo imaginário/imagético e simbólico, onde as imagens que povoam os imaginários podem ser fagocitadas por outras – em um processo cultural de selvageria, violência simbólica, e, portanto, uma predação estética – predação essa, da forma e do sentido daquilo que será transformado imaginariamente. Nesta analogia, se é que ela é possível – percebemos a mudança abrupta de perspectiva que o colonizador realizou com o mito de Iara, sobrepondo a imagem da sereia como uma resposta a sua incapacidade de lidar com a abstração originária e mítica dos Ipupiaras: uma realidade terrível e sem forma, ou então, uma realidade

silenciada na forma mesma de um pavor que só as águas e os povos de língua Tupi saberiam mostrar e narrar.

Na descrição mais generalizada do canibalismo, oferecida por Viveiros de Castro, o corpo do inimigo, que será deglutido e absorvido, é a possibilidade de troca e experimentação de alteridades. Uma troca representacional de lugares, que permite um indivíduo simular estar na visão do outro, e ver a si próprio como um outro. Um canibalismo entre as apreensões do mundo. Este processo de apropriação por deslocamento permite a enxertia de pontos de vista para a criação de distâncias ontológicas outras – e, para a criação de novas perspectivas. Como afirma Viveiros de Castro:

Esse corpo, não obstante, era um signo, um valor puramente posicional; o que se comia era a posição do inimigo com seu devorador, por outras palavras, sua condição de inimigo. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu. O canibalismo e o tipo de guerra indígena a ele associado implicavam um movimento paradoxal de autodeterminação recíproca pelo ponto de vista do inimigo. (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo., 2015, p.161).

No caso do mito dos Ipupiaras, onde, na maioria dos registros não há descrição de um corpo bestial e monstruoso definido, o canibalismo imaginário, efetuado pelo colonizador na expropriação da raiz Tupi, tem a função de transplantar o antropomorfismo da sereia importada da Europa e do mediterrâneo, suplantando a abstração informe em que o pensamento ameríndio emanava. Ou seja, se há a possibilidade de um canibalismo metafísico entre imagens culturais, essa operação de reposicionamento de perspectivas poderia, não só deglutir o corpo do inimigo para se criar uma visão deste e do devorador, como também, estaria aberto a possibilidade de deglutir a visão do outro, para dar um novo corpo a essa nova perspectiva mitológica, – uma nova imagem, – que acarretaria, por fim, na transformação do mito fluvial sul americano em uma continuidade do *pathosformel*¹ europeu da sereia. Neste sentido, Viveiros de Castro, assim coloca os termos operativos do canibalismo:

1 Pathosformel: ver, no caso, a Ninfa, descrita e analisada com riqueza de detalhes pelo historiador da arte, Aby Warburg (1866-1929).

Verdadeiro operador antitotêmico, o canibalismo realizaria uma transformação potencialmente recíproca (ver o imperativo da vingança que o motivava, na sociedade tupinambá) mas realmente irreversível entre os termos que conecta, mediante atos de extrema contiguidade e ‘descontiguidade’ – o contato físico violento da execução, o desmembramento e devoração do corpo da vítima – que implicam um movimento de indefinição e a criação de uma zona de indiscernibilidade entre matadores e vítimas, devoradores e devorados. (VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo., 2015, p.168).

Essa “transformação potencialmente recíproca, mas realmente irreversível entre os termos que conecta”, é, possivelmente, o *modus operandi* da deformação e sobrevivência imaginária que se estabeleceu entre o mito amazônico dos Iupuiaras e a (re)invenção de Iara. A questão que se coloca é justamente essa marca indelével e camuflada da violência epistêmica da colonialidade sobre nós. Se as operações coloniais ainda são efetivas em nossa realidade, e, continuam se imprimindo nos corpos, nos territórios, na vida e na morte; ora, a condição essencial de desmantelamento desse ciclo de violência, sem dúvida, é a revisão crítica de nosso imaginário, para assim, reconsiderarmos nossos comportamentos e as relações adoecidas e herdadas desse passado trágico. Tal ação deve começar por assumirmos a real condição de nossa história e reconhecer essa violência em nossos símbolos culturais; uma violência que se estendeu sobre as populações originárias do Brasil pré-descobrimto, dizimando seus corpos e seus mitos ancestrais. Mitos esses, que sobrevivem contaminados pela morphé imposta do colonizador, e, que, se naturalizam e nos constituem sob uma roupagem camuflada de sangue e ruína, sendo celebrados nas escolas, contados durante a infância, e fixados no imaginário mítico brasileiro.

Conclusão desviante

Como venho desenvolvendo nesta reflexão, o mito de Iara mãe d’água, não foi uma invenção, mas sim, ele é fruto de uma sobreposição onto-tipológica que modificou suas fontes; ele é uma testemunha da extinção, ou, o fruto dela. E parece que, se é possível falar de sincretismo neste caso, as ações coloniais redesenharam por meio desse cruzamento simbólico e imaginário a sobrevivência do próprio

mito e de suas comunidades. Neste sentido, a lenda de Iara seria também uma fratura na imaginação e no imaginário – impregnada da extinção estética e genocida causada pelos projetos de colonização do território que hoje chamamos Brasil, introjetando-se na imaginação como uma matriz naturalizada da cultura do povo.

E como os artistas hoje poderiam intervir nesses ecos coloniais? Essa é a pergunta que o artista uruguaio e radicado nos Estados Unidos, Luis Camnitzer, se faz, ao escrever o texto “Arte contemporânea Colonial”, onde ele tece reflexões importantes sobre a condição do sistema artístico e cultural dos países ex-colônias na América Latina e no mundo. Entre as problematizações a respeito de como as metrópoles do circuito internacional da arte estipulam modelos estéticos colonizadores do mercado e das tendências de pesquisa e produção, o artista-teórico, evidencia as estratégias de alienação, e assim nos fala:

O artista é parte integrante desses segmentos sociais informados e isolados. Nas áreas coloniais, em um papel que não é muito definido – algo entre um bufão e um porta-voz –, ele é uma das fendas pelas quais a pressão informativa do Império permanece se infiltrando. É estranho que a expressão ‘Arte Colonial’ seja preenchida apenas com conotações positivas e que ela se refira apenas ao passado. Na realidade ela acontece no presente, e com benevolência ela é chamada de ‘estilo internacional’. Com menos cortesia tenta ser epígona, derivada, e algumas vezes até oportunista. (CAMNITZER, Luis., 2009, p. 268).

Esse “estilo internacional” não deixa de ter o mesmo papel que o modelo-colonizador, atuando sob o *modus operandi* de uma relação mimética adocida, ou, em uma relação parasitária, dominada pela submissão da cópia imperfeita, – o simulacro –, sempre subjugado pelo modelo ideal – fomentador de uma predação epistêmica e imaginária. Neste sentido, Camnitzer, assim completa: “*Um império tem uma cultura para disseminar, mesmo quando essa cultura é apenas uma coleção de hábitos*” (CAMNITZER, Luis., 2009, p. 268). No caso da lenda de Iara, o papel do colonizador foi o de transplantar o corpo mitológico “habitual” de suas lendas fluviais e marinhas, para sobrepor o imaginário autóctone amazônico, justamente por não conseguir se relacionar com ele.

Nesse sentido, o trabalho dos artistas pode tanto perpetuar esses clichês de dominação colonial, como também, superá-los, expondo-os de maneira que uma consciência sensível, elaborada

por parte do público e do sistema cultural, coloque em crise essas figurações impostas e nocivas, carregadas de dispositivos ideológicos operadores da realidade dominada. Ainda problematizando o papel do artista nessa relação de emancipação dos sistemas imaginários coloniais, Luis Camnitzer propõe duas possíveis saídas para nosso dilema, e assim ele escreve:

A primeira, moderada, é continuar a usar o sistema de referência relativo a certas formas capazes de serem relacionadas a arte, mas não produzir produtos culturais, e sim informar acerca de condições para uma cultura. (...). A segunda é afetar estruturas culturais por meio de estruturas sociais e políticas, aplicando a mesma criatividade usada para a arte. (...). Por sua vez, a estética do desequilíbrio, a que afeta estruturas, que precisa de total participação ou total rejeição, não dá espaço para o conforto da alienação. Ela leva ao confronto que trará a mudança. (CAMNITZER, Luis., 2009, p. 274).

Por fim, a problematização das influências coloniais é uma urgência dentro do sistema cultural, pois, é a partir do questionamento dos hábitos implantados culturalmente e imaginariamente, – através da história e da cultura –, que poderemos rever o projeto social de um país tão diverso. A suposta invenção de Iara, assim como, o desaparecimento de mitos do imaginário Tupi, entre outros tantos povos que aqui já estavam, só mostra o quão longe foi o projeto Humano de tomada e colonização de diversos territórios no mundo. No caso dos Ipupiaras, é só pelo silêncio amorfo do próprio mito que um dia será possível revelar o eco embrionário dessa roupagem que recobre a lenda de Iara.

BIBLIOGRAFIA

- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore Brasileiro*. São Paulo, Editora Global, 2000.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Antologia do folclore Brasileiro*. São Paulo, Martins Fontes, 1971.
- CAMNITZER, Luis., 2009; in: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobre-vivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

Zona de erosão: uma introdução aos estratos do lugar

Rafael Vilarouca Peixoto Correia, rfl.pxt@hotmail.com
www.lattes.cnpq.br/6674257449608767

RESUMO O presente artigo formula uma apresentação espacial da zona de extração do laminado calcário conhecido como *Pedra Cariri* entre as cidades de Nova Olinda e Santana do Cariri na região do Cariri Cearense. Esse sítio constitui o campo de pesquisa em *Zona de Erosão*, projeto artístico que adentra estratos de rochas para refletir ressonâncias estéticas e emocionais com a paisagem, a partir de uma análise das realidades partilhadas e dos detritos deixados por essa extração.

PALAVRAS-CHAVE Pedra Cariri; Extração; Paisagem; Estratos.

ABSTRACT This article presents a spacial presentation of the laminate limestone of extraction zone known as *Pedra Cariri* between the cities of Nova Olinda and Santana do Cariri on the region of Cariri Cearense. This site constitutes the research area in *Zona de Erosão*, artistic project that enters rock strata to reflect the esthetic and emotional resonances with the landscape. Especially based in the analysis of shared realities and debris left by this extraction.

KEY WORDS Pedra Cariri; Extraction; Landscape; Strata.

“Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens”
Agnès Varda em ‘As praias de Agnès’

Propondo uma releitura ou reconstrução de tempo e espaço, a pesquisa artística *Zona de erosão*, em desenvolvimento, busca traçar uma cartografia que, entre outros contextos, percorre a geografia da paisagem de extração de minérios calcários situada entre Nova Olinda e Santana do Cariri, cidades localizadas no sul do Ceará e que fazem parte de uma peculiar região do Estado denominada de *Cariri*. O

minério calcário extraído nesse espaço possui aproximadamente 112 milhões de anos, sendo denominado, de forma homônima, de *Pedra Cariri*. Os fósseis, em abundância nela encontrados, atestam a história geológica do local e ajudam a esclarecer questões relacionadas ao surgimento dos oceanos, a formação dos climas e dos ecossistemas há milhões de anos, e com isso nos ajudam a compreender nossa própria origem enquanto humanos.

O espaço físico da exploração, a montanha em desmonte, é também um território místico, cada uma das energias que se cruzam nesse lugar possuem sua própria escala de tempo, as relações se enlaçam e fluem em magnetismo e potencialidades. Meu interesse em utilizar esse sítio como campo de experimentação artística é o de refletir a cerca da origem das materialidades do cotidiano urbano e suas relações sociais, gesto proposicional para novas visões concebíveis em fotografia e vídeo que tencionem documentação e ficção. O equipamento fotográfico – que por si próprio já é um instrumento composto de elementos advindos da extração mineral – deve ser compreendido aqui como uma fronteira movida, barreira a ser transposta para me aproximar do assunto e torná-lo parte integrante e pensante do projeto. Um tipo de comprometimento com a realidade que ao mesmo tempo busca apontar um outro lugar, imaginário, fictício. Não apenas fazer fotografias ou documentar cotidianos, mas perceber coisas, ouvir histórias, me colocar como testemunho do tempo e interpretar o profundo interior do espaço. Observar a paisagem de longe para perceber as mudanças que a afetam durante a exploração, mas também compreendê-la pelo lado interno e ver o tempo atuando naturalmente sobre o espaço e sobre o processo artístico.

O espaço territorial na qual se encontram esses locais da extração, na região do *Cariri*, por sua vez, destaca-se em meio ao semiárido nordestino do Brasil por sua formação geológica constituída por um conjunto de rochas em seu subsolo que absorvem as águas da chuva e formulam um conjunto de nascentes no sopé da Chapada do Araripe, elevação geográfica e uma frágil área de proteção ambiental da região que abriga uma densa floresta com diversos organismos raros e endêmicos. Nos depósitos sedimentares abaixo dessas nascentes são encontradas um número abundante de fósseis bem preservados, atestando que a milhões de anos existiu aqui um caudaloso aquífero, onde a vida era abundante em espécies animais e vegetais. Depósitosossilíferos desse tipo ocorrem em diversas localidades da Bacia Sedimentar do Araripe, se tornando visíveis por agentes erosivos naturais ou através de processos antrópicos como a exploração mineral.

Em *Zona de Erosão* procuro articular experiências enquanto estí-mulo a análise em múltiplos níveis, dentro e fora da paisagem, tais como as camadas de terra evidenciadas pela erodibilidade. A pesquisa propõe, nesse sentido, através de uma introspecção aos estratos que compõem a materialidade das encostas exploradas, permitir compreender meu processo artístico também como paisagem escavada, ou ruína da terra. Estratos aqui tanto como camadas que, individualmente, compõem as rochas e evidenciam sua evolução, mas também metáfora sobre processos artísticos que se distribuem em níveis ou camadas de significância a respeito das relações entre a natureza e o humano presentes nas zonas de extração. Os estratos são compostos por unidades sedimentares dispostas como faixas, eles próprios encontram-se em processos de transição e correlação entre as camadas que se sobrepõem. Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que “o exterior e o interior são ambos interiores ao estrato” (2011, p. 83). Os estratos já são, eles próprios, compostos por resíduos diversos e mais importante que nos perguntarmos sobre quais elementos saem dessas camadas é questionar como elas ali entraram. Os registros fósseis encontrados cotidianamente nas minas podem nos fazer pensar poeticamente sobre esse enunciado, mas tais fenômenos até aqui expostos em perspectiva ainda não revelam toda a relevância do lugar.

Acerca de sua importância paleontológica, segundo Wilson Vidal (2008) e outros, no artigo *O arranjo produtivo local da Pedra Cariri*, os fósseis encontrados na região são conhecidos mundialmente pela excepcional qualidade de preservação, e possuem um inestimável valor para o estudo da história geológica da terra. Rosiane Limaverde, arqueóloga natural da região, nesse sentido, afirma que o estudo geológico desse território tem revelado capítulos importantes da evolução da história da vida e da terra, visto que os “depósitos sedimentares preservam grande diversidade de rochas, registro dos ambientes geológicos que existiram nessa região” (2017, p. 63). O uso dessa pedra na construção civil é uma tradição que remonta a edificações do século XIX, sendo utilizada tanto em fundações quanto para revestimentos de pisos, paredes e bordas de piscina pelo seu elevado valor estético.

Transformações incessantes na natureza escavada, tempos e camadas sobrepostos evidenciados através de vestígios fósseis: nesse sítio são encontrados exemplares de fauna e flora de espécies que viveram apenas em períodos geológicos e outras espécies ainda existentes nos dias de hoje que praticamente não sofreram modificações ao longo de milhões de anos. Convivência de adaptações e



Figura 1
Desmontando o cretáceo: paisagem de mineração da pedra cariri na Pedreira 3 Irmãos, situada entre os municípios de Nova Olinda e Santana do Cariri (CE). Foto: Rafael Vilarouca (2018).



Figura 2
Interior. Momento de descanso pós-almoço dos lajeiros, trabalhadores das minas de extração. Foto: Rafael Vilarouca (2018).

permanências. A natureza, assim como os processos artísticos, é temporalmente fluída, percorre paisagens diversas, como disse Robert Smithson: “a mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão” (p. 182, 2006). A terra que nos dá sustentação por baixo das camadas de concreto e asfalto da cidade são provenientes de constantes redefinições do espaço através de lutas históricas, extrativismo e erosão. A paisagem transplantada para essa formulação vai representando, assim, lentamente, a morte das montanhas.

A paisagem sensível abrange, pois, história e arqueologia, realidade concreta e quadrimensional partilhada entre seres humanos e natureza. Paisagem não apenas como vista idealizada, mas também como aprofundamento de questões adjacentes ao uso da terra. Na busca de decifrar histórias, acessar fragmentos do inconsciente coletivo e refletir também sobre a tragédia do processo colonizador no destino do povo indígena que outrora viveu abundantemente nessa região. Busco, pela releitura dos detritos da mineração, comentar nossas origens e relacionar ruína e mitologias.

Mitos indígenas dessas comunidades, denominados originalmente de povo *Kariri*, estão mescladas com narrativas religiosas judaico-cristãs e afro-brasileiras, e são essas heranças espirituais e culturais que formulam a identidade da região e atestam a chegada e permanência dos seres humanos na paisagem caririense. “Os moradores dela, são na verdade moradores de todos os tempos, desde que o lago se fez mar e o mar se fez chapada.” (LIMAVERDE, 2017, p. 10), fazendo alusão à história geológica do território, lugar místico onde o céu, em tempos geológicos, encontrava o mar.

O catálogo em comemoração aos 20 anos da Fundação Casa Grande de Nova Olinda (CE) contém a seguinte narrativa mítica sobre a origem do Homem Kariri:

“Quando Mãe d’Água fez dormir o oitavo lago (Vapabussú), abriu-se o portal. O peixe Kari subiu a terra e a habitou em forma humana, com o nome de Manaká, denominando-a de “Terra de Itaperabussú”.

Manaká, de suas entranhas, tirou uma semente e a semeou, brotando uma mulher, e a denominou de Jurema. Manaká e Jurema formaram então a sua tribo, dando origem ao povo Kari-ri. O Rei Manaká e a Rainha Jurema tiveram uma filha de nome Mara. Mara nasceu com o dom da beleza e da sedução.

Mara costumava banhar-se em seu jardim e ali seduzia



Figura 3
Ilhas de refugio deixados na paisagem a partir da exploração de minérios calcários.
Foto: Rafael Vilarouca (2019).



Figura 4
Fóssil-homem-peixe-cabeça de kari. Nas mãos do peixeiro Evilásio, uma cabeça de peixe fossilizada.
Foto: Rafael Vilarouca (2018).

os guerreiros se alimentando de suas forças.

O Rei Manaká, vendo que a maldade tomava conta da filha, resolveu sentenciar Mara nas profundezas das águas, em forma de uma serpente, denominando-a de Ma-ara. Ma-ara, antes de submergir, babou as margens do lago e de sua baba nasceu uma plantinha de nome Maracaimbara.

Os guerreiros em noites de lua cheia, bebiam da plantinha para ver Ma-ara em forma humana. Ma-ara cantava uma canção que enfeitiçava os guerreiros e os carregava para sua cama, nas profundezas escuras das águas.” (Catálogo 20 anos de Casa Grande, 2012)

Mitos são manifestações simbólicas com poder de transcendência de nossas energias internas, abrindo nosso mundo para a dimensão do mistério e designando a forma como cada comunidade se relaciona com a natureza. Em uma visita de campo à Santana do Cariri, em janeiro de 2019, conheci, junto a outros pesquisadores, o peixeiro Evilásio, um jovem senhor de traços indígenas. Peixeiro, nesse sentido, designa a pessoa que possui o conhecimento ancestral dos lugares específicos de maior incidência de fósseis na região. Ele nos levou a uma passagem molhada nas proximidades de um local de extração da *Pedra Cariri*, e enquanto nos contava sobre sonhos onde dinossauros lhe indicavam a localização de seus restos fossilizados, mostrava peixes de pedra visíveis sem necessidade de escavação, à altura das mãos.

Os tesouros entranhados na terra são guardiões do tempo, parte de nossos ancestrais. Evilásio citava histórias fantásticas, a energia de milhões de anos materializada em objetos desejados por traficantes de fósseis e geólogos, como falava, que buscam enriquecer às custas de conhecimentos locais. Fato comprovado pela intensificação do comércio ilegal de fósseis nas últimas décadas do século xx e posterior formulação de leis anti-tráfico que, por sua vez, acabaram também marginalizando os detentores desses conhecimentos, negando-lhes territorialidade e ancestralidade.

Corpos em fluxo, com suas paisagens externas e internas entre representações mitológicas e experiências simbólicas, sinalizam um sistema de energias anteriores à nossa existência. A extração dos afloramentos de *Pedra Cariri* altera a paisagem natural e humana e permite aos agentes envolvidos na exploração um poder de domínio do tempo, visto que manuseiam minérios com milhões de anos de história, não perdendo de horizonte a precarização do trabalho que recai sobre esses trabalhadores.

