



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Governador

Cláudio Bonfim de Castro e Silva

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)

Reitor

Gulnar Azevedo e Silva

Vice-Reitor

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

Pró-reitor de Graduação (PR1)

Antonio Soares da Silva

Pró-reitor de Pós-graduação e Pesquisa (PR2)

Elizabeth Fernandes de Macedo

Pró-reitor de Extensão e Cultura (PR3)

Ana Maria de Almeida Santiago

Pró-reitor de Políticas e Assistência Estudantis (PR4)

Daniel Pinha Silva

Pró-reitoria de Saúde (PR5)

Ronaldo Damião

CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES (CEH)

Direção

Roberto Rodriguez Dória

INSTITUTO DE ARTES DA UERJ (IART)

Direção

Tamara Quírico

Vice-direção

Analu Cunha

Coordenação de Graduação

Rodrigo Nascimento Torres

Coordenação de Extensão

Ana Valéria de Figueiredo

Coordenação de Pós-graduação e Pesquisa

Prof^a Denise Espírito Santo da Silva

Coordenação da Licenciatura em Artes Visuais

Prof. Aldo Victorio Filho

Coordenação do Bacharelado em Artes Visuais

Daniella Lima

Coordenação do Bacharelado em História da Arte

Alexandre Ragazzi

Chefe do Departamento de Ensino de Arte e Cultura Popular

Isabel Almeida Carneiro

Subchefe do Departamento de Ensino de Arte e Cultura Popular

Victor Junger

Vice-coordenação do Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA)

Maurício Barros

Chefe do Departamento de Linguagens Artísticas

Inês de Araújo

A revista Concinnitas é uma publicação semestral do Instituto de Artes da UERJ vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES).

Subchefe do Departamento de Linguagens Artísticas

Marcelo Lins

Área do conhecimento: Artes |
Qualis: A1 (Artes)

Chefe do Departamento de Teoria e História da Arte

Fernanda Pequeno

ISSN-L: 1415-2681 | e-ISSN:
1981-9897

Subchefe do Departamento de Teoria e História da Arte

Reginaldo Rocha Leite

Coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES)

Luiz Cláudio da Costa

Vice-coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES)

Lilian do Valle

Coordenação do Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA)

Vera Beatriz

Apoio:



Editor Chefe

Alexandre Sá Barretto da Paixão, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Editores

Analu Cunha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ana Tereza Prado Lopes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fernanda Pequeno da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Inês de Araujo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marisa Flório Cesar, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Mauro Trindade, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Renata Gesomino de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Executivos

Ana Emerich, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Mario Grisolli, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rudolf Kurz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Bolsista PROATEC/Design

Victor Tufani, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Bolsista (DEPEXT/UERJ)

Gabriela Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Comunicação Visual e Mídias Sociais

Ana Emerich, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Operacionalização das submissões

Rudolf Kurz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriela Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Metadados

Ana Emerich, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Gabriela Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Design

Victor Tufani, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Projeto gráfico original

Analu Cunha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Inês de Araujo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

José Lucas Albuquerque da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Tatiana Grinberg, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Theo Deicídio, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Foto da capa desta edição

Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.

Marca

Lygia Santiago, designer gráfica, Alemanha

Indexação e DOI

Rudolf Kurz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Gabriela Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Editorial

Aldo Victorio Filho, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Alexandre Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Alice Casimiro Lopes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ana Chrystina Mignot, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ana Mae Tavares Bastos Barbosa, Universidade de São Paulo e Universidade Anhembi Morumbi, Brasil

André de Souza Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Belidson Dias Bezerra Junior, Universidade de Brasília, Brasil

Boris Groys, Karlsruhe University of Arts e New York University, Estados Unidos da América

Carlos Eduardo Felix da Costa, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Claire Bishop, University of New York, Estados Unidos da América

Clarissa Diniz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Cláudio Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Cristiana Nogueira Menezes

Gomes, Universidade Federal do Amapá, Brasil, Portugal
Daniela de Oliveira Mattos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Daniela Labra, Curadora, Alemanha e Brasil

Danillo Barata, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Eduardo Viveiros de Castro, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Eric Alliez, Université Paris 8, França

Fernanda Lopes, curadora, Brasil

Gilberto Icle, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Glória Ferreira, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Guilherme da Silva Bueno, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Joel Birman, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil e Collège International de Philosophie, França

Jorge Caê Rodrigues, Instituto Federal de Educação, ciências e tecnologia do Rio de Janeiro, Brasil

Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Lílian de Aragão Bastos do Valle, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Livia Flores, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Luciana Persice, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Luciano Vinhosa Simao, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luiz Camillo Osorio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Marco Antonio Coutinho Jorge, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Martin Grossmann, Associação Fórum Permanente e Universidade São Paulo, Brasil

Michael Hardt, Duke University, Estados Unidos da América

Milton Machado da Silva, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Niura Aparecida Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Paulo Roberto de Oliveira Reis, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Paulo Sergio de Castro Pinto Duarte, Universidade Cândido Mendes, Brasil

Paulo Venancio Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Pedro Caetano Eboli Nogueira, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Peter Pal Pelbart, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Philippe Yves Paul Michelin, Consulado Geral da França,

Brasil

Pollyana Quintella, Curadora e Pesquisadora, Brasil

Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Roberto Conduru, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Tadeu Capistrano, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Vera Beatriz Siqueira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Viviane Furtado Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Vladimir Pinheiro Safatle, Universidade de São Paulo, Brasil

Wilton Montenegro, Brasil

Editorial

Alexandre Sá¹

1 Artista-pesquisador, curador e crítico de arte. Pós-doutorando em História pelo PPGH-UFF. Procientista/UERJ com o projeto As revistas acadêmicas de Artes Visuais. Atual diretor do Departamento Cultural da UERJ. Jovem Cientista do Nosso Estado. Professor permanente do PPGARTES/UERJ. Sócio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Membro da ANPAP - Comitê de Poéticas Artísticas. E-mail: alexandresabarretto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-5145>. Lattes ID: lattes.cnpq.br/0137944963846547. Niterói, Brasil

Chegamos ao terceiro e último volume da Revista Concinnitas sobre a pesquisa em arte. Importante ressaltar que, embora tais volumes tenham este interesse, a pesquisa em arte, além de ser obviamente objeto das revistas acadêmicas, tem gerado especial interesse para a Concinnitas. Junto a isto, nos interessa também pensar o processo de editoração de tais publicações. Tais preocupações podem ser comprovadas em edições anteriores, como no ano de 2017, nos dois volumes Artes em Revista, dedicado ao tema, que gerou inclusive uma exposição chamada Artes em Revista na Galeria Candido Portinari na UERJ com curadoria de Renata Gesomino e Jorge Menna Barreto. Além disso, os volumes publicados especialmente com a produção discente de graduação e pós-graduação são mais um exemplo do nosso interesse em expandir o debate, publicizar a pesquisa e fundamentar nos perguntarmos sobre como é possível produzir e estruturar uma pesquisa em Artes hoje. No Brasil. E o pior, no Rio de Janeiro.

Embora sejamos uma revista consolidada com mais de vinte anos praticamente ininterruptos de produção, acreditamos que cada vez mais precisamos problematizar os elementos estruturantes deste processo, bem como questionarmos a forma com que a pesquisa em Artes é recebida pelas agências de fomento. Se considerarmos os últimos resultados dos editais de financiamento, a quantidade de projetos Artes é radicalmente menor que os de outras áreas. Por certo não se trata de incapacidade por parte de nossos pesquisadores, artistas e cientistas, mas de uma absoluta ausência de compreensão sobre os processos poéticos e políticos da área, de suas particularidades e da imprescindibilidade de sua prática e consequente manutenção. Embora seja óbvio e embora estejamos sendo obrigados a viver em um mundo onde a obviedade precisa cada vez mais ser dita, arte é imprescindível para um país. Tal afirmação não é nova e caso houvesse real interesse em um processo de internacionalização, sem manutenção de um pensamento colonial, que pode ser dar em qualquer esfera, inclusive entre os subalternos, relembraríamos com tranquilidade, que para o mercado internacional e para as universidades de fora do país, arte é tão importante quanto qualquer área. E exatamente por isso, seu financiamento é pensado e compartilhado de maneira democrática.

A Estética da Sombra na Fotografia Contemporânea

América Cupello¹

Resumo: O presente artigo aborda a iluminação na fotografia, quando ela ocorre a partir da sombra ao invés da luz. Destaco a obra de fotógrafos contemporâneos, cujas escolhas estéticas no âmbito da iluminação cênica geram fotoperformances imantadas por uma temporalidade expandida, que suponho ocorrer na fotografia que valoriza a sombra.

Palavras-chave: sombra; tempo expandido, fotoperformance, iluminação

The Aesthetics of Shadow in Contemporary Photography

Abstract: The article deals with the issue of photographic illumination, looking at shadow instead of light. My aim is to highlight the work of contemporary photographers whose aesthetic choices in scenic lighting result in photo performances enhanced with an extended perception of time, which seems to happen in photography concerned with the importance of the shadow.

Keywords: shadow, extended time, photo performance art, lighting

1 Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF. Doutora em Artes Visuais no programa de Pós-graduação/UFRJ. Mestre em Ciência da Arte/UFF. Jornalista (UFF). Professora pós-doc. IACS – Instituto de Arte e Comunicação Social (UFF), Rua Lara Vilela 126, São Domingos, Niterói–RJ, 24210-590. E-mail: americacupello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2698-0054>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0371779936195108>, RJ, Brasil.

Não seria a fotografia essa região particular em que a sombra, a silhueta e as frestas entre dimensões vêm manifestar-se?

Desde os primórdios de sua invenção, a fotografia foi imantada por uma atmosfera de fantasmagoria, espaço repleto de sombras e luzes filtradas, da câmera escura às primeiras experiências que deram origem a fotografias realizadas sem câmera; os fotogramas. A palavra câmera, em latim, significa espaço fechado de uma casa ou construção, quarto – com que, no fundo, a câmera se parece, especialmente as câmeras na época de sua invenção (1830): caixas de madeira com lentes fixadas de um lado e material sensível à luz do lado oposto. Esse pequeno dispositivo de luzes e de sombras conjugadas no caminho da formação e fixação da imagem só foi possível devido a inúmeros experimentos e invenções, elaborados a partir do cientificismo dos pintores no aperfeiçoamento de seus esboços, particularmente nas pesquisas durante o Renascimento. O próprio sistema fotográfico propicia a abertura para o onírico. A câmera lúcida¹ e a câmera obscura, ambas anteriores ao advento da câmera fotográfica, possuem um pouco do que viria a ser a câmera fotográfica prefigurada em seu aparecimento entre as diversas descobertas de Daguerre, Niépce, Talbot e Florence.

O contraste entre luz e sombra é o que permite o aparecimento da imagem no papel, no filme, na captação lumínica do negativo digital. Relaciono a câmera obscura, o laboratório fotográfico e as câmeras aos espaços de interioridade em que o fotógrafo vivencia o aparecimento das primeiras luzes em meio às sombras, permeando o surgimento das imagens. A iluminação percebida no contraste entre luzes e sombras afeta aqueles que se aventuram na busca pela imagem em seu lócus de aparecimento, o laboratório fotográfico. Imerso em sombras, velado por cortinas densas e luzes filtradas, o fotógrafo percorre as induções e os devaneios² que ocorrem na presença da luz, da ambiência e da interioridade. O laboratório não carrega mais a vi-

1 Uma espécie de variante da câmera obscura, destinada a facilitar a realização de esboços pelos artistas, inventada pelo inglês William Hyde Wollaston (1766-1828) em 1806. Sua diferença básica da câmera obscura era o fato de a imagem não ser captada por uma caixa fechada e sim por um prisma de três ou quatro faces, que concentrava a imagem a ser decalcada diretamente sobre uma folha de papel. Apesar de menos prático do que seu predecessor, esse aparato teve entre seus usuários William Henry Fox Talbot (1800-1877), um dos inventores da fotografia. Câmera lúcida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

2 Na concepção de Gaston Bachelard (1996, p.144), o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência.

vência das sombras nem a teatralidade inerente a esse ambiente particular. Uma mesa, um computador e um programa de edição de imagens perfazem o laboratório digital. Em relação à iluminação cênica, o fotógrafo hoje dispõe dos mais avançados equipamentos e técnicas para iluminar a cena que fotografa. Refiro-me à iluminação natural conjugada com a iluminação artificial e às luzes controladas de um estúdio fotográfico. *Flashes*, refletores e moduladores de luz podem reproduzir as nuances da luz natural em todos os seus matizes, desde os focos tênues usados no *light-painting*,³ aos refletores potentes abrangendo grandes ambientes.

Apesar de todo esse aparato técnico, pode-se, entretanto, pensar metaforicamente neste ato – iluminar – levando em conta o que sombreamos e o que iluminamos quando escolhemos uma dada cena ou imagem? A iluminação fotográfica pode abranger questões teóricas?

Este estudo aborda algumas questões advindas da prevalência da sombra, penumbra e/ou obscuridade na iluminação da cena fotográfica, percorrendo obras de fotógrafos que se debruçam sobre técnicas ancestrais, como o uso do laboratório analógico e o fotograma, sem, no entanto, as tornar anacrônicas. Suponho que a experiência propiciada por técnicas como o fotograma e as fotoperformances noturnas⁴ permita que o fotógrafo, imerso nas sombras e/ou no ambiente noturno, seja de algum modo afetado por essa forma peculiar de iluminar, partindo da obscuridade para editar as luzes da cena. Pode-se dizer, que esses artistas se situam entre os que experimentam outra temporalidade relativa à vivência de espaços povoados de sombras e luzes tênues numa fotografia performada pela elaboração cênica. Para refletir sobre essa temporalidade, trago o comentário de Benjamin (1985, p.96) em “Pequena história da fotografia”, a propósito dos primeiros retratos produzidos logo após a invenção da técnica fotográfica: “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante mas dentro dele”. A longa exposição dos primeiros retratos, a imobilidade necessária para captação da imagem, os procedimentos de revelação e fixação dos negativos no laboratório fotográfico

3 Técnica de iluminação fotográfica que consiste em movimentar uma fonte de luz, em um ambiente totalmente escuro ou com pouca iluminação, com a câmera digital ou analógica programada para uma longa exposição.

4 Técnicas realizadas a partir da captação lumínica por meio de velocidades baixas no obturador, como, por exemplo, *light-painting*, entre outras. Nas figuras 1 e 2 ver as obras citadas de Susan Derges e Tokihiro Sato.

sob luzes filtradas, a fotografia sem câmera são repertórios comuns ao fotógrafo junto à temporalização da fotografia no século XIX.

Benjamin (1985, p.99) refere-se ao conceito de aura⁵ que se desprende dos primeiros retratos, e aponta procedimentos que vieram da pintura⁶: “Como no *mezzo-tinto*, nas fotos de um Hill a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra”. Dubois (1993) em seu livro *O ato fotográfico* refere-se às ficções fotográficas especialmente na iconografia científica da segunda metade do século XIX, abordando em suas mitocríticas a questão da luz e da sombra na fotografia.

Segundo o autor,

A fotografia é de qualquer modo uma curiosa questão de luz, ou melhor, de circulação de luz com tudo o que isso implica de tenebroso. Acho que hoje é necessário repensar toda a fotografia no contexto de uma economia geral da luz, que concerne não apenas à fotografia, mas também, ao cinema, ao vídeo e à pintura. Partamos do mais banal. Para fazer um retrato, é claro que é necessário que o mesmo *irradie*, que a luz emane dele para atingir e *queimar*, essa “película tão sensível”, tão reativa às suas emanações que ela conservará sua impressão. Ao mesmo tempo e paradoxalmente, também é necessário que essa luz deixe de ser, se quisermos que a imagem apareça finalmente: a revelação faz-se na câmara escura.

A luz é, portanto, o que é necessário ao surgimento da imagem, mas também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro: é preciso se proteger dela tanto quanto procurá-la (DUBOIS, 1993, p.221).⁷

Abordo neste artigo a estética fotográfica que valoriza a sombra e a penumbra ao invés da luz.

5 Segundo Benjamin (1985, p.101), aura “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”.

6 Como observou Benjamin (1985) em seu texto, é importante notar procedimentos que vieram da pintura, o autor cita o *mezzo-tinto*. Acho relevante destacar a tendência pictórica denominada Tenebrismo nascida no período Barroco. Seu nome deriva de Tenebra (treva em latim), e é uma radicalização do *chiaroscuro*. No tenebrismo a luz incide diretamente na parte de destaque da pintura, ficando as outras partes e cenas no escuro (pouca iluminação). Este estilo pictórico que apresenta forte contraste entre luz e sombras, de certa forma, dialoga com a iluminação fotográfica que privilegia a penumbra e a sombra (*low key lighting*) que abordo nesse estudo.

7 É interessante notar que as imagens impressas, sejam fotografias ou gravuras, são protegidas da luz direta para que as cores e os pigmentos sejam preservados no tempo. Por isso as reservas técnicas dos museus protegem as imagens (fotografias, desenhos, pinturas) da luz direta no espaço entre as exposições, quando elas permanecem na escuridão dos depósitos no intuito de ser conservadas.

Tomo a liberdade de relacionar a estética da sombra contida no ensaio *Em louvor da sombra*, de Tanizaki (2007) com a abordagem de fotógrafos contemporâneos que optam pela iluminação cênica privilegiando luzes pontuais, denominadas iluminação *low key*,⁸ segundo os termos técnicos utilizados em fotografia e cinema. Essa iluminação resulta em cenas pontuadas por focos de luz direcionados, em um ambiente banhado por densas sombras. Uma estética que percorre diversas poéticas em obras de encenadores contemporâneos: fotógrafos, cenógrafos, profissionais de cinema e vídeo.

Segundo Casati (2001, p.16-17), “As sombras são seguramente misteriosas. De outro lado, a despeito de sua precariedade e a despeito do fato de serem tão misteriosas, as sombras são um auxílio precioso para o conhecimento”. Sugerir uma estética baseada na escuridão pode aparentar um caráter negativo numa sociedade cristã, que privilegia a luz em detrimento da sombra. Como ressalta Casati (2001, p.16), “a história da ciência é tecida com a trama da sombra”, e é a partir desse ponto de vista que o autor desenvolve uma história da sombra para demonstrar a sua importância no pensamento científico, mas também no âmbito artístico e cultural. Alinho-me ao ponto de vista de Roberto Casati (2001), mas especialmente ao pensamento do arquiteto japonês Tadao Ando (2010) e do ensaísta Junihiro Tanizaki (2007), pois ambos são referências da estética japonesa tradicional que valoriza a sombra e a penumbra, pois acredito que essa estética aplicada à iluminação fotográfica permite perceber a luz dos objetos com mais sutileza e dramaticidade. Sobre a questão de uma beleza sutil, tendo em vista o tema abordado, destaco o valor estético *Yûgen*, que tem um papel importante em diversas expressões artísticas japonesas. De acordo com Sorte Júnior (2018, p.43), “*Yûgen* refere-se a uma beleza sutil, misteriosa e escondida, que não é facilmente expressa por palavras, e deve ser inferida pelo contexto”. Esse valor nos auxilia na compreensão da estética japonesa como ressalta o autor: “Dessa forma, a beleza estética japonesa não se encontra somente no que está aparente ou visível, mas emana também daquilo que está escondido ou até mesmo perdido nas entrelinhas” (SORTE JÚNIOR, 2018, p.43).

8 Grandes áreas escuras são características da iluminação low-key. A fonte de luz geralmente é usada diretamente, sem modificadores de luz nos refletores, sejam flashes ou luz contínua.

É importante notar que as imagens fotográficas advindas dessa estética não são necessariamente produzidas a partir de negativos analógicos. A fotografia digital hoje possui um eficiente poder de captação em baixa luminosidade, trazendo relevante contribuição ao percorrer a “região de sombras” no negativo digital, com acuidade visual e profundidade conseguidas por meio da captação das ínfimas luzes no *set* fotográfico, graças ao desenvolvimento da óptica e dos sensores digitais nas câmeras e lentes atuais.

O ensaio do autor japonês Tanizaki (2007) vêm pontuar o gosto pela utilização das sombras, especialmente na casa japonesa tradicional. Nesse contexto, a sombra serve para acentuar a beleza das coisas. Segundo Tanizaki (2007, p.34-35),

O aposento japonês é comparável a uma pintura monocromática a *sumi*, em que os painéis *shoji* correspondem à tonalidade mais clara e o nicho *tokonoma* à mais escura. Ver um desses nichos num *zashiki* executado com bom gosto faz-me sempre admirar a capacidade dos japoneses de compreender o mistério das sombras e usar o claro-escuro com propriedade e engenho. (...) Penso que a expressão “Oriente Misterioso” usada por ocidentais designa esse tipo de sinistra quietude que caracteriza nossas sombras. Eu mesmo, quando criança, sentia indizível, enregelante pavor toda vez que olhava para o recesso do nicho no *zashiki* de casa ou de um templo, e observava esse espaço jamais alcançado diretamente por raios de sol. Onde está a chave desse mistério? Para dizer a verdade, na magia das sombras. Se a sombra originada em recessos e recantos fosse sumariamente banida, o nicho reverteria de imediato à condição de simples espaço vazio. A genialidade de nossos antepassados escureceu propositalmente um espaço vazio e conferiu ao mundo de sombras que ali se formou profundidade e sutilidade que superam qualquer mural ou peça decorativa.

A partir dessa estética aplicada ao *set* fotográfico, e ao próprio espaço expositivo, passei a refletir sobre os procedimentos e gestuais inerentes ao ato de iluminar a partir da prevalência da sombra e da penumbra. Minha pesquisa e experiência prática me levaram a perceber as questões teóricas advindas da prática laboratorial com a iluminação de objetos.

Destaco nesse campo que abrange o fotógrafo, a luz e os objetos fotografados novas percepções e questões, surgidas a partir do uso de longos tempos de exposição conjugado à experiência com ínfimos focos de iluminação (*low key lighting*). Me alinho ao pensamento de Rouillé (2009), quando se refere à fotografia criadora em contraposição à documental. O autor, analisando

a obra de Lemagny⁹, compreendeu que os caminhos da matéria, da sombra e da ficção se opõem à aceleração e à desmaterialização da fotografia documental. A *mise-en-scène*¹⁰ fotográfica permeada por longos tempos de exposição nos confronta com uma desaceleração temporal, que vou nomear contemplativa. Percebo que os espaços envolvidos em densas sombras podem funcionar como pausas e/ou silêncios no fluxo contínuo da iluminação dirigida e envolvem o fotógrafo - participe da cena que instaura – nos meandros atemporais de sua ficção. Trabalhos de artistas contemporâneos e minha própria pesquisa fotográfica com a iluminação cênica operam nessa direção estética. Hiroshi Sugimoto, Susan Derges e Tokihiro Sato, esses os autores que me apoiam no texto que segue.

O fotograma e o regime noturno da imagem

Para tratar das fantasias da “interioridade protetora” verificadas na temática da iluminação que privilegia as sombras recorro ao estudo da imaginação sob a perspectiva da dialética proposta por Gilbert Durand (1997), autor que avançou nos estudos do imaginário, pensando as suas estruturas em termos de conteúdos dinâmicos. Em seu entender, o imaginário pode ser polarizado em dois grandes regimes de imagens: o diurno e o noturno. Cabe observar que esse autor não pretende classificar as imagens, mas sim destacar as constelações de imagens de acordo com seus temperamentos e simbologias referentes. No caso deste estudo, me coloco no regime noturno, já que a temática abordada apresenta estruturas que realizam gestos de descida, os quais privilegiam imagens de transcendência, de intimidade, do centro.

A partir da experiência com o fotograma, esse teatro de sombras agenciado pelo fotógrafo no interior do laboratório, pode-se acessar o espaço fechado no qual se devaneia, com a caverna e as entradas escuras. É na exploração tátil do território das sombras que me coloco numa temporalidade lenta, como a temporalidade insetoide verificada nos temas da crisálida, da concha e das entradas escuras, percebidos na literatura de Bachelard (1998) e Durand (1997).

9 Rouillé refere-se a obra de Jean-Claude Lemagny, “L’ombre et le temps”(1988).

10 *Mise-en-scène* aplicada à fotografia, ou fotografia denominada *mise-en-scène* (de encenação ou construção de cena)

Quando o mundo dos objetos conhecidos se acha abolido pela escuridão, opera-se com a dimensão oculta e maleável das sombras, no fazer do laboratório fotográfico, trabalhando com o reverso dos objetos, em outro tipo de espacialidade. Dessa forma, o gesto ganha espaço, e os objetos desencarnados de sua matéria densa, interpostos entre luzes, sombras e suportes, imprimem uma nova textura que se fabrica no espetáculo tátil do fotograma – esse teatro fértil, que se faz na solidão, no silêncio, nas silhuetas entre sombras, nas irrealidades das pré-formas fotográficas.

Enquanto Christian Schad, que fazia parte do grupo Dada de Zurique, utilizava papel de escurecimento direto – um suporte pouco sensível –, o qual se podia preparar com luz reduzida e depois expor ao sol, Man Ray realizava os seus *rayographs*¹¹ na câmara escura. Só depois de reveladas e fixadas, as impressões podiam ser observadas à luz do dia. Os experimentos de Christian Schad, seguidos por Man Ray e László Moholy-Nagy, mudaram essencialmente o teor dessa técnica. O fotograma evoluiu de um processo de simples documentação, às vezes como uma alternativa ao desenho, para um processo de expressão criativa com gramática própria.

A imersão nesse espaço interiorizado deu evidência aos suportes e materiais – transparências, películas e papéis –, colocando em questão as entranhas do processo, o que provocou um redirecionamento de certas leis da fotografia a partir de mudanças de paradigmas. Entre eles, destaca-se a movimentação de fontes de luz e suportes no momento da impressão fotográfica. Essa mudança que aconteceu no terreno da “imprecisão”, ou seja, na “espessura noturna”¹² do laboratório fotográfico revela espaços lumínicos e velaturas a partir de encenações agenciadas pelo fotógrafo no interior da câmara escura. Percebo o interesse de fotógrafos contemporâneos na vivência de uma outra temporalidade característica do laboratório analógico e do fotograma. Para refletir sobre essa vivência, trago o depoimento do fotógrafo Adam Fuss em Harris (1993, pg:52): “Como descreve o próprio Fuss, sua progressão da câmera reflex para a câmera pinhole e depois para o fotograma foi um processo gradual de internali-

11 Fotogramas assim nomeados por Man Ray (1991).

12 Expressão usada por Gilbert Durand (1997, p.220) no simbolismo presente em sua tese do regime noturno da imagem.

zação – do mundo externo aproximando-se do plano do filme, e do filme, por sua vez, insinuando-se para o interior do artista e seus temas”.¹³

Essa reflexão sobre o ato fotográfico e suas gestualidades em presença da escuridão e da interioridade pode ser constatada na obra de Derges que adentra a obscuridade da paisagem para produzir seus fotogramas.

Nas águas noturnas do Rio Taw fotografias surgem como peixes

A fotógrafa Susan Derges amplia o espaço fechado do laboratório fotográfico quando resolve trabalhar com fotogramas ao ar livre. Durante a noite, iluminada apenas pela luz da lua e das estrelas e algumas vezes um *flash* de mão, ela posiciona o papel fotográfico sem contato prévio com a luz, em um suporte metálico que é mergulhado na água. Aqui, porém, não se trata do laboratório convencional. O papel virgem é colocado sob a superfície de um rio, e as exposições gravam no papel a luz captada em sua *performance* noturna (Figura 1).

Sobre a série River Taw (1997-1999) que utiliza o fotograma como um instrumento de *performance*, observam Derges, Kemp e Williams (1999, p.140):

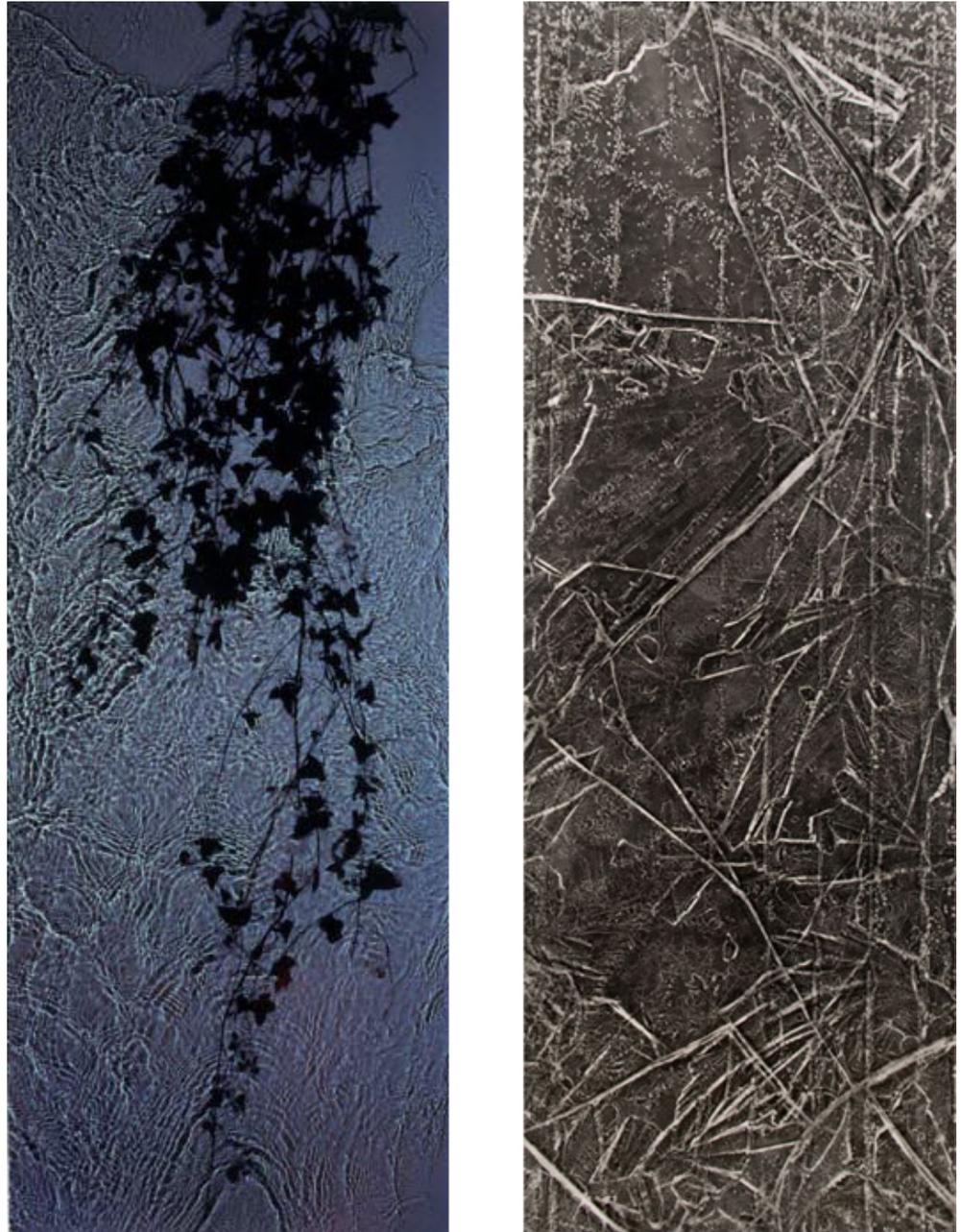
Durante a noite o rio foi usado como uma longa transparência ou negativo, e a paisagem como um enorme laboratório fotográfico. O papel fotográfico encaixado em uma moldura de alumínio é submerso logo abaixo da superfície da água e exposto a um microssegundo com um *flash light* que imprime o fluxo do rio diretamente no papel sensível à luz. Esse papel é processado normalmente no laboratório fotográfico para criar uma impressão permanente do rio no momento da exposição à luz. A luz ambiente no céu adiciona projeções de cores nas imagens *Cibachrome* (positivo cor), que abrange desde os tons de azul-profundo na lua cheia até o verde-escuro na lua nova. Folhagens e galhos de árvores posicionados acima do fluxo do rio ou em seu próprio percurso aparecem na impressão como silhuetas escuras.¹⁴

13 Tradução livre do original “As Fuss describes it, his progression from the single-lens-reflex to the pinhole camera to the photogram was a process of gradual internalization – of the outside world coming closer to the film plane and the film in turn insinuating itself into the artist and his subjects.”

14 Tradução livre do original “At night the river is used as a long transparency or negative and the landscape as a large darkroom. Photographic paper held in an aluminium slide is submerged just below the water’s surface and exposed to a microsecond of flashlight that prints the flow of the river directly onto the light sensitive paper. This is processed as normal in the darkroom to create a permanent record of the river at the time of exposure. Ambient light in the sky adds a colour

Figura 1

Susan Derges, River Taw, 1997-1999. Fotografia (fotograma em papel cibachrome), s.d. Fonte: DERGES, Susan; KEMP, Martin; WILLIAMS, Michael Hue. Susan Derges liquid form. London: Michael Hue Williams Fine Art, 1999.