Durante as visitas às pedreiras, desde outubro de 2018, percebi o desgaste do meu próprio corpo perante a insalubridade

do local – o que motiva uma experiência ainda mais singular diante do processo artístico em desenvolvimento. Imaginemos então os efeitos de tal insalubridade para esses trabalhadores que estão diariamente nesses espaços, muitas vezes utilizando técnicas ainda rudimentares de extração.

Tal precariedade dos meios de trabalho pode ser percebida em um vídeo jornalístico sobre as primeiras minas de extração da *Pedra Cariri*. Na reportagem do jornalista Roberto Bulhões para o Programa *Aqui Agora* do canal SBT, em meados dos anos 1990 – período inicial da exploração, é possível perceber erros de enunciado sobre a exploração mineral, raízes de um imaginário popular socialmente construído que desencadeia um entendimento incorreto sobre as consequências da exploração inconsciente da terra.

Atualmente, tem-se consciência que os rejeitos da extração, segundo Wilson Vidal (2008), chegam a ser até 70% da produção, da lavra ao beneficiamento, e que ao longo de 30 anos de exploração são 2,4 milhões de toneladas de rejeitos. Essa informação atualizada, por exemplo, não converge com a matéria jornalística dos anos 90. Nela, o repórter afirma que todo o resíduo será reaproveitado, sendo uma extração de poucos danos ao meio ambiente. No entanto, não é isso que podemos visualizar nos dias de hoje.

No vídeo dos anos 90, bem como em tempos atuais, a tecnologia de extração destes minérios possui características pré-industriais. Tal atividade é, porém, um exemplo da utilização de um bem mineral em prol do sustento de uma grande quantidade de famílias na região. Trabalhadores que escavam e transformam, levam matéria-prima às cidades para dar origem a novas construções, propiciando riquezas e crescimento econômico desigual. Espaços negativos e positivos em suspensão: áreas mineradas dando origem às verticalizações urbanas. Alterando a conformação natural das encostas exploradas, a extração recria a paisagem devastada deixando como substrato cicatrizes presentes na terra, transformando o incompreensível distante passado geológico em um futuro incerto.

O rejeito da exploração deixado ao lado da encosta escavada formula uma montanha de resíduos com pouco ou nenhum aproveitamento. Ao redor das encostas, o monturo evidencia a sociedade de consumo, a impetuosidade da natureza humana e a fragilidade de nossos corpos e memórias, pondo em questão, sob uma perspectiva crítica, relações de significação entre paisagem, memória e ruína. Na transmutação da paisagem, “vazios monumentais que definem, sem tentar, os traços de memória de uma série de futuros abandonados” (2012),



Figuras 5-6
Frames de vídeo:
Reportagem do jornalista Roberto Bulhões, anos 1990, sobre a extração de *Pedra Cariri*. Imagens em VHS digitalizadas por André Luiz Leite.



como observa Robert Smithson a cerca do que ele chama de ruínas às avessas, novas edificações que eventualmente ainda serão construídas.

Retomando, então, a epígrafe desse escrito “Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens” dita por Agnès Varda em seu filme ‘As praias de Agnès’, me pergunto se seria possível o contrário: e se abrissemos as paisagens, encontraríamos pessoas? Que histórias e memórias estão no interior dessas rochas?

Aproximando-me da montanha em transmutação experimento um poder que simboliza algo maior que a dimensão humana. Reflito também, nesse sentido, sobre meus processos de criação com a intenção de pensar sobre as sensibilidades e arranjos dos corpos que atuam nas zonas de extração. Esse paralelismo me faz lembrar de uma conversa que tive com um dos lajeiros – como são chamados os trabalhadores das minas, na qual me contava, estimulado por minhas perguntas, sobre sua percepção em relação ao uso de sua imagem pessoal. Representações, que segundo me falou, geralmente nunca retornam, eles nunca se veem nas imagens ou dados científicos de fotógrafos, artistas e outros pesquisadores que visitam constantemente a zona de extração, muitas vezes em caravanas, dado a importância do local em vários níveis como anteriormente mencionado.

Busco, nesse sentido, redefinir essa lógica extrativista – acolhendo criticamente todas as incoerências que essa ação pode porventura ocasionar, para redistribuir entre os envolvidos os papéis simbólicos de interlocutores e colaboradores do trabalho artístico em processo. Papéis também no sentido material, retornando ao lugar provido das imagens que desenvolvi entre 2018 e 2020 através de impressões em papel para fazer essas fotografias circularem por suas mãos, projetar também os vídeos da exploração sobre as encostas erodidas e registrar esses reencontros de pessoas e tempos por meio de um viés ficcional. Criar com essas imagens mais um estrato que se somará às camadas sedimentadas que se acumulam ao longo dos anos e compõem a geologia da terra para, assim, recalcular a rota do exercício colaborativamente. Perceber essa expansão sensitiva do trabalho artístico e incorporar seus efeitos assim como a paisagem que se modifica continuamente. Como propõe Suely Rolnik, “mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem” (2016, p. 66). Através da troca de experiências com os lajeiros busco afinar minha percepção do espaço físico e místico e penso: o que mudará neles e em mim a partir disso...?



Figura 7
Tempo e natureza
recriados nas zonas de
extração. Foto: Rafael
Vilarouca (2019)

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Volume 1*. 2 ed. São Paulo: Editora34, 1996.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.
- GEOPARK ARARIPE: HISTÓRIAS DA TERRA, DO MEIO AMBIENTE E DA CULTURA. Governo do Estado do Ceará/ Secretária das cidades/ Projetos Cidades do Ceará – Cariri Central. Crato-CE, 2012
- LIMAVERDE, Rosiane. *Arqueologia Social Inclusiva: a Fundação Casa Grande e a gestão de Patrimônio Cultural da Chapada do Araripe*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.
- SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf>. Acesso em 5 de maio de 2021.
- VIDAL, F.W.H.; CASTRO, N.F; CAMPOS, A.R.; PEITER, C.C. *O arranjo produtivo local da Pedra Cariri*. In: ENCONTRO SOBRE PREVENÇÃO E GESTÃO DE CONFLITOS NA MINERAÇÃO, 2008, Santiago, Chile. Comunicação técnica. Rio de Janeiro: CETEM/ MCT, 2008.
- VINTE ANOS DE CASA GRANDE. Catálogo. Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Cariri, 2012.

Arte colonial, arte afro diaspórica

Renato do Carmo Mendonça, mendonzarenato@gmail.com
www.lattes.cnpq.br/7524805805063687

RESUMO A produção artística do período colonial no Brasil participa com certa centralidade dos debates sobre a arte nacional. O valor incontestável desse conjunto de bens culturais, o seu reconhecimento enquanto patrimônio nacional e da humanidade e os diversos estudos realizados ao seu respeito, fizeram surgir uma série de disputas de narrativa em seu entorno. No que tange a classificação desse conjunto artístico, tomando como critério a ação de seus realizadores (majoritariamente pessoas negras e indígenas) e considerando os múltiplos impactos que essa demarcação pode interferir na interpretação e nos significados dessas obras de arte, são observados neste artigo três aspectos relevantes das narrativas históricas construídas sobre a arte colonial no Brasil: a categorização dessa produção como arte barroca, a sua interpretação como arte mestiça e a sua conceituação como arte afro-brasileira. Além de um breve levantamento sobre essas abordagens, é sugerida uma quarta possibilidade de interpretação a partir da ideia de arte afro-diaspórica, esse alargamento de conceitos não pretende solucionar as questões levantadas pelas categorias anteriores, mas instigar outros olhares e, talvez, abrir outras perspectivas de apreensão.

PALAVRAS-CHAVE Arte colonial brasileira; Barroco brasileiro; Arte mestiça; Arte afro-brasileira; Arte afro-diaspórica.

ABSTRACT The artistic production of the colonial period in Brazil participates with a certain centrality of the debates on the national art. The indisputable value of this set of cultural assets, its recognition as a national and humanity heritage and the various studies carried out in its respect, have given rise to a series of narrative disputes in its surroundings. as regards the classification of this artistic ensemble, taking as a criterion the action of its directors (mostly black and indigenous people) and considering the multiple impacts that this demarcation can interfere in the interpretation and meanings of these works of art, Three relevant aspects of the historical narratives built on colonial art in Brazil are observed in this article: the categorization of this production as baroque art, its interpretation as mixed art and its conceptualization as Afro-Brazilian

art. In addition to a brief survey of these approaches, a fourth possibility of interpretation is suggested from the idea of Afro-diasporic art, this broadening of concepts is not intended to solve the issues raised by the previous categories, but instigate other looks and perhaps open up other prospects of apprehension.

KEY WORDS Brazilian colonial art; Brazilian baroque; Mixed art; Afro-Brazilian art; Afro-diasporic art.

No segundo semestre do curso de graduação em história da arte fiz uma visita ao convento da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. A turma de universitários foi recebida pelo diretor da instituição que, em um determinado momento, mencionou que a primeira pintura de teto “ilusionista” do Brasil, situada naquele instante sobre as nossas cabeças, havia sido feita por um pintor que provavelmente era negro, o diretor complementou sua fala dizendo: “aliás, tudo aqui foi feito pelos negros, todas estas paredes foram erguidas pelos escravos”. De uma maneira estranha essa informação me parecia óbvia, pois estava ligada à um conhecimento básico sobre a sociedade escravista no Brasil Colônia, mas não parecia óbvio que uma igreja toda coberta de talha dourada houvesse sido feita por pessoas escravizadas, e mesmo depois de repetir a informação várias vezes, continua não parecendo óbvio que certos “tipos de arte” tenham sua autoria atribuída a pessoas negras.

A produção artística do período colonial brasileiro participa com certa centralidade dos debates sobre a arte nacional, e o conjunto artístico colonial tornou-se um dos eixos centrais das políticas de patrimônio e conservação no Brasil, contribuindo para uma ultravalorização dos objetos culturais e estéticos remanescentes do período. Embora o que chamamos hoje de “arte colonial” possua diversas tipologias como pintura, escultura, talha, ourivesaria, joalheria, azulejaria, e têxteis, a arquitetura religiosa (e o conjunto de elementos que dela participam) permanece sendo o objeto da maior parte dos estudos realizados dentro desse recorte. Ao longo dos anos o valor incontestável do conjunto de bens culturais da colônia, o seu reconhecimento enquanto patrimônio nacional e da humanidade e os diversos estudos realizados ao seu respeito fizeram surgir uma série de disputas de narrativa em seu entorno.

No que tange às classificações desse patrimônio, tomando como critério principal a ação dos seus realizadores,

majoritariamente pessoas negras e indígenas, quase sempre em situação de escravidão, e considerando os múltiplos impactos que essa demarcação pode interferir na interpretação e nos significados dessas obras de arte, serão observadas aqui três aspectos historiográficos relevantes. Em primeiro lugar, observaremos a concepção de “barroco brasileiro”, considerando que a categoria “barroco”, do ponto de vista de uma história da arte eurocentrada, tornou-se passível de ser lida como um atributo de valor desde a defesa do termo realizada por Heinrich Wölfflin no final do século XIX. A segunda abordagem diz respeito a interpretação da arte colonial no Brasil como uma “arte mestiça”, categoria que reconhece a participação de artistas negros e indígenas como agentes, mas mantém o foco discursivo na interpretação dos modelos europeus. Um terceiro aspecto a ser analisado é a categorização do patrimônio artístico colonial como “arte afro-brasileira”, um conceito que participa da luta pelo reconhecimento da contribuição intelectual e artística de pessoas negras para a formação cultural da sociedade brasileira, mas abarca alguns dissensos. Por fim, proponho como possibilidade a observação e interpretação desse conjunto artístico pela lente da diáspora africana, um alargamento de conceitos que não pretende solucionar as questões levantadas pelas categorias anteriores, mas instigar outros olhares e, talvez, abrir outras perspectivas de apreensão.

Arte colonial como arte barroca

O termo “arte colonial” usado agora com maior frequência nos estudos sobre a produção artística do Brasil nos séculos XVI a XVIII, de certo modo, já é uma resposta ao problema do conceito “barroco brasileiro” e seus termos análogos: “barroco mineiro”, “barroco baiano”, etc., todos eles bastante presentes no pensamento do século XX. Esses “barrocos gentílicos” foram usados para categorizar a produção artística dos núcleos citadinos maiores e mais importantes da colônia portuguesa no território brasileiro e estão intrinsecamente ligados aos modos de vida urbanos e católicos, restringindo-se ao estudo dos vestígios da colonização lusa no Brasil. Sendo assim, a substituição do termo “arte barroca”, usado frequentemente como síntese de toda a produção do período colonial brasileiro, por “arte colonial” sugere uma ampliação de possibilidades interpretativas. A própria idéia de “barroco”, que esteve na base da formação desses conceitos é apontada por João Adolfo Hansen como uma categoria equívoca, nas palavras do autor:

Barroco é uma categoria equívoca utilizada de modo positivo pela primeira vez por Wölfflin, em 1888 [...] A morfologia de Wölfflin se inclui na concepção hegeliana da história evolutiva do século XIX, que tenta situar cada época debaixo da etiqueta de um único conceito. Por isso sua morfologia não considera a coexistência – que é historicamente observável – de vários estilos num mesmo tempo. [...] Uma vez lançado o termo, passou-se a crer que “o barroco” é como uma essência que existe em si, *ante rem*. Esquecendo-se quase sempre de que é produto de uma prática situada [...] Voltando a Wölfflin: sua morfologia foi apropriada e generalizada pelas vanguardas modernistas do início desse século, como o expressionismo alemão, e o termo “barroco” teve sua extensão alargada, passando a significar não só um estilo das artes plásticas, mas o estilo das letras do século XVII e, logo depois, uma mentalidade, um modo de organização política, uma formação social. (HANSEN, 1997, p. 12)

Essas concepções totalizantes de barroco como conceito, estilo, mentalidade, e forma de organização social, influenciaram de maneira direta a narrativa histórica sobre o patrimônio colonial brasileiro construída pelas primeiras gerações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), fundado em 1934, organização que mais tarde foi transformada em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), durante os primeiros anos de atuação do serviço, seus realizadores tiveram como principal objeto de interesse e ação os vestígios arquitetônicos da colônia. Os estudos realizados por esse núcleo de pesquisadores já assinalavam a presença negra e indígena na produção artística colonial do Brasil, levantando, desde então, a incontornável questão da mestiçagem na formação cultural do país.

Arte colonial como arte mestiça

Registros da atividade artística de pessoas negras no Brasil Colônia remontam aos primeiros esforços em construir uma história da arte nacional, realizados ainda no século XIX por autores como Rodrigo José Ferreira Bretas e Manuel de Araújo Porto Alegre. No entanto, parece que assinalar a cor e a origem dos artistas não chega a ser o suficiente para subverter a lógica interpretativa aplicada às suas obras de arte. No pensamento dos estudiosos do século XX, por

exemplo, essa demarcação racial incidiu na construção de personagens romantizadas a partir de um arquetípico que a pesquisadora Guiomar de Grammont, chama de “herói barroco”: Nas palavras da autora:

A unidade genérica “homem barroco” é constituída como ser mítico. Segundo os intérpretes que produzem essa síntese imaginária de várias determinações, nessa figura se processaria um cruzamento de forças (econômicas, políticas, religiosas, artísticas, etc) que daria origem a uma “identidade nacional” em cada país ibero-americano onde o fenômeno “barroco” teria existido. Esse personagem tomará muitos nomes [...] contudo, esse personagem paradigmático terá como núcleo comum o destacar-se como o herói que promove a apropriação e a subversão da cultura europeia transformando-a em uma cultura híbrida, própria da Ibero-América. (GRAMMONT, 2008, pp. 47-48)

No pensamento de Grammont, a edificação de um “herói barroco” no Brasil, está ligada ao desejo de equiparar as culturas coloniais americanas, no quesito autenticidade, às culturas europeias de onde derivaram os modelos artísticos, utilizando para isso uma demarcação essencialista, pautada na descendência mestiça dos produtores locais, como principal argumento para afirmação da existência de um “estilo único” desenvolvido na colônia.

Um dos maiores expoentes desse pensamento talvez seja o historiador da arte francês Germain Bazin, que realizou algumas viagens ao Brasil entre as décadas de 1940 e 1960, e escreveu livros importantes sobre o “barroco brasileiro”. Em um de seus últimos trabalhos Bazin apresenta um resumo de sua percepção sobre a questão da mestiçagem no pensamento sobre artes no Brasil:

Quanto à existência de uma arte mestiça, o problema nunca foi discutido, simplesmente porque o estado de civilização em que se encontravam os índios no momento da conquista não permite obter junto a essas tribos uma mão-de-obra qualificada. Aliás eles eram em pequeno número. Se arte “mestiça” havia, era devido aos negros, muitos deles dotados para a escultura, fornecidos pelo tráfico. De fato, em algumas regiões, então muito afastadas de um centro de gênese, como Sergipe, Alagoas ou o Estado de São Paulo, encontram-se esculturas muito primitivas, que comprovam a ausência da mão-de-obra ou de

monitores europeus. O gênio que alcançou Aleijadinho acima do nível dos demais imagistas seria fruto do sangue negro que lhe circulava nas veias? (BAZIN, 1989, p. 383)

A narrativa de Bazin sobre a “arte mestiça”, nesse texto da década de 1980, pode ser lida como um posicionamento em relação às teses, defendidas desde meados do século XX por autores latino-americanos, sobre a forte influência das culturas indígenas pré-colombianas na produção artística desenvolvida no território colonial espanhol. Em um trecho anterior do mesmo livro o autor argumenta contra a existência de uma “arte mestiça” na América Espanhola, afirmando um rígido controle dos modelos europeus, que teria sido realizado por “monitores” responsáveis por fiscalizar o trabalho dos escravizados. No entanto, ao tratar do Brasil, Bazin se desfaz de seus argumentos para defender a originalidade do trabalho de Antônio Francisco Lisboa (sempre mencionado em seus textos como Aleijadinho) recorrendo à uma interpretação essencialista que atribui a qualidade estética da obra do artista à sua descendência africana. Esse dissenso talvez se deva ao fato de que a argumentação do autor parece estar mais baseada em opiniões racistas, de caráter evolucionista, do que na análise de dados históricos. Em todo caso, a demarcação de uma “arte mestiça”, pela lente do “herói barroco”, quase sempre realizada por meio de leituras estritamente formalistas, não deixa de ter como foco principal os modelos europeus, embora considere alguma subversão na aplicação desses modelos no contexto brasileiro.

Arte colonial como arte afro-brasileira

No ano de 1988 foi realizada na cidade de São Paulo a exposição “A mão afro-brasileira”, com curadoria de Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes Moura, o evento é apontado por Hélio Menezes como um momento emblemático na trajetória de formação do conceito “arte afro-brasileira”. Nessa exibição, que propunha um panorama histórico da atuação de artistas negros no Brasil, um dos quatro núcleos temáticos foi dedicado ao “barroco” e ao “rococó”, apresentando, talvez pela primeira vez em uma exibição desse porte, o conjunto colonial a partir de uma perspectiva “racializada”.

O termo “afro-brasileiro”, quando aplicado ao discurso sobre as artes no Brasil, como demonstra Menezes, apresenta alguns dissensos, pois algumas vezes é usado em referência exclusiva

à origem de seus agentes, e outras vezes aparece aplicado às formas visuais e temáticas das obras, sendo utilizado, nesse segundo caso, para englobar também os trabalhos de artistas brancos, incluindo alguns artistas brancos de origem européia. Para o autor, em um contexto atual, embora existam dissensos em relação ao termo:

A situação hoje é diversa: abraçada [com dissensos] pelo mundo da arte e da militância negra, a expressão vem sendo cada vez mais requisitada, utilizada e contestada por artistas, críticos e *marchands*, ampliando seus espaços de circulação [...] No terreno das artes, as discussões tem se organizado em almenos dois eixos centrais de reivindicação: por um lado, uma releitura crítica dos modos de representação de corpos negros na cultura visual brasileira, marcada historicamente por imagens de sevícia, trabalho e sexualização; e por outro lado a reversão das políticas de branqueamento e de anonimato que atingem variados artistas e personagens afrodescendentes. (MENEZES, 2018, p. 579.)

A demarcação dos trabalhos realizados por artistas negros Brasil Colônia como “arte afro-brasileira” se insere no segundo eixo de reivindicações apontado pelo autor e participa dos esforços contemporâneos em combater as políticas de branqueamento e anonimato que mantêm os artistas negros do passado “desconhecidos” para as gerações mais recentes. Sendo assim, a categoria “arte afro-brasileira”, quando utilizada como lente para a leitura histórica e aplicada na análise da produção artística do Brasil Colônia, contribui para o reconhecimento da participação intelectual e estética das pessoas negras na construção da arte e cultura nacionais.

Arte colonial como arte afro-diaspórica

Como vimos, o conjunto artístico colonial, participa como tema incontornável no pensamento sobre a formação da cultura e da arte brasileiras, e uma das principais questões observadas quanto à essa produção, independentemente do contexto em que seja analisada, é a inegável autoria negra e indígena da maior parte dessas obras. É certo que a reivindicação desse conjunto como afro-brasileiro participa da luta pelo reconhecimento da participação negra na formação de uma cultura e arte nacionais, mas também podemos observar essa

produção fora de um discurso nacionalista, considerando as múltiplas identidades que colidiram e coexistiram na colônia e buscando entender a influência das culturas africanas, mantidas durante muito tempo, como africanas, no Brasil.

No caso da arte religiosa, por exemplo, a observação das complexas relações estabelecidas dentro do sistema de confrarias católicas revela uma prática artística que se distancia do sistema de produção (de monitores e monitorados) imaginando por Germain Bazin. A formação das confrarias de negros devotos, convertidos ao catolicismo, bem como a conservação dos idiomas, devoções e hierarquias sociais africanas baseadas no local de onde vinham as pessoas escravizadas, e pautadas na manutenção dos vínculos com às nações africanas das quais essas pessoas eram originárias, pode indicar outros caminhos metodológicos para a observação das obras de arte produzidas no Brasil Colônia. Segundo KARASCH, 2018:

Os africanos escravizados geralmente foram forçados a desempenhar trabalhos difíceis em vilas e cidades. Apesar de sua condição de escravizados, eles puderam encontrar uma comunidade nas igrejas sustentadas por irmandades negras e conviver com outros companheiros africanos em grupos de trabalho.[...] Os novos vínculos nas cidades chegaram a ser tão fortes que alguns africanos de uma mesma nação conseguiram arrecadar dinheiro para libertar outros conterrâneos. Uma identidade e uma ocupação compartilhada, portanto, permitiu que uma minoria escapasse da escravidão por meio do processo legal da alforria. Ser africano escravizado no Brasil urbano era escapar do isolamento dos escravizados da lavoura, que tinham poucas opções em seus trabalhos ou oportunidade de se juntar a irmandades leigas. (KARASCH, 2018, pp. 445-446)

A partir da análise das documentações das confrarias religiosas conhecidas como irmandades negras, Karasch observa um complexo sistema identitário nas cidades coloniais do Brasil. A autora demonstra em seus estudos que a manutenção dos vínculos identitários com as nações africanas na colônia, servia como principal critério para formação de novas organizações negras no Brasil, essas organizações, mediadas pela devoção católica, além de manterem os vínculos entre as pessoas de uma mesma origem, tornaram-se meios de organização e luta política.

No tocante a produção artística das igrejas, considerar a devoção de pessoas negras à fé católica, desmonta toda a construção histórica arquitetada pelos autores do início do século xx, servindo, por exemplo à consideração de que os códigos estilísticos talvez tenham sido propositamente hibridizados, não pela ordem dos padres ou senhores, mas por um pensamento estético religioso desenvolvido pelos próprios artistas.

Obviamente, uma interpretação que toma como base o pensamento afro-diaspórico não tem como objetivo manter o foco de suas análises nos modelos europeus, mas pensar a diáspora africana também não significa negar os hibridismos culturais que surgiram nos processos diaspóricos, pelo contrário: implica na busca pela compreensão da real influência das culturas africanas nesses processos, um trabalho que ainda precisa ser feito no que diz respeito à arte colonial no Brasil.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, Germain. *História da História da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- GRAMMONT, Guiomar. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Editora 34, 2001.
- HANSEN, J. A. *Notas sobre o “Barroco”*. Revista do IFAC. Ouro Preto. N°4, 1997. p. 11-20.
- KARASCH, Mary C. *Africanos escravizados: identidade e trabalho nas cidades do Brasil*. em: PEDROSA, Mário; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. org. *Histórias Afro- atlânticas vol. 2 antologia*. São Paulo, MASP, 2018. p. 433-448.
- MENEZES, Hélio. *Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa* em: PEDROSA, Mário; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. org. *Histórias Afro- atlânticas vol. 2 antologia*. São Paulo, MASP, 2018. p. 575-593.

As quinas que o mar não faz: olhares sobre a água como ferramenta poética afrodiaspórica na obra de Aline Motta

Rosemeri Conceição, rosechacal@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/4022242023760367

RESUMO Este trabalho traz para o debate parte de nossa pesquisa de doutoramento com foco na obra da artista Aline Motta. Defendemos que ela condensa uma contra-narrativa do que geralmente se conta sobre a forma como as famílias brasileiras foram formadas. Suas experiências pessoais, nos impõe discutir o racismo, as formas usuais de representação, a noção de pertencimento e identidade em uma sociedade que ainda tenta um ajuste de contas com sua história violenta e as noções românticas de sua louvada miscigenação. Ademais, na sua poética, a água surge como uma ferramenta criativa que retoma aspectos compartilhados pelos movimentos afro diaspóricos, que falam de afastamentos, de reconstrução, de pontes e de histórias semelhantes, criando um caminho para tecer íntimos diálogos com a escrita decolonial das artes.

PALAVRAS-CHAVE Água; Memórias; Quinas; Aline Motta.

ABSTRACT This work brings to the debate part of our doctoral research focusing on the work of artist Aline Motta. We argue that it condenses a counter-narrative of what is generally told about the way Brazilian families were formed. Her personal experiences force us to discuss racism, the usual forms of representation, the notion of belonging and identity in a society that is still trying to settle accounts with its violent history and the romantic notions of its lauded miscegenation. Furthermore, in his poetics, water appears as a creative tool that takes up aspects shared by Afro-diasporic movements, which speak of distances, reconstruction, bridges and similar stories, creating a way to weave intimate dialogues with the decolonial writing of the arts.

KEY WORDS Water; Memoirs; Quinas; Aline Motta.

Introdução: sobre cursos e mares

A epidemia mundial de Covid 19 impôs aos museus a transformação de boa parte de suas estratégias de mediação. Em recente artigo sobre o tema, Giulia Drumond Silveira (ZAGO, 2021) afirma que segundo dados do ICOM, no setor museológico, o Conselho Internacional dos Museus (ICOM) divulgou dados alarmantes, em uma primeira pesquisa realizada no período de abril e maio de 2020, de que cerca de 95% dos museus e bibliotecas fecharam suas portas durante a pandemia, resultando em quase 90.000 instituições em todo mundo. Nesse período, as instituições optaram por manter cerca de 84% dos funcionários trabalhando em home office enquanto novas informações e boletins surgiam, todos os dias, por parte dos órgãos de saúde, para avaliar a probabilidade de retorno às atividades normais. Ainda de acordo com dados do ICOM, 15% das instituições intensificaram suas atividades online, sendo que apenas 50% já tinham presença digital antes da Covid-19, seja através de sites institucionais ou do uso de redes sociais (ICOMC, 2020).

Uma parte do texto abriu espaço para apresentar algumas iniciativas culturais desenvolvidas por instituições museológicas durante a pandemia do Covid-19 no Brasil e em outros países e que retratam o esforço do setor em atender a demanda de uma população em isolamento social e carente por atividades que possibilitassem algum tipo de interação social (ZAGO, 2021, p. 64).

Foi no bojo destas inovações que em agosto de 2021 participamos do curso Histórias africanas e diaspóricas oferecido pelo Setor Educativo da Biblioteca Mário de Andrade, que teve como condutora a genial escritora Dra. Conceição Evaristo (EVARISTO, 2021).

Durante cinco encontros diários, ela examinou as autorias e criações afro-brasileiras. Seu interesse era investigar como estas dialogam com a memória africana. Assim, ainda na primeira aula, Evaristo invocou a influência do escritor antilhano Edouard Glissant para nos lembrar que todo migrante, quando decide partir, pode pegar um objeto, um livro de receitas, um álbum de família, algo para lhe acompanhar no processo. No caso dos africanos, o único objeto que pode trazer foi a memória.

Dito de outra maneira: os deportados não vieram acompanhados somente dos grillhões, trouxeram consigo, memória. Cabe-nos então, lê-las como traços-vestígios da cultura material não transplantada.

Sempre importante lembrar que como nos alerta Igor Simões, árvore do esquecimento, local no qual homens e mulheres escravizados, antes de abandonarem seu lugar de vida, eram

obrigados a girar pois assim, acreditam, os responsáveis pelo degrado, dessa forma as memórias, as histórias, os saberes de homens e mulheres negras seriam apagados. Corpos coisificados e a tentativa orquestrada de apagamento. Ele complementa:

Não apenas os corpos sobrevivem, mas a memória, aquela que fala do que não é mais aceito, segue vibrando e produzindo o mundo que chamam de novo. Falar de sobrevivência da memória na terra de chegada tem, para quem toma a história da arte como material de trabalho, outros sentidos (SIMÕES, 2019).

Ao longo do curso, a autora foi ainda explicando-nos da facilidade para tecer diálogos com a obra de Maya Angelou ou Toni Morrison, do que com os escritos de Lygia Fagundes Telles ou Clarice Lispector. A proximidade subjaz na crença de que a memória para os corpos em diáspora é catarse e libertação: elemento para enfrentar o trauma da escravização.

As diferenciações seguem e se projetam na maneira de descrever o mar. Desaparece o mar eufórico de Camões, para quem a *Terra à Vista* é prenúncio de bons negócios e se eleva a noção do mar tal como descrita no conto do escritor angolano Agostinho Neto.

Ao investigar esta narrativa africana, descobrimos que o conto “Náusea”, exemplo de uma de suas poucas incursões pela prosa, foi publicado pela primeira vez em 1952, na Revista Mensagem, e passou a ser divulgado no Brasil, sobretudo, a partir dos anos 80. A cena se desenrola na visita da personagem Velho João, que juntamente com sua família se desloca para a uma ilha, em visita a seu irmão enfermo. O ponto alto acontece quando este, em companhia de seu sobrinho, caminha pela areia da praia, invocando as ondas do mar como disparadores de memórias e reflexões que revelam o impacto direto do mar na vida deles, de seu povo, na sua vila, enfim, em toda a sociedade.

As pesquisadoras Fabiana Aparecida de Melo Oliveira e Patrícia Trindade Nakagome (OLIVEIRA, 2014), cujo artigo utilizamos para esta abordagem, esclarecem que num primeiro momento, o mar é descrito como um local ameno, espaço de deleite, recurso natural que aguça os sentidos, elemento que rompe o distanciamento entre passado e presente. Em seguida, começa a ser descrito pela sua grandeza, para passar a ser invocado como um antagonista, que a partir de então crescem figurações que o colocam como o agente que desencadeia mal-estar. Elas nos dizem:

Com o avanço da narrativa, passa a ser apresentado por substantivo próprio: M'ualunga, Kalunga, assumindo o posto próprio a uma personagem. Kalunga, cabe mencionar, é uma alusão direta à cultura africana. Essa palavra está cravada em idiomas amplamente empregados em Angola. Em kimbundu, por exemplo, contempla uma amplitude de sentidos, como mar, abismo, morte, firmamento ou mundo dos mortos. Em umbundu contempla os sentidos de Deus, mistério, bem como de imenso mar e morte (OLIVEIRA, 2014).

A percepção de Mar como espaço de morte, também fica ainda mais evidente em outra passagem também citada por Oliveira e Nakagome:

O mar. A morte. Esta água! Esta água salgada é perdição. [...] Por cima azul, por baixo muito fundo, negro. Com peixes monstros que engolem homens, tubarões. O primo Xico tinha morrido sobre o mar quando a canoa se virou ali no mar grande. Morreu a engolir água. Kalunga. Depois vieram os navios, saíram navios. E o mar é sempre Kalunga. A morte. O mar tinha levado o avô para outros continentes. O trabalho escravo é Kalunga. O inimigo é o mar. [...] E Kalunga não conhece os homens. Não sabe que o povo sofre. Só sabe fazer sofrer (NETO, 1985, p. 53-54 citado por OLIVEIRA, 2014, p. 7)

E os encontros transcorreram assim, de maneira tão inquietadora que foi acordando em nós outras lembranças, antigos saberes, pois pelo Educativo do Museu de Arte do Rio, em novembro de 2020, participamos da formação Aline Motta- Viagem e Água. Na ocasião, a própria artista examinou as propostas que sua exposição, então aberta, intencionava discutir. Foi possível então deslindar uma série de questionamentos sobre os papéis assumidos pelo mar.

Este trabalho é fruto da pesquisa de doutoramento que desenvolvemos no Programa de Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ), pois já em seus capítulos iniciais vai em busca de textos, autores e imagens que constroem novas abordagens em diálogo com as premissas decoloniais. Ressaltando -se que, como defende a pesquisadora Renata Felinto, tal pensamento já estava presente nas obras de peso de autoras como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez e Neuza Santos.

Nosso objetivo é investigar como o mar e a água se projetam. Vamos examiná-los como local das quinas impostas

pela aventura sangrenta da Modernidade, gavetas que guardam os mosaicos deixados pelos seres diaspóricos ou ainda, como as varandas dialéticas, possíveis construções de encontros forçados – que muitas vezes, a narrativa histórica tentou esconder.

Sobre água e história

A artista cuja obra investigamos, nasceu em Niterói (RJ), vive e trabalha em São Paulo. É bacharel em Comunicação Social pela UFRJ e pós-graduada em Cinema pela The New School University (NY). Sua produção artística combina diferentes técnicas e práticas artísticas, mesclando fotografia, vídeo, instalação, performance, arte sonora, colagem, impressos e materiais têxteis.

Somente, em 1999, uma conversa com sua avó, Dona Doralice, então com 99 anos, acordou segredos de família, que embora silenciados, ecoam gritos de desespero, muitos dos quais formatadores da história coletiva deste país.

Dados reveladores desta história podem ser acessados em outro nicho de pesquisa. Pelo levantamento realizado no Projeto Genoma de 2000 (PENA, 2000), comprovou-se que 75% dos cromossomos Y na população brasileira são herança de homens europeus, 14,5% são de africanos e apenas 0,5% de indígenas. Os outros 10% são metade do leste e do sul asiáticos. Uma análise mitocondrial, resulta, para porcentagens femininas que 70% das mães que deram origem à população brasileira são africanas e indígenas, mas 75% dos pais são europeus.

A razão para tamanha desproporcionalidade entre a origem genética dever-se-ia aos séculos de colonização, quando o estupro daquelas mulheres era padrão. Ou seja, a ciência comprovava o que foi pauta para boa parte do feminismo negro, aindanos anos 70-80 e retomada pelas discussões propostas por Sueli Carneiro.

Sobre este doloroso processo a artista declarou “levou um tempo até que eu adquirisse alguma maturidade e centramento psíquico para lidar com questões tão profundas e difíceis que dizem respeito a minha própria história e família”, contou a artista em entrevista à ARTE!Brasileiros.

Ela conta ainda que a pesquisa se iniciou tendo como base a genealogia da sua própria família. Logo ficou evidente que a pesquisa genealógica sobre os familiares brancos poderia continuar ad infinitum, já que muitos eram primos e se casaram entre si, em consonância

com os arranjos comuns em que se formaram muitas famílias de origem portuguesa no Brasil; fato completamente diverso em relação à família negra, para a qual ela precisou procurar em lugares não tão óbvios.

Iniciou então uma longa caminhada em busca de suas reais origens. Foi de Niterói ao interior do Rio de Janeiro, palco das poderosas fazendas de café. De lá a pesquisa seguiu, revirando arquivos públicos e privados; somando-se a exames de DNA, que a levaram de Portugal à Serra Leoa. Conta que encontrou farta documentação sobre a escravidão no Vale do Paraíba, indo contra a ideia de que esses papéis foram queimados.

Os detalhes desta história foram publicados por Moacir dos Anjos (ANJOS, 2021). Sabemos que somente bem perto do fim da vida que Doralice, sua avó, revela o nome de seu pai biológico, do homem que engravidou Mariana, sua mãe. O nome dele era Enzo, e essa era a informação que ninguém mais em seu entorno próximo possuía.

A partir dessa nomeação do parente ausente, ela se dedicou a investigar e apresentar o contexto da aproximação e subsequente ruptura entre sua bisavó e seu bisavô, o qual marca a história da família. Descobre que Enzo vinha a ser filho do dono da casa onde Mariana trabalhava, e de onde foi mandada embora tão logo sua gravidez se tornou evidente. Mariana era negra e pobre; Enzo branco e rico. Ambos na tenra juventude. Suas descobertas assentaram-se em pesquisas em jornais da época e documentos achados em cartórios, bem como no que escutou (ou entre ouviu) nos relatos recolhidos de pessoas mais velhas que encontrou no decorrer da realização de seu projeto.

A partir da certidão de nascimento de sua avó Doralice, descobriu que era filha de Mariana e Enzo nasceu em 1911, na cidade do Rio de Janeiro; fontes orais contradizem, entretanto, a informação ali escrita, assegurando-lhe que Doralice seria, de fato, natural de Vassouras, cidade do interior fluminense. Lendo colunas sociais antigas, soube que seu bisavô Enzo se casou, alguns anos depois, com uma mulher chamada Palmyra, com quem teve um único filho, chamado Sylla. Soube que foi homem de mediano sucesso profissional no Rio de Janeiro e que exerceu alguma influência na rede de poder local, possivelmente a partir da administração de bens herdados da família.

Aline é categórica ao afirmar a urgência em se dar visibilidade a essa documentação e se fazer estudos críticos da iconografia, principalmente a do século XIX, para que ninguém mais possa se sentir no direito de propagar inverdades ou minimizar os efeitos da escravidão num país ainda dominado por algumas famílias que já estavam presentes nas Capitânicas Hereditárias.

A coleta de material e os registros fotográficos sedimentaram uma carreira vitoriosa. Foi contemplada com o Programa Rumos Itaú Cultural 2015/2016, com a Bolsa ZUM de Fotografia do Instituto Moreira Salles 2018 e com 7º Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça 2019. Recentemente participou de exposições importantes como “Histórias Feministas, artistas depois de 2000” – MASP, “Histórias Afro-Atlânticas” – MASP/Tomie Ohtake, “Cuando cambia el mundo” – Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina e “Pensar tudo de nuevo” – Les Rencontres de la Photographie, Arles, França. Abriu sua exposição individual “Aline Motta: memória, viagem e água” no MAR/Museu de Arte do Rio em 2020. Em 2021 exibiu seus trabalhos em vídeo no New Museum (NY) no programa “Screen Series”.

Estamos assim, diante de uma carreira cujos temas nos convidam a novas projetar outras maneiras de representar os principais atores de nossa história e de narrar as memórias que envolvem os continentes reunidos nesta empreitada. Podemos vislumbrar que deste conjunto de instalações, fotografias, textos, publicações e performances surjam atores e memórias até então invisibilizadas, como a própria artista afirma.

O curador Marcelo Campos (CAMPOS, 2020), assim a descreve a maneira como a Diáspora é retratada nestas obras:

A que diáspora pertencemos? Esta é a pergunta que parece reiniciar em formas, intervalos, mares, horizontes, histórias incompletas nos filmes de Aline Motta. Os fatos coletados em pesquisa parecem antecipar os finais, dada a raridade das fontes, mas a artista faz do epílogo os primeiros capítulos de projetos de longa duração, ainda que documentos, papéis, certidões de batismo e nascimento mostrem-se rarefeitos, desfazendo-se em água, amarelecidos pelo tempo, tornando transparentes as histórias de vidas paralelas que o colonialismo insistiu em apagar.

As obras

Como exercício pictórico vamos investigar um conjunto articulado de três vídeos, produzidos entre 2017-2019, nos quais a água é fundamental: Ponte sobre Abismos (2017), Se o mar tivesse varandas e Outros Fundamentos.

Não se trata, para a artista, de simplesmente trazer estes elementos como descoberta documental. Seu objetivo é criar estratégias audiovisuais que possam equivaler a eles como

coisa sensível, transformando os dados sempre insuficientes e quase opacos dos arquivos convencionais em algo que enlace o interesse dos sentidos. Grinzpun (GRINZPUN, 2019), nos indica que na tessitura envolvente do vídeo, a voz cadenciada fornece as informações pesquisadas que as imagens exibidas modulam e desdobram em outras direções, como a atestar a impropriedade (ou até a impossibilidade) de narrar linearmente uma história feita de quebras, golpes e faltas.

O que vemos são fotografias ampliadas em tecidos dos rostos da avó e da bisavó da artista, estão “unidas pela cabeça” e conduzidas, por pessoas também negras, para dentro das águas de localidades diversas – no Brasil, em Serra Leoa e em Portugal –, onde flutuam e deslizam. Imagens de suas antepassadas são exibidas ainda à beira-mar, juntas a uma reprodução agigantada da certidão de nascimento da própria artista, ali registrada como pessoa de cor branca.