Em consonância com as novas dimensões do conhecimento da era moderna, a retomada do fotograma por artistas contemporâneos vem acessar outros campos simbólicos. Os de Derges nos transportam em transcen-

cast to the Cibachrome (colour positive) images, which ranges from deep blue at full moon to dark green at new moon. Foliage and branches overhanging or trailing in the river appear in the print as dark silhouettes.”

dência a uma espécie de fotografia fundada numa metafísica fluida. Suas imagens revelam algum rastro desacelerado, que vem dizer de uma ínfima passagem no tempo, tempo esse esgarçado pela vivência noturna. Imersa na “paisagem-laboratório”, a artista produz seus fotogramas numa escala que remete ao corpo humano, e eles adquirem dimensões que os precursores dessa técnica¹⁵ jamais poderiam imaginar. A impressão feita no papel de grande formato é usada no sentido vertical e faz lembrar antigas gravuras japonesas. Seu método de trabalho induz a outra temporalidade. Leva em conta a passagem do tempo e as mudanças que ocorrem no Rio Taw a partir da vivência da artista ao longo das estações do ano. Verão, outono, inverno, primavera, passagens que forjam um calendário cromático peculiar nas relíquias fotográficas que Derges recolhe das águas – ora moventes, ora cristalizadas – em eterno fluxo. São instantes únicos, capturados como peixes, nas águas do rio. As fases da Lua, as nuances de escuridão e penumbra influenciam o resultado tonal das imagens quando a fotógrafa faz uso do processo *Cibachrome* (cor). A mudança das estações reverberam em diferentes tonalidades e texturas impressas no papel fotográfico com registros que se situam entre o documental e o fictício. Do atrito entre as águas e o papel pelo gestual da fotógrafa em suas fotoperformances noturnas surge um rio imaginário, pontuado de luz, em meio às sombras e silhuetas. A percepção do tempo se adensa e torna-se mais lenta. Assim como no laboratório fotográfico convencional, o fotógrafo acostumado a viver sua função imerso na escuridão não sente o tempo passar, e digo isso por vivência própria. As imagens, o barulho dos líquidos e da água nas banheiras com química, o vapor das luzes filtradas em âmbar e vermelho tratam de um mundo outro. Ao trazer o laboratório para a noite e as águas de um rio, a fotógrafa produz uma espécie de imersão nos momentos ambíguos e atemporais que permeiam a fabulação fotográfica. “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”, sugere Bachelard (1998, p.29).

Em meio às sombras da noite o fotógrafo é a própria luz que emerge da escuridão

15 Como Fox Talbot, um dos inventores da fotografia, e Anna Atkins, que publicou em 1843 um dos primeiros livros com fotogramas, *British Algae*.

Tokihiro Sato elabora fotoperformances a partir da emissão de luz que seu corpo opera no interior da cena fotografada fazendo uso de lanternas e espelhos em consonância com a inscrição luminosa que ocorre no espaço-tempo do fotográfico. Nas longas exposições de Sato o tempo decorrido é o da escuridão noturna, imprimindo pontos de luz no suporte fotossensível aberto à *performance* do fotógrafo, que percorre a dimensão espacial da cena fotografada. Com formação em escultura, Sato traz para a fotografia o desejo de explorar estruturas tridimensionais no espaço. Combinando *performance*, escultura e fotografia, o artista oferece visibilidade à fantasmagoria anímica que se desprende de sua movimentação durante as longas exposições fotográficas que produz. Suas “fotorrespirações”,¹⁶ como ele mesmo denomina, possuem enorme efeito teatral. Trabalhando à noite e usando uma combinação de luz ambiente e artificial, ele realiza uma delicada dança performática com luz, como se pudesse eletrificar o espaço com sua presença; sua movimentação sutil não fica gravada na película fotográfica; ao contrário, grava-se uma ausência fantasmática por meio dos registros lumínicos de sua movimentação, que é pontuada e fixada na temporalidade da câmera. Seus aparatos se resumem ao manuseio performático de lanternas e espelhos, pontos de luz e reflexos que o artista conduz numa espécie de dança no espaço da cena fotografada.

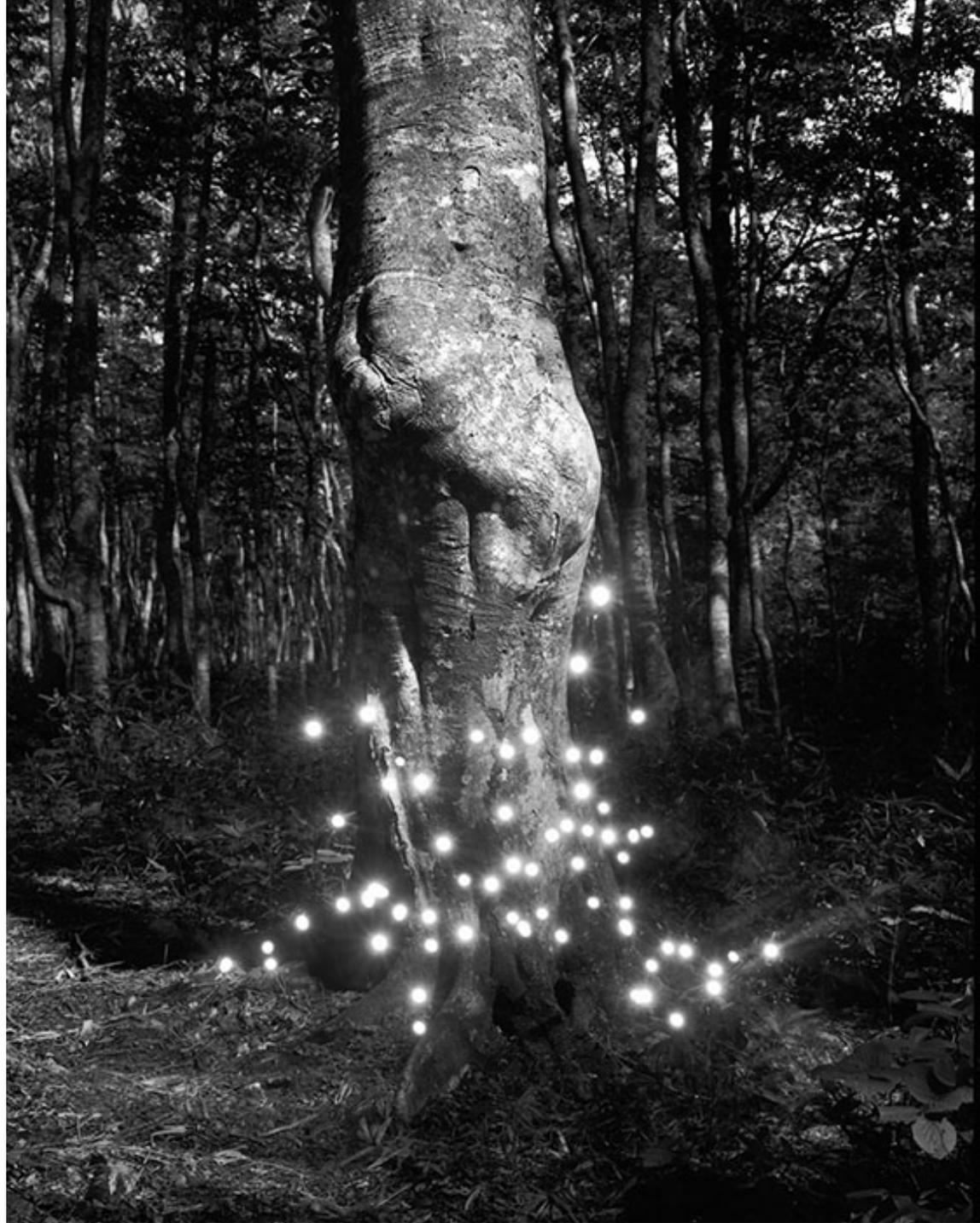
A singularidade na obra de Sato se reflete nos gestos fotográficos primordiais: revelar, sombrear, iluminar, mascarar, imprimir uma imagem, repertório que o artista tematiza a partir de seu próprio corpo, da luz e da sombra. O ser do fotógrafo está ausente como registro figural e, ao mesmo tempo, presente pela captação da luz e sua movimentação como emissão gravada no filme fotográfico. Segundo Sato, “cada trabalho é o resultado da minha relação com o espaço durante uma hora ou mais” (CHANDLER, 1991, p.17).

Enquanto seus movimentos são gravados por meio do eco fantasmático de sua presença, durante o tempo de sua movimentação, seus desenhos e traços se dissolvem no ar. O filme fotográfico é a testemunha silente que permite a perenidade desse gesto, no limiar da imaterialidade, na ambiên-

16 Versão em português do título de sua série Photo Respiration.

Figura 2

Tokihiro Sato, Hakkoda #8, 2009. Fotografia, s.d. Fonte: <<https://hainesgallery.com/tokihiro-sato-work>>.



cia fundada durante a instauração de suas efêmeras estruturas tridimensionais, criadas e executadas diante da câmera fotográfica.

Essa gravação da matéria utilizada (no caso, a figura do fotógrafo) por meio do registro fílmico, ao mesmo tempo em que absorve a sua figura, mantém as filigranas de luz que concernem à arquitetura de seu gestual. Construir um espaço ou uma escrita com luz foi objeto de pesquisa de Moholy-Nagy (FIEDLER, 2001, p.58), que chegou a designar o fotogra-

ma como “a respiração da luz impressa na página do tempo”.¹⁷ As fotorrespirações de Sato anunciam, nesse silencioso diálogo entre escultura, fotografia e *performance*, a presença do fotógrafo que encena a própria fotografia no ato de sua construção.

Outro aspecto importante na obra de Sato é o retorno do fantasmático, que parece ser a conjunção de um tempo lento na captação e feitura da imagem com o rastro dessa exposição lenta impresso no filme, que faz emergir certos ruídos captados no filme fotográfico e que lembram as experiências e as ficções fotográficas do século XIX, como as ficções e fotografias de espectros.

Suas singulares *performances* registram os efêmeros momentos entre a luz e as trevas. Seu corpo permanece na cena, auxiliado, às vezes por um espelho (quando fotografa na luz do dia), outras vezes por uma lanterna (quando fotografa à noite e na penumbra). A extensão do corpo fotografado leva à instauração de um espaço fictício e dramático por meio da emanção de luz ou do seu reflexo. Uma presença mínima, um queimar distante de luz remete ao corpo fotografado na ambiência que o fotógrafo desenha com suas fotorrespirações.

Em louvor da sombra: Hiroshi Sugimoto

O fotógrafo Hiroshi Sugimoto nomeou a obra selecionada neste estudo justamente com o título do ensaio de Tanizaki (2007), *Em louvor da sombra*. A partir da chama de uma vela que ilumina uma noite de verão, o artista inicia essa série que traz a percepção da luz e da sombra na meditação fotográfica proposta: viver no tempo fotográfico “a vida de uma vela”, capturada enquanto sua tênue luz vibra na brisa noturna. Em sua extensa obra fotográfica, Sugimoto costuma acercar-se de temas que sugerem questões essenciais à fotografia – o tempo, a luz e a sombra – e são abordados sempre de forma minimalista, preferindo para isso os filmes em preto e branco e fazendo uso de longos tempos de exposição. O

17 Tradução livre do original *Photograms – an objet’s breath of light impressed upon the page of time*.

tempo, quase palpável, consoante ao gesto do fotógrafo permeado por longos períodos de exposição, reverbera em suas imagens numa atmosfera ancestral e ao mesmo tempo atemporal. Esse o caminho do fotógrafo quando está em presença da luz e da sombra, da ambiência e da interioridade procurando sem cessar a solenidade irrepitível do instante. Na série *Em louvor da sombra* não é diferente; o fotógrafo acompanha com sua câmera “a vida de uma vela”, chama tênue em contraste com as sombras noturnas. A pequena chama da vela, ao movimentar-se na duração da luz que emite, nos faz rememorar um passado imaginário, como observou Bachelard (1989, p. 11): “Então, seguindo uma das *leis mais constantes* da fantasia diante da chama, o sonhador vive em um passado que não é mais unicamente seu, no passado dos primeiros fogos do mundo”.

Figura 3

Hiroshi Sugimoto,
In praise of shadow,
1998, detalhe da instalação,
s.d., Contemporary Art KitaKyushu,
CCA Gallery.

**Figura 4**

Hiroshi Sugimoto,
In praise of shadow 980816, 1998.
Fotogravura, s.d.
Fonte: <<https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-44>>.



Na série, o registro da luz das velas “rasga” a impressão fotográfica, deixando o brilho esbranquiçado da luz macular o negrume do papel (Figura 4). A partir dessa série, ele realiza uma instalação fotográfica (Figura 3) para resgatar a memória da iluminação que ele presenciou ao fotografar o tempo da chama de uma vela. É interessante notar o trabalho com a luz na galeria, a qual é redesenhada para reviver a cena imersa em sombras vivenciada pelo fotógrafo. *In praise of shadows*, de Sugimoto, foi exibida

na forma de instalação no Center for Contemporary Art CCA Kitakyushu, no Japão, em 1998.

Conclusão

Assim como o *performer*, o fotógrafo está sempre em diálogo com os materiais de trabalho e é afetado por esses materiais, especialmente aqueles que tratam de potencializar a natureza dos objetos fotografados, tarefa que a iluminação na fotografia realiza, mesmo quando ilumina um ambiente a partir da sombra e da penumbra. É importante notar que a percepção do espaço tingido de sombras interfere na temporalidade fotográfica, já que tempos maiores de exposição à luz são requeridos para gravar imagens com luzes tênues, seja no estúdio, no laboratório fotográfico ou em externa; como exemplo cito as *performances* noturnas propiciadas pelas técnicas do fotograma realizadas por Derges, e as fotoperformances com luz na poética de Sato. Ao gravar a duração da chama de uma vela no filme fotográfico Sugimoto expõe de forma minimalista a percepção da passagem do tempo por meio da captação lenta da luz na cena. Como um velho filósofo, o artista diante da chama de uma vela, intui que a iluminação fotográfica é também uma questão teórica.

Assim como a fotografia convida para a luz, também convida para a escuridão, para o universo das sombras, das silhuetas, dos ruídos, do duplo. Intuir formas, “ver-entre” aparências e desaparências. Pré-formar, ocultar, deformar, revelar. Momentos ambíguos que permeiam a construção da cena fotográfica.

A percepção do espaço, por meio da luz aplicada à cena fotografada e posteriormente reencenada ao ser levada ao espaço expositivo, interfere na percepção temporal tanto do artista como do espectador. Ao adentrar na escuridão da cena que instaura, corporificando a matéria das sombras, o fotógrafo encenador internaliza, com seus gestos e vivências, uma experiência de desaceleração do tempo, propiciando com estas escolhas estéticas, espécie de pausa ou silêncio no fluxo contínuo da luz dirigida.

A intenção de reavivar essa estética tradicional que valoriza a sombra e a penumbra visa trazer a questão do teatro das aparências para a fotografia, lugar que essa imagem técnica, paradoxalmente, ocupou desde seus primórdios.

Referências

- ANDO, Tadao. Tadao Ando, arquiteto. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, Gaston. A chama de uma vela. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CASATI, Roberto. A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CHANDLER, David. Make believe, contemporary photography from Japan. London: The Photographers Gallery, 1991 (catálogo da exposição).
- DERGES, Susan; KEMP, Martin; WILLIAMS, Michael Hue. Susan Derges liquid form. London: Michael Hue Williams Fine Art, 1999.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo: Papyrus, 1993.
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FIEDLER, Jeannine. Laszlo Moholy-Nagy. London: Phaidon, 2001.
- HARRIS, Melissa. On Location. New York: Aperture Foundation, 1993.
- RAY, Man. Man Ray photographs. New York: Thames and Hudson, 1991 (livro catálogo).
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SATO, Tokihiro. Site galeria. Disponível em: <<https://hainessgallery.com/tokihiro-sato-bio>>. Acesso em: 15 ago. 2020.

SORTE JUNIOR, W. F. A influência da estética tradicional japonesa na arquitetura de Tadao Ando. *Estudos Japoneses*, n.39, p.39-60, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i39p39-60>>.

SUGIMOTO, Hiroshi. Site do artista. Disponível em: <<https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-44>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Divisa: notas de uma relação com esta faixa territorial de fronteira-limite¹

Lindomberto Ferreira Alves²

Resumo: Esta entrevista reúne alguns registros das interlocuções com a artista Rubiane Maia, realizadas nos dias 23 e 29 de março, 12 de abril e 26 de julho de 2022. Tais registros condensam o amplo espectro de questões mobilizadas no âmbito dos processos de instauração da instalação online DIVISA (2022).

Palavras-chave: Rubiane Maia. Território. Memória. Corpo.

Border: notes of a connection with this liminal-border zone

Abstract: This interview sprung off of conversations with artist Rubiane Maia, that took place on March 23 and 29, April 12 and July 26 of 2022. These dialogues condense a vast spectrum of problems mobilized in the process conceiving the online art installation BORDER (2022).

Keywords: *Rubiane Maia. Territory. Memory. Body.*

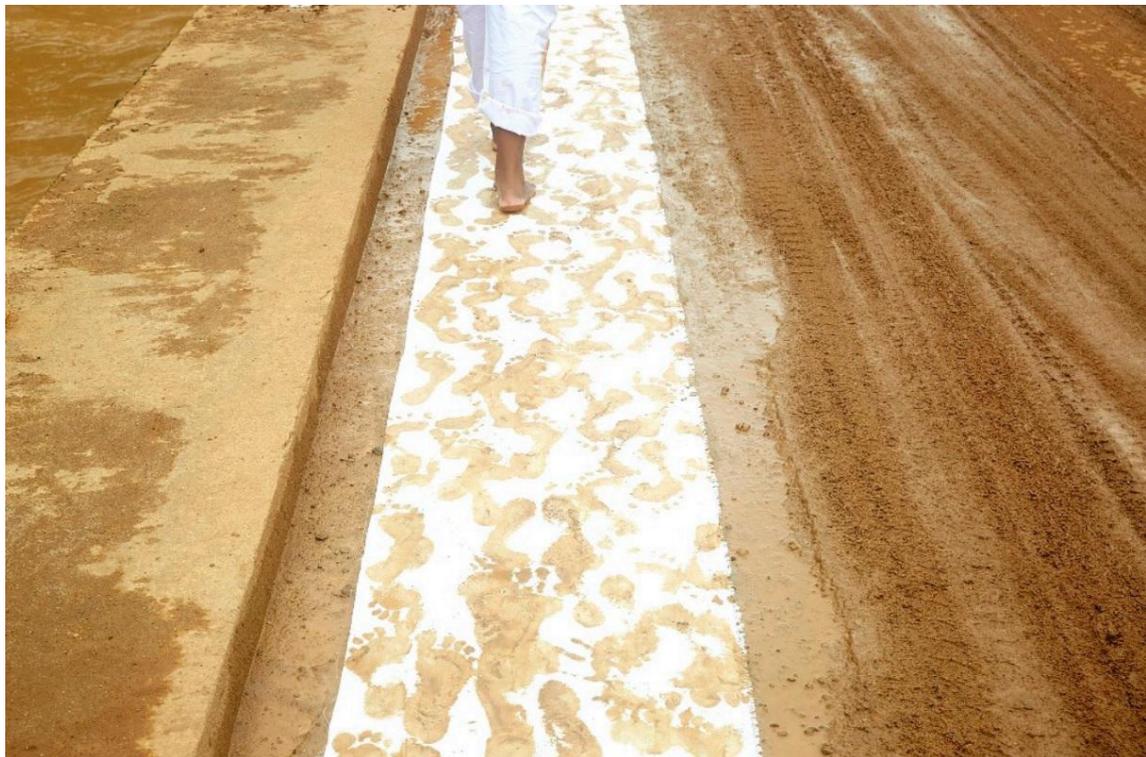
¹ A presente entrevista foi originalmente produzida para compor o caderno educativo Divisa: notas em rotas de travessias, da instalação online DIVISA (2022), da artista Rubiane Maia.

² Doutorando em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) e bolsista FAPESPA. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson (UNAR/SP) e em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Aluno. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, Av. Gov. Magalhães Barata, 611 – São Brás, Belém – PA, 66060.281. E-mail: lindombertofa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7832-1734>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4752217428368108>. Belém, Brasil.

Em setembro de 2021, a artista multimídia Rubiane Maia³ teve aprovado o Projeto DIVISA⁴ [fig. 1] no Edital Setorial de Artes Visuais 020/2020 – Eixo 2: Projeto de Formação, Pesquisa, Intercâmbio, Registro e Memória, da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo - SECULT/ES.

Figura 1

Rubiane Maia, DIVISA (2022), instalação online <<https://www.projetodivisa.com>>, dimensões variáveis. Fotografia Manuel Vason.



3 Licenciada em Artes Visuais (2004) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestre em Psicologia Institucional (2011), Rubiane Maia (Caratinga/MG, 1979), atualmente, vive e trabalha entre Vitória (Espírito Santo, Brasil) e Folkestone (Reino Unido). Tem percorrido o mundo com seus trabalhos nos campos da performance, vídeo, fotografia e cinema – trabalhos cujos repertórios poéticos agenciam temas como território existencial, modos de vida e militância sensível, que aproximam, articulam e tensionam questões relativas ao espaço, ao tempo, à paisagem, ao gênero, à raça, à linguagem, à ancestralidade e ao autocuidado. Para conhecer os registros memoriais e imagéticos das obras de Maia, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/>>.

4 De acordo com Rubiane Maia, no texto de apresentação do projeto “‘Divisa’ é um projeto de pesquisa e criação artística, na qual, eu irei investigar a relação entre memória-corpo-território-imagem a partir de uma jornada ao longo da região da divisa entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. [...] Como mineira nascida em Caratinga, no interior leste de Minas Gerais, mas radicada desde os três anos de idade no Espírito Santo, eu trago em mim inúmeras memórias do deslocamento pela Ferrovia Vitória-Minas e, também, pela Rodovia BR-262. [...] Considerando que a minha prática artística quase sempre nasce de motivações ou questionamentos autobiográficos, este projeto surge como uma linha transversal à minha própria história pessoal”. Para mais informações a respeito do projeto, bem como sobre a instalação online DIVISA (2022) dele derivada, acessar: <<https://www.projetodivisa.com>>.

Projeto o qual tive a honra de ser convidado, em fevereiro de 2021, para integrar a equipe de colaboratories, exercendo a tarefa nada fácil de realizar o acompanhamento curatorial dos processos de instauração da instalação online *DIVISA* (2022), derivada de uma jornada de Maia, juntamente com seu companheiro Manuel Vason e seu filho Tian Maia Vason, ao longo da região da divisa entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Que desafio! Sim, um desafio e tanto. Sobretudo um desafio ético. Afinal de contas, como eu, um homem branco cisgênero, poderia me posicionar, eticamente, no acompanhamento dos trabalhos de uma “mulher-negra-artista-mãe-pesquisadora das complexidades que formam aquilo que, por falta de uma palavra melhor, chamamos identidade”⁵? Como fazer emergir uma posição colaborativa cuja prudência ética me permitisse contribuir com a investigação da “relação entre memória, corpo, território e imagem”, via problematização de “questões ligadas a própria subjetividade e biografia da artista”⁶?

Questões complexas para as quais, confesso, não tinha respostas. No melhor das hipóteses intuía dois gestos, os quais decidi seguir. O primeiro diz respeito à premissa de que a única posição ética que me caberia neste contexto seria a posição de escuta. Sobretudo porque, essa escuta haver-se-ia com aquilo que a pensadora Rosane Borges vem definindo como uma tomada de decisão política que informa de que lado da história estamos: “se do lado da emancipação ou do lado do sacrifício da condição humana. Não há narrativa contra hegemônica possível sem, antecipadamente, não tomarmos a escuta como uma categoria política”⁷. Já o segundo gesto diz respeito ao entendimento de que qualquer possibilidade efetiva de contribuição ao projeto só estaria alinhada a essa posição política se, junto a ela, outra posição fosse tensionada: a de mediador. Uma posição que, ao longo de pouco mais de cinco horas de escuta, estava particularmente interessada em ir puxando alguns dos fios do emaranhado de processos

5 Excerto do texto do Projeto *DIVISA*, de autoria da artista Rubiane Maia, submetido e aprovado no Edital Setorial de Artes Visuais 020/2020 – SECULT/ES.

6 *Ibidem*.

7 Trecho da fala de Rosane Borges, proferida em 11 de dezembro de 2020, na mesa “O olhar e a escuta como ato político em narrativas contra hegemônicas”, do 1º Encontro de Artes e Narrativas Contra Hegemônicas das/nas Amazônias (Laboratório de Experimentação em Filosofia, Arte e Política na Amazônia | PPGArtes & ICA/UFPA). O registro desta fala está disponível na íntegra em: <<https://youtu.be/0DO0W8gZsjo>>.

gestados por Rubiane, Manuel e Tian ao longo de vinte dias de imersão pela divisa e, a partir desse gesto, mediar o encontro de Rubiane com os interstícios desses processos. Encontro que não tinha nenhum outro objetivo a não ser que Rubiane Maia pudesse valer-se dele como laboratório experimental para construção da narrativa multimídia que instituí e constituí a instalação *online DIVISA*.

Da co-implicação entre esses dois gestos é que esse desafio ético foi sendo manejado. Do mesmo modo que é da interdependência entre esses gestos que emergem as linhas que se seguem. Nesta entrevista, que reúne alguns registros das interlocuções realizadas nos dias 23 e 29 de março, 12 de abril e 26 de julho de 2022, você é convidada/e/o a imergir nas múltiplas camadas que conformam os meandros e as nuances do Projeto DIVISA. Não há aqui qualquer compromisso com o encadeamento cronológico do que foi partilhado por Rubiane Maia ao longo desses nossos quatro momentos de interlocução. Há sim um compromisso com a emergência de uma conversa que permita com que você possa ascender à riqueza e à profundidade das primeiras impressões de Maia acerca do que foi e como foi essa experiência de “(re)estabelecer uma relação de contato e fusão com esta faixa territorial de fronteira-limite, com o objetivo de desvelar e ressignificar as numerosas camadas da sua história individual e social, que pariam neste ‘entre-terras’”⁸

Lindomberto Ferreira Alves: Conta um pouco como foi a viagem pela divisa em termos logístico e operacionais?

Rubiane Maia: A viagem durou 20 dias. Nós criamos um roteiro, que tinha como ideia central começar no norte e terminar no sul linha da divisa. Não tivemos muitos contratemplos, a não ser o tempo necessário para entender como construir a dinâmica dessa viagem. Nós já sabíamos que 20 dias seria um espaço de tempo bem apertado para desenvolver um projeto

⁸ Excerto do texto do Projeto DIVISA, de autoria da artista Rubiane Maia, submetido e aprovado no Edital Setorial de Artes Visuais 020/2020 – SECULT/ES.

dessa escala. Nós tínhamos um percurso, um roteiro, mas, ao mesmo tempo, o que acabou sendo mais útil era seguir a viagem consultando o *Google Maps* ou *Waze* para verificar, em tempo real, o que era ou não possível de ser acessado. Isso porque, basicamente, no interior tem muita estrada de chão, e nem sempre as divisas cruzam uma rodovia. Nesse sentido, seguíamos pela rodovia até certo ponto e entrávamos em estradas de chão, muitas vezes bem difíceis. Tivemos que lidar com a chuva, com o barro, mas que no final das contas todos esse elementos foram muito ricos para os processos de criação à céu aberto. Desde o início da viagem estava muito forte em mim o desejo de trabalhar com a terra, com o pigmento – um desejo que começou a se manifestar há mais ou menos dois anos, aqui pela Europa. De certa forma, eu acho que foi a primeira vez que eu olhei para o Brasil dessa perspectiva. Voltar para o Brasil agora foi olhar de novo para essa terra, e olhar com uma atenção que eu nunca tinha tido antes. Ver a riqueza de cor, a pigmentação do solo, o calor aliado a umidade, a vibração que essa terra tem, seus ritmos. Isso foi muito apaixonante. E a chuva ajudava a tornar isso, ainda mais evidente, porque a cor do solo ficava muito mais vivo úmido do que seco. O projeto tinha algumas intencionalidades prévias, mas depois que começamos de fato a viagem foi que realmente nos encontramos a certeza da terra como o nosso elemento principal de contato. Nós produzimos basicamente fotografias, vídeos, vídeos 360°, áudios, ações e muita pintura em canvas (esse tecido de lona utilizado para pintura). Eu tinha comprado muitos metros desse tecido para poder trabalhar, ainda sem saber se teria realmente como usar esse material. Mas foi uma escolha acertada, porque no final das contas essa experiência com os tecidos foi uma das mais interessantes. Ela se casou totalmente com a ideia da pigmentação da terra. Fomos usando esse tecido como uma espécie de pele, revestindo os lugares com a ideia carregar conosco um pouco da memória deles à medida que íamos fazendo várias ações sobre a própria terra.

LFA: Antes de seguirmos com essa questão, poderia falar um pouco sobre os critérios que vocês seguiram para estabelecer os pontos de parada ao longo da divisa.

RM: Então, nós tínhamos um mapa físico, de papel, no qual fomos observando lugares interessantes, além de usar constantemente o *Google Maps*. Nem toda a extensão da divisa é facilmente acessível ou demarcada. Quando ela cruza a Rodovia é demarcada, tem placas que informam que você está no limite entre Minas Gerais e Espírito Santo. Mas, muitas vezes, esses pontos nem são informados. Especialmente quando ela cruza alguma pequena estrada de chão. Por isso usávamos o GPS para conseguir entender a localização “exata” da divisa. Nesse movimento de verificação contínua, quando identificávamos que estávamos sobre a divisa, dizíamos: “vamos parar aqui”. Estabelecemos que o ideal seria usar essas paradas para fazer alguma ação, intervenção. Algumas vezes parávamos em lugares em que estávamos realmente em cima da linha da divisa. Outras vezes parávamos nas proximidades. O nosso maior esforço era sempre conseguir realizar as ações sobre a linha da divisa – e isso aconteceu na maior parte do trajeto. Alguns pontos, por sua vez, isso não era possível, então chegávamos até onde dava para chegar. Na região da cidade de Pancas/ES, por exemplo, não conseguimos acessar a divisa por ela está localizada em uma área de cadeia de montanhas. Decidimos então fazer alguns vídeos 360° em alguns trechos, capturando um pouco de imagem da paisagem local. A divisa pela perspectiva aérea.

LFA: E quais outras descobertas foram emergindo dessas várias formas de relação com essa divisa?

RM: Para mim, particularmente, foi me dar conta de que era muito especial, retomar esse estado de trabalho em um contexto de viagem, de imersão. Era tudo muito intenso nesse processo de se deslocar e de entender toda a logística de ir de um lugar para outro. Então tínhamos diariamente essa dinâmica: tirar tudo do carro, colocar tudo dentro do quarto do hotel, organizar todas as nossas coisas, às vezes lavar roupa dentro de um quarto, colocar os tecidos que estávamos pintando para secar, descarregar fotos e vídeos, arrumar e organizar o material para o dia seguinte, recarregar a bateria dos equipamentos, preparar a comida, pensar nos lanches de Tian. Tudo foi muito intenso e precário nesse sentido. O que não é ruim, mas desafiador porque joga o nosso corpo em um ritmo outro, em uma lógica que não é a do conforto. Nós inventamos diversas dinâmicas – consideran-

do o que era desejável e possível para nós – e a partir dela mergulhamos de cabeça nesta imersão, seguindo a premissa de que: nós estamos aqui, a divisa é o nosso foco e vamos tentando nos deslocar por esses caminhos para ver o que acontece. Além disso, outro aspecto interessante que emerge dessas várias relações que foram se estabelecendo com a divisa foi notar que ela, algumas vezes estava localizada em pequenas vilas, em fazendas, na beira das estradas, ora em locais completamente isolados; já em outras situações, bem no meio de uma cidade. É o caso, por exemplo, de uma cidadezinha chamada Vila Nelita/ES, onde a divisa está sobre uma ponte pequena – onde acabamos realizando uma ação. Aliás, outro dado interessante é que, em muitas situações, as divisas são os rios. O rio Preto, por exemplo, é um rio que se divide em dois braços, sendo que um deles no Espírito Santo e o outro em Minas Gerais. Essa ponte entre Vila Nelita/ES e Santo Antônio de Nova Belém/MG é um elemento de unificação entre os dois estados. Ao lado dessa ponte tinha a casa de uma família, onde a casa está em Minas Gerais e o quintal no Espírito Santo. A ação realizada nessa ponte despertou a curiosidade de muitas pessoas, que foram ao nosso encontro para poder ver o que estávamos fazendo e do que se tratava. Um movimento bem espontâneo que nos permitiu coletar entrevistas com moradores locais – algo que não buscávamos previamente, mas que simplesmente aconteceu. Por exemplo, um professor de história que trabalha em Minas Gerais e vive no Espírito Santo ficou interessado no projeto e acabou nos dando um depoimento fantástico sobre a sua relação com a divisa. Outra camada que emerge dessas conversas, é que esse lugar foi o epicentro da Guerra do Contestado⁹. Uma senhora de 90 anos de idade, nos relatou que ali, no início do século passado, precisava pagar uma taxa de travessia de um estado para o outro. Ela nos relatou, ainda, que no período do Contestado, muitas pessoas morreram por essa disputa

9 De acordo com Nayana de Souza Ramos et al. (2018, p. 57), “a história do Contestado tem suas raízes em 8 de outubro de 1800, entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo, quando foi instituído uma demarcação, motivado pela abertura do Rio Doce à navegação. Um século depois, em 18 de outubro de 1904, os dois estados adotaram como linha divisória, ao norte do Rio Doce, a Serra dos Aimorés ou do Souza, que, com o tempo e confusão de denominações, se tornou o real ponto da discórdia. Minas Gerais reconhecia que a Serra dos Aimorés estava situada em Água Branca, no Espírito Santo, os capixabas rechaçavam, afirmando que era em Conselheiro Pena, em Minas. E, nesse meio, ficou esta região contestada por ambos. Em 1914, o Supremo Tribunal Federal (STF) asseverou a Serra dos Aimorés como divisor oficial dos dois estados. A partir de então, o clima de medo, insegurança e ameaças eclodiu entre mineiros e capixabas. [...] Em meio a essa guerra fria, a zona do Contestado era um território de 10 mil km² que, desde 1903, estava sendo disputado litigiosamente pelos governos do Espírito Santo e de Minas Gerais”.

de território. Hoje, a divisa acaba sendo, na verdade, apenas um marco simbólico, mas no passado os conflitos eram muito presentes. No período da colonização, por exemplo, a divisa foi um dispositivo de cerceamento de extrema importância. Afinal, não se tratava de um território de livre circulação. Hoje, acessando esses limites, eu vejo que o projeto, também, passa pela compreensão dessas nuances, da sobreposição de diferentes temporalidades. O que implica dizer que, embora o aspecto histórico não tenha sido o foco, não poderíamos recusar a importância dessas camadas. Foi muito rico ter estabelecido essas conversas porque, ao longo da viagem, nós começamos a prestar mais atenção nessas camadas históricas. Por exemplo, quando passamos por Ibatiba/ES, nós nos deparamos com o Monumento aos Tropeiros¹⁰ – esses constantes atravessadores da divisa que viajavam de um lugar para o outro, carregando mercadorias.