Importante frisar que a estas se juntam fotografias de homens brancos – que poderiam ser do pai ausente – são igualmente ampliadas em tecido e, junto com os demais retratos, pendurados nos lados de dentro e de fora de uma casa antiga em ruínas, ambiente que evoca o desmanche do frágil arranjo afetivo que um dia aproximou Mariana e Enzo.

Segundo o curador Hélio Menezes (MENEZES, 2020), Aline tomou os versos de um conhecido mote da quadra popular portuguesa, para subverter o seu sentido original e criar uma ponte entre um extremo do Atlântico ao outro.

Na sua poética as imagens de seus familiares colocadas em água, são um reflexo de si mesma; neste sentido, o elemento é entendido como veículo da história, trazendo de volta para seus lugares de origem, onde tudo começa e termina, em ciclos contínuos de renovação e transmutação. A trova portuguesa diz: Se o mar tivesse varanda As ondas passariam recolhendo testemunhos e a memória de uma costa seria passada à outra chocando-se contra as rochas.

Se o mar tivesse varandas é o segundo dos trabalhos que compõem a trilogia destacada aqui. Nele, Aline Motta retoma e amplia, em alcance histórico, as questões formuladas, em sons e imagens, no vídeo anterior.

Agora temos fotografias impressas em tecidos que surgem penduradas em árvores, em varais e, principalmente, flutuando em água corrente – elemento fluido como o tempo que integra o que se passou e o que ainda passa com aqueles ali representados e seus descendentes.

É ainda o curador que nos explica que outras imagens dos antepassados da artista e de outras mulheres e homens que partilham, com aqueles, a história da diáspora forçada de pessoas

africanas em direção ao mundo “novo” inventado pela Europa por meio da violenta invasão de territórios. Ele enfatiza:

Além dos sons e imagens captados no Brasil, em Portugal e em algum lugar não definido da costa oeste da África, ouviu-se no vídeo a narração de um texto que expande a quadra portuguesa que dá título ao trabalho, em que o mar é definido quase como casa. De sua escuta aprende-se que “se o mar tivesse varandas”, seria possível ter a mesma vista “da praia daqui e da praia de lá”; e “a memória de uma costa seria passada à outra”, em sugestão de como as histórias de diferentes lugares estão articuladas e de alguma maneira se fazem próximas (MENEZES, 2020).

Enfim, ainda não sabemos explicar com precisão como africanos em diáspora erigiram um mar com varandas. Embora ainda seja o Atlântico Vermelho de Rosana Paulino (PAULINO, 2019), foram desfeitas as quinas e recolhidos as memórias submersas. Neste breve texto lançamos luz sobre uma poética que atua na construção dos mosaicos e nas partículas de DNA onde cada gota conta uma parte de nós.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos Anjos “Arte como encru-zilhada” – Revista ZUM/IMS online (2021)
- CAMPOS, Marcelo “Invocações” por ocasião da exposição individual “Aline Motta: memória, viagem e água” no MAR/ Museu de Arte do Rio (2020).
- CARNEIRO, Sueli. Construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, 2005.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.
- EVARISTO, Conceição. Histórias africanas e Afro Diaspóricas. Curso realizado na Biblioteca Mário de Andrade, 2021.
- FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.
- GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje, São Paulo, p. 223-244, 1984.
- GRINZPUN, Marcos. Aline Motta e o mergulho pessoal na memória coletiva. Revista Arte/Brasileiros (2019).
- hooks, bell. Intelectuais Negras. Revista Estudos feministas. n. 2, v.3. 1995.
- História(s) de exposições: perspectivas e trajetórias / Renata Zago (organizadora). – Juiz de Fora, MG : Editora UFJE, 2021.
- KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.
- MENEZES, Hélio. “Jogo da Memória”: “O tempo agora passava por um funil” (2020).
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os museus e as ambiguidades da memória: a memória traumática. Conf. 10o. Encontro Paulista de Museus – Memorial da América Latina 18.07.2018.
- OLIVEIRA, Fabiana Aparecida de Melo, Nakagome, Patrícia Trindade & OLIVEIRA, Regina Claudia Garcia. Mares da África: Agostinho Neto e Mia Couto. Revista Contexto, Vitória, n. 26, 2014/2.
- PAULINO, Rosana. Atlântico Vermelho: Padrão dos Descobrimentos. 2018. Blog Rosana Paulino. Disponível em: . Acesso em: 13 ago. 2019.
- PENA, Sérgio. Marcas genéticas da miscigenação. Revista Fapesp. São Paulo: Fapesp, Edição 52, abril, 2000. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/marcas-geneticas-da-miscigenacao/> Acesso em: 19-11-2021.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15 .
- MIGNOLO, Walter Mignolo. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad.: Marco Oliveira. RBCS Vol. 32, número 94, junho/2017.
- SIMÕES, Igor Moraes. Montagem física e exposição: Vozes negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Tese (Doutoramento) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes, Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

Esboço-paisagem: um ato de recriação de possíveis paisagens

Samir Dams, samir.dams@gmail
www.lattes.cnpq.br/4618559252475506¹

RESUMO A presente pesquisa visa apresentar o processo poético que parte da produção fotográfica que depois se desdobra em uma nova paisagem que surge a partir de elementos signo do cenário do Comércio. A ideia do “Esboço-paisagem” nasce do insight, a partir de uma análise fenomenológica estrutural provocada por meio da leitura do livro de Anne Cauquelin (2007) em “A Invenção da Paisagem”, percebemos que a “paisagem do centro comercial, o Comércio”, e como de todo lugar existente é uma paisagem inventada. É um estudo em Arte no qual tem como objeto a ação em que @ própri@ pesquisador@ está atuando.

PALAVRAS-CHAVE Experimentação; Paisagem; Processos Poéticos; Comércio.

ABSTRACT The present research aims to present the poetic process that starts from the photographic production that then unfolds in a new landscape that arises from sign elements of the Commerce scenario. The idea of “Landscape Sketch” is born from insight, from a structural phenomenological analysis provoked by reading Anne Cauquelin’s book (2007) in “The Invention of Landscape”, we realize that the “landscape of the shopping center, the Commerce”, and as in every existing place, it is an invented landscape. It is a study in Art whose object is the action in which the @ researcher @ is working.

KEYWORDS Experimentation; Landscape; Poetic Processes; Business.

1 Artista, graduado em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia – UNAMA, Agente Cultural, pesquisador, conservador de acervos fotográficos, colaborador da Associação Fotoativa, graduando de Museologia pela Universidade Federal do Pará – UFPA.

Introdução

O antigo centro comercial de Belém do Pará, o “Comércio”, fica localizado no bairro da Campina, que é um local histórico e que foi se estabelecendo desde a fundação da cidade. O mesmo passou por várias mudanças ao longo de sua existência e até sua própria co-relação com a sociedade paraense. Ernesto Cruz em sua obra “*Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações*” (1970) descreve claramente todos processos de mudança de nomes que este lugar teve no decorrer do tempo. Hoje, o Comércio possui as suas ruas principais (Rua Conselheiro João Alfredo à Santo Antônio, 7 de setembro, Campus Sales e Frutuoso Guimarães) ocupadas pelos seus fazedores locais, os comerciantes/camelôs/ambulantes, que dão a este cenário um outro sentido, o sentido de resistência social de busca por melhores condições de vida para si e para sua família.

Dentro deste território desenvolvemos caminhadas fotográficas individualmente. Transitar pelo antigo centro comercial exige de nós um momento para parar, para ver, para observar, para perceber a macro paisagem que este espaço a céu aberto apresenta para nós e as suas micro paisagens existenciais presentes que também vem a provocar o nosso olhar. E, estar presente cotidianamente por ali desde de nossa infância nos faz ter a sensação de privilégio e ter um olhar de observador mais contemplador não apenas da estética dinâmica que este lugar possui, mas, também de tessituras sociais que ali existe e estão em constante manifestação de seu jeito único de ser.

A nossa caminhada fotográfica visava apenas ser um exercício do olhar sobre este espaço sem pretensões para além disso. Era registrar o que já observamos antes de termos uma câmera digital, a beleza particular que este cenário possui, os seus resquícios histórico presente nos casarões, prédios, chão de paralepipedos com camadas de asfaltos sobrepostos, as estátuas no alto dos casarões abandonadas, esquecidas de um passado, a ocupação das barracas de ferro no meio disso tudo configurando uma nova dinâmica espacial e cultural com esta paisagem, uma série de sobreposições de informações presentes neste lugar. Que nos deixa sempre eu eufóricos para falar dele. Pois, nós, somos parte desse lugar como personagem. Personagem orador que vivencia no cotidiano deste lugar o estar-presente e falar-presente desta paisagem.

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida desde 2016, quando reconhecemos que este estar-na-feira como nosso lugar de fala, pois, nós somos um dos agentes fazedores deste lugar, também.

As nossas fotografias foram apresentadas como nosso resultado poético em “*Ação Curatorial II*”, para obtermos nosso título de bacharel em Artes Visuais. No qual visamos discutir o tema paisagem em artes visuais, por meio da fotografia.

Ao invés de nós realizarmos uma fala/escrita descritiva da imagem paisagem do Comércio, preferimos que você tenha uma experiência mais próxima através das imagens a seguir.

O tema paisagem, no universo das artes, começa a ser abordado por meio das pinturas de gênero paisagem, no qual foi amplamente trabalhado em vários movimentos artísticos, como observamos na história da arte. E na fotografia, a transição da paisagem pictórica para a imagem técnica, passa após o experimento de Joséph Nicéphore Niépce e Claude Niépce. Que foram os primeiros a ter sucesso em obter a imagem do meio natural em novo suporte, a qual não precise de pigmentos coloridos para criar imagens. Este experimento nasce quando os irmãos Niépces resolvem gravar a imagem em uma câmara escura, tendo como material de suporte ácido nítrico, uma placa de estanho e betume branco da Judeia. Este foi um grande avanço para o surgimento da fotografia. Segundo Boris Kossoy (2001, p. 25) a sua criação “[...] teria um papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística”. Mas, para este presente trabalho buscamos apresentar a imagem paisagem em um nova forma material para além do desenho, pintura e fotografia, um esboço feito diretamente a partir de colagem experimentais. Falaremos disto mais adiante no tópico “*Esboço-paisagem*”.

Experimentos

Após esse primeiro momento da pesquisa que se inicia pensar a imagem paisagem dentro da fotografia e seus desdobramentos. Começamos a pensar essa imagem paisagem para além do ato fotográfico, isso após e a através de provocações feitas por meio de conversas com os nossos próximos, acompanhadas de pequenas leituras ímpares, assim dando continuidade por meio de um novo processo poético. Deslocando este

- 2 É uma disciplina de caráter trabalho de conclusão de curso, no qual o aluno deveria apresentar uma obra e um artigo como resultado final para obtenção do título.

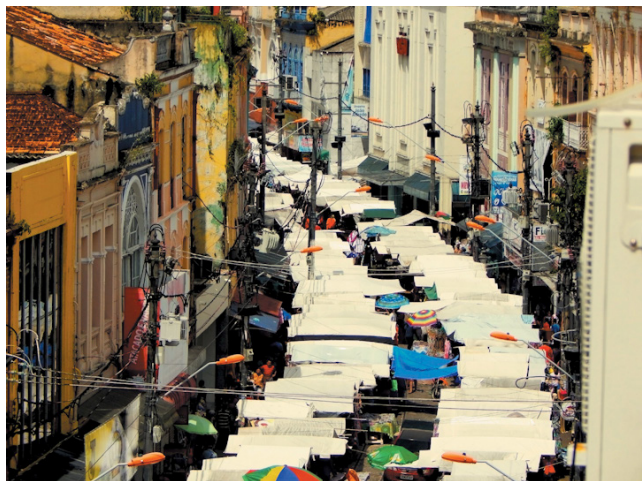


Figura 1

DAMS, Samir, Sem título, Belém/PA, ano 2014, Série| Estética do caos, fot. dig. col. sobre lona. Fonte: Acervo do artista. Obra em acervo do Centro Cultural da Justiça Eleitoral do Pará – TRE-PA.



Figura 2

DAMS, Samir, Sem título, Belém/PA, ano 2015, Série| Estética do caos, fot. dig. col. sobre lona.



Figura 3

DAMS, Samir, Sem título, Belém/PA, fot. digital, ano 2015. Fonte: Acervo do artista.

lugar na qual a imagem residia em outros objetos, assim, desenvolvendo ‘uma visão construtiva da paisagem’ (CAUQUELIN, 2009, p. 12).

Começamos a experimentar a construção da imagem por meio dos elementos sógnicos deste espaço – são todos os objetos presentes no pelo território do Comércio, desta forma, para nós eles possuem um certo valor que está estritamente ligado a este lugar comercial. Ou seja, ‘signos que representam o nosso ambiente visual’ (SANTAELLA; WINFRIED, 1997, p. 13). E, é por meio da conjugação, junção, combinação destes elementos que, nós começamos a criar outras possíveis imagens paisagens. Como você poderão ver nas imagens a seguir:

O nosso processo nasce do observar o cotidiano que nos cerca, como diz John Dewey (2010, p. 61) – “*compreender* o estético – em sua forma bruta”. Que Conceição Evaristo chama de “*escrevivência*”, que para nós seria escrever por meio de imagens não utópica, mas, sim, imagens que nascem de nossas experiências pessoais. E Bourriaud diz que:

[...] o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um locatário da cultura [...]. 2009, p. 18-19.

Esboço-paisagem

O projeto “*Esboço-paisagem: um ato de reCriação de possíveis paisagens*” pretende articular produção artística e reflexão teórica tendo como delimitação o entrelaçamento dos elementos signos da paisagem do Centro Comercial de Belém, o “Comércio”, atravessando este lugar como flâneur com aspectos da arte e cultura contemporânea. Os signos que chamamos de “*elementos sógnicos*” deste são sacolas plástica a qual vem as roupas, sacolas de fardo, a fita adesiva colorida que está indiretamente ligado a este lugar. O esboço-paisagem objetiva construir novas possíveis imagens paisagens deste cenário.

A ideia do nome de “*Esboço-paisagem*” nasce do insight, a partir de uma análise fenomenológica estrutural provocada por meio da leitura do livro de Anne Cauquelin (2007) em “A Invenção da Paisagem”, mais especificamente da palavra “*Cidade-esboço*”. Ficamos muito eufóricos! E, no mesmo instante pensamos na ideia de “Esboço-paisagem” co-relacionando com todo processo que estamos



Figura 4

DAMS, Samir, Sem título, Ananindeua/PA, ano 2020, Série| Esboço-paisagem 01, desenho com caneta nankin sobre saco fardo, dimensões 120 x 109,5 cm. Fonte: Acervo do artista.



Figura 5

DAMS, Samir, Sem título, Ananindeua/PA, ano 2020, Série| Esboço-paisagem 01, desenho com caneta nankin sobre saco fardo, dimensões diversas. Fonte: Acervo do artista.



Figura 6

DAMS, Samir, Sem título, Ananindeua/PA, ano 2020, Série| Esboço-paisagem 01, desenho com caneta nankin sobre saco fardo, dimensões diversas. Fonte: Acervo do artista.

desenvolvendo em nosso processo criativo, repensando essa imagem paisagem deste lugar que tanto nos provoca.

E dentro desta leitura, percebemos que a “paisagem do centro comercial, o Comércio”, e como de todo lugar existente é uma paisagem inventada. E a percepção, à esta natureza construtiva, ou reinvenção da paisagem fica mais clara quando lemos o livro “Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações”, de Ernesto Cruz (1992), quando ele vai descrevendo o desenvolvimento do núcleo urbano de Belém e a etimologia do nome do lugar e de cada região do processo de ocupação deste local que outrora era já era habitado pelos povos indígenas. Carlos Delphim (2008, p. 88) em seu artigo “*Paisagem*” diz que “a paisagem é o produto material, a síntese de todos elementos e processos naturais e culturais possíveis de ocorrerem em um espaço físico delimitado”. Além disso, diz que “toda paisagem é cultural”, porque o homem tem ciência do que seja paisagem por conta da sua relação com o meio. E, este processo também é possível ver e observar em artes visuais, os “n” processos poéticos que visam discutir construir paisagens possíveis a partir dos elementos que os provocam, os excitam a experimentar os elementos presentes em suas mãos naquele momento do insight.

Conclusão

Percebemos também dentro desta ação poética, um pouco de ecologia da imagem por buscarmos recriar possíveis paisagem de um lugar que cotidianamente transitamos revendo e vendo as novas configuração do espaço/cenária; e reciclagem a partir da reutilização dos elementos que comumente são descartáveis pelos comerciantes e, assim, formando lixo constante por meio do desuso.

Acreditamos que conseguimos apresentar um pouco da nossa investigação e processo criativo, visando também, aproximar a todos, a todas e todos do Comércio, uma parte de um todo complexo, a sua dinâmica é tão constante que suas imagem paisagem de hoje só existiam hoje, amanhã teremos um nova possível paisagem deste lugar.

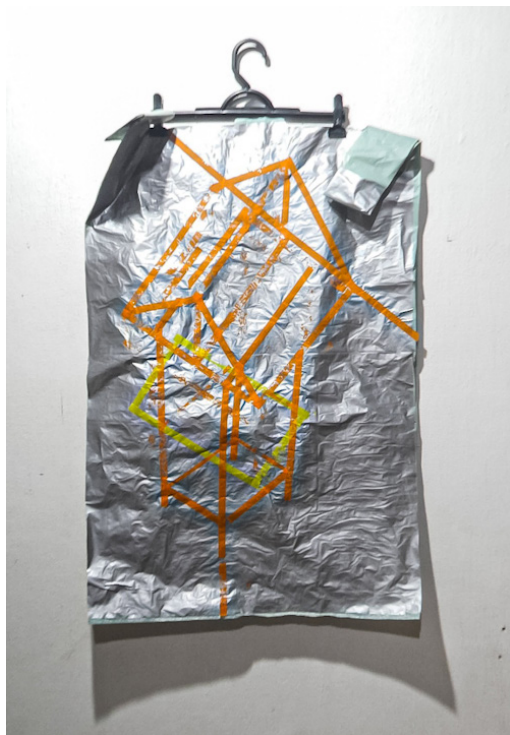


Figura 7

DAMS, Samir, Sem título, Ananindeua/PA, ano 2020-2021, Série| Esboço-paisagem 02, fitas adesivas col. e adesivo de plotagem s/ sacola plástica tamanho 30. Fonte: Acervo do artista.



Figura 8

DAMS, Samir, Sem título, Ananindeua/PA, ano 2020-2021, Série| Esboço-paisagem 02, fitas adesivas col. e adesivo de plotagem s/ sacola plástica, 42 x 32,7 cm. Fonte: Acervo do artista.

REFERÊNCIA

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Martins, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. No ângulo dos mundos possíveis. 1º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- Conceição Evaristo. Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevencia/>>. Acessado em 14 de fev. 2022.
- CRUZ, Ernesto. Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações. Ilustrações de Rudolf Richl. – 2ª. ed. – Belém: CEJUP, 1992.
- DAMS, Samir. Esboço-paisagem: um ato de reCriação de possíveis paisagens. Galpão no Ar. Quebraquina – Revisar – Mesa 5. Youtube, 15 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n_p01zCIItKQ&t=20s&ab_channel=Galp%C3%A3oNoAr>.
- _____. Esboço-Paisagem: um ato de reCriação de possíveis paisagens. Zoom Cloud Meetings. Galpão no Ar. 15 dez. 2021. Canva. 22 slides. color. Disponível em: <https://www.canva.com/design/DAExvnZHiIw/0cPcGdd8axx1Xt3zBCEEA/view?utm_content=DAExvnZHiIw&utm_campaign=designshare&utm_medium=link&utm_source=sharebutton>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- SOBRENOME, Nome da pessoa (ou canal). Nome do vídeo. Youtube, data do vídeo. Disponível em: <link do vídeo>.
- DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. Paisagem. p. 88 – 100. In: CARVALHO, Claudia S. Rodrigues de; GRANATO, M.; BEZERRA, Rafael Z.; BENCHE-TRIT, Sarah F. Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.
- DEWEY, John. Arte como experiência. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- KOSSOY, Boris. Fotografia & História. – 2ª ed. rev. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- NÖTH, Winfried; Santaella, Lúcia. Imagem: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

Espaço, público e projetar: consequências de um design de informação pouco transparente

Valentina Kurkdjian Teixeira, valentinakt2000@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/5931937940417017

Marina Araujo Scalabrin, marina.scalabrin@gmail.com

RESUMO O presente artigo tem como objetivo apresentar as consequências de um design de informação pouco transparente a partir da análise de uma imagem específica, compartilhada por um usuário do Facebook, que retratava cartazes aplicados no metrô de Nova York com uma ilustração de Jair Bolsonaro, atual presidente do Brasil, como Pinóquio. Porém, por mais que a postagem da peça se tratasse de um claro posicionamento contra o vigente presidente por sua gestão no cargo, o massivo número de compartilhamentos da imagem a destacou como falsa pela agência de checagens Aos Fatos. Assim, a partir deste caso, iremos ampliar a possibilidade de compreender com mais clareza a discussão sobre espaço, público e projetar, com o intuito de discutir a importância de um Design honesto e transparente, através do alerta sobre os perigos e danos à credibilidade de um projeto que possa trazer informações manipuladas erroneamente. E, por fim, ressaltando a importância da checagem de informações ao se tratar da demonstração da aplicação de projetos em locais públicos, principalmente quando enraizados em ângulos sociais e políticos.

PALAVRAS-CHAVE Design de informação; Design de comunicação; Política; Projetar; Aplicação de materiais.

ABSTRACT This article aims to present the consequences of a non-transparent information design based on the analysis of a specific image shared by a Facebook user, portraying posters inside a New York subway station with an illustration of Jair Bolsonaro, the current Brazilian president, depicted as Pinocchio. However, as much as the post of the image was treated as a clear position against the president for his management in office, the massive number of shares of the image highlighted it as false by the check-in agency Aos Fatos. Therefore, inspired by this case, we will expand the possibility

of understanding more clearly the discussion about space, public and design, in order to discuss the importance of an honest and transparent Design, through the alert about the dangers and damages bringing manipulated information to a project can do to the credibility of a project. And, finally, emphasizing the importance of checking information when dealing with the demonstration of the application of projects in public places, specially when they are rooted in social and political angles.

KEY WORDS Information design; Communication design; Politics; Design; Application of materials.

Introdução

Este artigo tem como intuito inicial trazer as implicações e consequências de um design de informação pouco transparente, focando na discussão sobre espaço, público e projetar; e utilizando como condutor a análise de um caso específico. O evento a ser analisado se dá por uma imagem compartilhada por um usuário do Facebook na própria rede social, que consistia do metrô de Nova York ilustrando cartazes do atual presidente Jair Messias Bolsonaro com os dizeres "liar, lousy e loser" (mentiroso, nojento e perdedor, em inglês), caracterizando-o como o personagem infantil Pinóquio, do livro "As aventuras de Pinóquio", cujo nariz cresce a cada mentira que conta. Além disso, como legenda, o usuário escreveu "metrô de New York. Só pra termos a real dimensão da coisa".

Porém, por mais que se tratasse de algo com um claro objetivo de se posicionar contra o vigente presidente e seu completo descaso na administração do país, principalmente ao decorrer da pandemia de Covid-19, por conta do seu forte posicionamento negacionista, a peça acabou tomando rumos inesperados escapando então do seu objetivo principal. Esses rumos foram alterados em consequência ao massivo número de compartilhamentos que a imagem teve, o que ocasionou em um alerta pela agência de checagens Aos Fatos, que verificou a mesma como falsa.

Deste modo, a falta de atenção na imagem – que inclusive foi descoberta como sendo um uso indevido de *mockup* –, resultou em caminhos que acabaram desviando-se do objetivo principal da peça. O que permite, portanto, o questionamento quanto ao dever do designer de refletir sobre o impacto e a consequência da aplicação de suas criações.

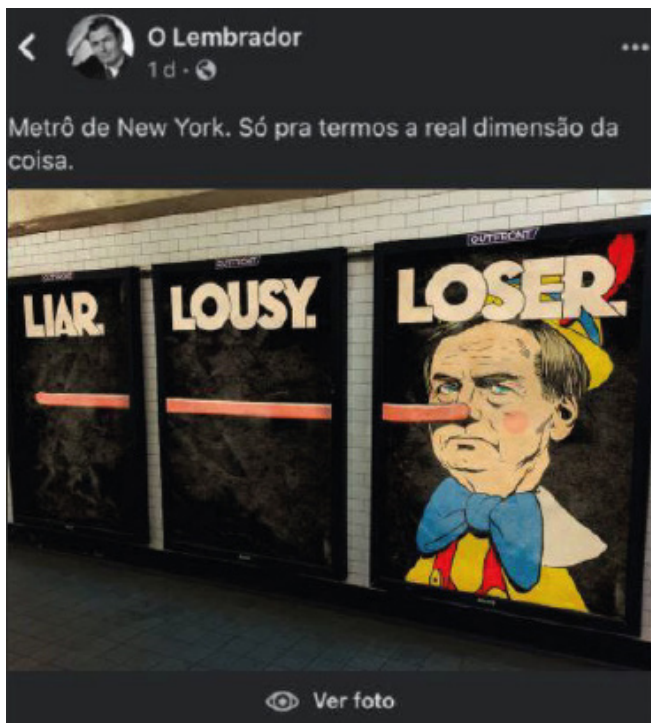


Figura 1
Metrô de Nova York ilustrando cartazes com Bolsonaro caracterizado como Pinóquio. Fonte: Poder 360.

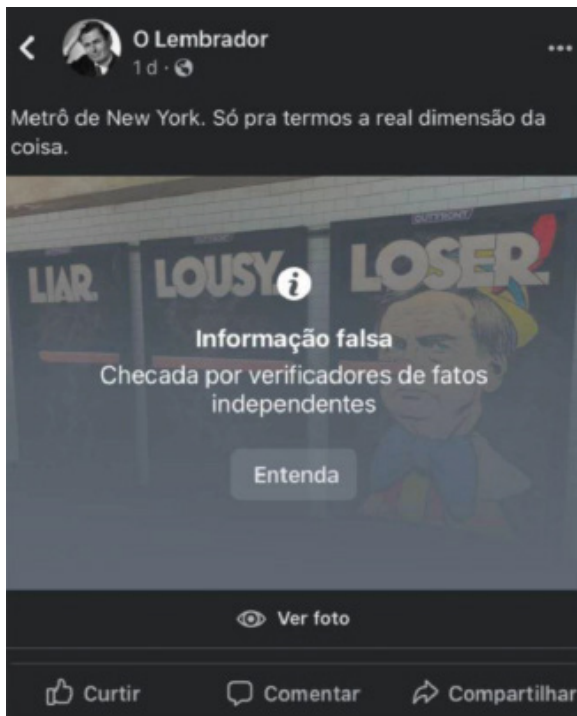


Figura 2
Postagem feita no Facebook por um usuário mostrando cartazes de Bolsonaro como Pinóquio dentro do metrô de Nova York, checada como informação falsa. Fonte: Poder 360.

Principalmente quando se trata de projetos com objetivo informativo e de viés político, já que a aplicação indevida de materiais desses eixos pode acarretar caminhos nocivos. Norteando então por esse eixo informativo e viés político a reflexão e discussão em relação ao papel do designer dentro da guerra cultural bolsonarista, a qual se alinha não só pela retórica do ódio, mas principalmente pela negação de dados objetivos (ROCHA, 2020).

Análise

A fim de contexto, vale ressaltar o fator que gerou a repercussão dessa imagem, já que o mesmo influencia o porquê desta reverberação. O caso em questão ocorreu durante a visita do presidente Jair Bolsonaro a Nova York, para a Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), em Setembro de 2021. Mesmo com diversas atitudes que pouco contribuíram para sua imagem e posicionamento desde o começo do seu mandato em 2020, Jair Bolsonaro, em seu discurso durante esta ocasião, distorceu dados sobre meio ambiente e economia, e além disso manteve sua defesa sobre tratamentos já comprovadamente ineficazes de acordo com a Organização Mundial da Saúde contra a Covid.

E claramente a postura do político durante a Assembleia Geral da ONU, somada ao completo descaso na administração do país, principalmente ao decorrer da pandemia de Covid-19, repercutiu negativamente. Assim, durante a sua visita, como já mencionado anteriormente, houve uma grande circulação de uma imagem compartilhada (Figura 1) por uma página do Facebook, mostrando cartazes dentro do metrô de Nova York que ilustravam Bolsonaro como Pinóquio, fazendo uma alusão crítica às suas diversas mentiras e falas precipitadas.

Com a repercussão, a peça chegou a acumular mais de 40 mil compartilhamentos, marcados até às 20h12 do dia 22 de setembro de 2021, se tornando um viral de imediato. Porém, apesar do objetivo de criticar o vigente presidente em volta de suas recorrentes declarações e ações transpassados por negacionismo, a peça foi verificada como falsa (Figura 2) pela agência de checagens Aos Fatos, que integra o Third-Party Fact-Checking Partners, programa de verificação de fatos do Facebook.

A consequência se deu pela análise de três fatores: (1) do desenho aplicado no mockup que caracteriza o presidente Jair Bolsonaro como Pinóquio, (2) da aplicação “irreal”, ou seja, de um *mockup* da área interna do metrô de Nova York e (3) da permissão

de anúncios de cunho político no sistema de transportes da cidade de Nova York.

Primeiro, quanto à questão em torno do desenho aplicado, descobriu-se pela agência de checagem Aos Fatos, através de uma busca reversa pela foto em análise (Figura 1), que o desenho foi publicado inicialmente no Twitter pelo artista brasileiro conhecido como Butcher Billy, em 23 de agosto de 2020.

Porém o que impulsionou a confusão foi o fato de que o próprio artista compartilhou a imagem do metrô (Figura 1) em suas redes (Figura 4). Isso causou a impressão de que ele estava ciente da produção dos cartazes, o que fez com que a própria AFP Checamos (núcleo de verificação da informação da Agence France-Presse no Rio Janeiro), confirmasse com o artista se a versão da imagem com os posters no metrô de Nova York (Figura 1) era sua, porém ele disse que não sabia quem tinha feito, explicando que a arte original (Figura 3) que foi usada era sua, mas que a referente ao metrô de Nova York não era, já que se tratava de uma aplicação em mockup.

Trazendo então, a necessidade de levantar a segunda questão desta situação: a aplicação “irreal”, ou seja, de um *mockup* da área interna do metrô de Nova York. Vale ressaltar aqui que um *mockup* ou mock-up é um modelo usado para oferecer uma apresentação mais palpável de qualquer peça de design, já que ela mostra uma grande aproximação à realidade, que foi a principal causa de controvérsia nessa situação.

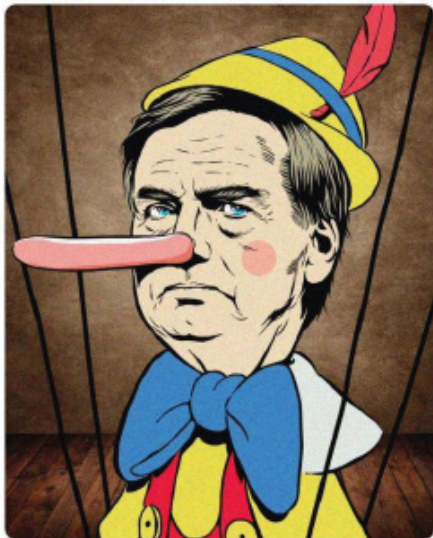
Através de checagem da agência Aos Fatos descobriu-se que a ilustração do artista Butcher Billy, aplicada neste cenário do metrô de Nova York, se tratava de uma montagem elaborada a partir de uma foto disponível para acesso na plataforma Behance desde julho de 2018 (Figura 5).

Esta foto em questão que exibe um painel publicitário possui a autoria da designer gráfica Laura Panzo, que a transformou em um *mockup* (Figura 5), para demais designers usarem. Já que verificou-se que a mesma imagem é frequentemente utilizada por mais profissionais como uma prévia de propaganda (Figura 6) a clientes no metrô de Nova York.

Esta comparação e verificação precisa foi possível de ser alcançada através da agência Aos Fatos, que identificou elementos idênticos entre a imagem que circulou pelas mídias sociais (Figura 1) e o mockup criado pela designer Laura Panzo (Figura 5), sendo entre eles o ângulo, iluminação, rachaduras, manchas nas paredes e no piso, artefatos, além de seqüências numéricas que identificam os espaços

Butcher Billy
@billythebutcher

Presidente @jairbolsonaro, por que tua esposa Michelle Bolsonaro recebeu R\$89.000,00 reais do presidiário miliciano Fabrício Queiroz? Pergunta retórica, mas diz aí.



8:10 PM · 23 de ago de 2020 · Twitter Web App

Butcher Billy
@billythebutcher

"Stand clear of the closing douche."

#Bolsonaro #NYC #Subway

Traduzir Tweet



12:21 AM · 21 de set de 2021 · Twitter Web App

Figura 3

Postagem feita pelo artista Butcher Billy onde mostra que ele já havia compartilhado apenas a ilustração – sem o fundo do metrô. Fonte: Twitter.

Figura 4

Postagem feita pelo artista Butcher Billy, que mostra seu compartilhamento da imagem com o uso de mockup. Fonte: Twitter.

High-res .psd mockup of NYC Subway Interior Advertisements
Three .psds offered: Horizontal, facing right; Horizontal, facing left; Vertical, facing left.
Images taken, and mockup created entirely by Laura Panzo

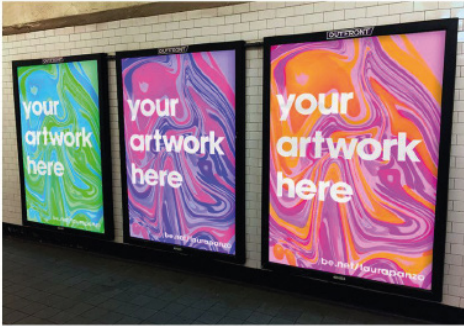


Figura 5
Mockup disponível no Behance feito pela designer Laura Panzo disponível por download. Fonte: Behance.

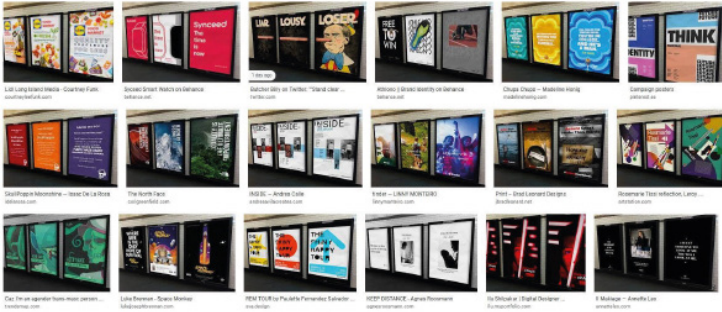


Figura 6
Comparativo mostra detalhes idênticos entre a montagem que circula nas redes e o mockup criado pela designer Laura Panzo. Fonte: Google.

publicitários, nas quais podem ser identificadas na imagem a seguir (Figura 7) com a representação dos quadrados em bordas vermelhas.

O que nos leva à terceira e última questão em torno da permissão de anúncios de cunho político no sistema de transportes da cidade de Nova York, o fator crucial para a confirmação da imagem como falsa. Durante a verificação da agência, foi verificada a regulamentação em relação a anúncios políticos em locais públicos de Nova York, já que é uma norma que pode variar de local para local. Com isso, foi colocada uma resposta definitiva para esta questão, visto que a MTA (Autoridade Metropolitana de Transporte) da cidade de Nova York afirma em seus regulamentos a proibição de anúncios de viés político no sistema de transportes da cidade (Figura 8). Este fator, como os vistos anteriormente ao decorrer do texto, contribuiu para verificar a imagem compartilhada pela internet como falsa. Percebe-se a partir desta análise, que fatores como a veracidade da imagem que representa um espaço físico e o código de conduta em torno a exibição de anúncios naquele espaço são decisivos quando se leva em conta a transparência de um projeto.

“[é proibido...] b. Defender ou expressar proeminentemente ou predominantemente uma mensagem política, incluindo, mas não se limitando a uma opinião, posição ou ponto de vista sobre disputadas questões econômicas, políticas, morais, religiosas ou sociais ou relacionadas às questões, ou apoio ou oposição a questões ou causas disputadas.” (Reprodução/MTA)

Encadeamentos do caso

Visto isso, este estudo teve como intuito educar e convidar designers a refletirem sobre o impacto e consequência de suas apresentações, principalmente quando o intuito é criar um design informacional e que gere a reflexão sobre temas ou dados relevantes. Aprofundando-se em um viés filosófico de que o mundo real não cabe num *mockup*, ou seja, é preciso ser levado em consideração a checagem de informações quando se trata do ato de projetar. Principalmente quando se trata de projetos de viés social e político, devido aos maiores perigos e danos à credibilidade de um projeto ao manipular erroneamente informações. Isto reforça uma melhor compreensão sobre a necessidade de discussão quanto ao espaço, público e projetar.

Conclusão

Assim, a partir deste caso entende-se que se o objetivo de sua peça for informativo e principalmente político, há de se considerar que a mensagem perderá força e credibilidade se estiver inserida em um contexto que não representa a realidade. Mesmo com a melhor das intenções, ainda é necessário atentar-se a certas burocracias e paradigmas político-sociais, afinal, quando se projeta para o público, é necessário ter cautela com as informações apresentadas, seja uma imagem, um mockup, ou até mesmo a própria legenda.

Além de entender que nosso papel como designers nesta guerra cultural é informar, e não o contrário. Já que esta se beneficia pela negação de dados objetivos e pela imensidão de notícias falsas, que contribuem para um programa de governo pouco eficaz. Levanta-se também um questionamento se a desinformação é combatida com mais desinformação, e se é possível projetar de forma benéfica mesmo respondendo a cultura bolsonarista de ignorância e negacionismo na mesma moeda.

Por fim, conclui-se que o designer tem seu papel no processo de ruptura dessa guerra cultural, podendo contribuir de forma benéfica para a sociedade, e colaborando para a resistência da desinformação e da negação dos fatos. Contanto que isso seja feito, claro, de forma honesta e transparente.

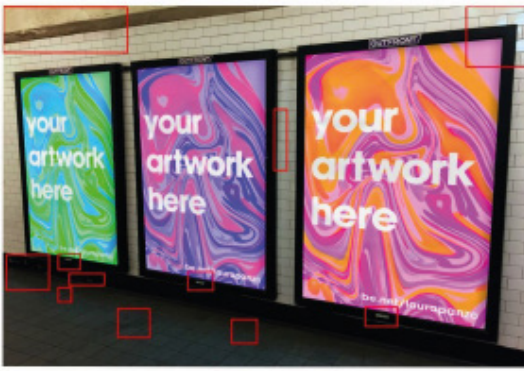
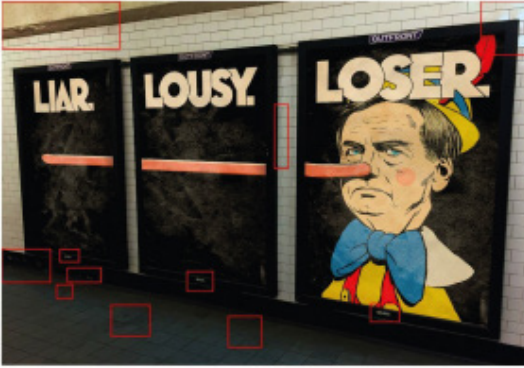


Figura 7
Comparativo que mostra detalhes idênticos entre o mockup criado pela designer Laura Panzo e a montagem em análise que circulou nas redes que foi identificada como falsa logo após. Fonte: Aos Fatos.



B. Prohibited Advertising

Notwithstanding the foregoing, the MTA will not accept any advertisement for display in or on the Property if it falls within one or more of the following categories:

1. Promotes or opposes a political party, or promotes or opposes any ballot referendum or the election of any candidate or group of candidates for federal, state, judicial, or local government offices.
2. Is political in nature, including but not limited to advertisements that either:
 - a. Are directed or addressed to the action, inaction, prospective action or policies of a governmental entity, except as permitted in Sections IV.A.2–IV.A.3 of this Policy; or
 - b. Prominently or predominately advocate or express a political message, including but not limited to an opinion, position, or viewpoint regarding disputed economic, political, moral, religious or social issues or related matters, or support for or opposition to disputed issues or causes.

Figura 8
Lista de condições para a disponibilização de espaços para propagandas nas dependências do metrô de Nova York onde mostra que as diretrizes do Metropolitan Transportation Authority, proíbem expressamente qualquer menção política. Fonte: E-farsas.