LFA: Aproveito esse gancho com o foco do projeto para retomar o ponto a respeito do trabalho com a terra, ao longo da divisa. De onde vem esse desejo de interesse pela terra e pela pigmentação, que te acompanha há pelo menos dois anos?

RM: Eu acho que esse interesse começou, de fato, após a experiência da maternidade. Tem, por exemplo, toda uma pesquisa que me levou à realização do trabalho *Essa voz que me interrompe para remover os pés do lugar* | *Livro-Performance: Capítulo 1*¹¹, em que eu falo sobre o pé e sua conexão

10 Construído em 2011, o Monumento é formado por oito figuras de animais, carregados com balaios, bolsas e caixas e duas figuras humanas, um cavaleiro e um toleteiro/tocador, em tamanho real, remontando uma tropa e está localizado em um dos canteiros centrais, em área urbana, na BR 262. Em 2013, em virtude da aprovação da lei nº 702/2013, o Monumento foi declarado patrimônio histórico e cultural do município de Ibatiba/ES.

11 Performance realizada em parceria com Adelaide Bannerman, na Jerwood Art Space, em Londres, Inglaterra, 2018. A ação consistia em “transplantar uma pequena árvore da espécie *Ficus Lyrata* ou *Fiddle-leaf fig*, como é popularmente conhecida. Uma planta perenifólia, tropical, nativa do oeste da África, mas cultivada no mundo inteiro. Primeiramente, retirar a árvore do vaso, para em seguida, mover cuidadosamente toda a terra. Liberar e expor completamente a raiz e tocá-la com delicadeza. Replantar a árvore em um outro vaso com uma nova terra”. Toda a ação foi executada sob a leitura de Adelaide Bannerman de um fragmento de texto, cujo elemento condutor da escrita era os pés. Fragmento: “meu pé esquerdo está em desacordo com o pé direito. Estou me

com a terra, com as raízes. Eu realizei, ainda, o trabalho *Respirando memórias*¹² (2019), onde eu trabalho com um punhado de terra cobrindo toda a minha cabeça. Nesse período, a materialidade começou a se tornar um aspecto muito importante para mim. Por outro lado, a terra surge também com a minha migração: eu me tornei imigrante. Morar em outro país me trouxe esse sentido de passagem, de sair de uma terra para ir viver em outra. Além das relações da diáspora, do banzo, que começaram a se tornar mais urgentes. Soma-se a isso, uma viagem que fiz dois anos atrás para Grã Canária, uma das Ilhas Canárias, na costa noroeste de África, uma ilha vulcânica. É um lugar onde, os níveis de oxidação acabaram criando solos de diversas cores: verde, roxo, rosa, azulado, etc. Esse encontro com uma montanha colorida afirmou em mim um desejo muito grande de trabalhar com pigmentos porque era para onde eu estava olhando, era aonde eu estava conseguindo ver o novo despontar. Algo que, acaba se relacionando diretamente com meu interesse nas cosmologias indígenas, com a vontade de exercitar uma percepção não antropocêntrica do mundo e da vida,

debruçando sobre os meus pés, todos os dias, todas as madrugadas. Principalmente as de insônia. Estou me debruçando sobre as minhas raízes”. A respeito das motivações dessa escrita, Rubiane Maia diz: “Quando o meu filho completou quatro meses de idade, comecei a escrever todos os dias durante um ano – de janeiro de 2018 a janeiro de 2019. Com grande esforço obrigo-me a sentar-me à frente do computador e escrever o que me veio à cabeça, propositadamente sem uma direção previamente planeada. Através deste compromisso diário, surgiu uma espécie de escritos catárticos. Eram, na sua maioria, narrativas da minha vida passada e presente. Descrevem a transformação gerada pela maternidade e a mudança para outro país. Falam de sonhos violentos, da minha carreira, emoções suprimidas, imagens da minha família e da minha infância. No meio disto, encontrei camadas de memórias traumáticas de racismo e misoginia perdidas no esquecimento. Situações que revelam a brutalidade de um sistema que silencia e afasta as identidades minoritárias: no meu caso, uma brasileira-preta-fêmea-mãe-artista. Uma epifania entre memória, encarnação e linguagem, que tenho vindo gradualmente a familiarizar e que decidi analisar e editar para criar uma série de ações em resposta a estes textos autobiográficos”. Para mais informações, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/this-voice-cuts-me-off-removing-my->>.

12 Performance realizada na Art Residency PAUSE & AFFECT 4 at Performance Space, Folkestone, Inglaterra, 2019. A respeito desse processo Rubiane Maia diz: “Em maio/junho de 2019, fui convidada para participar de uma residência artística, durante a qual pesquisei o diagrama ‘Cone Invertido’ criado por Henri Bergson para ilustrar a sua teoria sobre Tempo e Memória. Para além da minha curiosidade sobre o assunto, estava particularmente interessada na forma do cone e nas suas possibilidades sónicas. Assim, desenvolvi uma série de trabalhos utilizando este objeto sob a forma de esculturas, desenhos e diagramas, bem como ações performativas. Em uma das peças intituladas “Breathing Memories” (Respirando memórias) liguei um objeto cone a um tubo de snorkel (dispositivo utilizado na prática esportiva de mergulho livre) para capturar e amplificar o ar que entrava e saía da minha boca. Posicionei-me de cara para baixo para que a minha cabeça pudesse ser coberta por uma pilha de terra, e durante três horas realizei uma série de respiração de alta intensidade que causou um aglomerado de sons e vozes ininteligíveis. De certa forma, a minha ação significou uma busca por vozes ancestrais. O solo é um elemento com muitas camadas de memória”. Para mais informações, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/breathing-memories>>.

como reivindicam, por exemplo, Davi Kopenawa (2015) e Ailton Krenak (2020). De fato, nesse último ano, eu comecei a ficar meio obcecada com esse movimento de coletar e estudar a terra, de entender as propriedades e as cores do solo. De alguma forma, eu percebo que isso já estava em processo de incubação desde 2015, quando eu fiz o trabalho *O Jardim*¹³ (2015). Mas naquelas circunstâncias, o manejo da terra foi pensando muito mais conectado com as plantas, com o processo de crescimento dos feijões. Antes da viagem para a realização do Projeto DIVISA, eu já vinha estudando o pigmento para aprender a fazer tinta com terra. Só que, viajando não dava para poder produzir um trabalho muito sofisticado, no sentido de preparar a tinta, de experimentar a textura numa superfície, esperar secar. Na verdade, ao longo do trajeto, nós utilizamos esses grandes quadrados de canvas para ir experimentando em ato, tingindo esses tecidos a partir de diferentes experiências corporais com a terra, no meio da chuva, dentro de rios e cachoeiras, etc. Então, nós produzimos várias pinturas de um modo bem intuitivo, onde o tecido ia se transformando numa extensão da nossa pele. Agora, eu vislumbro criar algumas instalações com isso, por exemplo. No final das contas, dar vazão ao desejo de trabalhar com a terra e sua pigmentação acabou gerando muito mais coisas do que o projeto previa inicialmente. O que é muito bom, na verdade!

LFA: Fiquei pensando nesses tecidos tingidos como espécies de testemunhas que insinuam rastros de uma experiência de trabalho com a terra que

13 Performance de longa duração especialmente produzida para integrar a exposição “Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI” (2015), no SESC Pompeia, em São Paulo/SP, Brasil – uma das maiores retrospectivas já realizadas sobre a carreira da artista sérvia Marina Abramovic. De acordo com Rubiane Maia, “a performance ‘O Jardim’ consistiu em permanecer dois meses, oito horas por dia em silêncio, cultivando um jardim de feijões indoor, da semente até se tornarem plantas adultas com a capacidade de florescer e formar vagens com novos grãos. Projeto que foi realizado em duas grandes plataformas de concreto que formam a biblioteca do SESC Pompéia – um prédio de arquitetura modernista criado pela famosa arquiteta Lina Bo Bardi, e que atualmente é tombado como Patrimônio Cultural Nacional do Brasil. Um ambiente preparado e ativo com todas as condições necessárias para que os feijoeiros se desenvolvessem e crescessem da melhor maneira possível, incluindo: mais de 10 toneladas de terra com substrato, iluminação especial, materiais de jardinagem, vidrarias e instrumentos de laboratório médico, água, papéis e materiais de desenho, mesas, e um computador com impressora. Ou seja, uma instalação-lab-microcosmo para ações diárias, que se deslocavam entre a prática comum de jardinagem, a relação do corpo humano com o espaço e as plantas, o estudo e a observação intensa do processo (quase invisível) de crescimento dos ramos rumo a luz e a verticalização, exercícios de cuidado aplicados a si e ao outro (incluindo o público em ações indiretas), comunicação com as plantas, a instauração de um campo energético, dentre outros”. Para mais informações, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/o-jardim>>.

necessariamente está inscrita no corpo. Porque, querendo ou não, de uma maneira geral, o Projeto DIVISA está no seu corpo, no de Manuel e no de Tian. Faz sentido isso para você?

RM: Sim, faz total sentido. Eu fiquei realmente muito apaixonada por essas lonas, porque elas se fazem exatamente nesse processo de encontro com um lugar. Os uniformes brancos, também, foram sendo naturalmente tingidos à medida que avançávamos pela divisa. A própria roupa em si, o uniforme branco que usávamos, vai se transformando nesta superfície de pintura. Eu acho que uma coisa que esse projeto resgata em mim é um olhar para o desenho e para pintura; um olhar cartográfico, na qual, o ponto de partida são as superfícies. Superfícies vivas. Por exemplo, recentemente realizei o trabalho *Speirein*¹⁴ (2021), no qual faço uma série de esculturas a partir de moldes dos meus pés, e no qual vou operando com essa ideia de pinta-los com a terra a partir de diferentes tons de marrons terrosos que compõem as cores da nossa pele. Definitivamente, eu tenho pensado muito na terra como uma segunda pele; ou como uma pele que reveste o mundo. Isso não está muito bem elaborado – mas é uma correlação que está constantemente reaparecendo nas minhas propostas.

14 Performance realizada no PSX | Performance Space: a decade of performance art in the UK, Ugly Duck, Londres, 2021. De acordo com Rubiane Maia “speirein é uma palavra grega que apareceu durante uma das primeiras traduções da Bíblia para o hebraico, quando foi empregada para se referir a dispersão dos Judeus pelo mundo após o cativeiro na Babilônia. É sinônimo de semear, espalhar e dispersar. Nessa perspectiva, alguns estudiosos afirmam que speirein é a palavra que dá origem ao termo diáspora, pois a partir de sua atribuição, ela se tornou uma referência fundamental para explicar os processos de migrações traumáticas. Por 10 horas seguidas, reproduzi continuamente a forma de meus pés com uma mistura de gesso e cimento, usando como base dois pares de moldes de silicone especialmente criados para esse fim, dias antes da apresentação. A repetição do gesto de fabricar pés se tornou o principal dispositivo da performance, subdividida em quatro fases: a preparação do material (mistura do gesso, cimento e água), o preenchimento do molde, a secagem e a retirada das peças. Gestos que foram se alternando sem nenhum período de pausa para espera ou descanso. E que criou uma dinâmica que, conseqüentemente, contribuiu para um processo de secagem incompleta, facilitando a quebra de áreas mais frágeis, como os dedos. Hora após hora o público podia observar o nascimento de mais e mais pés. E após 9 horas de performance, era possível observar três fileiras com 25 pares de pés organizadas no chão. Na sua maioria, pés com dedos amputados espalhados ao redor. Neste momento, já bem próximo ao final do evento, paro de fabricar novas peças para se aproximar dos pés que estão no chão. E de um modo ritualístico, inicia o tingimento da superfície branca do gesso com água e terra marrom, marrom escura e preta. Em seguida, encerro a performance se sentando no chão, retirando meus sapatos e pintando os meus próprios pés”. Para mais informações, acessar: <<https://performancespace.org/PSX-Live-Event>>.

LFA: Voltando à questão que você comentou de que “20 dias seria um espaço de tempo apertado para desenvolver um projeto dessa escala”, como que vocês foram lidando com essa limitação de tempo no sentido de, minimamente, criarem uma relação com esses lugares?

RM: Eu acho que a própria viagem em si, ou mesmo o fato de estamos indo para lugares diferentes, os quais nunca tínhamos estado antes, já propiciou uma ruptura com a nossa rotina, com a forma como vínhamos organizando o nosso tempo juntos. De fato não foi difícil ir estabelecendo os pontos de parada, porque estávamos muito fascinados com a possibilidade de descobrir lugares especiais ao longo da viagem. Nós tínhamos uma pré-organização muito prática: tomávamos o café da manhã no hotel, carregávamos o carro com todas nossas coisas, preparávamos comidinhas para Tian e saíamos com o objetivo de passar o dia fora. No máximo fazíamos uma pausa em um restaurante de beira de estrada para almoçar – o que, na prática, não aconteceu muitas vezes porque os horários dos restaurantes abertos (geralmente até às 14h), não sincronizava bem com o nosso horário de almoço, geralmente mais tarde. A nossa preocupação maior era com Tian, mas sempre carregávamos várias comidinhas e muitas frutas para ele. A ideia de chegar em um lugar e compor um relacionamento com ele, aos moldes do que evoca Édouard Glissant (2021), acabou sendo muito espontânea, e isso se alinhava com esse movimento de estarmos todos juntos, vivendo essa pequena aventura. Ao mesmo tempo, quando voltávamos para o hotel à noite, fazíamos uma pesquisa *online* com as possibilidades para o dia seguinte. Algo que, às vezes, nem funcionava porque, fomos descobrindo que era muito difícil entender, através do *Google Maps*, os locais acessíveis. E o que aconteceu, muitas vezes, foi que chegávamos em um lugar que tínhamos planejado ir, mas na prática não dava para chegar na divisa pelas condições da estrada com buracos e alagamentos provocados pela chuva.

LFA: Mas como que vocês foram manejando a descoberta desses lugares com o tempo possível de permanência neles, com o objetivo de que do vínculo com o lugar emergisse alguma possibilidade de ação performativa?

RM: Tínhamos essas roupas brancas que usávamos sempre durante a hora das ações. Então quando decidíamos que era hora de parar, trocávamos de roupa e começávamos a caminhar. Uma caminhada mais atenta e meditativa, eu diria mais curiosa. Tian, nesse sentido, contribuiu muito. Como toda criança, ele é muito curioso e quer experimentar tudo. Nós adultos, racionalizamos demais qualquer experiência. E esse processo de estabelecer um contato sensível com o lugar, era importante escapar da razão, das lógicas convencionais e ser mais intuitivo. Por isso, Tian acabou se tornando uma espécie de guia para nós. Ele nem perguntava, o que vamos fazer agora?. Ele simplesmente começava a brincar. Por exemplo, a primeira ação que realizamos foi, na verdade, foi uma proposta que veio de Tian: vamos pescar essas cascas de bambu? Outro aspecto interessante é que quando voltávamos para o hotel, depois de passar o dia inteiro em trânsito, observávamos os registros. E isso nos inspirava, gerando ideias para o dia seguinte. Porque nesse movimento pensávamos: “nossa, a gente podia ter feito essa experiência por mais tempo ou podíamos ter prolongado aquele momento ali”. E aí, no outro dia, em um outro lugar – porque nunca voltávamos aos mesmos lugares – às vezes, casava de aplicarmos exercícios que começamos, mas que foram interrompidos. Ou seja, durante a viagem fomos adquirindo uma espécie de repertório que ia crescendo a cada dia. Eu acho que eram as memórias do caminho que iam se instaurando no nosso corpo, nos nossos desejos. Revendo alguns dos registros, eu me encontro com a brincadeira. Pode parecer bobo, mas eu nunca tinha pensado na relação entre a performance e a brincadeira. Quando Tian era bebê, nós, começamos a refletir sobre os desafios da parentalidade, pensando na responsabilidade que é educar uma criança. Então, buscando orientação, nós começamos a ler bastante sobre a pedagogia Montessori. E um dos aspectos interessantes dessa proposta pedagógica é o respeito sobre a relação da criança com o tempo. Especialmente no que diz respeito ao fato da criança perceber e se relacionar com o tempo de uma maneira muito diferente de nós, adultos. Para Maria Montessori (2017), a criança está aprendendo o tempo todo porque é um ser aberto, curioso diante de quaisquer circunstâncias. Ou seja, para as crianças qualquer tipo de vivência gera aprendizado. Então, não precisamos fazer muita coisa, além de oferecer um ambiente seguro, criativo e fértil para que ela possa fazer as suas próprias escolhas, segundo seu interesse naquele momento. Outro aspecto curioso na pedagogia Montessori é que ela não aconselha a utilização da palavra brincadeira, mas, reforça o uso da palavra ‘trabalho’. Ou seja, ao invés de propor “vamos brincar”, ela foca no “vamos trabalhar

juntos; vamos construir alguma coisa juntos”. De fato, eu e Manuel nunca adotamos todas as regras dessa pedagogia, mas seguimos receptivos ao que fazia sentido para nós. E estou comentando isso agora, porque, aconteceu algo engraçado: para nós, obviamente, o contexto dessa viagem era realizar um trabalho. Então, espontaneamente usávamos a palavra trabalho para se referir ao ato de fazer uma performance. Quando estou fazendo uma performance, eu normalmente não digo “estou fazendo uma performance”, mas, quase sempre, “estou fazendo um trabalho”. Mas, com o envolvimento de Tian nas ações, começamos a tentar incorporar a palavra brincadeira como sinônimo de trabalho. E foi muito interessante pensar nessa simbiose entre as palavras performance-trabalho-brincadeira. E por mais que, continuássemos usando a palavra trabalho, nós nos permitimos que ela se tornasse menos pesada, permitimos que ela, também, se tornasse uma brincadeira. Ao mesmo tempo, Tian começou a adotar a palavra trabalho. Todas as vezes que ele ia propor algo, já pedia para vestir seu uniforme falando: “agora é hora da gente trabalhar”. Tinha essa coisa de vestir a roupa. Quando ele vestia a roupa era hora de começar a trabalhar (risos). Depois do primeiro dia, na qual, Tian participou, de fato, criando uma ação, nós fomos gradativamente percebendo que deveríamos deixar ele muito livre para poder interagir, ou não, segundo suas vontades. E também, deixamos claro entre nós, que não haveriam erros nesses processos de interação, e que ele, Tian, sempre poderia escolher de que forma iria interagir. Nunca teria um *script*, no máximo limitações de espaço de atuação. Dar essas orientações era muito importante, porque estabelecíamos um processo de confiança mútua. Não foi um esforço chegar a isso, afinal, ele é só uma criança. E por mais que ele seja uma criança, nós não duvidamos da sua capacidade de compreender que eram orientações de cuidado e segurança.

LFA: E você imaginava, quando escrevia o Projeto DIVISA, que a presença de Tian iria mobilizar tanta força e contribuir de maneira tão decisiva?

RM: Não. Não imaginei nada, não planejei e, definitivamente, não criei nenhuma expectativa. Eu planejei que ele estaria junto conosco, mas, não necessariamente para trabalhar junto como um parceiro. Eu pensava na presença de Tian apenas como meu filho, como a criança que levamos

para qualquer lugar que vamos. O envolvimento dele com o projeto surgiu de um modo tão inesperado, que isso foi até mais bonito. Durante a viagem, ele realmente participou de todas as etapas: pesquisou materiais, opinou sobre os lugares de parada, propôs ações, e até foi para trás da câmera, pois ele queria aprender a manusear os equipamentos.

LFA: O que me parece, com a presença de Tian, é que vem à tona a perspectiva de um devir, despojado de uma série de filtros inerentes às percepções sua e de Manuel, por exemplo, a respeito de processos de criação...

RM: Sim, um devir-criança! Com muito mais liberdade para experimentar e brincar. Apesar dele gostar de se referir a todo o processo como ‘trabalho’, fico pensando, que isso se deu pela percepção dele de que de alguma forma, para nós (Manuel e eu), estávamos fazendo algo que considerávamos sério e importante. No entanto, ele nos liberou completamente da ideia de erro, da pressão por acertar. Eu acredito também que o mergulho de Tian nesse projeto é um aspecto tão rico, inclusive, que pode servir de motivação para discutirmos a relação das crianças com as artes, a parentalidade, etc. Ou ainda, pensar no contexto escolar, especialmente porque, a instituição-escola costuma limitar demais o protagonismo das crianças ao cumprimento de protocolos de comportamento. Eu me sinto orgulhosa de afirmar que o protagonismo de Tian aqui não é menor do que o meu ou de Manuel. Esse pequeno devir que atravessa e traz fricções e contribuições, das mais preciosas. Eu acho que uma coisa que fez com que esse devir se tornasse ainda mais intenso foi a nossa escolha por não controlar, de não conter. Mas sim de segui-lo, de embarcar nessa força-guia. Não é algo que estamos acostumados a fazer, mas nessa viagem nós abraçamos essa possibilidade de ir junto com ele. Ou seja, ao invés de forjarmos uma situação de controle, optamos pela fluidez, pelo aspecto intuitivo.

LFA: E para o Manuel? Como que você sente que foi toda essa experiência para ele?

RM: Eu não posso dizer por ele, mas senti que foi bem interessante para o Manuel viver essa experiência de estamos todos trabalhando juntos. Nunca é simples estar em coletivo, e nós somos uma família. Na vida cotidiana estamos sempre tentando equilibrar o fato de sermos ambos artistas, parceiros com uma cultura diferente, e pai-mãe de uma criança pequena que gera muita responsabilidade. Isso gera atritos algumas vezes? Muitas vezes. Mas, ao mesmo tempo, tem proporcionado muito crescimento e maturidade para nós. O Manuel não conhecia muito do Espírito Santo, também, e não sabia tanto sobre as minhas histórias familiares pela divisa. Ou seja, ele não foi só o fotógrafo e *videomaker* do projeto. Ele era o meu companheiro de vida participando de um encontro com um pedaço da minha história.

LFA: Uma das razões de fazer o Projeto DIVISA tem a ver com a busca por tentar entender a sua própria história, a história da sua família, a sua ancestralidade. Poderia falar um pouco como que esse movimento foi sendo gestado ao longo da viagem?

RM: Claro, essa foi a minha principal motivação para criar esse projeto. Eu nasci na cidade de Caratinga/MG (que não está na divisa), mas logo que nasci meus pais foram morar na cidade de Aimorés/MG (que está na divisa), e três anos depois, nos mudamos para Serra/ES, e em seguida para Vitória/ES. Aimorés/MG é a cidade do meu pai, por isso fomos para lá. Caratinga/MG é a cidade da minha mãe, por isso eu nasci lá. Toda a história familiar do meu pai é muito nebulosa, eu nunca conheci a sua família, porque ele ficou órfão muito cedo, sendo criado pela avó que morreu antes do meu nascimento. Ele é o filho mais velho, pois sua mãe teve mais dois filhos (meus tios), que nunca conheci. O meu pai era negro, então, ele representa a minha herança afro descendente. E já faz alguns anos que eu estou em busca dos fragmentos da minha história por parte de pai. Ele faleceu em 2005, então, a gente acabou não tendo a oportunidade de falar muito sobre isso. O que aconteceu é que fomos para Aimorés/MG, porque estava na divisa, e porque eu queria visitar a rua onde eu morei. Eu queria muito ver novamente a casa que eu vivi até os três anos. A minha mãe me passou o endereço de uma antiga vizinha. Eu fui até a casa dela, falei quem eu era, o que estava fazendo ali, e ela

se lembrou imediatamente dos meus pais. E me mostrou a casa onde eu morei, bem próxima a dela. Depois, ela me contou que eu tinha uma prima que morava ali perto, uma parente do meu pai, mais especificamente, filha de um tio do meu pai. Ela me deu o endereço, sugerindo que eu fosse até a casa dessa prima. Na hora me deu aquele frio na barriga, mas resolvi ir. E foi assim, que eu reencontrei essa prima desconhecida, um pouco mais jovem que a minha mãe. Ela me contou várias histórias de família, me mostrou a foto do pai dela, um tio já falecido. Relatou que a minha bisavó (avó do meu pai), sofreu muita violência doméstica até tomar a decisão de abandonar o marido para criar os filhos e meu pai sozinha. Falou, ainda, que ela era uma mulher forte, guerreira, que “ganhava a vida” lavando roupas para fora para sustentar a família. Depois, essa prima, falou o seguinte: “o lugar onde a sua bisavó morou ainda está lá. A gente só não sabe se o ‘barracão’ foi demolido, ou não, porque era só um cômodo velho com um fogão à lenha dentro, mas eu acho que esse lugar existe até hoje. É aqui perto, vai lá!”. E eu fui nesse lugar. Eu bati na porta, uma mulher veio ao nosso encontro. Eu disse: “Oi, boa tarde! Me chamo Rubiane. Estou aqui fazendo uma pesquisa para entender a minha história. Eu descobri que aqui foi o lugar onde a minha bisavó viveu...”. Esse lugar, hoje, é uma casa grande que foi construída, aos poucos, após a morte da minha bisavó, depois que o terreno foi vendido. O lugar que a minha bisavó viveu tinha se transformado em um cômodo da casa desta senhora. Então, ela me levou até esse cômodo e me mostrou exatamente onde ficava o fogão à lenha e a porta de entrada. Definitivamente, esse foi um dos momentos mais fortes que eu já vivi. Eu tenho a certidão de casamento da minha bisavó. Ela nasceu em 06 de junho de 1895. Só consta o nome da mãe, e no lugar do pai está um traço. Provavelmente, ela foi filha de uma mulher escravizada. Por outro lado, uma outra camada desses processos de família, que eu descobri falando com a minha mãe, antes de partir para a viagem pela divisa, é que ela não nasceu em Caratinga/MG, mas em Cuparaque/MG (que também fica na divisa). Na verdade, ela se mudou para Caratinga/MG com um ano de idade. De repente, eu descobri que eu tive duas avós em dois locais diferentes da divisa do Espírito Santo com Minas Gerais: em Aimorés/MG e em Cuparaque/MG. Descoberta que colocou definitivamente Cuparaque/MG no meu roteiro. Lá não havia endereço ou pessoas conhecidas, mas nós tentamos encontrar uma referência do lugar onde a minha avó viveu. Ela disse que era bem perto de uma grande pedra, uma pedra chamada de Pedra do Pescoço Mole. E foi lá que nós fizemos um trabalho com umas fotografias antigas do seu casamento. Enfim, esse projeto acabou me

jogando no umbigo da minha existência. Coisas que acabaram acontecendo para além do que eu poderia prever ou imaginar.

LFA: Retomando uma expressão que você usou antes, “criação de um repertório”, fiquei pensando: que corpo é esse que essas camadas, essas experiências, a criação desse repertório, vai fazendo emergir? Porque criar um determinado repertório é também, em alguma medida, criar um corpo – como demonstram Eduardo Viveiros de Castro (1987) e Daina Taylor (2013); mas, nesse contexto em especial, essa coimplicação, essa interdependência, parece ganhar outros contornos de intensidade.

RM: Bem, vou começar já antecipando que, eu não tenho uma resposta para essa pergunta (risos). Mas eu tenho algumas considerações que, para mim, estão super relacionadas à experiência de constituição desse repertório. Dentro dessas possibilidades, me vem imediatamente à questão de se dispor à experiência, de cultivar um corpo poroso, de uma predisposição à ideia de habitar temporariamente um lugar desconhecido da minha existência. Sem dizer que esse é um projeto que, fundamentalmente, se faz através de uma travessia espaço-temporal. Nesses últimos dias fiquei pensando muito sobre as estratégias que mobilizamos para cultivar uma receptividade afetiva com tudo que nos cerca. E, de certa maneira, acabei caindo no livro *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009) – que é uma coletânea de textos que discute a cartografia como método. Então, eu li uma das pistas desse método com a qual me identifiquei imediatamente: ‘a paixão pela aventura’. De alguma forma, por mais que esse projeto tenha sido motivado por memórias de infância – nesta relação de tentar entender essa vida “entre” Minas Gerais e Espírito Santo – percorrer a divisa significava ir ao encontro do desconhecido. Eu reli, também, um capítulo do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4* (1997), onde Gilles Deleuze e Félix Guattari vão falar de território existencial, e que eu considero ser um conceito super caro para minhas pesquisas. E nessa releitura, eu me senti muito afetada com uma frase muito curtinha do texto: “o em-casa não preexiste”. Então, quando eu li trecho, eu senti um alívio, pois imediatamente eu conectei essa afirmação com uma outra questão que estava girando na minha cabeça, que é a noção de pertencimento. Eu pen-

sei, se o ‘em-casa não preexiste’, ele é só pode ser um estado, algo que tem a ver com uma vitalidade. Ou seja, significa algo bem menos sólido, e muito mais volátil. Essa organização que estamos acostumados a chamar de casa – uma organização que nós definimos a partir dessa ideia de um espaço habitável – na verdade não, necessariamente, está ligado ao sentimento de pertencer. E eu acho que o corpo, também não preexiste. Na verdade, nunca se trata de um só corpo, né? Nós somos bilhões de corpos ao mesmo tempo, se considerarmos tudo que nos compõe: água, células, bactérias, ou seja, todos os microorganismos que formam o que percebemos como um corpo. E à medida que esse corpo vai sendo afetado pelo ambiente, ele vai mudando. Essa é uma outra palavra que está muito presente no meu pensamento agora: ambiente. Porque o ambiente está sempre repleto de outros corpos, não se trata apenas de um espaço. É um espaço repleto de corpos humanos e não humanos. O que quero dizer, é que os nossos corpos estão permanentemente recebendo estímulo e respostas de tudo que nos cerca. E essa multiplicidade toda de partilhas sensíveis está acontecendo o tempo inteiro, em continuidade. Por mais que fiquemos fabulando que as transformações mais importantes da vida aconteceram por causa de uma determinada situação, na verdade não é tão simples, tão óbvio. Nós desconsideramos tantas camadas que sequer percebemos que estão em ação agora, atuando nesse instante. Por outro lado, eu sempre fui muito interessada na quebra da rotina. Quando estamos a perceber muito mais, quando nos abrimos à escuta. Tem um trechinho do livro *A vida das plantas: uma metafísica da mistura* (2018), do Emanuelle Coccia, que, para mim, tem a ver com essa questão dos corpos que emergem na criação desse repertório, no qual ele diz: “um mundo onde ação e contemplação não se distinguem mais, e também um mundo no qual a matéria e a sensibilidade se amalgamam perfeitamente”. Eu fiquei pensando muito nessa relação entre contemplação e ação, porque isso estava em jogo todo o tempo durante a nossa viagem. Estávamos experimentando a contemplação e a ação, da mesma forma a matéria e a sensibilidade. A DIVISA é um projeto que envolve um contato direto com a materialidade, mas, ao mesmo tempo, considerando sempre que essa materialidade é uma energia vibrante, pulsante e viva. É uma matéria que responde ao contato. Porque do mesmo jeito que a matéria responde ao meu ato, o meu corpo responde à matéria. E eu acredito que isso acaba tendo a ver com essa construção de um repertório, como discute a Diana Taylor (2013), que são esses registros ínfimos de contato e intimidade que vão se acumulando no nosso corpo. De repente, eu me deparei não apenas com a linha-divisa, mas com o ambiente-divisa que mexeu com-

pletamente com o meu estado emocional, mental, psíquico. Moveu o meu território existencial de lugar.