REFERÊNCIAS

- AFP. *Cartaz de Bolsonaro como Pinóquio não foi exibido no metrô de Nova York; trata-se de arte digital*. Estado de Minas. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/factcheck/2021/09/23/interna_internacional,1308558/cartaz-de-bolsonaro-como-pinoquio-nao-foi-exibido-no-metro-de-nova-york-tr.shtml> Acesso em: 30/01/2022
- FAUSTINO, Marcos. *Metrô de Nova York não exibiu anúncio que mostra Bolsonaro como Pinóquio*, setembro de 2021. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/metro-de-nova-york-nao-exibiu-anuncio-que-mostra-bolsonaro-como-pinoquio/>. Acesso em: 23/10/2021.
- É falso que Bolsonaro tenha “virado Pinóquio” em metrô de NY. Poder 360. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/internacional/e-falso-que-bolsonaro-tenha-virado-pinoquio-em-metro-de-ny/> Acesso em: 09/12/2021
- G1. *Na ONU, Bolsonaro distorce dados sobre ambiente, economia e defende tratamento ineficaz contra Covid*. G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/09/21/bolsonaro-discursa-na-76a-assembleia-geral-da-onu-em-nova-york.html>> Acesso em: 30/01/2022
- OLIVEIRA, Lorena Gomes Ribeiro de. “*Design em tempos de pandemia: contribuições de universidades públicas e institutos federais*”, p. 576-586 . In: Anais do Colóquio Internacional de Design 2020. São Paulo: Blucher, 2020.
- QUEIROZ, Gustavo. *#Verificamos: Não é montagem foto de pessoa em situação de rua ao lado de manifestantes no 7 de setembro*, setembro de 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2021/09/13/verificamos-foto-manifestantes/>. Acesso em: 23/10/2021.
- LOPES, Gilmar. *Cartazes com charge do Bolsonaro de Pinóquio foram colocados no metrô de Nova York?*. E-farsas, 2021. Disponível em: <<https://www.e-farsas.com/cartazes-com-charge-do-bolsonaro-de-pinoquio-foi-colocados-no-metro-de-nova-york.html>>. Acesso em: 09/12/2021
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Introdução a ‘Guerra Cultural Bolsonarista – A Retórica do Ódio’*, abril de 2020. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/guerra-cultural-bolsonarista-retorica-do-odio/>. Acesso em: 23/10/2021.

Mulheres gravadoras e a experimentação gráfica como tática de permanência

Vanessa Guida Cardoso, arte.naguid@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/3259260403175704

RESUMO A abordagem trata dos meios encontrados pelas artistas gráficas para manter sua produção e pesquisa dentro de ateliês coletivos de cursos livres e fora dos espaços acadêmicos. E como, em muitas situações, sua inserção em museus parece problemática também, visto que este é mais um espaço onde narrativas femininas são historicamente recebidas com ressalva. Através da experimentação incentivada nos cursos livres, numa espécie de ruptura com a tradição acadêmica, artistas buscavam estes espaços como um caminho de ascensão possível, mas que não permitia a elas títulos que comprovassem e legitimassem suas pesquisas na área da docência, mantendo sob alguma medida, tais artistas fora dos espaços de tomada de decisão.

PALAVRAS-CHAVE Permanência; Feminismo; História da gravura; Artes visuais.

ABSTRACT The approach deals with the means found by graphic artists to maintain their production and research within collective workshops of open courses and outside academic spaces. And how, in many situations, their insertion in museums also seems problematic, as this is yet another space where female narratives are historically received with reservations. Through experimentation encouraged in open courses, in a kind of break with academic tradition, artists sought these spaces as a possible ascension path, but that did not allow them titles that would prove and legitimize their research in the field of teaching, keeping them under some measure, such artists outside decisionmaking spaces.

KEY WORDS Permanence; Feminism; History of printmaking; Visual arts.

Aprendendo a falar das coisas que me importam. “Meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio não vai proteger você. Mas a cada palavra verdadeira dita, a cada tentativa que fiz de falar as verdades das quais ainda estou em busca, tive contato com outras mulheres enquanto analisávamos as palavras adequadas a um mundo no qual todas nós acreditávamos, superando nossas diferenças.” (LORDE, 2019, p. 52)

Este resumo, surge de questões com as quais venho lidando em minha pesquisa, acerca da produção gráfica feminina no Brasil a partir da década de 1950. A produção feminina na gravura brasileira e seus desdobramentos, é o tema ao qual venho me debruçando. O ponto de partida em questão, é a experimentação e ampliação da linguagem, e como esta busca pelo “novo” se relaciona as tentativas de permanência destas artistas nos espaços alternativos de arte. E como isso também afetou a produção feminina nos espaços historicamente legitimados, como os acadêmicos, por exemplo. Desejo contrapor e, principalmente refletir de forma crítica, às questões que abrangem o “fazer artístico” no que se refere a prática da gravura em si, o (auto) reconhecimento como artista e a continuidade, ou não, na produção destas mulheres. De modo que, sejam postas em questão não apenas a importância do processo em si, mas seus deslocamentos. E como tais processos empíricos criaram e ainda criam uma espécie tensão que se relaciona com tradição da gravura brasileira, se é que podemos dizer que ela efetivamente ainda existe. A discussão proposta também se propõe a pensar como as ativações cíclicas destas técnicas como arte, surgem e coabitam à contemporaneidade, sendo retro alimentadas e impulsionadas para sua manutenção e sobrevivência tanto técnica quanto histórica. E para além disso, como os espaços de notória relevância e prestígio, sejam os acadêmicos ou museais, lidam e acolhem não apenas a gravura mas a artista “gravadora” do século XXI, a partir de uma história de tradição, marcada por fortes disputas por reconhecimento e permanência. Em “A Farmácia de Platão”, (-JACQUES DERRIDA, 2005, p. 50) salienta que as subjetividades intrínsecas ao fazer artístico, oscilantes entre o remédio e o veneno, questionam a ordem do saber e também a necessidade da compreensão como uma espécie de jogo de repetição tanto das palavras quanto das imagens.

A gravura em seu histórico, tem a característica de existir para uma finalidade determinante: ser reproduzida em múltiplas cópias. Ao contrário da pintura, cuja autenticidade lhe confere a quitesência, a busca pela virtuosidade, a iluminação e o divino, as

primeiras matrizes de gravura, em madeira, tinham exatamente o objetivo de popularizar textos e imagens. Um ofício, não necessariamente artístico. E por este motivo, segue menos valorizada e menos documentada, o que lhe confere certa invisibilização, sendo deixada em segundo plano, ou a parte da própria história da arte. No que se refere a produção feminina, os registros e documentos em detalhes, são ainda mais escassos. A gravura tem na sua própria materialidade a ruptura com o tradicional e a “democratização da aura”. (WALTER BENJAMIN, 2017, p. 60) O que abrirá precedentes para o campo da experimentação e da multiplicidade das linguagens. Para algumas artistas, os diálogos intertextuais e a subversão obtidas através do hibridismo das obras, surgem como mote para pautas que abordam questões políticas de raça, gênero e classe. Usarei então a experimentação da gravura em campo ampliado (Rosalind Krauss 1979) para sustentar o discurso de que: quanto mais espontânea for administrada a técnica, mais aderente ela será para as artistas. E ao contrário disso, quanto mais tradicional ela for, menos aderência entre as mulheres ela terá. Fayga Ostrower foi, dentre as gravadoras, a primeira a assumir a abstração lírica, bem como o uso de cores, transparências e sobreposições como em xilogravura, o que foi bastante polêmico para a época. A efervescência do ateliês coletivos, no eixo Rio – São Paulo, em especial o ateliê do MAM/Rio, entre 1959 e 1969, foi fundamental para que tais transformações se consolidassem. Artistas como Anna Letycia, Thereza Miranda e Anna Bella Geiger, consideradas artistas experimentais para a época, posicionavam-se apontando inclusive que a liberdade técnica não desvalorizava a tradição (MARIA LUÍSA TÁVORA, 2013). Maria Bonomi, em São Paulo, eleva “o ato gravador” – referindo-se ao gestual intimista que a gravura tradicional propicia – à níveis literalmente amplos! Sulcos e vincos expostos em grande escala volumétrica, “Do entrosamento com seu público, ela recolhe questionamentos e percepções”... Momento em que a matriz passa a ser o objeto expositivo, e não seu resultado impresso, é também quando Bonomi, leva seu trabalho para fora do espaço legitimado. “Conduzir sua gravura para o espaço público foi para ela o caminho natural, a continuação do propósito gravador: atingir pessoas que têm pouca oportunidade de convivência com emoções artísticas”. (PEDROSA, 2014) Arte Pública porque extrapola o espaço restrito e abrange o espaço democrático. Saliento inclusive que: as artistas a partir dos anos 2000, que trabalham com impressos, gravura, publicação independente, estão cada vez atuando de forma mais assertiva nos espaços e no mercado de arte. Apresentam poética na técnica, desviando da gravura que se fecha

no ofício. E abraçam nas linguagens múltiplas, questões sociais, políticas e outras pautas urgentes.

Porém, acesso e a permanência das mulheres aos espaços de tomada de decisão, ainda são questões amplamente abordadas e debatidas por autoras feministas na contemporaneidade. Se pararmos para analisar por alguns instantes, poderemos constatar que: todas nós conhecemos alguma mulher que interrompeu ou abriu mão dos estudos por falta de estruturas que lhes permitisse permanecer na carreira continuamente, e por conseguinte, ascender profissionalmente. Nos locais historicamente legitimados, esta disparidade é maior quando fazemos alguns recortes como os de raça e classe. Apesar dos processos de silenciamento e apagamento das produções femininas estarem sendo amplamente abordados e combatidos, ainda sentimos o poder da exclusão na ausência de nossas produções para além de circunstâncias pontuais. A exclusão de determinados grupos é tratada de forma normativa, como se qualquer espaço de conhecimento pertencesse de forma natural a corpos privilegiados pelo imperialismo (SPIVAK, 2010, p. 48) e que qualquer corpo diferente destes, estivesse ocupando um lugar que não lhes cabe. Dentre as alunas negras e pobres, este número é maior e mais visível. Em muitos movimentos considerados feministas, a experiência ‘feminina’ refere-se universalmente à mulher branca. O que é bastante problemático, principalmente porque mulheres negras vem experienciando a academia sob uma perspectiva silenciosa e opressora (bell hooks 2013, p. 163) Há os movimentos que legitimam as os estudos das questões de gênero, mas muitos deles não se denominam explicitamente feministas (HOOKS, p. 170). É fundamental reconhecer que existem camadas; e nelas, privilégios. O meio acadêmico não é neutro, de modo que conceitos e conhecimentos, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e a autoridade racial (KILOMBA, 2019, p. 50). Uma colega de graduação, negra, com poética diaspórica, publicou recentemente em sua rede social, que em certa circunstância, perguntou ao seu professor (e porque não Mestre?) se ele conhecia alguma litógrafa negra. “Depois de pensar por alguns instantes, ele não soube dizer nenhum nome.” Este diálogo, na minha perspectiva, parece bastante sintomático, afinal, ele ocorreu em pleno século XXI, dentro de um curso de gravura artística, por onde passaram dezenas de monitoras. numa Universidade que durante décadas, usou o discurso da tradição como sinônimo de qualidade. O que evidencia a existência de um sistema pedagógico essencialmente colonial. Porém, é necessário ressaltar que significativas transformações vem ocorrendo neste sentido; inclusive, em 2018

tivemos pela primeira vez na história do curso de gravura da Escola de Belas Artes, uma professora a frente de um dos ateliês de gravura, que por sinal, era o de litografia. Provavelmente a falta de representatividade sólida se refletia na pouca aderência das alunas à pós-graduação e pesquisa acadêmica. “E ao ouvir nossos discursos, pode-se ouvir também a dor e a emoção contidas em sua precariedade: a precariedade da exclusão e dos lugares que acabamos de chegar e que muitas vezes não podemos ficar” (KILOMBA, p. 59).

“Para quem devo escrever? E como devo escrever? Às vezes escrever se transforma em medo. Temo escrever pois mal sei se as palavras que estou usando são minha salvação ou minha desonra. Parece que tudo ao meu redor era e ainda é colonialismo.” (KILOMBA, p. 66). “Poderia ser também ‘para quem devo produzir arte?’ transferindo para a prática, no campo das artes visuais. São questões que surgem a medida em que conseguimos perfurar a espessa camada que nos isola destes espaços legitimados. E então se torna impossível não problematizá-lo. Minha preocupação decorre de que, utilizando-se a estratégia de não discutirmos de forma clara o problema, nos colocamos em uma situação marginal dentro da Universidade. Ao não reivindicarmos para a arte um estatuto que lhe permita organizar e gerir sua epistemologia de acordo com suas particularidades nos colocamos em uma frágil e preocupante posição. Caminhamos assim pelas laterais do conhecimento produzido e quem muito anda pelo acostamento pode, com grande facilidade, ser atropelado” (PAULINO, 2011, p. 13 tese). De modo que estar ou não orbitando estes espaços, acessando tais dispositivos, podem gerar questões extremamente complexas, com as quais é importante lidar e principalmente dialogar. “Eu posso escrever isto e mesmo assim perceber que muitas de nós mulheres de cor, que dependuramos diplomas, credenciais e livros publicados ao redor dos nossos pescoços, como pérolas às quais nos agarramos desesperadamente – arriscamos estar contribuindo para a invisibilidade de nossas irmãs escritoras. “La Vendida”, a vendida” (ALZALDÚA 1981, p. 231) . Para trazer para a discussão o momento em que, às vezes, somos capturadas por um sistema de arte ainda colonial, que faz escolhas baseadas num mercado essencialmente fetichista (GONZALEZ, 1984), ao mesmo tempo, não ocupar, suprime a possibilidade de escuta e eco da nossa voz em meios essencialmente ocupados pela elite.

A pergunta principal neste momento continua sendo: “Por que não houve grandes mulheres artistas?” (NOCHLIN, 2016). Tais questionamentos, nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado pura

e simplesmente de qualidades, mas sim que a situação total do fazer arte, e acontece em um contexto social, onde elementos estruturais são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias etc. (NOCHLIN, p. 24) Isso talvez explique em partes, a grande quantidade de alunas que já se formaram e não trabalham com arte, em relação às que se mantêm fazendo atuando como pesquisadoras de gravura, tanto de forma prática quanto teórica. Os ateliês livres que rompem com a tradição, tendem a receber e possibilitar a liberdade criativa da artista e também sua ascensão. A busca por esses espaços, que incentivam a dilatação da linguagem surgem historicamente como um caminho paralelo, que possibilita a sua permanência da artista pesquisadora independente. No entanto, ainda existem fortes questões de raça e classe, igualmente evidentes nestes espaços privados, e por tanto elitizados, em geral, situados em pontos nobres da cidade. O que de alguma forma coloca a artista negra, não-branca e/ou periférica diante de questões que estão muito além do fazer artístico. Questões trazidas tanto por Bell Hooks quanto por Grada Kilomba, sobre o centro e a margem, e como estas pessoas acessam os lugares essencialmente frequentado pela branquitude privilegiada, com seus corpos “impróprios”, o que invariavelmente recairá sobre outras questões como saúde mental. De modo que independente dela ter entrado para uma Universidade tradicional ou frequentado um ateliê livre, na área nobre da cidade. Ainda será um corpo historicamente subalternizado criando táticas de permanência.

Na própria história da Bauhaus, considerada vanguardista desde seu surgimento até hoje, como ponto referencial nas artes visuais, era também o espaço onde as alunas eram encaminhadas para o setor têxtil, com a prerrogativa de que este fazer estava no campo do feminino. Apesar de preconizar a excelência da discente e da promessa de igualdade de direitos entre homens e mulheres, somente homens foram escolhidos para posição de mestre. (BELARMINO, 2020). Questões como mencionei, que podem ser facilmente consideradas coincidências, são essencialmente subjetivas, mas que apresentam ecos contundentes. Do mesmo modo que, quando aceitas, são empurradas para um lugar “diferenciado” e paulatinamente julgado por expectativas sociais de gênero que desqualificam as questões estéticas da produção em si (SIMIONI 2011, p. 379). Problema que a própria Fayga Ostrower passou, ao decidir assumir a cor e as transparências em suas xilogravuras. Acontece que, soa em alguma medida, que nós mulheres, estamos tateando na subjetividade de como devemos nos comportar nestes espaços

concretamente. A grosso modo, tentando subverter esse sistema que nos exclui de forma nem sempre explícita. O que não deixa de ser verdade. Mas verdade para quem? Me pergunto. O fato é que ainda estamos lutando pela simplicidade de continuar, o que quotidianamente não é algo simples. Como pontos fora da curva que somos, vivemos numa espécie de estado de alerta permanente, em que precisamos seguir vigilantes, e resilientes, apesar da exaustão. Por isso, fazemos questão dos títulos, para assegurar que nossas vozes e nossas produções sejam oficialmente legitimadas. O desfecho desta estrofe, não fecha o resumo em sua última linha, num ponto contundente. Ao contrário, há muitas questões não respondidas aguardando nossa investigação. Mas é certo que: estamos avançando e ocupando cada vez mais espaços, aprendendo a construir argumentos sólidos para nossas questões subjetivas, porém reais, sejam ouvidas e validadas. Nossas vozes, produções e escritos vem despertando cada vez mais interesse, o que fundamenta a urgência de nossas pautas. Estou aqui falando a partir das vivências de mulheres que vieram antes de nós, e que nos servem de inspiração tenaz. Aproveito para agradecer às que de forma verdadeiramente generosa, compartilham cada vez mais, as suas histórias, para que saibamos que não estamos sós, e que somos muitas reivindicando nossos espaços por direito. Fazendo eco para que as novas gerações nos escute e reconheça, mais cedo que nós, o seu potencial. Este é um diálogo com o por vir.

É possível separar o moderno do ocidental?

Victor Raphael Rente Vidal, raphaelrente@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/8189275445555367

RESUMO Até o final do séc. XIX, a crítica de arte japonesa se debatia em torno da questão: é possível separar o moderno do ocidental? Enquanto uns defendiam o desenvolvimento de uma arte influenciada por elementos europeus, outros advogavam pela manutenção e atualização da tradição japonesa. Esse debate adquiriu novos contornos após a Segunda Guerra Mundial, quando o projeto de reconstrução da identidade nacional alimentou a necessidade de elaborar novas teorias estéticas que buscassem unir arte e sociedade de maneira mais significativa ao mesmo tempo em que inseria a arte japonesa nas discussões que moviam o cenário artístico internacional. Ao defender a existência de uma experiência compartilhada entre os artistas de Nova York, Paris e Tóquio, o crítico Ichirō Haryu articulou o conceito chamado “contemporaneidade internacional”. Caracterizado pela superação da dualidade Oriente x Ocidente, o conceito de Haryu buscava estabelecer uma história da arte mundial como uma rede de histórias locais conectadas por meio de ressonâncias, que ora são explícitas ora são implícitas.

PALAVRAS-CHAVE Arte japonesa; Gutai; Pós-guerra; Crítica de arte.

ABSTRACT By the end of the 19th century, Japanese art criticism was debating the question: is it possible to separate the modern from the western? While some advocated the development of an art influenced by European elements, others advocated the maintenance and updating of the Japanese tradition. This debate took on a new shape after World War II, when the project of rebuilding the national identity fuelled the need to elaborate new aesthetic theories that sought to unite art and society in a more significant way at the same time that inserted Japanese art in the discussions that moved the artistic scene international. In advocating the existence of a shared experience among artists from New York, Paris and Tokyo, critic Ichirō Haryu articulated the concept called “international contemporaneity”. Characterized by the overcoming of East-West duality, Haryu’s concept sought to establish a world art

history as a network of local histories connected through resonances, which are sometimes explicit or implicit.

KEY WORDS Japanese art; Gutai; Post-war; Art criticism.

Durante a Era Meiji (1868 – 1912), iniciada em meados do séc. XIX, as políticas isolacionistas da era anterior (Tokugawa, 1603 – 1867) foram abandonadas e passou a ser permitido a entrada de pessoas e elementos estrangeiros no país. A intensa influência externa representou um problema para a arte moderna japonesa, provocando quase uma crise de identidade em artistas e críticos. A cena artística no Japão no final do séc. XIX foi marcada pelo embate entre dois estilos de pintura que nasceram desse confronto com a arte ocidental: o *Yōga*, que explorava o sistema representativo da pintura europeia, e o *Nihonga*, que valorizava a tradição pictórica japonesa e buscava atualizá-la por meio de novas técnicas. A adoção de parâmetros ocidentais na cultura japonesa tornou as artes tradicionais, como a Cerimônia do Chá, por exemplo, periféricas, uma vez que não se encaixavam nesses novos modelos. O debate a respeito da penetração de elementos ocidentais no país, aqui exemplificado no embate entre os estilos *Yōga* e *Nihonga*, acarretou no questionamento: é possível separar o moderno do ocidental?

O curador e pesquisador de arte japonesa Doryun Chong defende que é equivocado localizar as origens da arte moderna japonesa na importação de elementos da arte moderna europeia, uma vez que a influência das estampas japonesas (*ukiyo-e*) na pintura impressionista é também muito grande (CHONG; HAYASHI; KAJIYA; SUMITOMO, 2012, p. 14). A intensa circulação de gravuras *ukiyo-e* pela Europa permitiu que os artistas japoneses imaginassem fazer parte de uma comunidade transnacional de pintores modernistas.

Nas décadas de 1940 e 1950, os artistas japoneses batalharam para redescobrir sua voz em meio à repressão durante a guerra e, em seguida, com a presença militar americana. O desejo por uma nova linguagem artística caracterizou esse período. Os artistas enfrentaram mudanças significativas em relação à postura ideológica que deveriam assumir entre as artes, a política e a sociedade, enquanto buscavam entender a conexão entre a estética japonesa e a arte internacional. A busca por uma nova linguagem artística não compreendeu uma ruptura completa com a geração anterior de artistas, reflexões em torno dos

significados da guerra eram o que mantinham unidas tanto a nova quanto a antiga geração. Embora fossem novos demais para participar de maneira ativa na guerra, esses jovens artistas presenciaram os horrores que ela provocara em seu país, estimulando-os a direcionar o debate artístico em torno da questão: como os artistas e as suas obras poderiam participar de maneira efetiva da realidade em que estavam inseridas?

O crítico de arte Teiichi Hijikata foi um dos principais nomes a movimentar o debate sobre realismo na arte durante o pós-guerra. Reconhecendo que esse era um momento histórico de profundas mudanças, Hijikata se perguntava como os artistas deveriam retomar a produção de obras após o trabalho militar forçado. Como continuar produzindo após terem visto o que viram durante a guerra? Hijikata acreditava que os artistas deveriam cultivar uma consciência crítica a respeito da guerra e das suas consequências que permitisse reconstruir as práticas artísticas em uma sociedade que se transformava. O crítico defendia que a arte deveria participar do processo de elaboração do presente. Nesse sentido, o debate em torno do realismo na arte japonesa não se configuraria como mais um estilo artístico como o expressionismo ou o surrealismo, mas promoveria de uma maneira geral indagações sobre as possibilidades artísticas, o papel do artista na sociedade e a relevância social da arte diante de questões como a modernidade japonesa, as consequências da guerra, os desafios para reconstruir a cultura e a economia do país.

Conforme observa a curadora e pesquisadora em arte asiática Alexandra Munroe (1994, p. 83), no cenário artístico japonês da década 1950, dominado por manifestações politicamente engajadas, as obras do grupo *Gutai* foram vistas num primeiro momento como um mero espetáculo burguês pela crítica especializada. Quando fundou a Associação de Arte *Gutai* em dezembro de 1954, Jirō Yoshihara já havia conquistado reputação nacional como pintor surrealista. O artista logo percebeu, no entanto, que explorar a linguagem surrealista não seria o suficiente para descobrir uma nova identidade artística que fosse tanto japonesa quanto moderna. Em seu papel de agenciador, Yoshihara investiu financeiramente em jovens artistas, criou uma vasta biblioteca sobre arte e em diferentes ocasiões atuou como professor. Yoshihara acreditava na possibilidade de criação de uma comunidade artística formada por diferentes nações que compartilhassem entre si interesses em comum.

Formada por dois caracteres, *gu* 具 (ferramenta/meio) e *tai* 体 (corpo/substância), a palavra japonesa *Gutai* é comumente traduzida como “concreto”. A escolha dessa palavra como nome para o grupo indica um envolvimento direto dos artistas com os

materiais utilizados na produção das obras e da arte com a realidade. Ao enfatizar os gestos livres e a concretude dos materiais escolhidos, os artistas do *Gutai* esperavam que as suas experiências ajudassem a reconstruir a autonomia subjetiva dos japoneses, fortemente abalada pela guerra e pela ocupação militar americana. A respeito das aspirações do grupo, Yoshihara defendia que: “O mais importante para nós é tornar a arte contemporânea um local de maior liberdade para as pessoas que vivem na realidade difícil de hoje, e para a criação de um local livre o bastante para contribuir para o progresso da humanidade” (YOSHIHARA apud. MUNROE; TIAMPO, 2013, p. 45).

Para Jirō Yoshihara, as pinturas de Pollock ofereceram uma possibilidade de superar um impasse que se arrastava por anos na cena artística japonesa: periféricos em meio à arte internacional e tendo chegado à modernidade “atrasados”, como os artistas japoneses criariam sua própria e autêntica cultura artística moderna? Yoshihara acreditava que a arte da caligrafia zen-budista corresponderia a sua ideia de arte como um encontro sem mediações entre artista, gesto e matéria (MUNROE; TIAMPO, 2013, p. 142). Após a Segunda Guerra Mundial, a arte da caligrafia se tornou fruto de uma visão pessoal e autoral, revelando e valorizando as subjetividades do artista. A principal característica da caligrafia japonesa é a variação de ritmo que o traço admite de acordo com a pressão que o calígrafo impõe ao pincel sobre o papel. Quando passou a ser considerada como a “arte da linha”, suas possibilidades de alcance foram ampliadas. De acordo com Yoshihara, a arte que oferecesse maneiras de estabelecer uma conexão direta entre artista, material e espectador resolveria os problemas do humanismo na década de 1950, marcados pela devastação da guerra. Ao tomar conhecimento das pinturas de Jackson Pollock, e perceber as semelhanças com a arte da caligrafia, Yoshihara concluiu que a abstração informal poderia possibilitar condições de renovar as artes japonesas.

Marcadas pela perda da guerra, as preocupações sociais estabeleceram uma relação complexa com a produção de imagens, transformando a figura humana em formas bizarras, fantásticas e até abstratas. Movidos pela compreensão de que a ênfase na materialidade indicaria diferentes relações com o mundo material, os artistas viram a geometria como um conjunto de leis que apenas postulava relações entre si e promovia um afastamento dos objetos concretos. O crítico de arte Ichirō Haryu chamou de “tufão informal” (ERBER, 2009, p. 51) a entrada do informalismo no Japão, marcada por uma exposição de pintura francesa que ocorreu no Japão em 1951. Apresentada pelo

Salon de Mai, a exposição marcou toda uma geração de artistas e críticos que se referiram ao evento como um “choque” ocorrido no pós-guerra.

O informalismo ofereceu uma oposição ao “academicismo” da arte abstrata que se centrava em promover análises formais. Sua potência expressiva se encontrava primordialmente na materialidade da pintura, enquanto as formas e as cores eram dados secundários. A ênfase na materialidade e sua capacidade de transformar as sensibilidades humanas em relação ao mundo concreto estavam na origem da compreensão de Haryu sobre o informalismo. Hirai Shoichi indicou que o manifesto do grupo *Gutai* foi uma resposta ao debate sobre materialidade na arte após a introdução do informalismo no Japão (ERBER, 2009, p. 84). Yoshihara afirmou no manifesto do grupo sentir simpatia pelas proposições dos artistas informais ao promover uma arte livre de convenções formais, embora ele acreditasse que o *Gutai* possuía maneiras diferentes de se expressar (YOSHIHARA apud. MUNROE; TIAMPO, 2013, p. 18). Outro fator importante para a boa recepção da abstração informal no Japão foi o contexto político em que o movimento se inseriu na França, associado ao desejo por liberdade após a desocupação nazista. Os japoneses se viram em situação similar com a saída das forças militares americanas do país.

Desde os tempos antigos, a arte da caligrafia permeou profundamente a sensibilidade japonesa, por esse motivo os artistas nipônicos encontraram, em um primeiro momento, dificuldade em relacionar esta arte com a pintura moderna europeia (TAKIGUCHI apud. CHONG; HAYASHI; KAJIYA; SUMITOMO, 2012, p. 74). No entanto, o informalismo, ao superar o debate entre figuração e não-figuração e enfatizar a superfície da tela no seu desenvolvimento expressivo, se aproximou do território da caligrafia. Para Michio Hayashi, o informalismo funcionou como um “filtro conceitual” para que os artistas realizassem uma aproximação entre a pintura e o *shodô*, a arte da caligrafia (HAYASHI apud. CHONG, 2012, p. 115). Podemos inferir que a ênfase na materialidade, no gesto criador do artista e na elaboração de diferentes procedimentos para a pintura caracterizaria o projeto de renovação das artes tradicionais japonesas promovido pelo grupo *Gutai*, em particular a arte da caligrafia. Sobre a relação entre o informalismo, a arte da caligrafia e o que os artistas do grupo *Gutai* estavam produzindo, Jirô Yoshihara afirmou: “Estamos seguindo o caminho que levará a um terreno internacional comum onde as artes do Oriente e do Ocidente influenciarão umas às outras. E este é o curso natural da história da arte” (YOSHIHARA apud. MUNROE; TIAMPO, 2013, p. 21).

De acordo com Mikiko Hirayama (HIRAYAMA apud. RIMER, 2011, p. 257), a demanda por uma crítica de arte

especializada no Japão se tornou necessária no início do séc. XX, quando cresceu o interesse de artistas e historiadores nipônicos pelas vanguardas europeias; até esse período a teoria de arte japonesa era essencialmente apropriações das teorias de arte chinesa escritas por artistas e para consumo dos mesmos.

Para descrever o tipo de crítica elaborada no Japão do final do séc. XIX, Hirayama estabeleceu um comparativo com a topologia tripolar criada pelo historiador Dario Gambioni para explicar o desenvolvimento da crítica de arte francesa. Gambioni determinou dois tipos principais de crítica na França, a crítica científica e a crítica literária. A crítica jornalística seria o terceiro tipo, desenvolvida a partir do surgimento de uma mídia de massa. No Japão, por sua vez, a crítica de arte teria sido literária e jornalística desde o princípio. Uma crítica científica teria levado mais tempo para aparecer, somente no séc. XX, porque a história da arte como disciplina acadêmica era ainda incipiente no final do séc. XIX e porque os tratados sobre pintura eram essencialmente literários. Diante desse cenário, a crítica literária teria dominado o panorama artístico no Japão. Como na França, o florescimento de uma mídia de massa possibilitou o desenvolvimento de uma crítica de arte jornalística.

Não foi apenas o contato com as vanguardas europeias, no entanto, que tornou necessária a demanda por uma crítica de arte especializada, valendo-se de paradigmas críticos concretos e terminologias próprias, mas também a compreensão de que não era possível continuar importando elementos da teoria e da estética da arte chinesa para analisar as obras de arte que estavam sendo produzidas naquele momento. Apenas em 1930 floresceram análises metodológicas sobre arte japonesa que não dependiam de teorias estéticas chinesas. É também uma característica desse período a onda de valorização daquilo que era essencialmente japonês, tendo como expoente o pesquisador Kakuzo Okakura e a sua defesa de que as artes japonesas deveriam ser compreendidas por seus próprios aspectos.

Com o desenvolvimento de uma crítica de arte científica, historiadores e artistas esperavam explorar as relações históricas e sociopolíticas que as obras de arte promoveriam. Ryuko Kawaji defendia que, embora a crítica devesse utilizar métodos científicos, ela não era uma ciência em si, mas a combinação de várias disciplinas como filosofia, estética, psicologia, história e sociologia. Nesse sentido, os críticos deveriam pensar na sua atuação como uma criação artística.

De acordo com Reiko Tomii, o comentário de Jirō Yoshihara em um artigo de jornal sobre uma exposição de

pintores norte-americanos, deu os primeiros passos em direção à discussão sobre “contemporaneidade internacional”, um conceito histórico caracterizado como uma percepção compartilhada entre um dado local e o resto do mundo. “Olhando para esses trabalhos que mostram uma nova tendência, encontrei algo comum entre eles e nós. Isso compreende um compartilhamento de um ‘sentimento da época’, e me sinto muito mais perto desses artistas americanos do que dos artistas japoneses que trabalham com estilos ultrapassados” (YOSHIHARA apud. TOMII, 2009, p. 126).

Foi o crítico Ichirō Haryu, no entanto, quem articulou o conceito de “contemporaneidade internacional” no final da década 1960 ao defender que os artistas japoneses não imitavam a abstração expressiva de Jackson Pollock, por exemplo, existia uma experiência compartilhada entre os artistas de Nova York, Paris e Tóquio, ainda que os discursos da arte nipônica fossem percebidos por sua posição periférica em relação à modernidade (TOMII, 2009, p. 124). Ou seja, o conceito de “contemporaneidade internacional” estabeleceu uma relação que não se configurou como imitação entre as artes japonesas e as artes da América do Norte e da Europa. “No que diz respeito ao Japão, agora nós ultrapassamos o dualismo entre Oriente x Ocidente, a escolha entre Modernismo emprestado x Tradicionalismo japonês. Nós finalmente alcançamos a consciência da ‘contemporaneidade’ no sentido de uma ‘contemporaneidade internacional’” (HARYU apud. TOMII, 2009, p. 126). No entendimento de Haryu, superar a dualidade Oriente x Ocidente trouxe uma dimensão internacional à arte japonesa contemporânea. O crítico defendia uma história da arte mundial como uma rede de histórias locais conectadas por meio de ressonâncias, que ora são explícitas ora são implícitas.

Durante as décadas de 1950 e 1960, a crítica de arte japonesa buscou privilegiar a arte abstrata como campo para disputas ideológicas. A abstração informal serviu como meio para atualizar as artes tradicionais e ampliar o debate artístico para dimensões internacionais. A crítica de arte se preocupou em desenvolver junto aos artistas uma compreensão de arte que atuasse de maneira eficiente nas diversas camadas sociais e explorasse as relações que mantinham com as artes da América do Norte e da Europa, que entendesse seu papel na construção de uma História da Arte mundial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHONG, Doryun (ed.). *Tokyo 1955 – 1970: a new avant-garde*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.
- _____; HAYASHI, Michio; KAJIYA, Kenji; SUMITOMO, Fumihiko (ed.). *From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945 – 1989*. Primary Documents. New York: The Museum of Modern Art, 2012.
- ERBER, Pedro. *After The Politics of Abstraction: Avant-Garde Art and Criticism in Japan*. Tese (doutorado em Literatura Japonesa). Cornell University, CORNELL, Estados Unidos, 2009.
- HIRAYAMA, Mikiko. Japanese Art Criticism. In: RIMER, J. Thomas. *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2011.
- KARATANI, Kōjin. *Origins of Modern Japanese Literature*. Durham: Duke University Press, 1993.
- KUNIMOTO, Namiko. *The stakes of exposure: anxious bodies in postwar japanese art*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2017.
- MUNROE, Alexandra. *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. New York: 1994.
- _____; TIAMPO, Ming. *Gutai, Splendid Playground*. New York: The Solomon Guggenheim Museum, 2013.
- OKAKURA, Kakuzō. *O livro do chá*. São Paulo: Ediouro, 1993.
- TIAMPO, Ming. Create what has never been done before! *Third Text*, vol. 21. 2007.
- TOMII, Reiko. “International Contemporaneity” in the 1960s: Discursing on Art in Japan and Beyond. In: *Japan Review*. New York: vol. 21, 2009.

O preto e o branco

Vítor de Souza Pereira Martins, mrtnsvitor@gmail.com

www.lattes.cnpq.br/6637949177009471¹

RESUMO Este artigo discute a relação entre as escolhas política e filosófica da monocromia no pensamento e na prática fotográfica e em seus encontros com a arte contemporânea em um atravessamento racial. Parte de produção plástica própria, apresentando as nuances da produção de dois trabalhos, *Navios Negreiros* (2020) e *Levante* (2021), em diálogo com a produção dos artistas Kara Walker e Eustáquio Neves (tanto em suas noções de negritude quanto no pensamento do contraste ente o claro e o escuro, o preto e o branco). Além de estabelecer um contraponto ao pensamento de uma busca por um entendimento quase completo do dispositivo fotográfico em Vilém Flusser (2002), focado no “embranquecimento” das funções da câmera.

PALAVRAS-CHAVE Fotografia Contemporânea; Monocromia; Embranquecimento.

ABSTRACT This article discusses the relationship between the political and philosophical choices of monochrome in photographic thought and practice and on encounters with contemporary art in a racial crossing. Part of my own plastic production, presenting the nuances of two works, *Navios Negreiros* (2020) and *Levante* (2021), in dialogue with the production of artists Kara Walker and Eustáquio Neves (both in their notions of blackness and in the thought of contrast between light and dark, black and white). In addition to establishing a counterpoint to the thought of a search for an almost complete understanding of the photographic device in Vilém Flusser (2002), focused on the “whitening” of camera functions.

KEY WORDS Contemporary Photography; Monochrome; Whitening.

Se a câmera, no seu interior, no adentro, no convite ao seu escuro, é uma ferramenta capaz de fazer qualquer (ou no mínimo muitas) coisas, a ausência de determinada entidade (a cor) há de ser questionada.

No trabalho de Kara Walker há um borrado entre o si mesmo e a sombra, entre o preto e branco (CORRIS & HOOBS, 2004, p. 107). Todas as figuras de Walker, ilustradora que trabalha com temas como racismo e escravidão, independentemente de sua etnicidade, habitam o espaço da sombra, são silhuetas, o contra-luz fotográfico na forma de ilustração. A escravidão assim se torna um reino das sombras em que todos seus personagens habitam o mesmo escuro (CORRIS & HOOBS, 2004, p. 121). Há muito sobre o preto e, por distinção, muito sobre o branco em suas obras.

A silhueta uniformiza, mas também distingue. Para se haver o espaço do escuro, é necessária a fonte de luz. Para se haver (e ver) a silhueta é necessário o branco. As sombras representam, mas não necessariamente são a coisa em si, iconizam. Segundo as próprias palavras de Walker as suas sombras são um espaço em branco, mas não somente, está e não está lá, são como os prisioneiros da caverna de Platão, sensações de formas e realidade (CORRIS & HOOBS, 2004, p. 121).

O preto e o branco nas suas terríveis junções históricas quando adentrados no mesmo espaço fotográfico, impressos no mesmo papel, trabalham com algumas sensações semelhantes às ilustrações de Walker. Para se haver um há o outro. É necessário o contraste. Fotografias são prisioneiros livres, ex-escravos alforriados. Que vivem em si, mas não somente, que estão e não estão lá ao mesmo tempo, sensações de realidade, de forma. Excluir a cor é só uma forma de moldar com um pouco mais de controle essas sensações de contraste.

Em *Levante* (2021) construo uma série de autorretratos intercalados com imagens de arquivo de domínio público da escravidão, não se atendo as dimensões da imagem e utilizando o recorte e a colagem como ferramentas para realizar as obras todas em preto e branco, como são todos os trabalhos discutidos aqui.

Para Vilém Flusser a presença da realidade é cor. O preto e o branco é conceituação, é magia do pensamento teórico. Revela abstração e nos faz navegar pelo universo dos conceitos, os símbolos fotográficos (FLUSSER, 2011, p. 54). Transmutar a realidade, ou ir de encontro aos sonhos e utopias, é ausência da direção ao mundo, da cor, mas o preto e o branco dentro da poética é uma forma de se introjetar na câmera, no percurso linear da luz, uma das maneiras de se intrometer entre mundo e objetiva.

Mais do que se focar na ausência da cor, a presença do sonho se focaliza. A abstração fotográfica em preto e branco

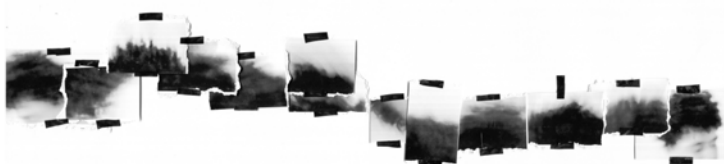


Figura 1
Vítor Martins, Levante, fotografia, colagem, 2021.

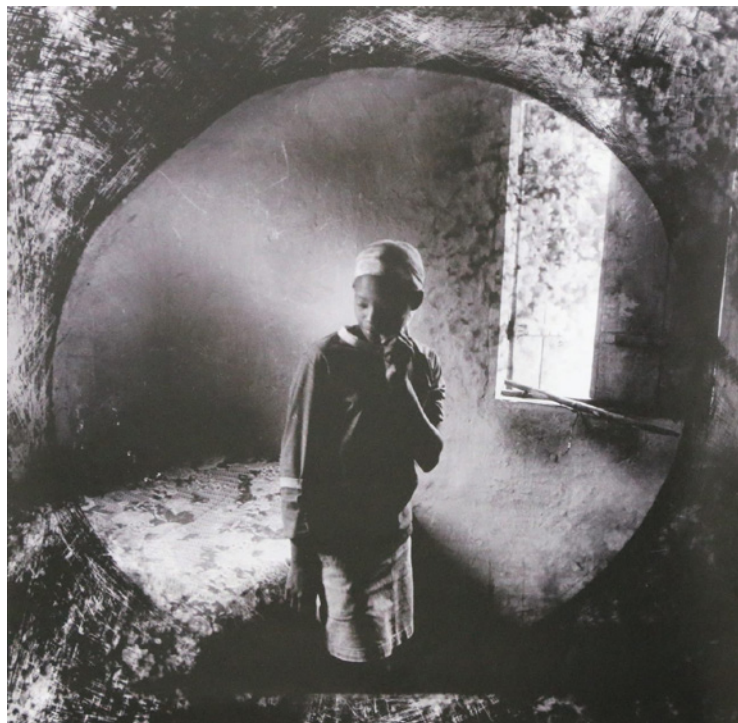


Figura 2
Eustáquio Neves, sem título, fotografia, técnica mista, disponível em: <https://projetoafro.com/artista/eustaquio-neves/>, acessado em 20/10/2021.

não retira, coloca. A ausência de maiores signos, de ligações com a suposta realidade colorida, não é o objetivo, e sim tocar, arranhar, perceber os aços da imagem, da criação, do processo e da vida. Para sempre abrir janelas ou tentar propor caminhos. A ideia de fotografia nesse pressuposto não é apenas o testemunho de uma ação passada e gravada nas manchas no papel, mas sim um agente criador-utópico, capaz de abrir portas e caminhos. Assim, a metodologia poético-plástica do preto e branco, perpassando diferentes dispositivos, é a introjeção na racionalidade do sistema e a tentativa de magicalizar ou escurecer determinadas objetividades da câmera e a aderência do mundo.