LFA: A sua reflexão sobre o pertencimento é particularmente muito curiosa, porque se pegarmos umas das suas principais referências bibliográficas do Projeto DIVISA – referência, inclusive, que te acompanhou ao longo da viagem – que é o livro *Belonging: a culture of place* [Pertencimento: uma cultura do lugar] (2009), da bell hooks, esse seu exercício de pensar o pertencimento vai um pouco na contramão das reflexões que ela nos apresenta...

RM: Sim e não! (risos). Eu encontrei coisas muito valiosas na leitura desse livro. Ela constrói toda uma narrativa pessoal sobre a relação de afastamento e retorno ao estado do Kentucky (EUA). Ao mesmo tempo, que essa narrativa passa por questões históricas sobre os resíduos da escravidão. Apesar das particularidades e diferenças significativas sobre a diáspora na América do Norte e no Brasil, em ambos persiste a vulnerabilidade dos estados de saúde mental das pessoas negras, vinculado ao sentimento de não se encaixar ou não pertencer a nada. Há um trecho em que hooks afirma: “Há muito pouco trabalho publicado que analise a turbulência psicológica que os negros enfrentaram quando fizeram sérias mudanças geográficas que trouxeram consigo novas demandas psicológicas”. O que nas palavras de Saidiya Hartman (2021), reaparece de um modo bem mais direto “o sentimento de não pertencer ou de ser um elemento estranho está no cerne da escravidão”. Então, essa junção entre o pensamento de hooks e Hartman são primordiais para mim. São duas autoras com um conhecimento e uma sensibilidade muito profundas, ambas trabalhando nessa intersecção entre o histórico e o autobiográfico. Uma outra intervenção importante que, para mim se alinhou com essas questões, veio das autoras Dani D’Emilia e Vanessa Andreotti (2020), com a afirmativa: “Desative expectativas de pertencimento e se concentre em desaprender a lógica da separabilidade”. Quando eu penso na divisa, automaticamente essa frase ecoa como um desafio e como um exercício árduo e primordial para a vida.

LFA: Tenho uma última pergunta. Conheci seu trabalho em 2013, quando presenciei, em Vitória/ES, a apresentação da performance *Decanto, até quando for preciso esquecer*¹⁵. Um trabalho que, naquele momento da sua trajetória, estava muito mais atrelado a uma espécie de fascínio seu pela incapacidade humana de dominar o esquecimento. Quase dez anos depois você produz o Projeto DIVISA, que, à princípio, parece caminhar no sentido oposto. Como que você entende esse deslocamento, essa “aparente” inversão de perspectiva na lida com a questão da memória no âmbito do seu projeto poético?

RM: A memória se tornou o conceito central da minha pesquisa. É dessa fonte que eu bebo todos os dias. E cada vez mais, eu tenho entendido que a memória compreende tudo que nós somos, incluindo o esquecimento, incluindo aquilo que não sabemos que somos. Ela é uma narrativa, mas não pode ser condensada apenas na linguagem. Não pode ser totalmente explicada porque não se resume ao conhecimento humano, pelo contrário, a memória toca o extra-humano. Nesse sentido, cada um de nós é somente uma fagulha da história do mundo. É claro que eu estou interessada na minha própria história, nas narrativas familiares, na diáspora e na minha herança negra, mas eu não acho que acaba aí, pelo contrário, começa aí para ir além. Eu, também, estou super interessada nas memórias que estão além de mim, e que posso acessá-las. Mas, eu também, estou interessada nas memórias que não podem ser acessadas, que estão no campo do esquecimento. A performance *“Decanto, até quando for preciso esquecer”* me ajudou a compreender que o esquecimento não é o contrário da lembrança, eles atuam

15 Performance apresentada no “Festival Espírito Mundo”, em Vila Nova de Gaia (Portugal); na residência de pesquisa “Seu Vicente”, em Lisboa (Portugal); no Exchange Dublin, em Dublin (Irlanda); no “Vênus Terra”, no Rio de Janeiro/RJ; e no “Hacklab-LIS”, em Vitória/ES, Brasil, 2013. Dividida em dois dias, cada qual com duração de seis horas, a performance foi desenvolvida com base na investigação sobre os modos de funcionamento da memória, na qual Rubiane Maia se desloca entre o binômio lembrança-esquecimento ou esquecimento-lembrança. Dividida em dois momentos complementares, no primeiro deles a artista segurava nas mãos um gravador e lia em voz alta, sem interrupção, a conjugação do verbo ‘esquecer’ em todos os seus modos e tempos. No segundo momento, Rubiane ligava o áudio gravado, acomodava-se sobre uma cadeira caída no chão e, à medida que se concentrava em sua própria voz ecoada pelo gravador, recolhia com o auxílio de um conta-gotas, bem lentamente, o vinho que estava em um cálice localizado acima de sua cabeça, gotejando-o em sua boca, sem engolir, até que todo o líquido transbordasse dela. Para mais informações, acessar: <<https://www.rubianemaia.com/decanto-ate-quando-for-preciso-esqu>>.

juntos, em um movimento de expansão e contração. O que significa que a memória é plástica, dinâmica. Ela é capaz de tomar diversas formas. Para compreender isso, e para exercitar isso, nós precisamos evitar pensar no tempo como uma linha, como linearidade. Nós precisamos abrir mão dessa ideia de separação entre o passado, o presente e o futuro, como reivindica Leda Maria Martins (2002). Então eu acho que esse conceito de espiral poética é muito interessante para espelhar como os movimentos da vida vão acontecendo entre jogos de similaridades e diferenças. Em Bergson (1999), o que lembramos é aquilo que de alguma forma tem utilidade para o presente. É útil no sentido de que, de alguma forma, aquilo que retorna para nós como lembrança contribui para os movimentos de atualização coletiva do mundo. Ou seja, o passado sempre é útil para potencializar processos e acontecimentos vinculados às transformações do agora. Então, eu arriscaria afirmar que o Projeto DIVISA, e seu modo de operar com a questão do resgate de algumas memórias, sempre esteve incubado, em vias de. Mas aconteceu quando precisava acontecer, e foi agora. E curiosamente, aconteceu quando coexiste comigo um novo descendente que é Tian. E isso, também, faz total sentido para mim quando eu penso que, realizar esse projeto simbolicamente significa apresentar a ele a minha terra. A presença de Tian na minha vida me trouxe a lembrança da criança que eu fui, mas também me fez olhar com muito respeito para os acontecimentos familiares que antecedem ao meu nascimento. Ou seja, eu sinto que há uma magia acontecendo, justamente porque o tempo é essa espiral que nos ajuda na atualização contínua do que somos. E isso me faz refletir, como as imagens de família e de infância não estão aí, apenas ao sabor do acaso, mas retornam porque são elas que materializam a expansão do meu território existencial, potencializando o futuro (ou os futuros), que estão se abrindo no agora. À medida que eu faço uso da memória como um dispositivo de constituição daquilo que eu sou, eu colaboro para curar os aspectos do meu passado, das dores e traumas familiares que precisam ser curados, lembrados, ritualizados. E são muitas as cicatrizes herdadas pelo colonialismo que estão silenciadas ou esquecidas – geração após geração. Algo que bell hooks diz, neste mesmo livro: “curar aquele espírito significava me lembrar de mim mesma, pegar os pedaços da minha vida e juntá-los novamente. Ao lembrar minha infância e escrever sobre meus primeiros anos de vida, eu estava mapeando o território, descobrindo a mim mesma”. E para completar, eu encerraria com um outro trecho, na qual, ela lindamente afirma: “mesmo quando senti que a terapia não estava ajudando, não perdi minha convicção de que havia saúde a ser encontrada, que a cura poderia vir da compreensão do passado e conectá-lo ao presente”.

Referências

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A fabricação do corpo na sociedade Xingua-na. In: Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil – Boletim do Museu Nacional UFRJ, 1987. p. 40-49.

COCCIA, Emanuelle. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

D'EMILIA, Dani; ANDREOTTI, Vanessa; GTDF Collective. Co-sentindo com ternura radical. São Paulo: PS_São Paulo, 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

GLISSANT, Édouard. Poética da relação. Tradução Marcela Vieira & Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Tradução José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

hooks, bell. Belonging: a culture of place. New York: Routledge, 2009.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graziela; ARBEX, Márcia (Orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

MONTESSORI, Maria. A descoberta da criança: pedagogia científica. Tradução de Pe. Aury Maria Azélio Brunetti. Campinas: Kíron, 2017.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílana de. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

RAMOS, Nayana de Souza et al.. 1948 - As marcas do Contestado em meio ao massacre do quartel de Ataléia Processo nº 895: Uma história nunca antes contada. In: *Revista do Observatório da Justiça Militar Estadual*, Belo Horizonte, vol. 2, nº 2, p. 57-67, jul. - dez., 2018.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Sobre pathos nos azulejos de Varejão

Adriel Dalmolin Zortéa¹

Resumo: Interrogam-se azulejos de Adriana Varejão a partir de questões teóricas ligadas à noção de Pathosformel na obra de Aby Warburg e na de Georges Didi-Huberman. O texto pensa a Polaridade ethos/pathos em Saunas e Banhos, bem como reflete sobre a Pathosformel de um corpo ferido na obra Linda do Rosário. Metodologicamente, exercita-se uma atividade associativa.

Palavras-chave: Adriana Varejão. Arte contemporânea no Brasil. Pathosformel. Aby Warburg.

About pathos in Varejão's tiles

Abstract: Adriana Varejão's tiles are questioned based on theoretical issues linked to the notion of Pathosformel in the work of Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. The text thinks about the ethos/pathos polarity in Saunas and Baths, as well as reflects on the Pathosformel of a wounded body in Linda do Rosário. Methodologically, an associative activity is exercised.

Keywords: Adriana Varejão. Contemporain art in Brazil. Pathosformel. Aby Warburg.

¹ Mestrando em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/IdA/UnB). Bolsista Capes. Graduado em História, em modalidade habilitação dupla, pelo Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Filiado ao Laboratório de Teoria e História da Arte da UnB (La-THA). Participa dos grupos de pesquisa "Montagem no discurso historiográfico artístico" (UnB) e "Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas" (UFRJ), ambos cadastrados no CNPq. Universidade de Brasília, Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG1, Asa Norte, Brasília, 70910900. E-mail: adrielzortea@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9004537654401468>. Brasília, Brasil.

Uma questão dirigida a certos azulejos

Nosso principal objetivo é interrogar alguns dos azulejos pintados pelas mãos de Adriana Varejão (1964), artista plástica brasileira, a partir de questões teóricas abertas pela teoria das *Pathosformeln*, cuja noção foi cunhada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) mas também problematizada nos recentes escritos do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953).

A artista, que descreveu a sua experiência com o Barroco no Brasil em termos de um “êxtase” (PEDROSA; VAREJÃO, 2012, p. 231), muitas vezes trabalha com imagens pintadas a partir de azulejos portugueses ao reproduzir em suas telas padrões de azulejos coloniais. Destacam-se em sua plástica os azulejos de Salvador, Cachoeira e Olinda (VOLZ, 2022, p. 213). A partir do azulejo, muitas vezes recheado de carne vermelha ou contra-posto às mais variadas formas orgânicas, a artista pretende interrogar as múltiplas camadas da noção de Barroco no Brasil, bem como seu legado complexo para a história de nosso país.

No entanto, para além de azulejos produzido como imagens de Azulejaria Portuguesa, Varejão também oferta aos nossos olhos a visão de azulejos monocromáticos, a partir de investigações dirigidas a essa pequena peça mineral em sua forma mais vulgar ou corriqueira: o simples azulejo de botiquins, banhos ou hospitais, usado para impermear, isolar ou higienizar ambientes. A partir desse tipo de azulejo, Varejão produziu imagens para a série *Saunas e Banhos*, iniciada nos anos 2000 e ainda não finalizada.

Em um primeiro momento, buscamos problematizar as telas *O sonhador* (2006) e *O húngaro* (2006), produzidas para a série *Saunas e Banhos*, ao lado de questões teóricas ligadas à *Pathosformel*, principalmente a partir da Polaridade *pathos/ethos* encontrada no contraponto entre forma orgânica e azulejo frio e duro. *Saunas e Banhos* oferta-nos aos olhos formas de água em movimento que cedem seu lugar na série *Línguas e Cortes* a outro material orgânico: a carne.

Em um segundo momento, investiga-se a obra *Linda do Rosário* (2006), uma ruína de azulejos brancos recheada de carne vermelha, à luz de questões teóricas ligadas a *Pathosformel* de um corpo ferido. Pretende-se somar a já referida Polaridade entre forma orgânica e azulejo, o mimetismo entre o azulejo rompido de seu suporte e o *pathos* de um corpo machuca-

do ao ser revelado em seu interior vermelho. A obra de Varejão interroga a partir da Polaridade *pathos/ethos* e a *Pathosformel* de corpo ferido ou ainda marcado pela violência são as questões da presente pesquisa, a qual estrutura-se metodologicamente pela associação de imagens.

Saunas e Banhos e a Polaridade *ethos/pathos*

As imagens que estudamos neste pequeno texto são produzidas pelas mãos de Adriana Varejão no Brasil da primeira década do século XXI. Todavia, ao pousarmos demoradamente nossos olhos sobre elas, podemos concordar com Didi-Huberman, para quem a história da arte¹ não nasceu apenas uma vez, mas ao contrário, está sempre por recomeçar (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13). Com os azulejos pintados por Varejão, a história da arte parece iniciar mais uma vez; as imagens que selecionamos para este trabalho são dotadas de uma potente capacidade de dobrar elementos sobre elementos, ou ainda imagens sobre imagens.

Varejão possui uma exímia produção de arte, com local de destaque no cenário artístico em nível internacional. A carioca estudou no Parque Lage após deixar para trás o curso de engenharia (MORAES, 2013, p. 19) e contribui a partir de então com imagens para exposições e Bienais de arte contemporânea no Brasil e exterior. O trabalho levado à baila pela artista não parece cessar de escavar² o passado para encontrar material. Varejão, como uma artista trapeira³, retoma “obras canônicas” da história da arte e opera a partir de imagens de diferentes tempos históricos.

1 Lembramos que Georges Didi-Huberman (2017a, p.71) problematizou significados existentes na expressão “história da arte”: o desenvolvimento dos objetos artísticos no tempo, na expressão genitivo subjetivo, e a disciplina que tem estes objetos como campo de estudo, na expressão genitivo objetivo.

2 Trata-se de modelo arqueológico cuja concepção dialética trata a memória como objeto a ser “escavado”. A partir desta noção, a memória encontra-se tanto nos vestígios que a escavação traz à tona como na própria substância do solo ou ainda “no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 123).

3 Nomeamos a atuação de Varejão como a de uma trapeira (*chiffonnier*) a partir da acepção utilizada por Didi-Huberman para referir-se ao trabalho de Walter Benjamin, principalmente em *Passagens* (2009). Para o francês, a prática da história da arte poderia (ou deveria) estar arraigada ao ato de tornar-nos trapeiros da memória das coisas, preocupados em procurar unir os trapos do mundo e a partir dos dejetos construir “novas coleções” de objetos para o conhecimento. Neste sentido, o resto ofertaria “o suporte sintomal do saber” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 119).

Percebe-se em sua obra o diálogo com antigos mestres da pintura como Caravaggio (1571-1610), ou dos primeiros pintores “modernos” como Goya (1746-1828), ambos citados em depoimento (VAREJÃO, 2005, p. 01). Em uma verdadeira atividade de artista quase historiadora da arte, os pintores holandeses do século XVI e XVII, por exemplo, encontram possíveis alusões à porcelana chinesa Song produzida no século XIII; ou é a imagem de Jesus Cristo encontrada em meio ao “ritual antropofágico” do gravurista Theodore de Bry (1528-1598).

A noção de Barroco deve ser notada na plástica da artista. Varejão diz ter se encantado com a riqueza da matéria voluptuosa que permeia o interior das igrejas que visitou na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais (PEDROSA, 2012, p. 231-232). O curador Adriano Pedrosa, em texto para o catálogo da amostra de Adriana Varejão “Histórias às margens” (2012), realizada no Museu de Arte Moderna (MAM-SP), observou que em Varejão o “barroco é pura ilusão e teatro” (PEDROSA, 2012, p. 162).

Varejão apostou em um jogo com os sentidos no Barroco ao tratar da situação exemplar em que a coluna na arquitetura dá lugar a “uma pintura que simula a coluna, um teto que se abre para o céu, um painel de madeira pintado à moda de azulejaria”, antes de acrescentar que até hoje acredita “na pintura como sendo o efeito ilusório de um artifício” (VOLZ; VAREJÃO, 2022, p. 23). Neste sentido, a série *Saunas e Banhos* procura apresentar um ambiente artificial e ilusionista, conectado à mônada sem portas e janelas de Leibniz e dotado de tridimensionalidade.

Saunas e Banhos teve início no início dos anos 2000, mas é bastante difícil dizer se já é uma série finalizada, pois a artista às vezes retoma às obras já consolidadas em sua carreira. A série é formada por pinturas de ambientes herméticos, com cisão entre interior e exterior, como saunas, banhos ou piscinas, na total ausência de portas, janelas ou passagens de acesso a outro ambiente. Não é o azulejo português ou a talha dourada que encontramos em *Saunas e Banhos*, pois acessamos certa noção de Barroco nestas imagens a partir do aspecto ilusionista.

Estamos diante de uma série de imagens silenciosas. O elemento duro e mineral que é o azulejo, de cor azul, de textura fria, é contraponto às formas orgânicas da água em movimento em locais produzidas para funcio-

Figura 1

Adriana Varejão, *O sonhador*, 2006. Óleo sobre tela, 170cm x 230 cm. Disponível em: <http://www.adriनावarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>



nares como verdadeiras câmaras de segredos⁴. Ao contrário da voluptuosidade ou da atração pelo excesso de outras imagens da artista, nas obras da presente série o que impera é o vazio.

A obra acima (figura 01), denominada *O sonhador*, foi pintada por Adriana Varejão no ano de 2006 em óleo sobre tela e possui dimensões de 170 x 230cm. Segundo Varejão e Schwarcz (2012, p. 234) a série abriu novas possibilidades para os azulejos por possibilitar obras contíguas. Não encontramos em *Saunas e Banhos* o elemento carne contraposto ao azulejo. É o segundo elemento que domina a obra, e ele é contraposto a outro motivo orgânico: a forma da água na piscina. As dimensões do quadro são grandes: um alto pé-direito, com o dobro da altura das portas. Não há qualquer outro tipo de material visível na produção do cômodo que não a azulejaria: não há cobre, ferro ou madeira.

Na obra acima, o azulejo é encontrado em todas as paredes de cômodos de aparência fria e formas retas, mas não se trata de um azulejo histórico

4 Ou ainda uma Câmara de Ecos. *Chambre d'échos* é o nome da amostra realizada por Varejão na Fundação Cartier em Paris (2005). Todavia, também é uma alusão por parte da artista ao livro do escritor Severo Sarduy (1987, p. 147), um dos autores que colaboraram para a sua concepção de Barroco.

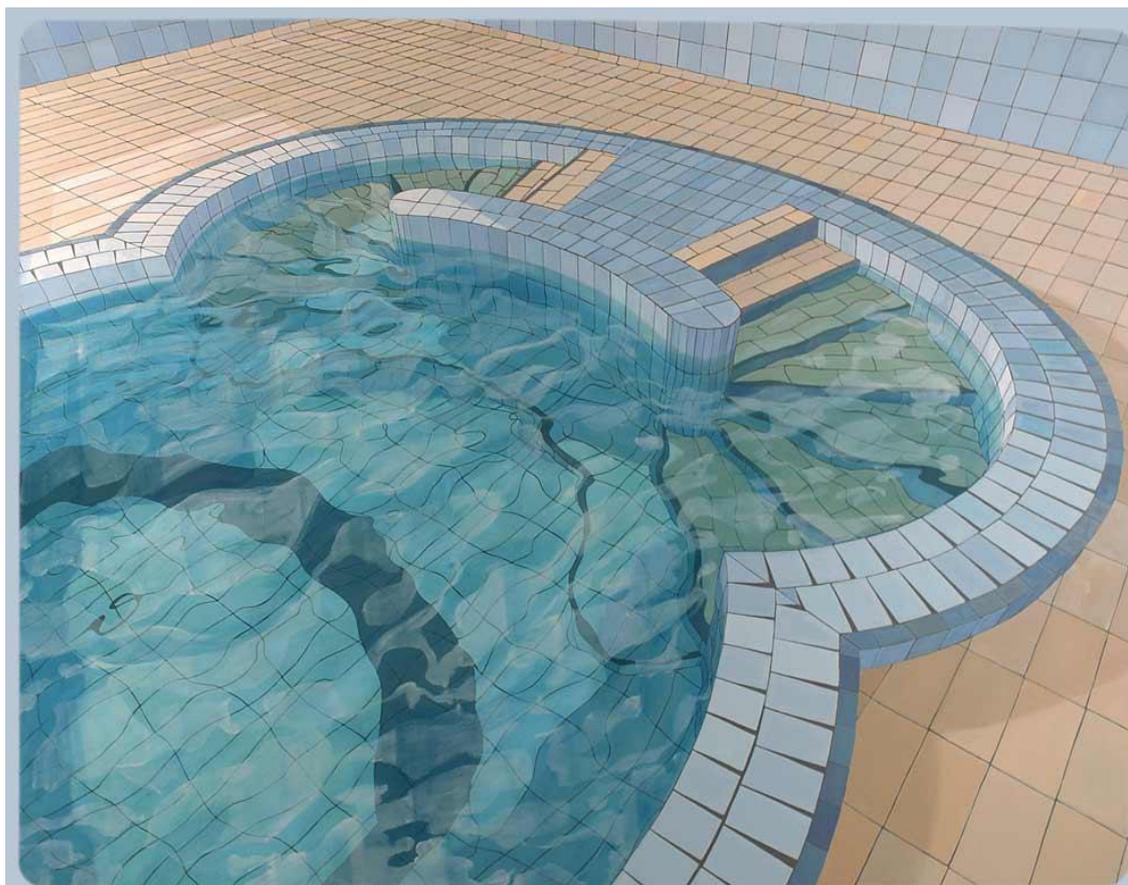
com padrões de desenhos coloniais. Como já dito, são simples azulejos os usados para revestir a alvenaria destes estranhos cômodos, aqueles usados para revestir ou impermear ambientes; azulejos que ladrilham banheiros, piscinas ou cozinhas e corredores de hospitais.

Sabemos que a artista leu a obra *A dobra. Leibniz e o Barroco* (2009) de Gilles Deleuze, publicada pela primeira vez em 1988 (PEDROSA; VAREJÃO, 2012, p. 233). No referido livro, Deleuze escreveu que a mônoda em Leibniz trata-se de um compartimento fechado, “um apartamento inteiramente coberto de linhas de inflexão variável” (DELEUZE, 2009, p. 54). Sem aberturas para o exterior, sem portas ou janelas, tudo que é necessário ver se encontra dentro. Trata-se de uma sala secreta, uma cripta, uma igreja ou ainda um gabinete de estampas ou curiosidades, “um compartimento (...) no qual todas as ações são internas” (DELEUZE, 2009, p. 54). Como na imagem acima, é o interior do banho-mônoda que atrai nosso olhar.

Como uma possível chave interpretativa para a cisão entre interior e exterior, podemos interrogar o feixe de luz que adentra a piscina-mônoda através da parede direita a partir de outra característica citada por Deleuze: a mônoda possui apenas “uma pequena abertura no alto, pela qual passa a luz” (DELEUZE, 2009, p. 54). Em *O sonhador* não existem ângulos ovais ou arredondados e o ambiente é dominado por formas quadriculadas e linhas retas. Alguns azulejos possuem disparidades de tamanho e de cor, há falhas visíveis, como no canto inferior direito, local em que faltam azulejos.

Figura 2

Adriana Varejão, *O húngaro*, 2006. Óleo sobre tela, 200 x 255cm. Disponível em: <http://www.adriana-varejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>



A cor não deve escapar: azul. Mas a cor azul é esparsa. Ao olhar atento, observa-se que a cor destoa de um azulejo para o outro, ou dentre regiões distintas de um único azulejo. Ocorre uma variação entre tons de azul, mais escurecidos ao fundo da piscina e nas paredes laterais à esquerda, afastadas da luz da lateral direita. O azul cede lugar ao verde fosco. Da estrutura arquitetônica do cômodo, sobressaem degraus de alvenaria, rodapés e canaletas, também azulejados. A sensação de vazio e de solidão é a que se desprende do azulejo. *O colecionador* nada nos promete.

Em *O húngaro* (figura 02), também datada do ano de 2006, ocorre uma sobreposição de cores: certa cor ocre azulejada sobre o chão, contrapõe-se ao azul das paredes ao fundo e ao da piscina. Existem locais, como nas bordas da piscina, em que as duas cores formam uma estranha alquimia. Ao contrário de *O sonhador*, a presente imagem condensa formas que não as retas, como as curvas e arredondadas bordas da piscina, que parecem formar um número “8”. Os azulejos dos cantos ovalados também possuem formatos que não o quadrado, como triângulos sobrepostos para formar losangos.

Os rejuntas negros são também mais visíveis que na primeira piscina. Visualizamos os degraus em direção ao chão da piscina e as marcas em azul mais forte sobrepostas aos azulejos ao fundo da piscina. Novamente, é a água da piscina que se encontra em movimento, mas não encontramos corpos de pessoas ou janelas abertas. A piscina de *O húngaro* ocupa maior espaço que a de *O sonhador*. Aqui, podemos acessar o fundo da piscina, que nos era interdita na outra obra.

Existe uma largueza em *O sonhador* que não é encontrada em *O húngaro*: a última não possui pé-direito alto, além de ser construída em ângulo distinto da primeira: uma é vista lateralmente, a outra por uma visão panorâmica. Em ambas, nota-se a recente afirmação da artista de que com *Saunas e Banhos* estava interessada em “explorar a espacialidade não para fora, mas para dentro da tela” (VOLZ; VAREJÃO, 2022, p. 36). Notamos o espaço tridimensional não apenas entre as paredes da tela, mas também na profundidade de ambas as piscinas.

O sonhador e *O húngaro* não são obras agradáveis, não parecem ser ambiente feitos para o ócio de um banhista ou o prazer de um espectador de quadro. Mas as *Saunas* duram, elas fazem durar nossa percepção ou nossa empatia. O olhar vaga à procura de discernir a origem de nosso des-

conforto. Pode-se imaginar o eco do barulho da água em salão tão alto, ou a sensação de pequenez e exposição em tamanha largueza de espaço. A sauna é fria. Herkenhoff (2005, p. 02) escreveu que há intenso “labor sado-freudiano” em *Saunas e Banhos*. Mas acrescentamos que se há violência na presente obra, é a do silêncio intimista diante de nossos olhos.

Tudo é estático em *O colecionador* e em *O húngaro*, exceto a água da piscina, que ondula sobre o azulejo azul. Uma forma orgânica e outra não, a primeira em movimento e a segunda paralisada. A nossa interrogação dirigida a obra a partir da noção de *Pathosformel* parte do movimento da água. Logo, operamos a partir de uma lição de pesquisa cara a Warburg: o detalhe. Deslocar o olhar para o detalhe secundário é um importante princípio metodológico utilizado por este importante historiador da arte alemão.

Figura 3

Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus, 1483. Óleo sobre têmpora, 172 cm x 278 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBV-g?hl=pt-BR>



Portanto, nosso primeiro argumento não parte do azulejo propriamente dito, mas do detalhe secundário: a forma em movimento da água da piscina. Em termos metodológicos, a partir da acepção didi-hubermaniana de “mesas de montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24), somos guiados por uma lógica associativa: colocamos ao lado das imagens acima, uma terceira obra. Lançamos uma interrogação às telas acima ao associá-las com outra imagem.

Em *O nascimento de Vênus* (figura 3), pintada por Botticelli (1445-1510) em 1483, é o detalhe que captou o olhar do historiador da arte alemão, a plasticidade do panejamento ou das flores insufladas pelo vento, e não necessariamente a nudez de Vênus e seu grande tema mitológico. Lembremos que Aby Warburg, ao escrever sua tese de doutorado no final do século XIX, deslocou o olhar do historiador da arte para o que não parecia ser o verdadeiro “tema” do quadro. Ação parecida podemos realizar com a obra de Varejão: a forma da água em movimento não é o tema do quadro, que é a mônoda, o azulejo e até mesmo o teatro do barroco, mas ela faz soltar os nossos olhos por sua capacidade de introduzir movimento e intensidade à tela.

Na obra acima, Vênus chega à beira da praia soprada pelo vento da boca de Zéfiro, um deus eólico. A tese de doutorado de Aby Warburg muito bem pensou a forma do panejamento em movimento como *Nachleben der Antike*. Para o historiador da arte alemão, a partir de textos como os hinos homéricos, ou de imagens como os relevos dos sarcófagos romanos, a Antiguidade chegou às mãos e pincéis dos artistas e doutos do Renascimento florentino. Notamos que o estudo de Warburg girou em torno de demonstrar que aos artistas do *Quattrocento* italiano interessou não somente o movimento como fórmula iconográfica, mas como fórmula de intensidade. “Um impulso vindo de fora como pretexto para eleger cenas de exasperação passional” (WARBURG, 2015, p. 84).

O movimento não apenas indicou a Antiguidade, mas a reivindicou como fórmula para a expressão artística. Em Warburg, o *pathos* da imagem se infiltra através do movimento do acessório em movimento: as formas do drapeado e cabeleira. É, muitas vezes, por um movimento deslocado que o artista confere intensidade à pintura que produz (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208).

Defendemos como ponto de interrogação dirigido à *Saunas* a partir da noção de *Pathosformel*, que na presente imagem de Varejão ocorreu ato semelhante: a forma da água em movimento está deslocada, está onde não deveria estar, pois movimenta uma sala vazia, sem entradas ou saídas. No entanto, é por esse movimento que se infiltra o *pathos* da imagem, a sua intensidade, pois o movimento consiste em importante ferramenta patética (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 45).

Uma outra reflexão parte da autonomia do *pathos* na obra de Varejão, pois a forma do panejamento que acompanhou o movimento do corpo

na Antiguidade ganhou autonomia figurativa com o passar dos séculos. Didi-Huberman escreveu que o *pathos* descola da apresentação do corpo com a modernidade a partir de certa bifurcação entre a imagem humana e a própria forma do panejamento (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 16). Em Varejão, a *Pathosformel* da forma em movimento está ligada às dobras do elemento água, e não a gestualidade humana.

No entanto, também podemos encontrar a *Pathosformel* a partir da Polaridade *ethos/pathos*. Podemos tratar o azulejo e a forma da água em movimento como uma polaridade, um *ethos* geométrico, frio e milimétrico, o azulejo, e um *pathos* dotado de intensidade, como a forma em movimento da água. Warburg (2015, p. 84) escreveu sobre um contraponto na imagem de Botticelli. O historiador da arte procurou nas imagens Polaridade, que como leitor de Nietzsche (2020) nomeou *ethos* e *pathos*. Em seu estudo sobre Botticelli encontramos a polaridade entre o rosto impassível de Vênus (o *ethos*) e o intenso movimento do panejamento ou ainda de cabeleiras circundantes (o *pathos*).

Temos a forma orgânica contraposta ao azulejo frio e duro, como na obra de Botticelli encontramos a forma do vento insuflando drapearias (o elemento orgânico) e o corpo cinzelado à moda de baixos-relevos de Vênus (o elemento mineral). A dureza da forma de Vênus já foi ressaltada por Didi-Huberman: cinzelada como um baixo-relevo da Antiguidade (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 40). Neste caso, frio e duro como um azulejo pintado por Varejão. A Polaridade entre um elemento estático e outro orgânico, ou um duro e outro em movimento.

Linda do Rosário e a Pathosformel de corpo ferido

Pinturas de carne ou a partir do elemento carne já se encontravam presentes em obras anteriores de Varejão, mas completamente ausentes da série *Saunas e Banhos*. A espera quase violenta de que algo aconteça nas imagens dos *Banhos* aqui se dissipou: o azulejo se abre e nos revela seu interior viscoso. A carne, na obra da artista, adquiriu larga preponderância a partir de diversos tipos de aberturas e feridas provocadas na superfície de azulejos, pintados em estilo monocromático ou como reprodução de padrões da azulejaria portuguesa. Mas aqui, como nas imagens acima, encontramos o azulejo corriqueiro.

Figura 4

Adriana Varejão. *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240cm x 230cm x 40cm. Acervo: Museu do Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.



Ainda não estamos no domínio do charque, nas nomeadas *Ruínas de Charque*, tal qual nas obras posteriores da artista. A carne vermelha nos azulejos de *Línguas e Cortes* antecede a carne marmorizada de obras posteriores da artista; essa carne não é comestível, marmorizada ou ainda “aculturada” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 246). Ela tem aparência quente, mole e viscosa. Ela é a *chair*, não a *viande*⁵.

Linda do Rosário (figura 04) é uma ruína arquitetônica recheada de carne. O tamanho da imagem deve ser destacado: estamos diante de uma ruína

⁵ A língua francesa produziu uma interessante diferença entre *chair*, a carne humana, e a *viande*, que é a carne animal comestível. Podemos aplicá-la na plástica de Varejão: as *Ruínas de Charque* são *viande*, pois são carne comestível; a carne mole e quente de *Línguas e Cortes* é *chair*, pois aparentemente são miméticas à carne humana.

de ■ 40 cm. A obra ocupa uma boa parte do andar térreo da nomeada Galeria Varejão no Instituto Inhotim. Estamos diante de um potente contraponto: sob o interior do azulejo branco em sua ruína material – uma parede nem totalmente reta, nem totalmente ladrilhada – não visualizamos cimento, tijolos ou arenito, e sim carne de aparência quente e mole. O azulejo aqui não é quase intocado. Em *Linda do Rosário* o destituímos de sua preponderância em *Saunas e Banhos*: nós atingimos a pintura em seu cerne de carne.

A artista baseou-se na história de um hotel no Rio de Janeiro, o *Linda do Rosário*, para iniciar a construção de sua obra. O estabelecimento desmoronou e sob os escombros da construção, em meio aos hóspedes surpreendidos na cama, talvez dormindo, talvez “fazendo amor” ou ainda em meditação profunda, “restavam orgulhosas e ainda erguidas as paredes de azulejos” (SCHWARCZ, 2012, p. 242). Mas Varejão foi além da ruína arquitetônica. Contrapostas aos restos de superfícies brancas e lisas, a carne destaca-se da alvenaria que pretendia cobrir ou isolar seu interior vermelho.

A carne está “entre tocar alguma coisa e tocar alguém” (1998, p. 34). É difícil observar esta carne e não querer ultrapassá-la, tocar com o dedo, perceber sua temperatura e textura. A matéria que espreita sob o azulejo não tende a ser organizada como o azulejo: é irruptiva e contrária a qualquer absorção ou controle por parte de seu contraponto frio e duro. A carne em *Linda do Rosário* não escapuliu para fora do suporte material: ela foi revelada. Não fomos enganados pela pretensa aparência do azulejo, mas colocados em estado de alerta sobre seu interior.

Para alguns autores, o contraponto entre azulejaria e carne em Varejão tornou-se imagem da colonização europeia e ocupa o lugar de uma contra catequese ou contra conquista; na considerada história às avessas, aspectos como o azulejo que encobre ou oculta as carnes e a violência da história foram destacados. Aqui, encontramos a carne ferida da escravidão ou ainda da violência sexual da miscigenação que se entrecruzaram no passado colonial. Na obra de Varejão “a carne dos colonos, a carne dos escravos, a carne dos indígenas, a carne dos portugueses aparecem agora como matéria” (SCHWARCZ, 2012, p. 252).

Neste caso, a contaminação do azulejo em Varejão, tantas vezes perpassada por imagens de carne ou de outras formas orgânicas, trata-se de uma das muitas fissuras do encontro entre culturas no Brasil. Paulo Herkenhoff

(2001, p. 5), sobre certas obras pintadas por Varejão, notou que a pintura “apresenta (...) o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”.

Quanto ao legado do Barroco, esse azulejo não é uma relíquia portuguesa dos tempos do Brasil Colônia. Ele é um simples azulejo de botequim, ou de hospital com função de isolar a sujeira ou ser prático para facilitar a limpeza e a higienização de determinado local. Precisamos encontrar o Barroco em Varejão a partir da carne.

A carne de cor vermelha contrasta com a textura lisa e fria e de cor também fria do azulejo, pois é viscosa e úmida, bem como aparenta ser mole e quente. É uma carne de cor sanguinolenta, de um vermelho quase escarlate, com tendência ao preto em certas regiões. É a carne de uma chaga ou uma ferida. Difícil é descrever sua matéria, dada a tortuosidade com que nosso olhar é convocado a percorrer o lado avesso desta imagem: como vemos acima (figura 04), mesclam-se pedaços de carne com aparência de entranhas úmidas, nervo branco revelado, camadas de gordura sobrepostas ao vermelho vivo ou ainda carne mole ou tenra enroscada às regiões de tecido mais duro.

Porém, é difícil observar a carne apenas pelo ângulo da violência. própria artista diz se preocupar com uma leitura um tanto rasa da pintura da carne em sua obra. “Não gosto quando associam a carne em meu trabalho ao martírio dos povos colonizados. A carne, para mim, está mais ligada à ideia de erotismo” (VAREJÃO, 2005, p. 2).

Em outra entrevista, cedida a Adriano Pedrosa, proferiu que “uma máxima barroca” poderia ser “o desperdício em prol do prazer” (PEDROSA, 2012, p. 231). Leitora de Severo Sarduy, o autor propôs o Barroco como “a superabundância e o desperdício” (SARDUY, 1987, p. 209). Este escreveu que o sentido profundo do Barroco na atualidade deveria ser o de parodiar a economia burguesa, contrário ao princípio da acumulação e da austeridade.

Linhas abaixo, cita que no erotismo do desperdício de material ou ainda na chave da artificialidade manifestaria um “jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem (...), mas

o desperdício em função do prazer⁶” (SARDUY, 1987, p. 210). Credita-se ao material a sensualidade e a riqueza do barroco: a aparência de quentura de seu material ou o impacto de sua cor muito viva poderiam nos remeter à talha dourada e à quase indiscernível quantidade de elementos que permeiam uma igreja barroca no Brasil.

Em nosso trabalho, nós concordamos com a artista, mas não desejamos isolar à volúpia da ruína, ou até o martírio da sensualidade. Não devemos nos esquecer que a carne é material muito complexo: encontra-se tanto nas imagens de animais expostas ao balcão do açougue como no martírio de Cristo. Adriano Pedrosa, escreveu “a fenda [em Varejão] é ferida patente”, mas retornou ao teatro do barroco ao acrescentar “ainda que artificial, ilusionista” (PEDROSA, 2012, p. 162).

A carne é a ilusão do barroco, mas continua a ser uma ferida revelada em sangue e osso. Notadamente, e como já sublinhado, o azulejo é uma forma mineral e geométrica, diferente da carne, que é uma forma quente e orgânica. Mas o paradoxo subtrai-se de ser definitivo, pois em ambas as partes há uma complicada rede de interações: as partes não existem uma sem a outra. É preciso explodir o azulejo para poder atingir a carne, mas sem o ladrilho a matéria não seria tencionada e perderia seu estatuto de carne exposta.

O azulejo encobre a carne, mas ela ainda assim é revelada: trata-se de uma aparição. Foi justamente em termos de encobrimento que escreveu Nietzsche sobre *ethos* e *pathos*. Para o filósofo alemão, o *ethos* trata do “encobrimento (...) do efeito dionisíaco”, antes de acrescentar a própria potência do *pathos*, “que acaba empurrando o próprio drama apolíneo para uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca” (NIETZSCHE, 2020, p. 118).

6 Autor que utiliza o termo neobarroco para referir-se a determinadas obras surgidas no século XX. Para ele, o neobarroco estaria ligado ao trabalho perdido como jogo e desperdício pois faltante de um pensamento funcional. O neobarroco seria “a voluptuosidade do ouro, o fausto, a desmesura, o prazer”, ou ainda “o erotismo da artificialidade” (SARDUY, 1987, p. 217). Ligado também, em termos quase messiânicos, a uma superação da autoridade a partir da “impugnação da entidade logocêntrica” (SARDUY, 1987, p. 212).

Portanto, em termos teóricos, a parede azulejada e a carne vermelha ocupam o lugar de uma “montagem simbólica” e de uma “desmontagem pulsional” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175). Para isso, a relação entre elemento frio e elemento quente é o primeiro ponto de interrogação dirigido à *Linda do Rosário* a partir da noção de *Pathosformel*. Podemos recorrer à própria desmontagem do termo *Pathosformel*. Ao procurar uma boa definição para o conceito warburguiano, o historiador da arte Salvatore Settis (2012, s./p.) escreveu que há na palavra uma relação entre dois núcleos: o núcleo quente, que seria o *pathos*, e o núcleo frio, que seria a *formel*.

Talvez seja propício pensar a *Pathosformel* em *Linda do Rosário* a partir do contraponto entre o azulejo frio e duro e a carne quente e mole. Como em *Saunas e Banhos*, ocorreu a pintura de uma polaridade entre elementos antitéticos, mas indissociáveis; contudo, ao contrário dos Banhos de Varejão, é o *pathos* da carne que recolhe ou acolhe nossos olhos.

Figura 5

Albrecht Dürer, A morte de Orfeu, 1494. Desenho à bico de pena, 28,9 cm x 22,5 cm. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%B-Crer/50755/A-morte-de-Orfeu,-1494.html>



Mas, como próxima interrogação cotejada à noção de *Pathosformel*, a carne e o azulejo levam-nos a uma nova polaridade: as emoções contraditórias cristalizadas na imagem. Não escapou a Warburg e a Didi-Huberman que a *Pathosformel* está tanto na graça das figuras de Botticelli como na fúria das bacantes de Orfeu (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 168). A *Pathosformel* pode ser encontrada em uma emoção dobrada sobre a outra. Podemos pensar no erotismo e na volúpia do barroco, já sublinhada acima, mas também na violência da carne como ferida ou ainda da estrutura material como ruína.

Gostaríamos de colocar ao lado de *Linda do Rosário* o episódio mitológico do páthos de Orfeu, como desenhado à bico de pena por Albrecht Dürer (1471-1528). Foi com o desenho *A morte de Orfeu*, de 1494, (figura 05), que Aby Warburg cunhou pela primeira vez a *Pathosformel*, confirmada como uma “fórmula” utilizada para apresentar expressões emotivas intensas do corpo ou da alma humana. A formação de estilo em Orfeu se estruturaria também pelo contato do artista com uma corrente patética advinda da Antiguidade (WARBURG, 2015, p. 90).

A imagem acima apresenta Orfeu em uma quase genuflexão, com as coxas abertas e apoiadas sobre o chão. Veste uma capa que se desdobra sobre as suas costas, mas o tórax e o peito são nus como seus braços e pernas. As partes púbicas estão cobertas pelo tecido da capa, que produz formas em volutas arredondadas como se insufladas de vento ao redor do corpo do herói. Sua posição é de defesa; com uma mão defende o rosto, o braço a formar ângulo de 90°, ao passo que com a outra mão firma-se sobre o solo.

A lira está à sua frente, as árvores estão às suas costas e de cada lado do personagem mitológico masculino, uma mênade porta um barrete de madeira. As mulheres são quase simétricas. Uma oferta-nos as costas e o rosto da outra é visualizado quase de perfil. Seu gesto não é o de defesa, mas o de ataque: sabemos que as bacantes desmembram Orfeu. Como narrado em Ovídio (2017), a ira das mênades foi provocada pela recusa sexual de Orfeu, que as ignorou por amor à falecida Eurídice. Aqui encontramos violência e erotismo.

A morte de Orfeu leva-nos a pensar além da dobra de emoções contraditórias entre violência e desejo; com ela também podemos interrogar um outro ponto para a análise de uma *Pathosformel* de corpo ferido em *Linda do Rosário*: o azulejo rompido em sua brancura lisa, ao revelar em seu avesso ferido, muitas vezes em aspecto tridimensional, carne de aparência

quente e mole, muito se assemelha ao *pathos* de um corpo machucado, tal qual o deste mesmo Orfeu, estudado por Warburg tanto em conferência em 1905 (WARBURG, 2015) como em prancha do *Bilderatlas Mnemosyne*, no caso do painel número 6 ou 41 (WARBURG, 2010).

O azulejo aberto, revelado em seu interior viscoso, nos parece ser *mimético* a um corpo machucado pela violência do mundo. Como citou Paulo Herkenhoff sobre as imagens de Adriana Varejão: “essa é uma pintura de espessuras (...). Compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas (HERKENHOFF, 1998, p. 01).

Pele de tempo é o nome da amostra de Varejão realizada no ano de 2008, na Fundação Edson Queiroz em Fortaleza, no Ceará. Notamos que Didi-Huberman muito se preocupou em refletir sobre a estrutura de uma pintura como uma estrutura de pele. Lembramos que o referido intelectual escreveu que a pele não é superfície (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43) e pensou pintura como uma estrutura de pele humana: através das sobreposições da pele podemos pensar a profundidade material de um quadro. Neste sentido, o azulejo branco em Varejão funciona como uma pele, um tegumento que protege ou mantém isolada a sua profundidade, a carne e o sangue vermelho, pulsantes como em corpo vivo.

Por fim, temos o tipo de corte: *Linda do Rosário* não produziu uma abertura concisa, milimétrica ou premeditada em seu tamanho já que é a sobra de um desmembramento. Não é o corte reto de uma lâmina, como uma faca ou uma espada (a cabeça de Holofernes ceifada por Judite na tela pintada por Caravaggio (1571-1610), ou de uma tesoura anatômica (como a *Lição de anatomia* (1632), de Rembrandt (1606-1669)), como também não é a imagem de um corpo aberto pela forma oval das pontas de uma flecha (o tema iconográfico do massacre de São Sebastião).

A presente obra não tem um corte meditativo realizado sobre o azulejo, e o poderia ter, como demonstram outras imagens da artista, formadas por azulejos com incisões propositalmente retas. A obra *Linda do Rosário* é uma ruína de um corpo na história. Seu exterior liso esconde seu interior viscoso, como a pele humana é o tegumento que protege nossas veias e ossos. Seu *ethos*, o seu azulejo, quer isolar o seu *pathos*, a sua carne. Sabemos que não irá.

À título de uma possível sutura

O objetivo do presente texto foi interrogar alguns dos azulejos de Adriana Varejão a partir de questões teóricas ligadas à noção de *Pathosformel*, na obra de Warburg e também na de Didi-Huberman. Com o termo utilizado na obra destes dois importantes nomes da disciplina história da arte, buscamos interrogar arte no Brasil do século XXI.

A artista, que opera com uma grande quantidade de formatos, materiais, referências e possibilidades, pintou azulejos e a eles contrapôs formas orgânicas.

O azulejo em Varejão é quase sempre acompanhado de seu avesso: formas orgânicas. É a forma orgânica que oferta densidade à peça mineral: a carne e o azulejo são inseparáveis nas imagens de Adriana Varejão. A primeira parte do texto buscou pensar o contraponto entre forma orgânica e o azulejo, encontrado na série *Saunas e Banhos*. As formas orgânicas contrapostas ao azulejo injetam movimento à obra. São reivindicadas como fórmula de intensidade e problematizadas como polaridade *ethos/pathos*, como pensado por Warburg a partir de Nietzsche (2020).

Essa foi a primeira hipótese para se pensar em uma *Pathosformel* no presente texto. A segunda parte do texto percebeu o contraponto entre *ethos* e *pathos* na questão azulejo e carne, e somou como hipótese ao escrito a semelhança entre o azulejo rompido e revelado em sua carne na ruína *Linda do Rosário*, produzida em 2006, e o *pathos* de um corpo machucado, também visualizado em seu avesso corpóreo.

Como princípio metodológico, as nossas análises partiram da potência das imagens selecionadas e foi a partir do que elas nos apresentaram que guiamos nossa pesquisa. Não é demais lembrar que para Warburg, como para Didi-Huberman, os conceitos advêm das imagens, e não o contrário. Como já destacado, Aby Warburg foi um historiador da arte da singularidade e do detalhe.

Por fim, as possibilidades apreendidas a partir das obras do presente texto não esgotam a riqueza das imagens estudadas. Outros exercícios de pesquisa poderiam ser suscitados pelas pinturas de Varejão e outras coisas poderiam surgir na associação entre imagens. Percebemos que na perspectiva de Warburg e também na de Didi-Huberman as imagens da história da arte são um modelo agitador – centrífugo. Nelas as coisas recomeçam.

Referências

ALBERTI. Da pintura. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. In: Modos, Campinas, v. 4. n. 3, p. 225-245, set. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o gaio saber inquieto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. Questões colocadas aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa Moderna. Essai sur le drapé-tombé. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Phasmes. Essais sur l'apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Venus rajada – desnudez, sueño, crueldad. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005;

HERKENHOFF, Paulo. “Glória! O grande caldo”. In: Adriana Varejão. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.
HERKENHOFF, Paulo. Saunas. In: Adriana Varejão. Chambre d'échos/Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2005.

JOCHEN, Volz; PINACOTECA DE SÃO PAULO. Suturas, Fissuras, Ruínas. Editora da Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2022. MORAES, Marcos. Adriana Varejão. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013; MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Adriana Varejão: Histórias às margens. Texto Adriano Pedrosa. São Paulo: 2013. NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

OVÍDIO. Metamorfoses. São Paulo: Editora 34, 2017.

SARDUY, Severo. Ensayos generales sobre el Barroco. Buenos Aires : Fondo de cultura económica, 1987. SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. Pérola Imperfeita. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. SCHWARCZ, Lilia Moritz. Ladrilhar, azulejar, varejar. In: VAREJÃO, Adriana. (Org. Isabel Diegues). Entre carnes e mares. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 129-141.

SETTIS, Salvatore. Aby Warburg, il demone della forma. In: Engramma, n. 100, settembre/ottobre, 2012. Disponível em: http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139. Acesso em: 04 jan. 2022. VAREJÃO, Adriana. Chambre d'échos / Câmara de Ecos. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: VAREJÃO, Adriana. Chambre d'échos / Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005. DIEGUES, Isabel (Org.). Entre carnes e mares. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones AKAL, 2010. WARBURG, Aby. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



A indefinição como potência na obra de Claude Cahun

Priscilla Menezes de Faria¹

Resumo: Este trabalho analisa a indefinição como uma potência poética na obra de Claude Cahun. Traça-se paralelos com a obra *Nadja*, de André Breton, e articula-se os conceitos de semblante (Lacan) e verdade-mulher (Nietzsche) à discussão, de modo a tramar uma consideração acerca da indefinição que a distancie da noção de precariedade e a apresente como potência de invenção.

Palavras-chave: feminino, semblante, indefinição, invenção

Indefinition as strenght in the work of Claude Cahun

Abstract: This work analyzes vagueness as poetic strenght in the work of Claude Cahun. Parallels are drawn between the work *Nadja*, by André Breton, and the concepts of semblance (Lacan) and truth-woman (Nietzsche) are articulated to the discussion, in order to frame a comprehension on vagueness that sets it apart from precariousness and presents it as strenght of invention.

Keywords: *feminine, semblance, vagueness, invention*

¹ Priscilla Menezes de Faria (priscilla.menezes@unirio.br) Rio de Janeiro, Brasil. Professora adjunta na UniRio (Av. Pasteur, 296 - Urca - Cep 22290-240). Artista, professora de arte e educação no Departamento de Didática da UniRio, autora dos livros *Erro tácito* (2017, Patuá) e *A fera ao meio* (2021, Mocho). <http://lattes.cnpq.br/2833211343881971>. <https://orcid.org/0000-0003-4004-2128>.

Andai no limiar. Não permaneçais os sujeitos
das vossas propriedades ou faculdades,
não permaneçais sob elas, mas andai
com elas, nelas, além delas.

Giorgio Agamben

Em diversos projetos artísticos e literários, o feminino comparece como elemento variável, produtor de abalo nas medidas do consciente, da razão e do possível. Essa recorrência é particularmente intensa em produções vinculadas ao surrealismo europeu. Tratando-se de uma estética profundamente interessada em forjar certa noção de alteridade, tal movimento buscou intensamente essa dimensão no inconsciente, na África e na mulher. Exemplo desse interesse no feminino errático é o romance *Nadja*, de André Breton. Publicado em 1928, o livro é composto de textos e imagens justapostos, que flertam com o documental e o biográfico. Breton é o narrador-personagem do texto e empreende uma peregrinação: percorre as ruas de Paris na busca e na companhia de Nadja. Entre encontros ocasionais e planejados, Breton descreve a cidade a partir dos encontros arrebatadores com essa mulher extraordinária: visionária, com fala cifrada e aparência fascinante. A respeito de si mesma, Nadja diz “não sou encontrável” (BRETON, 2007, p. 89) e conta que seu nome foi escolhido por ela própria: “Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela” (BRETON, 2007, p. 66). A musa errática, de nome impreciso e paradeiro incerto, é quem potencializa a exploração dos pontos de contato entre a vida e o sonho, entre a estrutura e a desmedida. Entretanto, é justamente a sua afinidade com a imprecisão que a conduz à completa saída da linguagem. Ao fim do romance, Nadja enlouquece e é internada no hospício de Vaucluse.

Interessa aqui pensar a afinidade entre feminino e imprecisão por vias outras, que não conduzam à completa saída da linguagem, à total renúncia ao simbólico, mas que produza inquietudes inventivas no cerne desses registros. Assim fez Claude Cahun, nascida na França em 1894, artista também vinculada ao surrealismo apostou menos no feminino como ideal (ainda que o ideal do antirracional) e mais na indefinição como via para invenção afirmativa. Cahun sustentou em sua obra uma constante perplexidade acerca de sua identidade, o que lhe garantiu um desvio da rota das totalidades e dos sentidos plenos. A começar por seu nome artístico, um dos pseudônimos de Lucy Renée Schwob, escolhido pela ambiguidade que apresenta na língua francesa, podendo ser tanto um nome do gêne-

ro masculino quanto do feminino. Esse gesto irá demarcar sua constante aposta na imprecisão como forma de potência.

Aos dezoito anos, Claude Cahun inicia a redação do livro *Vues et Visions*, com desenhos de Marcel Moore (pseudônimo artístico de Suzanne Malherbe, sua principal parceria amorosa e artística ao longo da vida). *Vues et Visions* é composto de cinquenta textos breves divididos em vinte e cinco capítulos. Cada capítulo possui dois textos, apresentados de forma espelhada, sendo que cada um se passa em um espaço e um tempo distinto: uma narrativa se dá na região do Le Croisic, em 1912, enquanto a segunda se situa na Antiguidade e na Renascença. O texto cria paralelos rigorosos entre as duas narrativas.

No primeiro capítulo, intitulado L'Arrivée - a chegada - lê-se:

Le Croisic, 1912. - Cansado dos rumores de Paris, venho descansar em Croisic. Depois de uma viagem, ainda que curta, a água quente e uma cama nova são preciosas. Eu as uso e, com a janela aberta, respiro o ar puro; devaneio e espero pelo sono. Minha cabeça, cheia dos sons da cidade, encontrará no litoral uma deliciosa calmaria. Deus! Como as aves marinhas são barulhentas! E também os marinheiros, é assustador! Desnortado, nunca dormi tão mal.

Roma. Augusta. - Pollion me convida para ir a Roma; Ai de mim! Eu devo deixar você, ó Mantua! Depois de uma viagem, ainda que curta, água quente e uma cama fresca são preciosas. Eu as uso. Então, com a janela fechada, respiro um ar impuro e perfumado. Eu sonho com minha nova vida e temo a insônia. Minha cabeça, acostumada à calma de nossos campos, ressoará, dolorosamente, com a febre barulhenta da rainha do mundo. Como essas cortinas de seda são grossas! Eu mal posso ouvir um murmúrio abafado que me embala...Desnortado, nunca dormi tão bem (CAHUN, 2002, p. 23-24).

Figura 1
Claude Cahun, *Vues et Visions*, 1912. Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.



Os demais capítulos da obra possuem estrutura e estilos parecidos com o deste: duplas de textos, com extensões quase idênticas, construídos a partir do recurso da repetição entremeada à diferença. Em todo o livro, a tônica é a da narrativa de viagem, de um deslocamento desnorteador no qual a variação geográfica é percebida subjetivamente pelas vozes narradoras, que levantam questões semelhantes e nem sempre apresentam as mesmas conclusões. As ilustrações de Moore, que ocupam as margens do texto, seguem essa mesma lógica: estruturas semelhantes compostas por elementos divergentes.

Já nos anos de 1920, Claude Cahun publica uma série de pequenos contos intitulados, em seu conjunto, *Heroïnes*. As heroínas são personagens femininas históricas, mitológicas e literárias cujas histórias originais são transformadas. Com uma linguagem errática, que por vezes se faz bilíngue (pelo uso da língua inglesa misturada ao francês) e que se alterna entre a objetividade descritiva e a sinuosidade hermética, apresenta essas personagens em suas faces rebeldes, revolucionárias, perversas e inesperadas, em todo caso não aderidas às suas histórias originais. Eva, por exemplo, caçoa da lei; Dalila acaba seduzida por quem deveria seduzir; Judite insurge contra seu próprio povo; Penélope é incapaz de escolher um novo parceiro amoroso simplesmente porque todos os pretendentes lhe despertam desejo ao mesmo tempo; Helena é hedonista e aspira à vida doméstica, Safo quer engravidar; Maria, mãe de Cristo, está decepcionada com o filho; Cinderela é masoquista; Margarida (de Fausto) é incestuosa; Salomé é uma esteta e vê o mundo como se fosse um grande teatro; Bela (de *A Bela e a Fera*) só se atrai por monstruosidades, Andrógina (figura que Cahun usa como alter-ego) permanece virgem em meio a uma orgia, e assim por diante.

Observando primeiros projetos artísticos de Cahun já é possível verificar sua aposta na indefinição como potência criadora. A contaminação entre temporalidades distintas e a reinvenção de personagens femininas míticas colocam em cena seu interesse pela impureza e pela convergência dos díspares. A artista também se dedicou ao longo de sua vida à produção de autorretratos e à atuação teatral, o que dá a ver o quanto lhe interessava trabalhar com os semblantes como matéria inventiva. No lugar do feminino de profundezas misteriosas, Cahun apostava na aparência como território da produção da diferença. A respeito dessa noção de semblante e de sua conexão com a criação, podemos nos remeter a uma compreensão psicanalítica acerca da relação entre feminino e veladura, que Jacques-

-Alain Miller (2010) desenvolve no texto “Mulheres e semblantes II”. O psicanalista, propagador das ideias de Lacan, apresenta o semblante como isso que tem a função de recobrir o nada, sendo o véu a figura conceitual que melhor dá conta dessa noção. Importante pensar que fazer semblante não é fazer de conta ou fingir, pois o semblante não se opõe ao verdadeiro, é antes o que recobre o Real.

O real, o simbólico e o imaginário são os três registros psíquicos propostos por Lacan. Cada um deles diz respeito a uma dimensão do aparelho psíquico, separados para fins didáticos, mas que evidentemente operam em constante relação. O real é apresentado como a dimensão inacessível à linguagem. É o vazio, a ausência de equivalência, a aniquilação. Do real só é possível ter notícias ali na completa mudez causada por uma angústia. Assim, dizer que o semblante é o que recobre o real é localizá-lo como aquilo torna suportável aquilo que, de outra forma, seria insustentável à existência.

Lacan sinalizou haver no feminino uma espécie de brilho do real, já que ser não-toda enredada pelo simbólico proporcionaria um acesso à realidade mais afeita ao jogo com os semblantes. Daí a sua famosa frase “A mulher não existe”. Essa afirmação, polêmica pelo risco de ser compreendida como um rebaixamento existencial do que se identifica como mulher, pode também ser lida como a exaltação da afinidade entre o feminino, a diversidade e a criação. A mulher não existe apenas ali onde recusa uma inscrição total no Simbólico e recobre essa brecha de Real com o véu da invenção. Assim, afastar “mulher” de “essência” não é desqualificar o feminino, mas justamente repensar a noção de essência em relação à verdade, evocando uma verdade outra, mais aliada à criação.

Esse outro registro do verdadeiro interessava à Claude Cahun que, por mais de uma via, brincou com os registros do real e do ficcional, bem como com as noções de identidade e alteridade, promovendo tangências e indistinções. Em 1930 há a publicação de seu principal livro: *Aveux non Avenus*, coletânea de microcontos, epístolas, ensaios e fotomontagens. O título em francês, *Aveux non Avenus*, apresenta uma contradição em termos, já que a palavra “confissões” (*aveux*) é seguida por sua negativa, podendo ser traduzido por algo como “confissões imprevistas”. Nesse livro a artista coloca em cena a impossibilidade de se apresentar verdade biográfica qualquer, apostando mais na invenção do que na revelação de si ou em uma revelação que só se dá junto de um movimento de dissimulação. Em um dos textos que constituem a obra, ela escreve:

Narciso, tu podias te amar em tudo: no sol, no teu irmão, mais belo na noite gasta, que vê na lua uma palidez que nunca deixa de admirar; na lua, que só pode se ver no lago onde se deita até de manhã; em todas as cores espalhadas que espiam cada qual a sua cópia mais fiel entre as aquilégias multicoloridas; nos méis onde as flores buscam seus perfumes e aos quais as abelhas, tuas irmãs, são afeiçoadas. Tu podias te amar entre os silfos e as ninfas, espelhos fieis ou adutores, instrumentos inconscientes de vontade distinta, inconciliáveis com o fato de que tu terias sabido divinamente te isolar do universo, te sentir, te conhecer e te amar. Pode morrer esse Narciso em quem o amor por si se realiza em um egoísmo a dois, a muitos, a todos, em uma orgia universal? (CAHUN, 2002, p. 217).

Nesse texto poético, Cahun parece dar pistas do seu modo de pensar a tensão entre identidade e alteridade. Em primeiro lugar, dirige-se ao mítico Narciso e não o faz para negar o amor por si, que tão fortemente o caracteriza, mas para propor um desvio. Narciso podia ter se amado no outro: no sol, no irmão, na lua, nas cores, nas abelhas, nos seres mitológicos, até nos espelhos quando já fosse capaz de se separar deles e ter de si próprio uma consideração forjada nessa separação. Mesmo esses outros onde poderia ter se amado e, portanto, se encontrado, também são apresentados em estado de abertura e imprecisão. O irmão é mais belo na inexistência das sombras da noite, a lua só pode se ver no reflexo indistinto das águas noturnas, e mesmo as cores que constituem o reflexo se encontram não em si próprias, mas nas aquilégias, flores que encontram sua essência não nelas mesmas, e sim no mel, em torno do qual orbitam as abelhas - animal tão distinto e, ainda assim, tua irmã. Nesse trecho, Cahun apresenta um belo jogo de palavras no qual se espelhar consiste em ter se refratado na diferença ao invés de refletir a si. Ela própria afirma: “‘Espelho’, ‘fixar’ são palavras que não tem nada a fazer por aqui” (CAHUN, 2002, p. 218). A refração, já presente na estrutura de *Vue et Visions* e nas narrativas de *Heroínas* também comparece no modo com trabalha com a fotografia.

Abrindo cada um dos capítulos de *Aveux non avenues*, Cahun publicou também suas fotocolagens, muitas feitas em parceria com Michel Moore. Nelas, há retratos de Cahun entremeados e justapostos de alguns outros elementos. Em uma delas, faz conviverem elementos radiográficos, uma cabeça sem pele com expressão de horror, imagens de seu próprio rosto, duplas exposições, o rosto de Henri Michaux, aves, uma tesoura, máscaras, elementos escultóricos. Cahun, que perseguia uma relação com a androginia, replicava essa indistinção em suas fotocolagens, justapondo imagens absolutamente distintas de modo a criar uma constelação de figuras na qual seu próprio rosto só era afirmado na medida em que era apresentado em estado de indeterminação. Nas fotocolagens publicadas

em *Aveux non Avenus*, Cahun só se diz na medida em que se mal-diz, já que só é possível apresentar-se enquanto apresenta a impossibilidade de sustentar verdade qualquer sobre si. Ela própria afirma: “Quanto à verdade, hei de confessá-la a você? Não me preocupo nem um pouco com isso. Não busco por ela - eu fujo dela. E estimo que esteja aí meu verdadeiro dever” (CAHUN, 2016, p. 9).

Figura 2
Claude Cahun, s.d,
1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Clau-
de. *Écrits*. Organi-
zação por François
Leperlier. Paris:
Éditions Jean-Michel
Place, 2002.



Em outra fotocoloragem, há elementos como espécies de *matrioskas* com seus ventres abertos, uma representação pictórica de três pessoas que tem seus corpos misturados - também pelo ventre. Há a figura de uma mulher, o rosto obliterado por um altere de grandes dimensões, de cuja barriga surge uma figura botânica mesclada a elementos da anatomia humana. Há ainda diversos pequenos autorretratos: em um deles, Cahun está bem maquiada e usa uma blusa em que se lê: *I am in training don't kiss me*; em outro, exacerba suas feições andróginas e encara com seriedade. Há ainda um terceiro, composto da justaposição de diversos rostos amalgamados em torno do qual há a inscrição: *Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de souslever tous ces visages*, que poderíamos traduzir por: "Sob essa máscara, outra máscara. Eu não cessarei de remover todos esses rostos". Pode-se inferir que a artista não cessará de remover seus rostos porque não há uma aparência definitiva a ser revelada: a revelação é a multiplicidade. Aqui, a artista se alinha fortemente à noção nietzschiana de verdade-mulher.