Para Flusser (2002) essa introjeção no sistema é sinônimo de um “embranquecimento”, nas palavras do pensador: “toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa” (2002, p. 15). Podemos pensar que para Flusser a criação, o desvio, a intervenção artística, o navegar no aparato fotográfico visa um paradigma de cristalização, de levar a luz, de desvendar seus funcionamentos e, somente assim, conseguir pensar de outras formas. Propõe seus caminhos pela clareza. Por entender o funcionamento da máquina, e a partir do entendimento, do claro, alcançar suas proposições, suas janelas, suas imagens “jamais vistas” (2002, p. 19).

Nas antagonias da antologia da imagem do branqueamento, se faz necessário poética e praticamente questionar o que é, ou o que pode ser, o contrário, o *escurecer*. Do ponto de vista do duelo do preto & branco, as imagens sem saturação evocam dicotomia, e por conta disso uma certa dramaticidade, mas ao pensar nelas de uma forma mais abstrata o que se pretende com a não-cor é dialogar com algumas categorias do escuro ou do *escurecer*. Em seu significado tradicional da palavra, escurecer vai na direção oposta não apenas do pensamento de Flusser, mas de toda a teoria da Fotografia (com “F” maiúsculo), que visa o branqueamento e a entrada da luz na caixa preta. O próprio significado de revelação é dar luz aos fatos, de evidenciar, de clarear. A função espectral da luz jamais deixará de ter sua importância, afinal só se há o processo e a imagem com ela. No entanto, convidar ao escuro não é convidar a ausência completa de luz, mas sim perceber que na ideia de branqueamento há algo que falta.

É o estar programado que caracteriza a função do aparelho (FLUSSER, 2002, p. 22), e segundo Flusser para o criar nascer é necessário entender (branquear) a programação e depois do entendimento burlar as funções, segundo um pensamento e uma ontologia clássica da Fotografia. Entender parte das funções se torna estratégia,

poesia. Entender como a objetiva se comporta em determinada quantidade de luz, ou mesmo outros dispositivos manuseados no processo, entender como um determinado tipo de papel se comporta com uma imagem de cunho abstrato em preto & branco são caminhos de ação, escolhas artísticas. Mas quando se pensa nas travessias poéticas da intervenção nos escuros das caixas, o entender, o branquear não é suficiente. O próprio Flusser reconhece que a tarefa de branquear, o entender as funções, se torna barreira: “somos portanto analfabetos com relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las” (FLUSSER, 2002, p. 15)

Se tal imposição se encontra na criação, talvez a mudança de óptica se torne urgente. Não mais cristalizar, mas avançar mesmo sem enxergar, tatear as bordas do escuro, desfocar a revelação, o dado, e centralizar a possibilidade infectante da imagem ser diferente, de abrir janelas.

O trabalho de Eustáquio Neves transversaliza as funções do aparelho mais no escurecer do que no embranquecer. Claramente há um entendimento da técnica do fotógrafo autodidata, um “clarear” nas funções dos muitos aparelhos. Ainda que Flusser (2002) se fixe na intervenção apenas dentro da dualidade operador-operação, ou seja, seja muito preso à máquina, outros dispositivos de criação fazem parte do processo. Eustáquio evidencia isso em seus trabalhos, mais próximo de uma *maleabilidade*, com a forma artesanal que trata suas imagens, intervindo no click, no posterior e também em uma espécie de pós-posterior, a forma como a imagem será utilizada depois da intervenção. Há, por exemplo, um entendimento do que é uma *viragem* (processo químico depois da fotografia ser revelada, fixada e lavada), mas ao entender as paredes que se toca a luz mais se apaga do que ascende. Há a intromissão do artista no processo da forma de ocultação do mundo, da indicialidade, para criar novos devires não necessariamente apenas pela aparição, pela revelação, pela ampliação da cópia.

Segundo Fernandes Júnior (2002), Eustáquio arranca a fotografia da banalidade técnica, ao abandonar o resultado imediato da máquina e vai além do resultado objetivo para entrar em possibilidades “perturbadoras” (p. 229). Há uma dupla perturbação, portanto, de quem não deveria fotografar (o fotógrafo negro sem instrução, que deixa de ser historicamente apenas o objeto da operação e passa a ser operante), e a perturbação do processo endogenamente fotográfico, há nas duas perturbações seu próprio caráter de conduzir à escuridão.

Em *Navios Negreiros*, livro que junta três grupos de imagem na mesma narrativa, imagens de arquivos da escravidão; textos, gráficos e tabelas de um livro técnico de fotografia (*Fotografia*

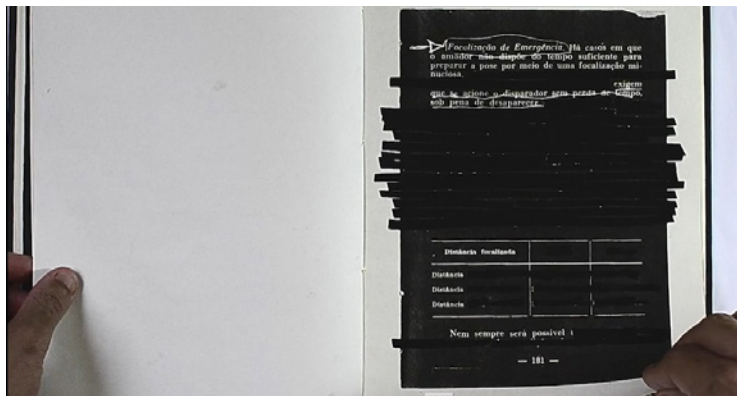


Figura 3
 Vítor Martins, Navios
 Negreiros, fotolivro,
 2020.



Figura 4
 Vítor Martins, Levan-
 te, fotografia, colagem,
 2021.

Arte e Técnica de Robert Browner); imagens fotográficas de um ensaio de mesmo nome: navios negreiros. No projeto, além da potencialização e das nuances fotográficas que a distinção entre preto e branco propõe nas imagens de cunho abstracional, a poética da inversão e os dizeres preto e branco que fantasmagorizam todo o livro evocam também a criação em torno da ausência de saturação, mas principalmente transcorrem na poética, na sombra, no escurecer, as realidades e supra-realidades enjauladas, amordaçadas, sangradas dentro e fora do papel.

A ideia inicial era a junção da contabilidade, em toda frieza numeral, entre tabelas fotográficas e tabelas que contabilizavam tráfico e o traslado de negros escravizados. No entanto, na escavação poética a supressão por meio da fita – preta – isolante nas páginas do fotolivro se aproxima com a técnica e a poética do recorte e do mostrar pelo ocultado em todo projeto. Convidar ao escuro é uma paráfrase de mostrar pela ocultação.

Algumas disjunções da ocultação do livro técnico usado como insumo para a narrativa de *Navios Negreiros* como: “na fotografia devem aparecer um só motivo, mas êste deve aparecer por completo” (BROWNER, 1967, p. 160) em seu português arcaico como comprova o acento no “êste” é uma forma de insubordinação com o mundo e com a própria fotografia (como “f” maiúsculo ou minúsculo), com o já dado, com o já posto, com o estético, contra a ordem. Oculta algo que talvez fizesse sentido técnico depois. Mas assim como os números, as contabilidades de ASAs e negros a serem escravos, não conseguem dizer por completo daquilo que lhes trata. Ocultar o sentido dos dizeres mais do que uma estratégia lúdica ou poética é uma maneira de se ater as formas, é como retirar a cor da imagem.

Em uma parte do livro *Navios Negreiros* mostro pela ocultação o conceito de *focalização de emergência*, completamente desvirtuado do seu significado enquanto técnica de Robert Browner: “Há casos em que o amador não dispõe do tempo suficiente para preparar a pose por meio de uma focalização minuciosa (...) exigem que se acione o disparador sem perda de tempo, sob pena de desaparecer” (BROWNER, 1967, p. 181). A ocultação existe também no meio do conceito para reflexão da forma, no questionamento do desaparecer, que sempre ocorre, na vida e na foto.

Retirar algo é uma maneira, emergencial ou não, de focalizar no que resta. O que resta da cor e o que resta da viagem, do sofrimento, do disparo. Do que ainda teima em fixar mesmo desaparecendo, das imagens abstracionais dos tremores, dos açoites, mas também da poesia da ocultação das palavras, parte importante do livro.

Pensar na forma, na dramaticidade do contraste, guia o meu pensamento enquanto artista e enquanto proponente de um trabalho poeticamente racial. Há uma tabela descontextualizada do livro de Browner que trago para um dos últimos atos do fotolivro que divide gradação do negativo entre quatro categorias, “duro”, “brilhante”, “suave” e “fraco” (BROWNER, 1967). É no fundo uma forma de ver contraste, nas coisas duras e fracas ao mesmo tempo, do preto e do branco no papel, do que mostra pela ocultação, do que enxergar pela diferença fotograficamente, politicamente ou poeticamente.

O preto e branco, hoje, com os aparatos e meios de reprodução que temos a disposição, com cada vez mais tentativas de reprodução da realidade, com menos interferências, com mais pureza, objetividade e clareza, é uma escolha plástica que se porta mais perto do sonho, da supra-realidade de Bachelard (1989, p. 17).

Talvez seja importante focar no escurecer como molde, material, método. Insistindo no escurecer como uma multiplicidade que convida ao escuro, que apaga, mas que na tentativa utópica de criar novas imagens, de abrir janelas, mostra. Cria seus próprios horizontes dentro e fora do aparelho.

O “abrir janelas” é na função de propor caminhos, outros trilhas, não como uma saída da escuridão para claridade. Não como uma revelação. Não se revela a mágica, o mundo, através do toque nos aparatos. Mas sim se convida ao processo, a poética da escuridão, de instigar o preto em imagem, do preto transbordar enquanto cor. Segundo a curadora Adrienne Edwards ao propor a exposição “*Blackness in Abstract*”, negritude não é simplesmente uma matéria de expressão, um tema para trabalhos de arte, mas sim um paradigma conceitual inerente às dimensões do trabalho. É uma função de não só trazer o preto como sujeito, mas como matéria. (EDWARDS, 2016). Ao propor essas imagens em preto e branco, menos ou mais abstratas, o preto cor surge enquanto algo que mostra na sua ocultação, um dispositivo semelhante ao “entrar” na caixa preta, ao buscar utopias, ao buscar novas imagens.

A plástica é importante, mas assim como a posição, o contraste não só visual entre o preto e branco na poética. Segundo Jonathan Crary (1992), a fotografia, assim como o dinheiro, é uma forma de poder social. Ou seja, é um sistema totalizante, que liga e unifica objetos dentro de uma mesma rede de avaliação e desejo. Sendo que os dois (dinheiro e fotografia), são formas mágicas que estabilizam uma nova relação abstrata entre as pessoas e as coisas e impõe essas relações como real (CRARY, 1992, p. 13). Tomada a importância

histórica da fotografia na construção da nossa sociedade ocidental e na sua característica de poder, se tornam necessárias cada vez mais pesquisas técnicas e poéticas que pensem na construção de sentidos do artista negro ao apropriar-se da máquina fotográfica.

Há dois dispositivos que se interrelacionam na investigação proposta, o racial e o fotográfico. Partindo do pensamento de Sueli Carneiro (2005) e do epistemicídio (capacidade de subalternizar e silenciar saberes não-hegemônicos) talvez seja preciso se colocar em uma posição de relevância ao reconhecer, além do dispositivo fotográfico, o dispositivo de racialidade (tanto no navio negreiro quanto nos tempos atuais), bem como a dinâmica de aniquilamento de grupos raciais e seus saberes (p. 323), se postando contra um “olhar do eu hegemônico instruindo o não-ser” (p. 322).

A fotografia, o magializar, o deslocar os olhares, e o preto e o branco, portanto, também podem ser encaradas como recurso simbólico-imagético de promoção de humanidade e subjetividade do ser negro dentro dos dispositivos de racialidade, tanto a câmera fotográfica quanto a exclusão do saber e do fazer negro na área da imagem técnica.

Ao propor o encontro entre os três corpus de *Navios Nегreiros* (as imagens do ensaio, as imagens de arquivo, a subversão do livro técnico de fotografia) há o encontro com os dois dispositivos, a mecanicidade e a exatidão, o levar ao claro, a revelação da fotografia por meio das imagens do livro técnico de Robert Browner (1967) em choque (ou melhor, contraste) com as imagens e tabelas de arquivos da escravidão e o transporte transatlântico dos povos africanos.

Arte é intervenção, ainda mais em uma época tecnocêntrica, experimentar o dispositivo é processo, caminho, mas também acaba sendo direção. A vontade de experimentar os dois dispositivos, o racial e o fotográfico, não necessariamente visam ser um ponto no futuro, um exato a se chegar, mas se entregar a novas, pequenas e grandes navegações. Seja no retorno, na renegativação, seja na ocultação, das diferenças do tato nos papéis do livro ou nas ínfimas aberturas da arte.

As imagens ditas fotográficas, originadas do aparelho, do ensaio de *Navios Nегreiros*, portanto, acabam emergindo como fagulhas desse encontro entre os dispositivos e da tentativa de interferência plástica, ao evocar aberturas, ranhuras, tato, rastro, marcas. Ao tentar ficar e também sair do papel. Ficar para evocar que é imagem, que é criação, que existe, que vive, que sofre. Sair para evocar que há mais a serem feitas, mais paisagens a se navegar, mais a se construir e criar.

Levante é um desaguar de *Navios Nегreiros*. Tanto a maleabilidade enquanto imagem, enquanto captura, quanto

a desordem dos vários dispositivos são caminhos para os dois trabalhos. O tato, a textura, é uma entidade que percorre a ideologia e a utopia do trabalho. Diversos autorretratos foram feitos, sempre em preto e branco, evocando principalmente o meu cabelo. O ser negro, não só no papel, não só na parte preta do preto e branco, está relacionado com uma experiência estética do corpo e a aparência, o cabelo, cumpre o papel de rasgatar a ancestralidade (GOMES, 2008, p. 12).

As imagens foram impressas, rasgadas e montadas de forma panorâmica, referindo-se tanto a uma linha quanto a função de horizonte, e coladas no papel com fita isolante. O manusear a imagem e a intervenção depois do click são poesias que vêm de *Navios Negreiros*, tanto do ensaio fotográfico quanto do dispositivo do livro. O pegar, o tocar, que evocam os rasgos e as manchas de sangue e ferimentos do passado são existências conjuntas da imagem, assim como o escurecer nos dois dispositivos, o racial e o fotográfico.

Há a ocultação do recorte, no enquadramento da objetiva e no rasgo da foto. Há a fita, que arremete a ocultação de *Navios Negreiros*. Mas na ocultação, no escuro, há também o convite. Convidar ao escuro não é apenas convidar ao apagar, ao nada, ao contra-iluminismo, ao anti-saber. Mas sim aguçar os sentidos, no toque, nos cantos, nas suas concretudes cinzentas, na junção do preto e do branco. Do preto de cor, e da tela, do papel.

Nada necessariamente responde o que de fato faz uma imagem. As fotografias isoladas podem ter algum valor simbólico ou estético, mas para o *Levante* é mais importante a conjunção de escuros. Tanto das fotografias feitas quanto das imagens pegadas. Rearticuladas e mexidas, tremidas.

“Quem se levanta quando há um levante?” (BUTLER, 2017). Levante, é um limite. Um ponto onde foi alcançado que não se suporta mais. É um ponto no horizonte onde o sol se levanta. Talvez fotografias sejam isso, pontos onde o sol se levanta. Escurecer não é apenas retirar o sol, mas entender o limite. Retirar a cor e se focar nas formas, evidencia limite, linha, forma. E se busca os contrastes entre pretos e brancos. Para criar, para dar forma, em fotografias que ora ocultam, mas que também mostram, formam, imagem, corpo, cabelo, rasgo, marcas, dor, mesmo na abstração.

Em uma das frases de Robert Borwner separadas no fotolivro *Navios Negreiros* destaque, através das fitas, os dizeres: “No aparelho fotogrà (...) contudo, torna-se possível “gravar” de forma (...) manente, a imagem, de tal modo que sempre (...) sa ser vista, independente do original”. O próprio trecho estava apagado no livro

original, com a página rasgada. A tentativa de agarrar e mesmo assim acabar se perdendo é quase uma programação endógena ao dispositivo fotográfico e também ao racial.

Quando Pôncia, ao final do romance de Evaristo (2018) se lembra de Vô Vivêncio ao atravessar o céu de arco íris, a autora termina com a frase: “não haveria de se perder jamais, se guardaria nas águas do rio”. É uma maneira de elo, de herança, de vivência, de geração e talvez uma maneira de falar que algo sempre se perde, sempre se vai, mas algo fica, algo impregna, algo é imagem.

Em *Pôncia Vicêncio* há um reconhecimento do passado, um círculo, uma trajetória que se completa que em um primeiro olhar talvez sejam antagônicas a poética presente aqui, mas evoca caminho, vida, janela, mutação. Ela arranha as palavras e transfigura seus próprios dispositivos e nos convida aos seus escuros.

A tentativa de agarrar e o fracasso de não conseguir, evoca a pergunta “o que de fato faz a imagem?”, o que se guarda nas águas do rio. Não se ater aos dispositivos, aos vários, não responde porque nada responde, mas é um caminho de ação. Entrar e convidar à caixa é método, tema, e estratégia de sobrevivência contra o tudo tenta se esclarecer, embranquece, até sumir o negro, o contraste e a imagem.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BROWNER, Robert E. *Fotografia Arte e Técnica*. 1967.
- BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. [Org.] *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CORRIS, Michael & HOBBS, Robert. *Reading Black Through White: Kara Walker and the Question of Racial Stereotyping. A Discussion between Michael Corris and Robert Hobbs*. "Art History 26, no. 3 (June 2003)". Reimpreso em: *Differences and Excess in Contemporary Art: The Visibility of Women's practices*. Oxford: Blackwell, 2004; pp. 104-123.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1992.
- EDWARDS, Adrienne. *Blackness in Abstract*. 2016. In: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/blackness-in-abstract-3-63053/>
- EVARISTO, Conceição. *Pôncia Vivência*. 4a edição, Pallas: Rio de Janeiro, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Novembro de 1998.
- _____. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.
- Fernandes Junior, Rubens. *A fotografia expandida*. Tese de Doutorado. PUC-SP Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002
- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ORGANIZAÇÃO DA PUBLICAÇÃO

Jorge Soledar
Rosemeri Conceição
Mirela Luz

REVISORA/ES

Lucas Cavalcanti
Mirela Luz
Paulo Holanda
Rosemeri Conceição

ORGANIZAÇÃO DO EVENTO

Jorge Soledar

COMITÊ CURATORIAL

João Paulo Ovídio
Lorraine Mendes
Lucas Cavalcanti
Rosemeri Conceição

COMITÊ DE COMUNICAÇÃO

Ellen Bento Alves
Helena Eilers
Henrique Guimarães
Kelly San
Marina Lopes
Mirela Luz
Paulo Holanda
Thiago Fernandes
Thomas Dietz

DESIGN GRÁFICO

Alessandro Paiva
Ana Carolina Soares
André Arçari
Jessica Kloosterman

COMITÊ CIENTÍFICO

Alex Tso
Carolina Cerqueira
Clara Habib
Dinah de Oliveira
Guilherme Marcondes
Guto Nóbrega
Igor de Moraes Simões
Jorge Vasconcellos
Julie Brasil
Rogéria de Ipanema
Silvia Borges
Tállisson Melo

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGAV/UFRJ)

Prof. Dr. Ivair Reinaldim

APOIO

CAPES (Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por meio da verba PROEX.

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
DA PUBLICAÇÃO

Julia Pinto

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SOLEDAR, Jorge, CONCEIÇÃO, Rosemeri, LUZ, Mirela (org.)
QuebraQuina, 2021. Rio de Janeiro, Encontro dos Alunos do Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ISBN 978-65-86974-44-7

Índice para catálogo sistemático

I. Transbordar II. Conjugação III. Revisar

EDITORA CIRCUITO

Rua Buarque de Macedo 15, ap 402

Flamengo

22220-030 Rio de Janeiro – RJ

editoracircuito.com.br

  /editoracircuito

editoracircuito.com.br

ISBN 978-65-86974-44-7