No prefácio de "Para Além do Bem e do Mal", Nietzsche propõe a instigante imagem de uma verdade-que-fosse-mulher:

Figura 3
Claude Cahun, s.d,
1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Clau-
de. Écrits. Organi-
zação por François
Leperlier. Paris:
Éditions Jean-Michel
Place, 2002.



Considerando que a verdade seja mulher, seria justificado suspeitar então que todos os filósofos, sendo dogmáticos, pouco percebiam das mulheres? Que a seriedade absoluta, a inoportuna falta de tato que até agora tem se utilizado para atingir a verdade eram meios demasiado desastrados e inconvenientes para conquistar os favores precisamente de uma mulher? Positivamente é que ela não se deixou conquistar (NIETZSCHE, 2002, p. 29).

Os filósofos dogmáticos, em Nietzsche, são os que afirmam a noção de bem absoluto e, desse modo, sustentam a possibilidade de uma verdade neutra - além do bem e do mal - quando, em realidade, legitimam determinados valores em detrimento de outros. Além disso, dogmáticos seriam os que sustentam a dicotomia essência/aparência, profundidade/superfície, verdade/invenção e, como tal, negam toda forma de perspectivismo. Ao atacar esse modo de se relacionar com a verdade, o filósofo problematiza a tradição filosófica cuja origem localiza em Platão. Além de romper com as dicotomias da metafísica clássica, ataca a própria vontade de verdade, que identifica como motor de grande parte da filosofia ocidental. Nietzsche questiona: por que o impulso ao conhecimento imediatamente deveria equivaler ao empuxo à verdade? Assim, desnaturaliza a associação entre verdadeiro e bom e abre espaço para outros modos de tanger a realidade, conhecê-la. Contraposta à vontade de verdade, o filósofo apresenta uma motivação que considera mais adequada, pois não fundamentada na moral: a vontade de potência. Para Nietzsche, o que deve mover em direção ao conhecimento não é a verdade metafísica transcendental, mas a efetivação das forças no campo das aparências. Assim, o filósofo propõe a verdade como mulher porque a reivindica mais como jogo de véus do que como desvelamento. Em “A Gaia Ciência”, Nietzsche escreve:

Seria a natureza uma mulher que tem suas razões para não mostrar suas razões? Seu nome talvez seja, para usar o grego, Baubô! Ah! Como esses gregos conheciam a ciência do viver! Isso exige a resolução de nos mantermos à superfície, intrepidamente, de nos conservarmos agarrados à cobertura, à epiderme, adorar a aparência e crer nos sons, palavras, no Olimpo da aparência! Gregos superficiais... por profundidade! E não voltamos a eles, nós que partimos a espinha do espírito, escalamos o cume mais elevado e perigoso do pensamento atual e olhamos, daqui, tudo à nossa volta, embaixo? Não seremos, precisamente nisso... gregos? Adoradores de formas, sons, palavras? Artistas, portanto? (NIETZSCHE, 1976, p. 15)

Baubô, na mitologia grega, foi quem ajudou Deméter a se recuperar da paralisia que sofria logo após o desaparecimento de sua filha Perséfone. Já estava há nove dias e nove noites sem se alimentar, sem tomar banho, nem se pentear ou embelezar quando Baubô levanta as suas saias e lhe

mostra o seu ventre, no qual há uma figura desenhada - lacos, também identificável como Dionísio - e a faz rir. Carla Rodrigues (2013) aponta o riso de Deméter como a indicação de que tudo ser aparência não deve levar nem ao ceticismo, nem ao pessimismo, mas ao riso afirmativo.

Segundo Rodrigues, as saias de Baubô apontariam para o caráter abissal da verdade, para o abismo que faz rir: o abismo da ausência de fundamento. Ela questiona: o que provoca o riso quando se levantam as saias de Baubô? “Haveria, aqui, uma associação entre o nada abissal e a ausência de fundamento? Haveria a associação entre fundamento e masculino?” (RODRIGUES, 2013, p. 79). Baubô, portanto, ri e faz rir do ideal de origem e do fundamento falocêntrico.

Em 1972, Derrida profere uma conferência intitulada “A questão de estilo”, que posteriormente se torna um livro chamado “Esporas” (2013). Nesse texto, o autor dialoga com a questão da verdade-mulher em Nietzsche. Essa ideia é cara a Derrida na medida em que sua obra apresenta uma forte crítica àquilo que chama de falocentrismo. Para o autor, a metafísica ocidental convoca o sujeito a estar plenamente presente em sua fala e cria uma associação entre a voz e a razão - lógos e phoné -, como se a palavra enunciada estivesse mais próxima de uma verdade do que aquela transcrita, considerada como deslocada, logo, deturpada. Derrida critica essa noção, pois desconfia da dicotomia entre a verdade transcendental da presença e a verdade parcial da representação. O autor, com sua filosofia da desconstrução, deseja justamente atacar a ideia de verdade transcendental unitária e exaltar a polissemia das formas. Para isso, reivindica uma outra consideração acerca da linguagem que não a de expressão de uma verdade metafísica e exalta a escritura como campo de produção de sentidos (e não de representação deles). Junto à sua crítica ao fonocentrismo, Derrida também ataca o falocentrismo, pois percebe no pensamento não apenas uma naturalização entre presença e verdade, mas também entre sujeito e masculinidade. Deflagra a associação naturalizada entre masculino e o neutro, como também fez Simone de Beauvoir com a obra “O Segundo Sexo”. Sendo a filosofia ocidental fundada na busca pela verdade transcendente, o sujeito que a interessa só pode ser o sujeito neutro, idêntico a si mesmo, consciente: o sujeito masculino. Assim, o projeto filosófico de Derrida, ao atacar a verdade essencializante de um sujeito plenamente presente, também ataca a sua implícita identificação com a masculinidade.

Em “Esporás”, o autor recupera de Nietzsche a ideia do feminino como um efeito de distância, um elemento de corte entre o eu e a identidade, entre a verdade e a essencialidade. “Não há verdade da mulher, mas é porque esse afastamento abissal da verdade, esta não-verdade é a ‘verdade’. Mulher é o nome desta não-verdade da verdade” (DERRIDA, 2013, p. 37). Portanto, se, para Lacan, A mulher não existe, para Nietzsche e Derrida, A verdade não existe; havendo, portanto, a convocação de uma verdade feminina: essa que só pode existir ao custo de uma invenção.

Em Cahun, a tônica dessa invenção se encontra no seu manejo da imprecisão como forma de revelação, uma espécie de justa imprecisão. Tal procedimento dialoga intensamente com uma passagem citada por Jacqueline Lichtenstein (2004) em seus estudos sobre a pintura. A autora relata que Plínio, um enciclopedista romano, conta sobre Zêuxis, mitológico pintor grego, que desejava pintar uma Vênus, mas não conseguia encontrar modelo à altura de sua intenção e que, portanto, resolveu convocar as cinco mulheres mais bonitas da corte de Creonte para que todas elas juntas, juntamente recortadas, posassem para a pintura do que seria a Vênus ideal. O que Plínio nos conta é que, em realidade, o ideal feminino nunca foi uno – como a nossa cultura parece querer fazer parecer – e sim impreciso, multiforme, diverso. Assim também é imagem de si na obra de Cahun: mais exata quanto múltipla.

Aqui já é possível compreender por quais vias a imprecisão se revela uma forma de potência na obra de Claude Cahun. A imprecisão só poderia ser tomada como uma insuficiência a partir de uma concepção na qual o bem dizer é dizer definitivamente. A potência do impreciso é justamente colocar em cena aquilo que só pode ser dito em estado de indefinição: e que portanto precisará ser dito muitas outras vezes, estando aberto à variação. Se em *Nadja* a relação da personagem com a dimensão imprecisa da existência a leva ao isolamento do hospício, na obra de Claude Cahun, a imprecisão leva a uma fala que se multiplica e prolifera – seja pelo bilinguismo, pela decidida recusa a escolher entre ser escritora ou artista visual, por sua androginia ou pelo modo como operou a própria imagem em seus trabalhos.

Tal procedimento afronta toda uma genealogia acerca da razão que, em uma concepção Moderna ocidental, tem necessariamente mais a ver com estabilidade do que com flutuação. Essa afronta se configura não apenas por apresentar um outro modo de pensar, mas por incitar a possibilidade de que, em realidade, não haja estabilidade que não contenha um tanto de

flutuação. Foucault (2004) afirma haver no ato de separar os loucos da sociedade dita sã uma consideração recalcada acerca dos saberes da loucura, um pavor daquilo que a loucura sabe. No primeiro capítulo de “História da Loucura” (2004), Foucault traça trajetória da desrazão entre a idade média e o período iluminista. O filósofo mostra que, antes de ser apropriada pelo discurso médico, a loucura teria figurado como tema importante para a Renascença. Foucault afirma que, nesse momento, se tratava de uma abjeta forma de saber causadora tanto de fascínio quanto de horror. Um saber que ora se dava como uma espécie de elemento trágico da existência, um já-está-aí da morte em vida e ora como elemento crítico, fenômeno do qual uma visão irônica do mundo poderia constantemente se alimentar. Em todo caso, descreve um mundo onde a loucura esteve em constante dialética com a razão, em que “a loucura é, para a razão, sua força viva e secreta” (FOUCAULT, 2004, p. 35).

Logo no início do segundo capítulo, entretanto, Foucault fala de uma mudança que silenciou a potência do desatino no mundo ocidental. Afirma que o iluminismo, a partir da filosofia cartesiana, criou uma profunda cisão entre loucura e verdade para fazer imperar a pura racionalidade como medida da existência. Ao postular a dúvida metódica como critério de acesso à realidade, Descartes propõe que se afaste da noção de verdade tudo aquilo de que se possa duvidar. A loucura se apresenta como um problema para seu método, no sentido de que ela própria abala a ideia de que a razão dá conta da existência:

A Não-Razão do século XVI constituía uma espécie de ameaça aberta cujos perigos podiam sempre, pelo menos de direto, comprometer as relações da subjetividade e da verdade. O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão. Doravante, a loucura está exilada. Se o homem pode sempre ser louco, o pensamento, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência, tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável Desatino (FOUCAULT, 2004, p. 47).

Em um trecho de *Nadja*, o narrador descreve: “No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: “Quem é você?”. E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma errante” (BRETON, 2007, p. 70). A verdade que Nadja encarna é a verdade da va-



Figura 4
Claude Cahun, s.d, 1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002. Place, 2002.

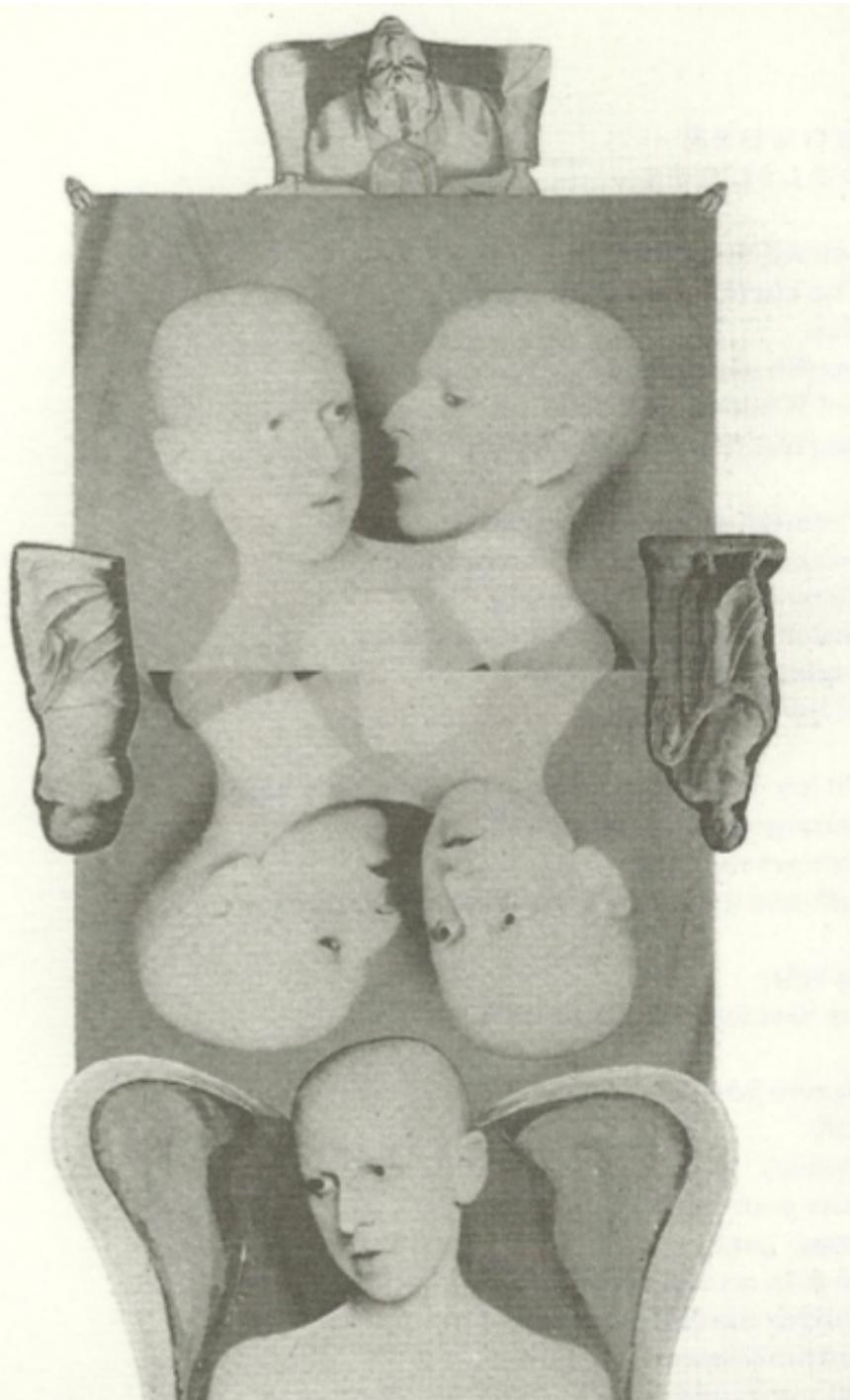


Figura 5
Claude Cahun, s.d, 1912. Fotocolagem.
Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.

riação, esse saber muitas vezes apenas removido de cena sob o significativo da loucura, que está profundamente implicado na obra de Cahun. Nesse sentido, a variação não é apenas um estilo ou recurso, mas a constatação de uma inerência: se admitirmos a dimensão inconsciente do sujeito, a fala de si haverá sempre de ser uma fala mal-dita. Essa evidência, por muitas vezes, é manejada culturalmente através do horror à dissimulação, à variabilidade, à reversibilidade - e não por acaso, via de regra, esse horror se relaciona à misoginia. A potência da indefinição na obra de Cahun é, acima de tudo, a potência de sustentar a variabilidade para além do registro dicotômico verdade x mentira. A impossibilidade de revelar-se plenamente não a leva nem ao silêncio e nem à aderência ao falso: mas aos estilhaços, às refrações, a multiplicidade, à constante reinvenção.

Em suas fotocolagens, a artista recorre à sua própria figura em repetição e acúmulo, de modo a criar um ser híbrido a partir de sua imagem: uma figura com duas cabeças ou um aglomerado de membros superiores e inferiores, com dimensões múltiplas, sem periferia e nem centro evidentes. A relação entre o feminino e o manejo radical da forma até a sua face deformada pode ser pensada a partir da atualização de uma formulação aristotélica. Dentre as inúmeras diferenças entre os corpos, o filósofo grego se ateve às diferenças genitais e marcou ontologicamente o feminino a partir da ausência do falo. Assim, associou o feminino à incompletude, pois não foi capaz de pensar a diferença como um elemento *si*, considerando-a antes em termos hierárquicos - a natureza masculina como plena e a natureza feminina como insuficiente, mal-formada (ARISTOTELES apud PINTO, 2010, p. 26). O que Claude Cahun coloca em cena é uma deformação que não tem a ver com insuficiência, mas com uma espécie de indiferença à forma fixa e com o interesse pelo constante processo de formação, de invenção daquilo que se é.

Nesse sentido, Cahun opera na lógica feminina, da produção de uma verdade-mulher, não por trabalhar com a própria imagem, mas por estar comprometida em borrar os limites entre ficção e factualidade, ser e parecer, confessar e fabular do que em se afirmar a partir de um esclarecimento totalizante - fálico. Interessa-a antes a sustentação de uma mácula, um furo, uma dissonância nos sentidos. Um furo que é deslocado de mera supressão para abertura à multiplicidade, o maldito se faz mal-dito – e por isso não cessar de ter o que dizer.

Referências

BRETON, André. Nadja. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAHUN, Claude. Écrits. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.

_____. Heroínas. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2016.

DERRIDA, Jacques. Esporas. Os estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

FOUCAULT, Michel. História da loucura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes I. Revista Opção Lacaniana. v.1, n.1, mar., 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. São Paulo: Hemus, 1976.

_____. Para além do bem e do mal. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PINTO, Maria José Vaz. O que os filósofos pensam sobre as mulheres: Platão e Aristóteles. In: FERREIRA, Luísa Ribeiro Ferreira (Org). O que os filósofos pensam sobre as mulheres. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

RODRIGUES, Carla. Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade: [sobre ética e política em Jacques Derrida]. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Dedos

Antonio Gonzaga Amador¹

Resumo: São pelo movimento e pressão dos dedos que começamos o desenho. Partimos do programa performativo (FABIÃO, 2013) para experimentar novas possibilidades de desenhos anatômicos. A partir disso, elaboramos teoricamente questões sobre performance, corpo e anatomias junto a autores como ALVES, 2014; GOFFMAN, 1985; PANOFSKY, 2011; UNO, 2012. Além de apresentar trabalhos de outros artistas que usam dedos.

Palavras-chave: Dedos; Performance; Desenho; Anatomia.

Fingers

Abstract: It is through the movement and pressure of the fingers that we begin the drawing. We started from the performative program (FABIÃO, 2013) to experiment with new possibilities for anatomical drawings. From this, we theoretically elaborated questions about performance, body and anatomies together with authors such as ALVES, 2014; GOFFMAN, 1985; PANOFSKY, 2011; UNO, 2012. In addition to presenting works by other artists who use fingers.

Keywords: *Fingers; Performance; Drawing; Anatomy*

1 Doutorando no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Av. Pasteur nº 250 – fds, sala 104 A. Urca, Rio de Janeiro. CEP: 22290-250. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Artista visual e Educador. Possui interesse em programas performativos que pensem o corpo e seus estudos transdisciplinares. amador.pintura@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8907-0536> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0294669464822169> Rio de Janeiro, Brasil.

Introdução

Dedos, 2020. Realizo o principal movimento de cada um dos meus dedos tingidos de tinta sobre um papel. Produz o desenho do dedo no encontro com uma superfície. Cada desenho é um dos dedos das mãos e dos pés.

O programa performativo descrito acima irá lidar com o movimento e a pressão produzidos por todos os meus dedos. Vou começar pelos dedos da mão direita. Abro minha mão e começo a observar com os olhos e com o tato. Fecho minha mão o mais forte que eu consigo. Sinto o movimento completo de cada um dos dedos e também a pressão que exerço sobre minha pele. Em práticas esportivas de contato, como o judô, chamamos isso de “pegada”.

Dedos é um recorte da minha pesquisa de doutorado em artes da cena chamada *Anatomias do corpo em ato - gestos e desenhos performativos*, uma pesquisa artística prática e teórica que se inicia com o estudo do meu próprio corpo. A pesquisa está relacionada com a criação de procedimentos por meio dos quais serão produzidos desenhos. Os procedimentos e os desenhos são um modo de refletir sobre como pensamos o nosso corpo. A partir do modelo de representação do corpo presente em disciplinas de desenho anatômico de escolas de artes, procuro elaborar outras metodologias e formas de representação. Estes outros métodos e formas contêm uma crítica ao desenho anatômico tradicional e a proposta de novas formas de ver, pensar e representar o corpo. Como parte dessa crítica, está a vontade de fazer o corpo falar. O interesse em refletir sobre como o corpo é apresentado se confunde com fazer ver o corpo ele próprio como ator, como atuante, como protagonista, como uma existência antes de qualquer discurso. O corpo aí já não é objeto. Ele também parece não ser sujeito. Ele pleiteia a não sujeição, a insubmissão, o comando na realização dos desenhos, que não mais seriam feitos de dentro dele pela Razão que a ele envia ordens, mas seriam “dele”, literalmente, não como objeto, mas como criatura física, o que também foge ao sentido usual de autor, que requer o sujeito criador em plena posse de sua consciência.

Neste sentido, algumas perguntas que provocam esta pesquisa são: para além de uma representação naturalista retiniana da anatomia clássica e científica, quais são as outras representações produzidas de e por nossos corpos? Que desenho uma mão pode produzir? Que desenho uma articulação pode produzir? Que desenho um dedo pode produzir? Por fim, como

a prática artística pode nos ajudar a repensar e expandir a disciplina de Desenho Anatômico?

Na minha experiência de formação², o desenho anatômico era uma matéria de representação do corpo humano dentro de uma perspectiva naturalista. Eu observo um modelo e tento representar aquilo que vejo. Este é um método de ensino-aprendizagem de tradição europeia existente na Escola de Belas Artes, por sua criação ser diretamente ligada à missão artística francesa no Brasil colonial do século XIX. É evidente que 200 anos após sua fundação, alguns processos e técnicas se alteraram. No entanto, a estrutura formal do método da representação da figura humana se mantém. Não só nessa escola, mas em outras escolas que possuam a estrutura de ensino com base na matriz europeia.

Para traçar brevemente esse modo de fazer, trago o ensaio de Erwin Panofsky *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*. Este texto nos apresenta, agora de uma perspectiva mais pontual em relação ao desenho anatômico, uma construção histórica de teorias sobre a representação do corpo humano, do Egito antigo ao Renascimento, apontando suas diferenças e particularidades culturais e estilísticas.

Por teoria das proporções, se devemos começar por uma definição, entendemos um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos na medida que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística. A partir desta definição é possível antever a diversidade de caminhos que se abrem para o estudo das proporções. As relações matemáticas poderiam expressar pela divisão de um todo, bem como pela multiplicação de uma unidade; o esforço de determiná-las poderia ser guiado por um anseio de beleza, bem como por um interesse pelas “normas” ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer uma convenção; e, sobretudo, as proporções poderiam ser investigadas com referência à representação do objeto ou com referência ao objeto da representação. (PANOFSKY, 2011, p. 90/91)

2 Possuo graduação em pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A teoria de proporções com a qual tive contato em minha formação em arte e é matéria na escola por onde passei nasce dos estudos empíricos de dois artistas italianos do renascimento, Leonardo³ e Alberti⁴. Panofsky comenta:

Ambos [Leonardo e Alberti] concordam na determinação de elevar a teoria das proporções ao nível de ciência empírica. Insatisfeitos com os dados inadequados de Vitruvius e de seus próprios precursores italianos, desconsideraram a tradição em favor de uma experiência apoiada na observação acurada da natureza. Italianos como eram, não tentaram substituir o tipo único, ideal, por uma pluralidade de tipos “característicos”. Porém, deixaram de determinar este tipo ideal com base numa metafísica harmonística ou aceitando os dados de autoridades santificadas: aventuraram-se a arrostar a própria natureza e abordaram o corpo humano vivo com compasso e régua, sendo que de uma enormidade de modelos selecionaram aqueles que, a seu próprio juízo e na opinião de conselheiros competentes, foram considerados os mais belos. (PANOFSKY, 2011, p. 134)

Aqui nos é apresentado um método de construção do que viria a ser o desenho anatômico como disciplina curricular. O embate direto com a natureza e o corpo humano a fim de desenvolver uma ciência das formas e suas representações. No entanto, vale notar que a escolha desses seres humanos a serem representados, segundo o autor, ocorreu a partir de escolhas subjetivas e de juízo de valor.

Panofsky irá determinar um auge e um declínio nas teorias das proporções humanas nas representações da arte na figura de um artista: Dürer⁵.

O próprio Dürer sucumbiu, até certo ponto, à tentação de desenvolver o estudo das proporções humanas como um fim em si mesmo: por força da exatidão e complexidade suas investigações foram cada vez mais além dos limites da utilidade artística e, por fim, perderam todo o contacto com a prática artística. (PANOFSKY, 2011, p. 145)

3 Leonardo da Vinci (1452-1519) foi um polímata italiano do renascimento. Atuou em diversas áreas como a pintura, o desenho, a anatomia, a escultura, a biologia, a engenharia, a matemática e as ciências naturais. Dentro dos inúmeros trabalhos, vale destacar o “homem vitruviano” como um exemplo de trabalho que irá abordar as proporções humanas.

4 Leon Batista Alberti (1404-1472) foi arquiteto, pintor, teórico da arte e humanista italiano do renascimento. Dentre seus principais trabalhos está o “dez livros sobre a arquitetura”, o primeiro tratado sobre arquitetura escrito em 1452.

5 Albrecht Dürer (1471-1528) foi pintor, gravador, ilustrador, matemático e teórico da arte alemão do renascimento. Desenvolveu os principais tratados sobre medidas e proporções humanas, perspectiva e geometria como elementos estruturantes para a obra de arte.

O autor aponta como essa teoria das proporções desenvolvida para representações artísticas foi posteriormente apropriada por outros campos da ciência. Essa construção colocada dentro de um modelo ideológico de representação humana, usando tipos únicos e ideais, irá produzir estruturas excludentes e racistas dentro da história da ciência do século XX.

Tendo essa pequena base sobre o que seria desenho anatômico na minha formação, retomo o desenvolvimento dos *gestos anatômicos* na minha prática artística. Tenho um ponto inicial que é fazer diferente da metodologia que aprendi durante minha graduação.

É dentro dessa conjuntura histórica que arrisco iniciar estes desenhos anatômicos do corpo em ato por um processo de trabalho que toma o próprio corpo como método e como matéria prima para a produção. Tento organizar minha prática artística a partir de um pensar/fazer com o corpo. O corpo como matéria prima, meio e condutor de procedimentos dentro da prática. Nesta conversa, gosto muito de dialogar com Kuniichi Uno:

De certo modo, o corpo é um fato ou fenômeno completamente banal. Não há ser mais comum do que o corpo, porque uma pessoa não vive sem um corpo. Mesmo o ser mais espiritual precisará de um corpo para ser espiritual; espiritualmente corporal. Mas o corpo não é um objeto puro, já que, ao mesmo tempo que temos um corpo, nós somos simultaneamente esse corpo ele mesmo. Nosso corpo é o sujeito indivisível, inseparado de nós, se bem que ele não se submeterá jamais inteiramente à nossa observação, ao nosso pensamento, ao nosso olhar. (UNO, 2012, p. 53.)

O autor, ao falar sobre o corpo, me faz refletir sobre a seguinte questão: fazer uso do corpo como objeto de trabalho e estudo é, ao mesmo tempo, nos colocarmos na mesma posição de objeto de trabalho e estudo, pois “nós somos simultaneamente esse corpo ele mesmo”. Nessa perspectiva, pensar a estrutura da prática artística é repensar como nós nos olhamos como possuidores de um corpo e como corpo em si mesmo.

Há uma dimensão que só o corpo pode captar, tanto que o corpo provém dessa dimensão, sob a qual o pensamento não pode ter a visão dominante, uma vez que não é possível para o pensamento dominar um objeto se este objeto está separado de si mesmo. O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. (UNO, 2012, p. 53-54)

Nesta condição colocada por Uno, há uma dimensão na qual o corpo pensa. É proposta a ideia de que o corpo consegue acessar formas e produzir formas. É através de nossos corpos que podemos inferir uma existência no mundo. Gostaria de acessar outras metodologias para o “gesto anatômico” por esse viés. Entender que usando meu próprio corpo como *medium*, posso produzir outras formas de pensar nele e junto a ele. Outras formas de repensar o desenho anatômico.

No texto *Programa performativo: o corpo-em-experiência*, Eleonora Fabião define o programa performativo como:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia (FABIÃO, 2013, p. 4).

É neste ponto que começo a refletir sobre a possibilidade de investigar meu corpo e minha prática artística a partir da performance. Perceber pela organização de programas performativos como posso explorar meu próprio corpo na experiência da performance a fim de chegar nessas outras metodologias para o desenho anatômico. Desta forma, elaboro os desenhos dos meus dedos a partir do programa performativo que inicia este texto.

Dedos

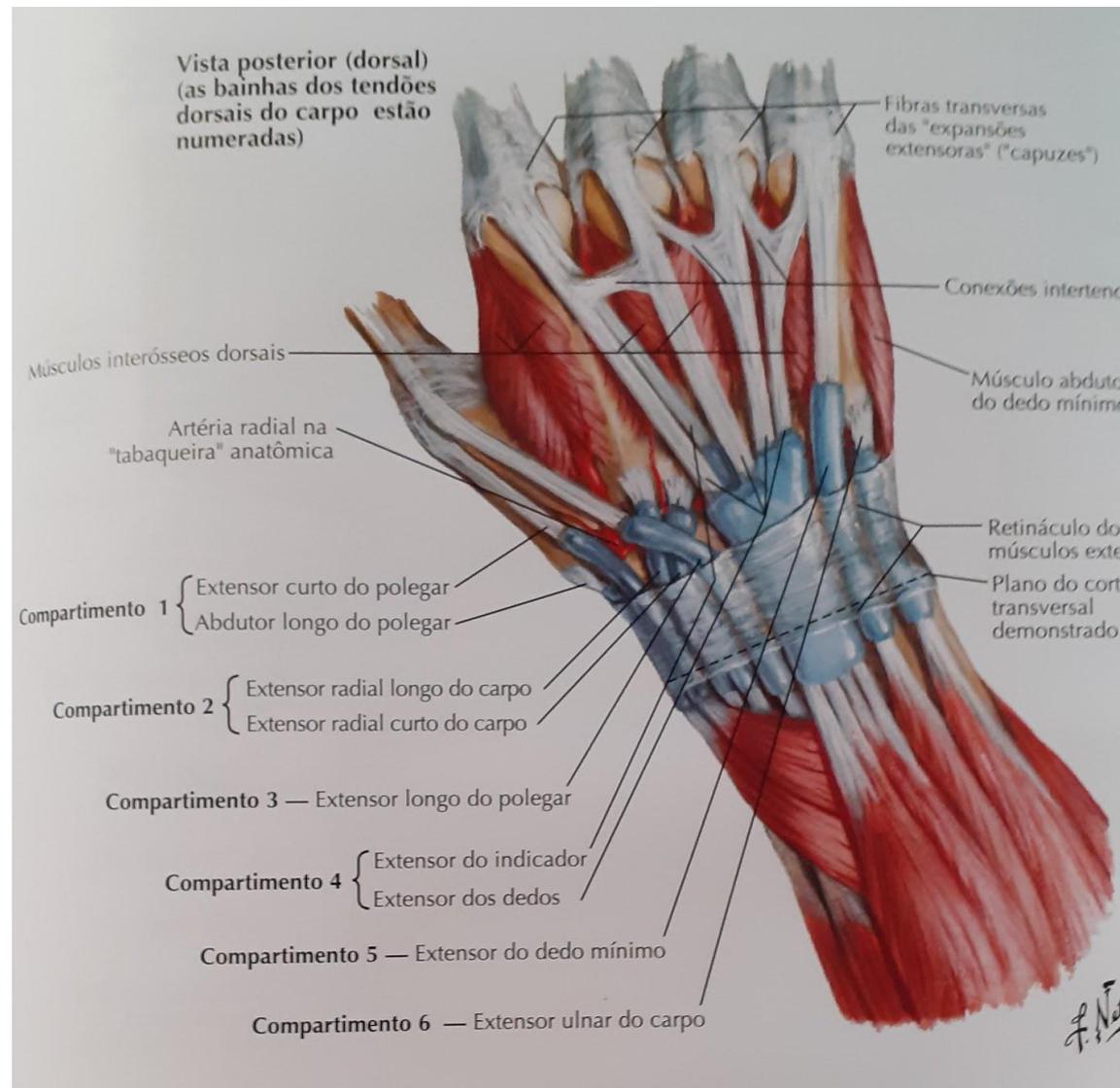
Retorno aos meus dedos. Percebo melhor a pegada como um todo da minha mão direita. Vou tentando identificar como acontece em cada um dos dedos da mão direita em separado. Para isso, vou “fechando” cada dedo da mão, um de cada vez. Fechando e percebendo como cada um acontece. O dedo polegar não se altera muito no movimento e nem na pressão. O dedo indicador também não se altera muito, percebo apenas um leve repuxo do dedo médio ao final do movimento. Quando tento fazer o movimento apenas do dedo médio, há um repuxo muito forte do dedo anelar. Praticamente, quando fecho todo meu dedo médio, o dedo anelar se move a metade do movimento. No movimento com o dedo anelar, percebo duas alterações em relação à pegada como um todo: a primeira é com relação a pressão que o dedo faz, ela fica mais fraca. A segunda é no-

vamente o repuxo do movimento junto a outros dedos. Dessa vez, tanto o dedo médio como o dedo mindinho são repuxados, mas não em direção ao movimento do dedo anelar. O dedo médio é puxado para baixo e o dedo mindinho é puxado para cima. Um se aproximando do outro. O dedo mindinho, quando faço o movimento da pegada, ele perde muita pressão e também tem um leve repuxo do dedo anelar junto do movimento.

Faço a mesma coisa com a mão esquerda e tenho uma experiência bem semelhante, talvez um pouco diferente pois sou destro. Também tento replicar o experimento com os pés. A “pegada” dos meus pés são muito mais contidas, o movimento é mais curto e a pressão menor em comparação com as minhas mãos. Quando tento fazer o movimento individual de cada dedo do pé, também encontro mudança com relação a mão. Nos meus pés, apenas o dedão possui uma certa autonomia do movimento. Mas mesmo assim, há um repuxo leve de todos os outros dedos. Ao tentar mover os outros dedos em separados (indicador, médio, anelar e mindinho), não consigo fazer sem que todos os outros se mexam junto.

Se formos para a área da anatomia médica, podemos entender um pouco mais a fundo como ocorre o movimento. O principal elemento que regula

Figura 1
Frank H. Netter. Tendões dos músculos extensores no punho. s.d. s.d. Fonte: NETTER, 2021, prancha 460.



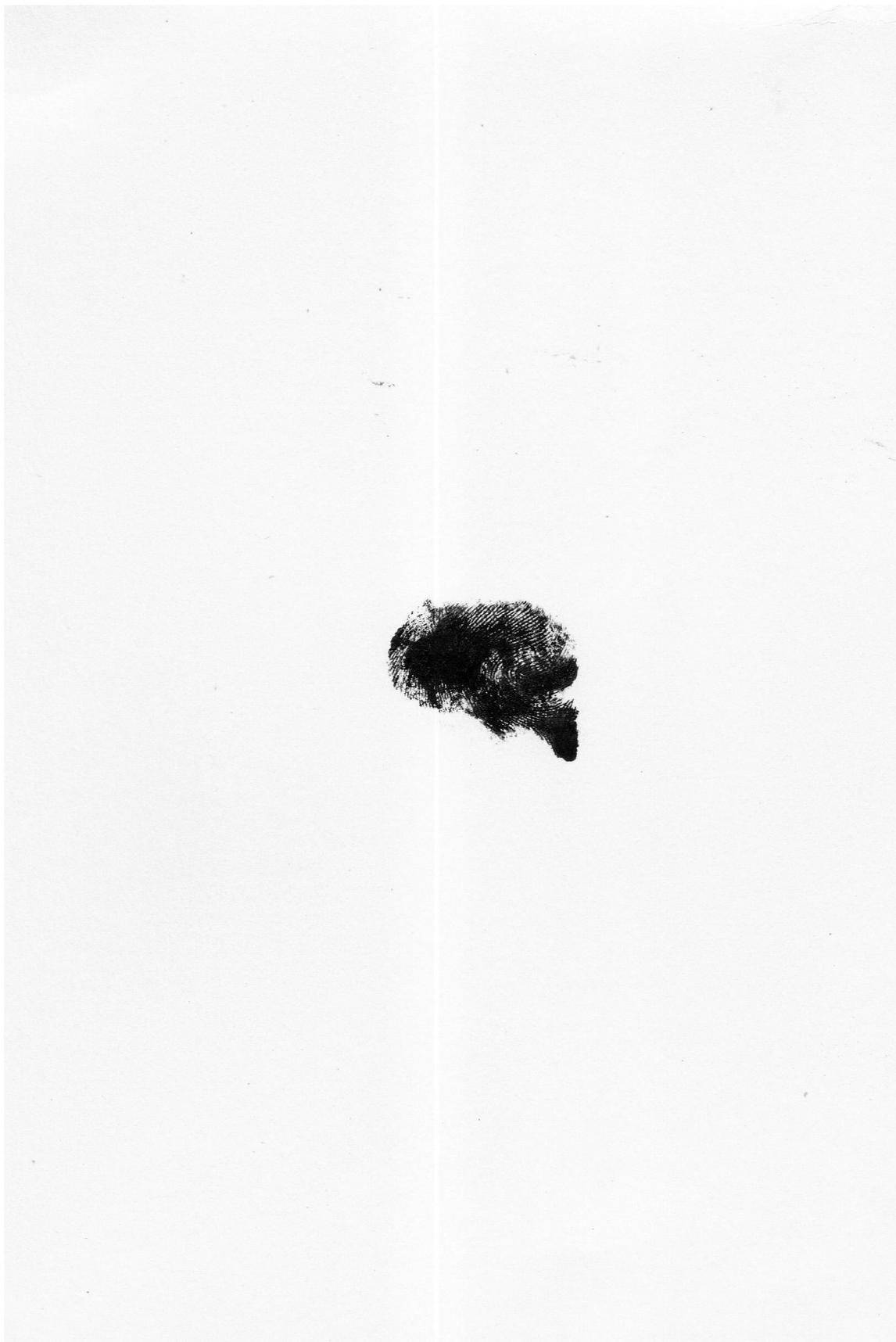
esses movimentos são os tendões. Nas mãos, eles estão localizados na região do dorso (NETTER, 2021, prancha 460), todos saindo da região do antebraço/punho e indo em direção a cada dedo. O dedo polegar possui um tendão estruturado autonomamente em relação aos outros dedos, o que possibilita a movimentação descrita nos parágrafos anteriores. Já os “repuxos” que experimentei com meus outros dedos, ocorrem por conta das conexões intertendíneas em cada tendão de um dedo. Inclusive a forma com é feita a conexão irá determinar a movimentação descrita, como é a conexão dupla do tendão que vai até o dedo anelar (Figura 1).

Nos pés, há uma estrutura parecida, onde também os tendões são os elementos principais e estão na região do dorso (NETTER, 2021, prancha 521). Os tendões dos dedos dos pés são duplos, os do músculo extensor curto e do músculos extensor longo. O extensor longo do polegar está em separado dos demais dedos, no entanto, o seu extensor curto está ligado junto aos dos outros dedos, o que provoca o “repuxo” descrito nos parágrafos anteriores. Todos os outros tendões (extensor curto e longo) dos outros dedos (indicador, médio, anelar e mindinho), estão interligados a partir do mesmo músculo e bainha tibial.

É interessante entender como esses movimentos acontecem e como eles são produzidos fisicamente. Mas queremos ir além, queremos saber o que eles podem produzir, o que eles podem desenhar. É no jogo de movimento e pressão do dedo que pode surgir o desenho próprio do dedo. Uma tentativa de imprimir esse movimento e essa pressão. Algumas coisas começam a orbitar à nossa volta: o movimento do dedo, a pressão do dedo, a “pegada” e a impressão do dedo. Começamos a organizar os procedimentos para a execução do programa performativo, para “imprimir” esse movimento de cada um dos dedos. Pensando que esse movimento tem que ter um início e um fim, determino esse fim na superfície de um papel. Para demarcar esse movimento, determino que cada dedo meu será tingido com tinta nanquim, para tal fim. São produzidos, então, vinte desenhos: Dedo polegar da mão direita (Figura 2), dedo indicador da mão direita, dedo médio da mão direita, dedo anelar da mão direita, dedo mindinho da mão direita, dedos polegar da mão esquerda, dedo indicador da mão esquerda, dedo médio da mão esquerda, dedo anelar da mão esquerda, dedo mindinho da mão esquerda, dedo polegar do pé direito, dedo indicador do pé direito, dedo médio do pé direito, dedo anelar do pé direito, dedo mindinho do pé direito, dedo polegar do pé esquerdo, dedo

Figura 2

Antonio Gonzaga Amador. Dedo polegar da mão direita, 2020. Nanquim sobre papel. 21cm x 15cm. Fonte: Fotografia do autor.



indicador do pé esquerdo, dedo médio do pé esquerdo, dedo anelar do pé esquerdo e dedo mindinho do pé esquerdo.⁶

O movimento de cada um dos dedos é sempre o mesmo, o de “fechar a pegada” da mão ou pé. Por isso, a localização de cada marca nas folhas de papéis está em um lugar diferente. É como se eu quisesse fechar meus punhos e colocasse uma folha de papel na palma da mão.

O desenho que surge deste processo é uma mancha em um formato orgânico e com o rastro das impressões digitais de cada dedo. O desenho, principalmente dos dedos das mãos, é muito próximo das imagens de impressões digitais coletadas em processos de identificação civil e biométricos. Você que lê esse texto provavelmente passou por algum processo de coleta de impressão digital, desde para a identificação civil (carteira de identidade e habilitação, por exemplo) até o acesso a dados bancários ou mesmo registros de trabalho. Talvez você consiga parar agora e pegar a sua identidade. Pode ir, a gente espera. A estrutura de um dos lados da sua identidade deve ser composta de uma fotografia sua em formato 3 por 4 e uma digital do polegar direito.

Apesar das imagens do programa performativo de *dedos* e a da minha identidade serem próximas, o procedimento da ação de coleta das digitais e a performance executada possuem diferenças. A performance já foi descrita. Já o procedimento de coleta de digitais ocorre através do entintamento da área da digital e impressão sobre uma superfície de papel ou a leitura dessa área por um leitor óptico eletrônico (ZAMBERLAM *et al.*, 2006). Para a captação exata das digitais, é preciso a correta coleta das impressões utilizando o método de colocar o dedo no centro de leitura e girá-lo para direita e para esquerda, a fim de identificar toda a região. Normalmente um técnico auxilia no procedimento de coleta, como foi no meu caso quando tirei minha identidade.

Uma outra provocação que temos na identidade é a associação da fotografia do rosto e a digital do dedo. A correlação do meu rosto com marcas abstratas que só eu possuo. O sistema de digitais é utilizado na identifi-

6 Todos os trabalhos disponíveis em: <https://www.antonio-amador.com/dedos>

cação civil por responder a critérios de biometria como o de ser comum a todos os seres humanos, ao mesmo tempo que cada digital é singular em cada pessoa e também não variar com a passagem do tempo, a não ser por dano externo (ZAMBERLAM *et al.*, 2006, p. 34).

O uso da sistematização e mensuração de características humanas pode ser colocado em relação a área artística através das diversas teorias de proporções humanas na produção da representação. Novamente com Panofsky (2011) é apresentada uma história ocidental de vários estudos e esquemas para a sistematização de características humanas com fins de representação. Inclusive aponta para Dürer e seus estudos sobre a proporção humana que

[...]embora seus métodos não tenham servido, como esperava, à causa da arte, mostraram-se de grande valia para o desenvolvimento de novas ciências como a antropologia, a criminologia e - surpreendentemente - a biologia. (PANOFSKY, 2011, p. 146).

A criminologia e as teorias das proporções humanas como método de identificação estão interligadas desde o chamado positivismo criminológico. Este é inaugurado por Cesare Lombroso⁷, no século XIX, a partir da publicação de *O homem delinquente*, onde é realocada uma preponderância teórica sobre o autor do crime em relação ao fato crime, um estudo maior do criminoso em relação ao crime. Inclusive tendo análises fisiológicas, psicológicas e anatômicas sobre as pessoas (como a formação da orelha, a ausência de barbas, a assimetria craniana, por exemplo) a fim de tipificar sujeitos com predisposição ao crime, com comparações à animais irracionais e a sociedades ditas selvagens para aquela perspectiva, além de outras análises exógenas ao crime (ALVES, 2014, p.122/123/124).

Ainda neste contexto podemos colocar o autor brasileiro Nina Rodrigues⁸, com a publicação *Raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Junto com Lombroso, Nina Rodrigues está estruturando, a partir da análise e

7 Cesare Lombroso (1835-1909) foi psiquiatra, higienista, criminologista e antropólogo italiano. Foi um dos fundadores da escola Positiva na área da criminologia.

8 Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi médico legista, psiquiatra e etnólogo brasileiro. É considerado fundador da antropologia criminal brasileira.

caracterização racial de pessoas, aspectos que propiciam a criminalidade. Tais características tendiam a ser atreladas a pessoas com descendências africanas e indígenas, produzindo a partir de marcadores fenotípicos dados sobre uma possível inerência ao crime por conta da raça (ORTEGAL, 2016, p.534). Em outras palavras, se seu corpo se diferenciava de um padrão, que neste contexto do século XIX era o branco, você tendia ao crime.

Um artista que irá lidar diretamente com essas questões é Paulo Nazareth. Na série de vídeos chamado *Antropologia do negro* (Figura 3) irá comentar justamente as condições relacionadas ao estereótipos que surgem de leituras anatômicas ligadas a criminologia que irão colocar características fenotípicas associadas a realização de crimes. Nos vídeos, Nazareth “prova” vários crânios sobre sua própria cabeça, a fim de tentar algum tipo de identificação absurda por semelhança fisiológica.

Há avanços na própria criminologia com relação a classificação de pessoas no avançar do século XX, sendo abandonados algumas dessas práticas de tipificação a partir da racialidade e incluindo outros fatores importantes, como características sociais, moradia, escolaridade, etc. (ORTEGAL, 2016, p.535/536). A partir disso, nesta pesquisa artística sobre “Gestos Anatômicos”, é importante nos atentar que há uma diversidade histórica dos usos dessa grande área que é o estudo do corpo. O método de criação de imagens, seus usos e seus sentidos são fundamentais para como nos posicionamos na e diante a representação da anatomia. Até nas pontas dos dedos podemos ter intencionalidade.

Figura 3
Paulo Nazareth.
Antropologia do negro I, 2014. Vídeo.
6’05” Frame do vídeo.
Coleção do Artista e Galeria Mendes Wood. Em exposição no MAR - Museu de Arte do Rio, exposição “Imagens que não se conformam” de mai. 2021 a fev. 2022..
Fonte: Fotografia do autor.



Podemos também criar relações com leituras mais sociológicas da representação. Erving Goffman irá abordar, a partir de uma perspectiva do comportamento social, a relação da performance do sujeito em sociedade. Ele coloca que

Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem. Estarão interessados na situação sócio-econômica geral, no que pensa de si mesmo, na atitude a respeito deles, capacidade, confiança que merece, etc. Embora algumas destas informações pareçam ser procuradas quase como um fim em si mesmo, há comumente razões práticas para obtê-las. (GOFFMAN, 1985, p.11)

O autor continua colocando duas atividades presentes na maneira como os indivíduos exploram suas expressividades em um primeiro momento de interação. Uma expressão que é “transmitida”, de cunho mais verbal e intencional para os objetivos das relações, e outra expressão que é “emitida”, no qual estão incluída uma variedade de ações e outros comportamentos que não estão vinculados a uma intencionalidade nem aos objetivos de relações, mas que são apreendidos pelos outros. (GOFFMAN, 1985, p. 12) Assim, a apreensão dos sujeitos entre si se dá na percepção das expressões transmitidas e emitidas pelos próprios. Mais adiante o próprio autor complexifica essa construção mostrando que as expressões podem ser manipuladas pelos próprios indivíduos.

Outros dedos

O que podemos levantar é: como se dá essa relação de interação quando nós nos apresentamos/representamos a outras pessoas através dos programas performativos? Como essa performance dos meus dedos pode ser um meio de produção de expressividade e singularidade. Podemos fazer trocas e expressões só pelo programa performativo de *dedos*? Aqui, talvez, o programa performativo esteja mais relacionado à expressão “transmitida” definida pelo autor. No entanto, quando nos colocamos diante do desenho produzido, o gesto anatômico feito pelo dedo, podemos nos levar à uma expressão “emitida” devido a forma de execução do programa performativo em si.

Em outras palavras, que singularidades podemos tirar dessa performance feitas pelos dedos? Que tipo de gestos podemos identificar, quando fazemos a performance, como comum a nós? E que outros gestos podemos também identificar que seja singular a mim. Como a marca da digital.

Pensando nessas singularidades, queria construir diálogos com outros dedos. Primeiro, temos o dedo da Bernardi:

Figura 4

Ilê Sartuzi. Dedos, 2021. Escultura. Fonte: Fotografia de Icaro Vidal <https://www.instagram.com/p/CZl-SltAPQ8a/> Acesso em 27 jan. 2022.



O fundo do poço foi quando o Dedão de Carolina entrou em um aplicativo de paquera e passou a arrastar seres humanos ora para a esquerda, ora para a direita. E pensar que o Dedão de Carolina tinha pretensões de estudar política, de opinar seriamente sobre esquerda e direita, mas acabou assim: varrendo intenções para os cantos, sentindo um vazio imenso, sabendo que jamais encontraria pessoalmente nenhuma daquelas pessoas, posto que sua obsessão era apenas ficar vendo rostos estranhos e os colocando de lado. Porém o Dedão de Carolina sentiu um sopro de esperança quando ficou muito doente e precisou procurar ajuda. O fisioterapeuta lhe disse as palavras “tendinite no polegar”. Era a primeira vez que alguém, ainda mais tão bo-

nito, lhe chamava assim. Aí o Dedão de Carolina pensou: “E se eu começasse tudo de novo? Sim, o Dedão errou feio, errou rude, mas esse novo, o tal Polegar, poderia acertar”. (BERNARDI, 2021, p.105/106)

O “Dedão de Carolina” da Bernardi é uma narrativa da vida singular de uma personagem contemporânea construída pela medição de como seu dedão interage com o mundo. Como seu comportamento se faz a partir de gestos, pequenos ou grandes, de seu dedão.

Os dedos de Ilê:

Ilê, com seus dedos próteses, acaba produzindo uma imagem de estranhamento para algo que seria muito comum a nós, os dedos. No procedimento de organizar de outro modo a composição dos dedos a partir das próteses, surgem imagens de corpos que são puros dedos.

Os dedos de Bea:

Martins irá colocar o próprio dedo dela em repetição. A partir do molde do dedo indicador se multiplicando em uma massa de indicações para todos os lados, para todos os tempos, indicando um infinito de dedos. Aqui, a representação do dedo que quer ir ao infinito, tem a ver com sua função: indicar. Indicar justamente a imprecisão que o gesto de indicar pode possuir.

O dedo de Magritte⁹: O dedo aponta para um guizo¹⁰. O dedo oculta o *i* da palavra *sirène*, sereia em francês. De uma forma estranha, ele, dedo e guizo, tomam o lugar de *i* da palavra. Há no quadro toda uma indicação do que seria a *l'usage de la parole*, uso da fala em francês. Uma indicação que nos leva a produção do som, pois essa fala é sonora e é pelo som que

9 Rene Magritte (1898-1967) foi um artista belga e um dos principais nomes do movimento surrealista europeu.

10 Rene Magritte. *La Lecture Defanse (L'usage de la parole)*, 1936. Pintura. Imagem disponível em: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/forbidden-literature-the-use-of-the-word-1936>

Figura 5

Bea Martins. *Digitus index*, 2013. Gesso e nylon. Dimensões variáveis. Fonte: fotografia da artista.



percebemos-as. Mas tudo é só indicação, como o dedo indicador. O dedo indicando o guizo e seu possível som, o canto da sereia oculto que faz nos perder pelo som.

Foucault comenta esse mesmo dedo:

E quando a palavra toma a solidez de um objeto, penso nesse canto de assoalho sobre o qual está escrita, em pintura branca, a palavra “sirene” com um dedo gigantesco, erguido, transpassando o assoalho verticalmente no lugar do i e dirigido em direção do guizo que lhe serve de pingo, a palavra e o objeto não tendem a construir uma única figura; estão dispostos, ao contrário, segundo duas direções diferentes; o dedo indicador que atravessa a escrita se ergue sobre ela, simulando e escondendo o i, o indicador, que figura a função designadora da palavra e que forma algo como esses prédios no alto dos quais sirenes foram colocadas só aponta para o perene guizo. (FOUCAULT, 2021, p.54-55)

Neste conjunto de ensaios, Michel Foucault (2021) irá analisar questões sobre representação, figura, signo e enunciado partindo dos trabalhos de Magritte, em especial *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*, a traição das imagens (isto não é um cachimbo) em francês. Um dos principais pontos que o autor indica que as obras de Magritte expõe é a diferença nas noções de semelhança e similitude.

Semelhança e similitude serão trabalhados em uma análise de comparação, colocando-os em relação justamente na forma de produção que cada uma das noções apreende. A semelhança, a partir de Foucault, que analisa os trabalhos de Magritte, está ligado a um tipo de representação que possui um padrão, uma referência primeira, um modelo no qual se deve reconhecer e acompanhar. Já a similitude é desenvolvida em séries que não tem início e nem fim, onde é possível entrar e sair, ir e vir, sem obedecer uma hierarquia rígida, se propagando por pequenas diferenças, estando ligada a repetição. (2021, p.58)

Articulando com os dedos até aqui levantados, uns são semelhantes, outros são similares. A partir da diferença colocada por Foucault (2021) que “A semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas apoiando-se e caindo umas em cima das outras” (p.61). Quero produzir similitudes entre os meus dedos e os gestos anatômicos dos meus dedos. Produzir similitudes com os programas performativos dos gestos anatômicos. Meu corpo, minhas partes anatômicas, juntas dançando e caindo umas sobre as outras nas relações similares.

Referências

ALVES, Fábio Wellington Ataíde. Caracterização e base teórica da criminologia multifatorial. *Revista Transgressões. Ciências criminais em debate*. Natal, v.2, n.2, p. 121-132, 2014. Url: <https://periodicos.ufrn.br/transgressoes/article/view/6447>

BERNARDI, Tati. O Dedão de Carolina. In PECHANSKY, Rafaela (org.). *Partes de um corpo*. Porto Alegre: TAG - Experiências Literárias, p. 97-107, 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX - Revista do LUME*. Campinas, v. 2, n. 4, p. 1-11, 2013. Url: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 8ª Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 10ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

NETTER, Frank H. *Atlas de anatomia humana*. Tradução de Eduardo Cotecchia Ribeiro. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2021.

ORTEGAL, Leonardo. Raça, criminologia e sociologia da violência: contribuições a um debate necessário. *Cadernos do CEAS: Revista Crítica de Humanidades*. Salvador, n. 238, p. 527-542, 2016. Url: <https://cadernosdoceas.ucsal.br/index.php/cadernosdoceas/article/view/231>

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. kneese e J. Guinsburg. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução de Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernando Raquel. 2ª Edição. São Paulo: n-1 edições, 2012.

ZAMBERLAN, Alexandre et al. Um estudo do processo de reconhecimento de indivíduos pelo método de impressão digital. *Revista tecnologia e tendências*. Novo Hamburgo, v.5, n.2, p. 33-51, 2006. Url: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistatecnologiaetendencias/article/view/1417>

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Ghenos, Eros, Thanatos: a mostra-livro de Alberto Boatto

Daniela Barcellos Amon¹

Resumo: O artigo a seguir analisa a mostra-livro *Ghenos, Eros, Thanatos*, de 1974, do crítico de arte italiano Alberto Boatto, buscando identificá-lo como uma proposta crítico-curatorial heterodoxa em relação às principais tendências críticas da arte italiana dos anos 1960 e 1970.

Palavras-chave: arte contemporânea; arte italiana; crítica de arte; erotismo.

Ghenos, Eros, Thanatos: Alberto Boatto's exhibition-book

Abstract: The following article analyzes the 1974 exhibition-book *Ghenos, Eros, Thanatos*, curated by Italian art critic Alberto Boatto, searching to identify it as a heterodoxical critic-curatorial proposal regarding the main critical tendencies in 1960's and 1970's Italy.

Keywords: *art criticism; contemporary art; erotism; Italian art.*

¹ Graduada no Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. Mobilidade acadêmica na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Atualmente, é editora da *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, do Instituto de Artes, UFRGS. R. Sr. dos Passos, 248, Centro Histórico, Porto Alegre, RS. Email: danielab.amon@gmail.com; ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8854-682X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5137808298883460> Porto Alegre, Brasil.

O estudo da arte italiana do século XX é indissociável do estudo da crítica de arte. Com efeito, como afirmou em entrevista à autora o crítico de arte Giovanni Lista,

Na Itália, isto é, na cultura italiana, a ausência de uma política ativa do Estado central (como ocorre na França ou na Alemanha), mas também a ausência de uma capital forte, ou seja, capaz de se constituir como polo de referência artístico e cultural, fez com que surgisse a figura do crítico de arte militante que cria um grupo, o defende e o sustenta, lhe organizando mostras, teorizando a sua concepção da arte etc.² (LISTA, 2022, n.p.)

Efetivamente, o papel da crítica assume um caráter central para a elaboração conceitual, a divulgação e a circulação das correntes artísticas italianas, de forma que torna-se incontornável, para bem compreendê-las, o estudo de algumas personalidades-chave da crítica de arte italiana e das diferentes tendências críticas preponderantes naquele país entre os anos 1950 e 1980. Deixemos claro que embora na primeira metade do século XX a crítica de arte já possuía uma posição fundamental para a arte italiana - pensemos, por exemplo, na figura complexa de Margherita Sarfatti, responsável tanto por difundir o trabalho das vanguardas do *Novecento italiano* quanto para a ascensão do fascismo (ANDREOLLI *et al.*, 2022) e na importância do crítico Filippo Tommaso Marinetti para o desenvolvimento conceitual do Futurismo italiano (BARILLI, 2007) -, não cabe a nós, aqui, nos concentrarmos nesse período inicial, que por si só necessitaria de um estudo aprofundado. Focalizaremos, portanto, em nosso estudo, o ambiente do segundo pós-guerra, que, na Itália, durou aproximadamente três décadas, englobando o nascimento da arte *informale* e, em contrapartida, da Arte Programmata, além do *pop all'italiana*, correntes ainda associáveis à arte moderna, até a arte contemporânea, com a Arte Povera, a *body art* e, posteriormente, as tendências anacronistas como a Transavanguardia.

Durante este longo *secondo dopoguerra*, portanto, despontam alguns críticos de arte absolutamente incontornáveis para o estabelecimento

2 Inédito. Tradução nossa de: "In Italia, cioè nella cultura italiana, l'assenza di una politica attiva dello Stato centrale (come avviene in Francia o in Germania), ma anche l'assenza di una capitale forte, cioè capace di costituirsi come polo di riferimento artistico e culturale, ha fatto in modo che sorgesse la figura del critico d'arte militante che crea un gruppo, lo difende e lo sostiene, organizzandone le mostre, teorizzando la sua concezione dell'arte, ecc."

de um ambiente artístico profícuo e heterogêneo na Itália, como Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Carla Lonzi, Tommaso Trini, Germano Celant e Achille Bonito Oliva, dentre tantos outros, que se dividiam entre a crítica de arte militante (ARGAN, 1988) e a chamada crítica acrítica, caracterizada por um recuo da posição do crítico profissional em relação aos discursos críticos realizados pelos próprios artistas (CELANT, 2017). Ademais, restava o dilema entre a autonomia do campo da crítica de arte e a multidisciplinaridade. O crítico de arte responsável pelo objeto de nosso estudo, o fiorentino radicado em Roma Alberto Boatto (1929-2017), situa-se de maneira heterodoxa neste debate, não podendo ser classificável nem no âmbito da crítica militante (corrente esta cujo principal expoente era Giulio Carlo Argan), nem na sua contrapartida, proposta pela jovem geração de críticos, como Celant e Lonzi, inspirados pelo pensamento de Susan Sontag. De fato, Boatto reivindica o caráter criativo da crítica de arte, apossando-se de referências multidisciplinares para a construção de um discurso que é, porém, por vezes autônomo em relação à produção dos artistas sobre os quais se debruça (CHIODI, 2016).

O trabalho que analisamos aqui é fundamental para compreendermos o posicionamento de Boatto frente ao debate crítico da arte italiana, além de indicar uma viragem, no início dos anos 1970, de uma abordagem da arte empenhada politicamente a uma ênfase na subjetividade poética e em questões existenciais.

Inaugurada em 15 de novembro de 1974, na Galleria de' Foscherari, em Bolonha, a mostra *Ghenos, Eros, Thanatos*, de curadoria do crítico de arte Alberto Boatto, reunia trabalhos de alguns dos mais importantes artistas italianos de três gerações: dos veteranos Alberto Burri ao jovem Gino De Dominicis, passando pelos *poeveristi* Alighiero Boetti, Pino Pascali (*in memoriam*), Luciano Fabro, Jannis Kounellis e Gilberto Zorio, além dos artistas Claudio Cintoli, Vettor Pisani, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci e Concetto Pozzati. Paralelamente à mostra física, Alberto Boatto construiu uma mostra-livro homônima, sob pretexto de catálogo, mas que se mostrou autônoma, um espaço expositivo em si. Este livro, que será o nosso foco, mais do que apenas um catálogo, mostrou-se simultaneamente como projeto curatorial e trabalho artístico.

O livro *Ghenos, Eros, Thanatos*, de autoria de Alberto Boatto, foi publicado pela Edizioni Galleria De' Foscherari, sediada em Bolonha, em 1974.³ Trata-se de um volume de cerca de 80 páginas em que se intercalam textos e imagens em preto-e-branco. Sabemos, porém, que, além da edição comercial, pretendia-se publicar uma tiragem de 100 exemplares com interferências do artista Jannis Kounellis, o que jamais se concretizou (CHIODI, 2016). Sendo assim, o produto final ao qual temos acesso conta com imagens de teor exclusivamente fotográfico, registros de obras e ações que dialogam, seja direta ou indiretamente, com as experimentações textuais de Boatto, escritos estranhos, não classificáveis, híbridos entre texto crítico, filosófico, jornalístico e ficção literária. Com referências que variavam de Rilke a Einstein, de Dostoievsky a Sade, de Freud a Homero e de Bataille à ficção científica, estes escritos de Alberto Boatto se distanciam muito do que se esperaria da crítica de arte (mesmo da “nova” crítica), afirmando-se, porém, como ato criativo consciente. Neste sentido, o autor afirma que

o livro consiste em uma colagem de proposições verbais, de proposições visuais e de citações. [...] O livro-mapa [...] representa uma tentativa de assumir em nível de estrutura compositiva a própria imagem em torno à qual giram estes fragmentos: a imagem da vida como um itinerário cadenciado em sucessivas estações, com a carne e o imaginário, ao longo do qual o homem experimenta a si mesmo, enfrenta as suas provas.⁴ (BOATTO, 2016, p.6)

É importante ressaltar que embora a mostra-livro estivesse ligada à mostra física no que diz respeito ao tema central e aos artistas participantes, constituía-se, porém, como um projeto complementar e, sobretudo, independente desta, livre dos paradigmas editoriais do catálogo. Primeiramente, verificamos, através dos arquivos fotográficos que a Galleria De' Foscherari gentilmente nos disponibilizou, uma discrepância entre o que fora apresentado respectivamente na exposição física e no produto edi-

3 Aqui, porém, baseamos nossa análise na edição publicada em 2016 pela editora L'Orma. Esta edição comporta em seu interior um fac-símile da original, além de notas bibliográficas, outros textos de Alberto Boatto publicados entre 1968 e 1985 e um posfácio de Stefano Chiodi.

4 T.N.: “Il libro consiste in un collage di proposizioni verbali, di proposizioni visuali e di citazioni. [...] Il libro-mappa [...] rappresenta un tentativo d'assumere a livello di struttura compositiva l'immagine medesima a torno a cui ruotano questi frammenti: l'immagine della vita come un itinerario scandito in successive stazioni, assime della carne e dell'immaginario, nel corso delle quali l'uomo si sperimenta, affronta le sue prove.”

torial. Enquanto muitas das obras presentes no livro não faziam parte da mostra na Galleria De' Foscherari, outras, por contrapartida, não apareciam na mostra-livro.

Para bem ilustrar esta diferença entre ambas as mostras, é emblemático o caso do artista Eliseo Mattiacci, que, tendo exposto na galeria uma instalação de aspecto minimalista constituída de tubos de PVC, figura no livro com uma dionisíaca série de radiografias ósseas, chamada *Radiografia del proprio corpo*. Diferente, porém, foi o caso do polêmico artista Gino de Dominicis, ausente da exposição física, mas presente na mostra-livro com três trabalhos que exploram a tensão entre a certeza iminente da morte e o desejo utópico de imortalidade: *Manifesto mortuário* (1969), *Biglietto di auguri* (1971) e *Senza titolo* (1970). Verificamos, pois, que a mostra-livro ultrapassa a exposição no ambiente tradicional da galeria, indo além, arrisco dizer, no mergulho vertiginoso no tema primordial que guia o projeto curatorial de Boatto: o nascimento, o sexo e a morte e seus inter cruzamentos e intercontaminações. Ele identifica nesta tríade vital a base para toda a investigação artística e filosófica, uma constante cuja dolorosa consciência paira sobre todas as relações sociais. De fato, ele afirma que “o real conteúdo [do imaginário] é o nascimento e a morte e a força que tenta fazer a ligação entre os dois extremos, estreitar em um abraço este casal antagonista: o erotismo.”⁵ (BOATTO, 2016, p.13)

De influência notavelmente batailleana, com precedentes em Freud e Marquis de Sade, *Ghenos, Eros, Thanatos* é sombrio, essencialmente dionisíaco, beirando, por vezes, o horror e a repulsa. Folhando-o, nos deparamos

5 T.N.: “il suo vero contenuto è la nascita e la morte e la forza che tenta di far da legamento fra i due estremi, di stringere in un abbraccio questa coppia antagonista: l'erotismo.”

Figura 1

Trabalho de Eliseo Mattiacci na exposição *Ghenos, Eros, Thanatos*, Galleria De' Foscherari, Bolonha, 1974. Cortesia da Galleria De' Foscherari.



Figura 2

Eliseo Mattiacci, Radiografia del proprio corpo, 1971 in Alberto Boatto, *Ghenos, Eros Thanatos*, 1974 [edição de 2016]. Arquivo pessoal.

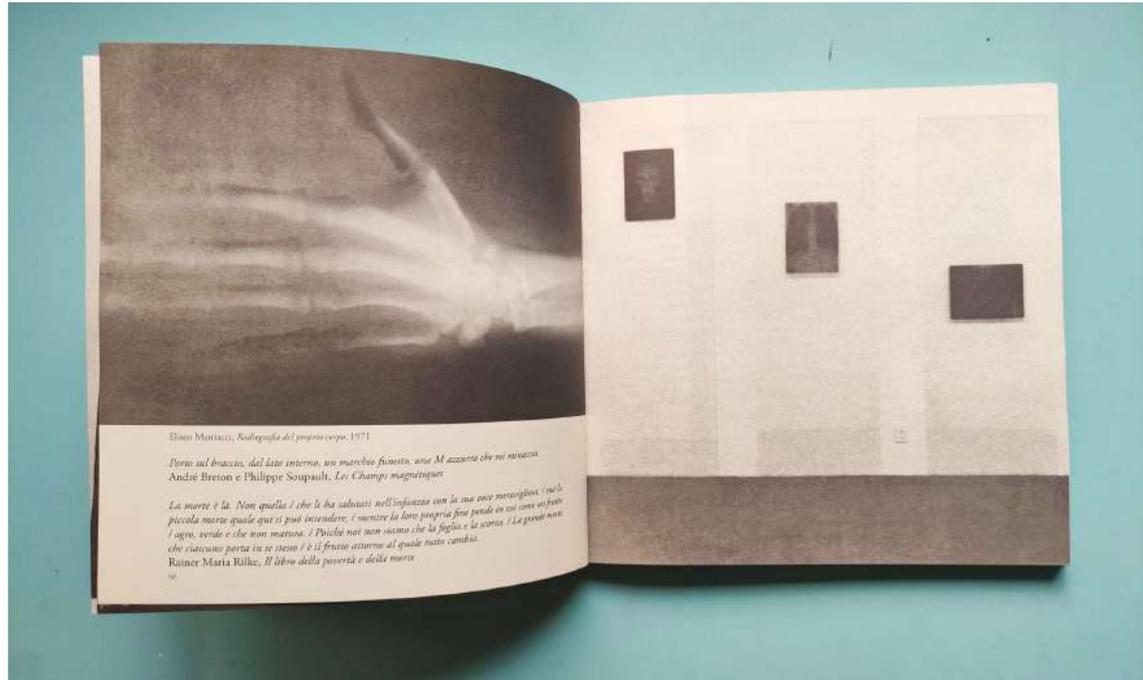
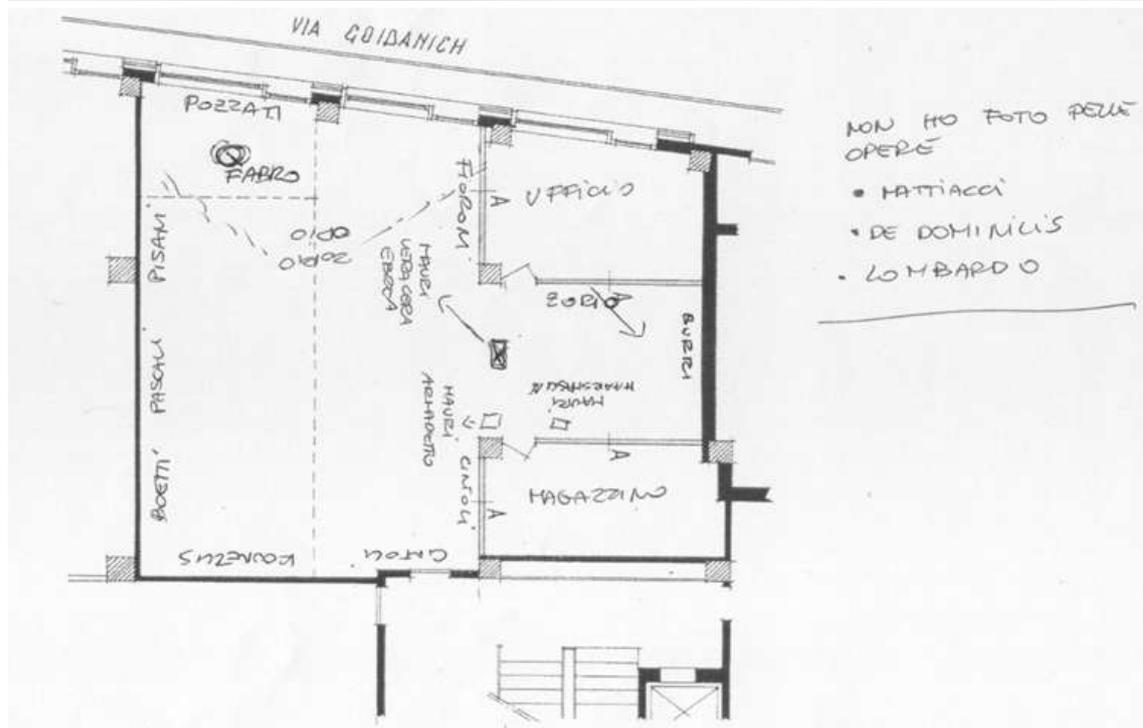


Figura 3

Planta-baixa da exposição *Ghenos, Eros, Thanatos*, Galleria De' Foscherari, Bolonha. Cortesia da Galleria De' Foscherari.



com textos e imagens impactantes. No capítulo intitulado *Ghenos* (nascimento) vemos, entre outros trabalhos, os registros das ações *Crisalide* (1972), de Claudio Cintoli, e da cena de Pino Pascali no filme *SKMP2*⁶. Em-

⁶ Em uma carta endereçada à autora, o artista e diretor do filme Luca Maria Patella explica que a ação de Pascali teria sido inspirada no filme *Terra Animata*, também de Patella, e que teria sido considerada como “uma obra-chave da Land Art antes da Land Art”.

bora referentes, de uma maneira ritualística, à luta envolvida no processo do nascimento, sendo assim, à luta pela vida, ambas as ações causam uma impressão mórbida. Cintoli preso e suspenso em um saco, do qual tenta se libertar como de uma crisálida, nos faz instantaneamente pensar na asfixia, na possibilidade de morte, além de lembrar um peso morto, um cadáver. Pascali, por sua vez, é visto enterrado até o pescoço na areia, esforçando-se para voltar à superfície. Sobre esta vídeo-performance, filmada em uma praia próxima a Roma, Boatto afirma, em *L'immaginario in Pascali e Kounellis*, texto de 1973, que

Figura 4
Claudio Cintoli,
Crisalide, 1972, em
Alberto Boatto, *Ghenos, Eros, Thanatos*, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.



Figura 5
Pino Pascali, SKMP2,
1968, em Alberto Boatto,
Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.



Pascali se despe do disfarce para repercorrer, mediante o exercício natural do próprio corpo, as etapas salientes da existência: do nascimento à refundação do universo até a morte, em um rito de comunhão mágica com o mundo. Revisto hoje, este breve vídeo surge como um rico, impressionante prontuário que antecipa o que foi feito depois.⁷ (BOATTO, 2016, p.124)

Visto sob esta perspectiva, constatamos que o referido trabalho de Pascali seria uma das manifestações presentes em *Ghenos, Eros, Thanatos* que mais se encaixa no conceito de Arte Povera, e uma das que melhor reflete o tema primordial da mostra-livro. De fato, nesta performance, em conformidade ao *Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski, o despojamento de todo e qualquer elemento cenográfico e de figurino desloca a ênfase da ação à tradução física e ritualística dos impulsos internos do artista, através de um retorno à elementaridade (GROTOWSKI, 1992). Aqui, Pascali assume a função múltipla de sacerdote, discípulo e demiurgo, encenando, através de sua atitude tipicamente teatral, uma comunhão total e primordial entre ser humano e natureza. Refletindo sem dúvida a gênese da vida, esta performance possui, porém, uma inegável tragicidade. Se o próprio ato de enterrar é por si mesmo ligado à morte, agrega-se a ele, retroativamente, um sombrio fato histórico. De fato, este trabalho foi um dos últimos realizados por Pascali, morto tragicamente poucos meses depois, aos 32 anos e no auge de sua carreira, em um acidente de motocicleta, acontecimento que marcou o contexto artístico italiano naquele período.⁸(SARGENTINI, 2022)

Nos capítulos *Eros* e *Trittico sull'Erotismo*, nos deparamos com as polêmicas obras de Vettor Pisani e Giosetta Fioroni. Nas três fotografias aqui presentes da performance *Lo Scorrevole* (1970), de Pisani, nos deparamos com uma cena desconcertante: uma jovem mulher completamente nua, acorrentada pelo pescoço a um cabo suspenso, ligado, por sua vez, a um relógio. Ao seu lado, vemos um homem (Pisani), com um longo casaco de couro, que se porta simultaneamente como seu mestre e carrasco. Em seu texto, Boatto chama a atenção para o fato de que a mulher, para

7 T.N.: “Pascali si spoglia del travestimento per ripercorrere, mediante l'esercizio naturale del proprio corpo, le tappe salienti dell'esistenza: dalla nascita alla rifondazione dell'universo sino alla morte, in un rito di comunione magica al mondo. Rivisto oggi questo breve filmato appare come un ricco, impressionante prontuario che anticipa quanto è stato fatto dopo.”

8 Inédito.

não se enforçar, equilibra-se, não sem esforço, na ponta dos pés (BOATTO, 2016). Embora a clara referência ao sadomasoquismo, nenhuma das personagens parece, porém, expressar desejo, como seria de se esperar numa prática erótica. Prevalece, pois, a percepção da discrepante relação social de poder masculino e vulnerabilidade feminina. Se podemos considerar a violência do trabalho de Vettor Pisani como literal, ela é, também, simbólica e metafórica. Efetivamente, sua produção assume um caráter ritualístico e sacrificial, em que seria operado um ciclo de afirmação e em seguida imolação da história da arte, através de um sistema de combinação e desagregação de temas e símbolos, colocando-os em jogo de forma a estabelecer uma contraditória relação dialética de sedução e repulsa. De fato, como afirma Germano Celant: “Ao invés de duplicar o status da arte e reforçar sua redenção, Pisani aplica os sistemas míticos de Caravaggio e Marcel Duchamp, Joseph Beuys e Yves Klein rumo a uma morte sacrificial.” (CELANT, 2021, p.117)⁹

Em seguida, este aspecto violento é intensificado no trabalho de Giosetta Fioroni: *Incidenti mortali durante attività autoerotiche*, de 1974. Nele, a artista expõe recortes de jornal e laudos médicos notificando os detalhes de mortes decorridas durante o ato de masturbação: pessoas que, para intensificar o próprio prazer sexual, fizeram uso de práticas como o enforcamento, a ingestão de substâncias químicas e a aplicação de descargas elétricas, que acabaram por causar-lhes a morte. Os textos, frios e documentais, contrastam com a brutalidade das fotografias, que mostram os cadáveres assim como foram encontrados. Tendo em mente que Fioroni fizera parte, nos anos 1960, daquela que ficou conhecida como Scuola di Piazza del Popolo, grupo romano identificado com a Pop art (CALVELSI, 2008), podemos notar, no referido trabalho da artista, repercussões e similitudes com a série *Death & Desasters*, de Andy Warhol. Entretanto, diferentemente do artista estadunidense, que, ao se apropriar de recortes de jornais contemporâneos noticiando grandes desastres ou mortes históricas, explicitava espetacularização da morte e a sua banalização, o espetáculo da morte, em Fioroni, ganha uma dimensão mais privada, uma intimidade extrema violada pela fetichização da morte pela mídia.

9 T.N. : “Instead of doubling the status of art and reinforcing its redemption, Pisani sets the mythical systems of Caravaggio and Marcel Duchamp, Joseph Beuys and Yves Klein on their way toward sacrificial death.”

Figura 6
Vettor Pisani, Lo scorrevole, 1970, em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.



Figura 7
Giosetta Fioroni, Incidenti mortali durante attività autoerotiche, 1974, em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016]. Arquivo pessoal.

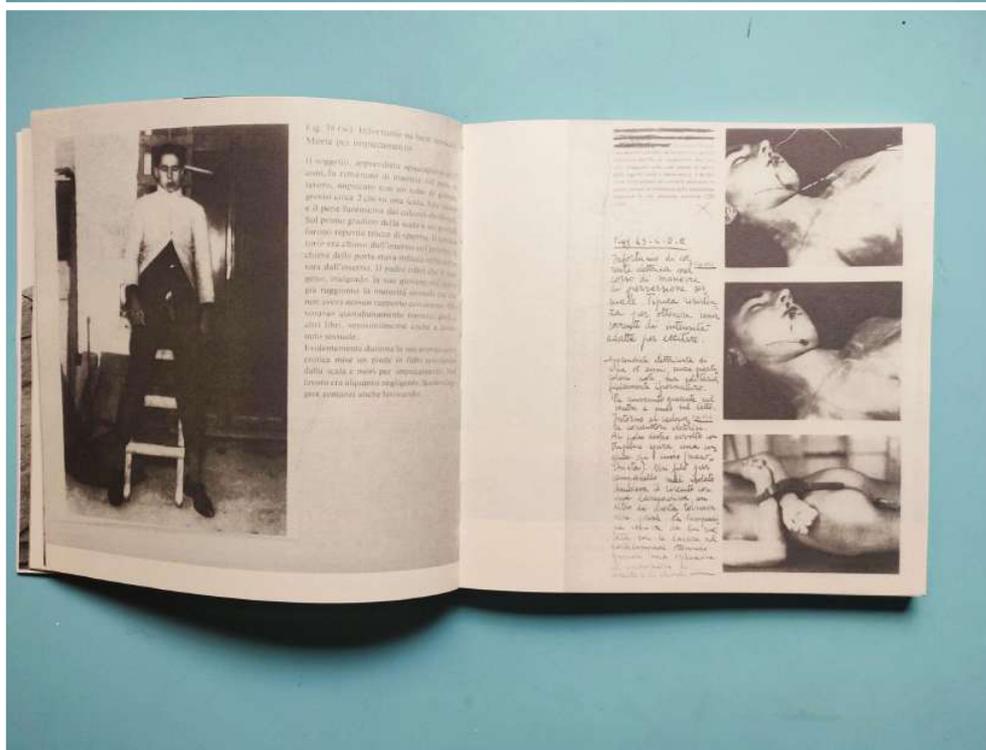
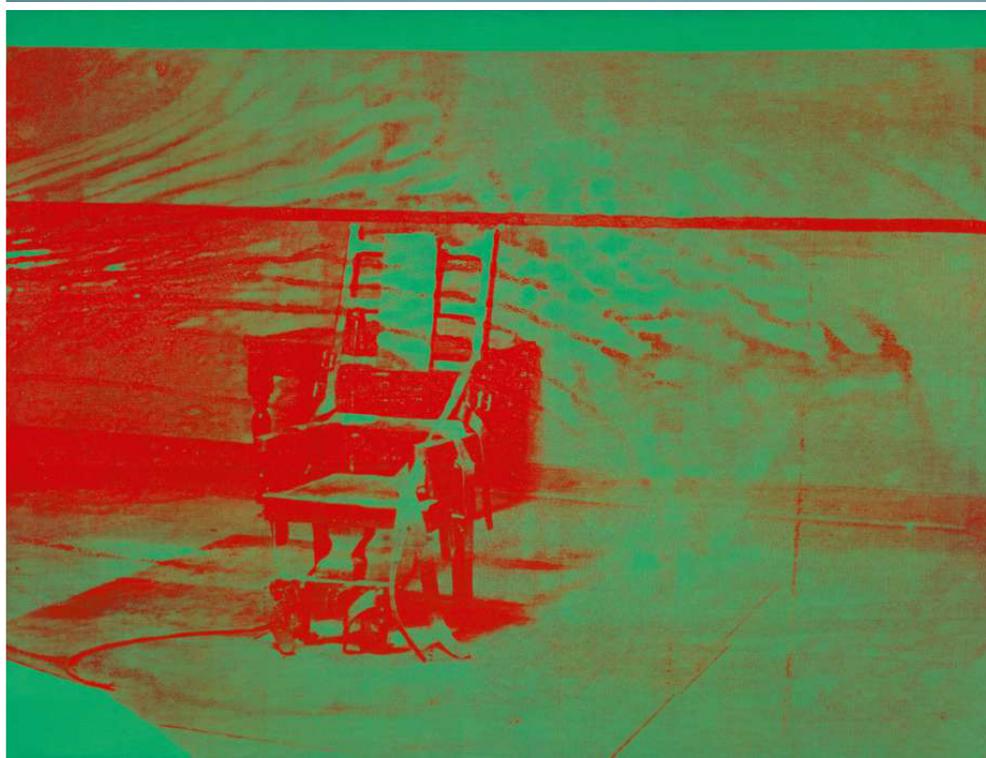


Figura 8
Andy Warhol, Big Electric Chair, 1967–68, acrílica e serigrafia sobre tela, 137.5 × 186.1 cm. The Art Institute of Chicago. Fonte: <https://gagosian.com/quarterly/2019/04/30/essay-andy-warhol-everything-is-good/>



Ademais, é importante ressaltar que os recortes escolhidos pela artista italiana se referem a um período preciso: os anos 1930, em que a Itália era dominada pelo fascismo, ideologia que reprimia as sexualidades tidas como anormais. Sendo assim, podemos inferir que a publicação nos jornais destas tragédias íntimas teria como objetivo a denúncia de um comportamento sexual considerado como perverso. Desta forma, o trabalho de Giosetta Fioroni ganha uma dimensão histórica e, de certo modo, política, ao passo que faz menção a um universo pessoal. Aqui, os limites entre Eros e Thanatos são ultrapassados: o orgasmo coincide com a morte, em níveis privado e social.

No capítulo *Thanatos*, vemos as fotografias de *Lo Spirato*, de Luciano Fabro. Aqui, Fabro, artista multifacetado cujo cerne da produção se encontra justamente na fluidez das incongruências e desagregações que tornam os diferentes trabalhos não redutíveis ou catalogáveis a uma unidade temática, conceitual e processual, assume um caráter barroco, recuperando o uso de um material nobre e simbolicamente carregado, o mármore, e insinuando-se no território da dualidade, do paradoxo e, de certa forma, da metáfora. Apresentando um corpo (o molde do seu corpo) estendido em um leito sob um lençol (uma mortalha), a aparente corporeidade carnal e o drapeado do mármore fazem referência à tradição escultórica italiana, ao *drappeggiato* de Michelangelo e Bernini. A escultura final é resultado de um longo processo, desenvolvido ao longo de cinco anos em que foram realizadas

Diversas tentativas sucessivas de obter a impressão correta de seu próprio corpo, diversas vezes deslizar sob o lençol e colocar-se na posição simultânea do mortal e do imortal; é preciso compreender a dimensão dessa experiência de encarnação para o escultor entrando na escultura [...], poderíamos mesmo dizer que o gesso se derrama e se endurece, ou se cristaliza, enquanto o corpo de Fabro respira e pulsa antes de deixar sua impressão, que não mais respira. (MONTAZAMI in RUDIGER, 2010, p.224)¹⁰

10 T.N. : « Plusieurs tentatives répétées de saisir la bonne empreinte de son propre corps, plusieurs fois se glisser sous le drap et se mettre dans la position à la fois du mort et de l'immortel ; il faut prendre la mesure de cette expérience d'incarnation pour le sculpteur entrant dans la sculpture [...], on pourrait dire aussi que le plâtre coule et se durcit, ou se fige, simultanément que le corps de Fabro respire et bat avant de laisser son empreinte qui ne respire plus. »

Entretanto, o caráter mimético da escultura é perturbado pela ausência do volume dos ombros e da cabeça, isto é, da parte ligada à racionalidade e ao pensamento: o corpo parece se desfazer no vazio, não como uma mutilação, mas como um corpo inteiro, uniforme, originalmente concebido nesta forma acéfala, uma espécie de escultura tumular que evoca simultaneamente a presença e ausência do artista e explicita a tensão entre o real e o irreal na arte. De fato, sobre *Lo Spirato*, Germano Celant afirma que:

Com tal obra, Fabro, no momento da sua arte, impelido aos máximos efeitos e à multiplicidade da visão, sublinha como a visão surge do dar substância tanto à presença quanto à ausência, ao pleno e ao vazio, típico do esculpir, e este processo se dá novamente entre o real e o irreal, a experiência e o conhecimento. A arte simula o real, mas não há nenhum motivo para esconder a simulação. (CELANT, 2011, p.139)¹¹

Sendo assim, fica claro o caráter tautológico do trabalho de Fabro que, ao invés de promover um certo discurso de morte da arte, como seria de se esperar a partir de uma leitura desavisada da obra em questão, investiga, através das próprias referências simbólicas e processuais da história da arte e da herança cultural italiana, os processos imaginativos, isto é, de criação e recepção da imagem. Além disso, percebemos, no próprio universo criativo de Fabro, um intercruzamento simbólico entre a gênese, ato erótico, e a morte, temas caros à exposição de Alberto Boatto. Do próprio processo da gênese imaginativa e da interfertilização de referências da história da arte, do autorretrato *Io (L'uovo)* (1978) ao contato cuidadoso com o outro na confecção de roupas íntimas sob medida (*Indumenti: portaseni, calzari, bandoleira*, 1966), passando pela animalização dos cânones da arte (*Piedi*, 1968 – 2000) e pela fabricação de sua própria máscara mortuária (*Tamerlano*, 1968), “ele age nos diferentes graus da imaginação individual, onde não são mecanismos que são reproduzidos, mas desejos modelados. [...] A arte, para Fabro, é um sistema a ser violado: um óvulo em cuja fertilização a história teve parte, em suas técnicas de fusão sexual e material.” (CELANT, 2021, p.110)¹²

11 T.N.: “Con tale opera Fabro, nel momento della sua arte teso ai massimi effetti e alla molteplicità della visione, sottolinea come il vedere scaturisca dal dare sostanza alla presenza quanto alla assenza, al pieno quanto al vuoto, tipico dello scolpire e questo processo sia nuovamente tra il reale e l'irreale, l'esperienza e la conoscenza. L'arte simula il reale, ma non c'è alcun motivo per nascondere la simulazione.”

12 T.N.: “he acts on the different degrees of individual imagination, where it is not mechanisms

Figura 9
 Luciano Fabro, Lo spirato, 1968 - 1973,
 e Fabio Mauri, Vera
 cera ebraica, 1971, em
 Alberto Boatto, Ghe-
 nos, Eros, Thanatos,
 1974 [2016]. Arquivo
 pessoal.)



Figura 10
 Luciano Fabro, lo (l'uo-
 vo), 1978, fundição
 em bronze, 50 x 50 x
 70 cm. Fonte: [http://
 www.23bienal.org.br/
 universa/pueolf.htm](http://www.23bienal.org.br/universa/pueolf.htm)



Nos deparamos também com os trabalhos de Fabio Mauri que, apropriando-se de materiais simbólicos e de uma lógica compositiva cenográfica,

that are reproduced but desires modeled. [...] Art, for Fabro, appears to be a system to be violated: an egg in whose fertilization history has played a part, in its technique of sexual and material fusion”

discute o que Boatto chama de “morte histórica”¹³(BOATTO, 2016, p.46): o Holocausto, tema central da obra de Mauri. Em um texto de 1973 intitulado *Il turpe, l’arte, la memoria*, Alberto Boatto afirma que a produção de Mauri seria, de certa forma, uma resposta às teorias de Theodor Adorno, que identificava no Holocausto um horror tão traumático e inimaginável que seria impossível a arte depois dele. Mauri, em contrapartida, tenta, assim como outros artistas como Primo Levi e Christian Boltanski, elaborar este trauma histórico propriamente por meio da arte. Neste sentido, Boatto afirma que

Mauri respondeu que o campo de extermínio não pertence ao mundo da fantasia sádica mas àquele do trabalho e da produção sistematizada; onde o sadismo inter-vém apenas secundária e funcionalmente, e onde o explorado, o judeu, não produz apenas com a atividade do próprio corpo, mas também com a matéria prima oferecida pelo próprio corpo. Sob esta exata e aterradora interpretação, Mauri construiu sua hipérbole aplicando este critério produtivo à fabricação de novos objetos, além daqueles já produzidos pelos técnicos torturadores de Mauthausen e de Dachau.¹⁴ (BOATTO, 2016, p. 146)

O resultado é absolutamente perturbador. Folheando o livro, vemos as vitrines, prateleiras e escaninhos de Mauri, contendo frascos, alicates, tesouras, mechas de cabelos, instrumentos para medição corpórea, dentes, lembrando o que vemos quando visitamos o memorial de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, ou o gigantesco museu da Shoah Yad Vashem, em Jerusalém. Explicitando, a partir, é claro, de uma encenação e de um caráter cenográfico, a lógica mercantilista da exploração e extermínio dos judeus pela máquina nazista, Mauri busca preservar a memória – dolorosa e extremamente traumática, sim, mas necessária – e “confrontar o homem à verdade concreta, obrigá-lo a não esquecer. O seu dever é de sabotar o mecanismo do esquecimento”¹⁵ (BOATTO, 2016, pp.147-148). Desta

13 T.N.: “morte storica”

14 T.N.: “Mauri ha risposto che il campo di sterminio non appartiene al mondo della fantasia sadica ma a quello del lavoro e della produzione organizzata; dove il sadismo interviene solo in via secondaria e funzionale, e dove lo sfruttato, l’ebreo, non produce soltanto con l’attività del proprio corpo ma anche con la materia prima offerta dal proprio corpo. Su questa interpretazione esatta e agghiacciante Mauri ha costruito la sua iperbole applicando questo criterio produttivo alla fabbricazione di nuovi oggetti, oltre a quelli già prodotti dai tecnici aguzzini di Mauthausen e di Dachau.”

15 T.N.: “mettere l’uomo di fronte al semplice dato, di costringerlo a non dimenticare. Il suo dovere è di sabotare il meccanismo dell’oblio.”

Figura 11
 Fabio Mauri, Haarschneidemaschine, 1971,
 em Alberto Boatto, Ghenos, Eros, Thanatos, 1974 [2016].
 Arquivo pessoal.



forma, Mauri desnuda o Thanatos histórico para que, através da memória, não se repita.

Mais adiante, no capítulo intitulado *Kirillov e 'il puro atto filosofico'*, com o texto de Boatto, que discute a premissa exposta na obra de Dostoievsky de que o suicídio seria a única expressão total de livre-arbítrio, dialogam as obras *Odio* (1971), de Gilberto Zorio, *Progetto di morte per avvelenamento* (1970-71), de Sergio Lombardo, e *Dal Suicidio di Grosz* (1969), de Concetto Pozzati. *Odio* é talvez um dos trabalhos mais emblemáticos de Zorio, o qual assume, além da usual transformação físico-química da matéria operada pelo artista, uma dimensão psicológica e de investigação linguística. Como grande parte da produção de Zorio daquele período, é um trabalho de difícil documentação, em que a ênfase está no processo – físico e mental – e não no resultado final; de fato, Zorio caracteriza sua produção como “trabalhos vivos, trabalhos em ação ou trabalhos por vir” cujo “fio condutor é a energia compreendida em um sentido físico e mental.” (DE SANNA; ZORIO, 1972, p.20)¹⁶ Não por acaso, o artista é contrário ao emprego da terminologia “obra de arte” (*opera d’arte*), optando, em contrapartida, pela palavra “trabalho” (*lavoro*) (MARANIELLO, 2022)¹⁷, que explicita a ação/atitude envolvida na prática artística e estabelece,

16 T.N.: “il filo conduttore è l’energia intesa in senso fisico e in senso mentale. [...] lavori viventi, o sono lavori in azione o lavori futuribili.”

17 Inédito.

em termos marxistas, a posição do artista não como um ente separado da sociedade, mas como dono de uma força de trabalho, indo ao encontro dos movimentos políticos do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 na Itália, particularmente fortes em Turim, onde vivia o artista. Sendo assim, a fotografia com a qual nos deparamos no livro trata-se de um simples registro, parcial e que deixa margem à imaginação: vemos, em detalhe, o torso e as mãos de Zorio, que segura um objeto de vidro e metal onde está incrustada, com alfinetes, a palavra *odio* (ódio). Sabemos, por meio de outros registros fotográficos, ausentes no livro, e de textos críticos publicados no período, que esta fotografia documenta uma ação em que Zorio viria a vestir o adereço, como uma tiara ou coroa, que deixaria impresso sobre a fronte do artista a palavra *odio*. O processo implicaria uma certa auto-violência da parte do artista, que, para registrar na própria pele o vocábulo, deve exercer determinada pressão sobre ela a ponto de causar uma lesão. Deste modo, o que era apenas um conceito abstrato, a palavra, assume, através de uma energia física e mental, um caráter físico e concreto, operando, em termos celantianos, “uma *fisicização* [*fisicizzazione*] de uma ideia.” (CELANT, 1985, p.50)¹⁸ Em Zorio, esta *fisicização* diz respeito a “uma dimensão totalmente humana, a uma dimensão antropológica, a situações que fazem parte da história e não a fatos ideais. Ademais, uso a palavra ‘ódio’ que é semanticamente carregada de estratificações psíquicas.” (DE SANNA; ZORIO, 1972, p.20)¹⁹ Assim sendo, identificamos, na relação do trabalho de Zorio com a psiquê humana e o inconsciente coletivo, um ponto de encontro com a abordagem de Boatto, apoiada, em grande parte, na ideia de um *primário* em um sentido freudiano, abordando-o, segundo a classificação identificada por Vittorio Boarini, em suas variantes “cosmogônica” e “genético-psicológica.” (BOARINI, 2019, p.149)²⁰

Finalmente, no capítulo *Al di là*, figuram as míticas composições de Janis Kounellis. Parecendo suspensas no tempo, ligadas a um passado primordial de matriz órfica, as obras de Kounellis possuem simultaneamente uma crueza e uma sofisticação. Dramaticamente compostos com uma ló-

18 T.N.: “una fisicizzazione di un’idea”

19 T.N.: “si riferisce ad una dimensione tutta umana, a una dimensione antropologica, a situazioni che fanno parte della storia e non a fatti ideali. D’altronde, uso la parola ‘odio’ che è semanticamente carica di stratificazioni psichiche.”

20 T.N.: “variante cosmogonica” “variante genetico-psicologica”

Figura 12
 Gilberto Zorio, *Odio*,
 1971, em Alberto
 Boatto, *Ghenos*,
Eros, Thanatos, 1974
 [2016]. Arquivo pesso-
 al.



Figura 13
 Gilberto Zorio, *Odio*,
 1969, na abertura de
*Ghenos, Eros, Thana-
 tos*, Bolonha, 1974.
 Cortesia da Galleria
 De' Foscherari.



gica barroca, os trabalhos aqui presentes remetem à tradição artística, ao passo que contrastam o apolíneo (ligado à vida, à harmonia, ao corpo fechado e imaculado) e o dionisíaco (ligado à morte, à desordem, ao corpo aberto e violado). Primeiramente, em *Motivo africano* (1973), como em um *tableau-vivant*, vemos o corpo da mulher grávida, nua, com o rosto coberto, aparentando um amuleto de fertilidade, portanto, ligado essencialmente à vida, mas que é maculado pela presença, sobre o ventre, de inse-

tos mortos, que evocam a putrefação. Vida e morte, Ghenos e Thanatos, se sobrepõem. Em *Senza titolo* (1973) a presença do elemento apolíneo está no flautista e na estátua do deus Apolo, esta mesma, porém, tornada dionisíaca pelo seu desmembramento, seu esquarteramento. Sobre este trabalho, misturando análise crítica com escrita literária, Boatto escreve:

O meu estado atual, propriamente não existo mais: sou, na realidade, o conjunto das partes desmembradas da estátua de Apolo. [...] “No deus desmembrado da tradição mediterrânica, Dioniso, Attis, Cristo, é afirmada a vida, no seu devir, até a laceração. O corpo do deus despedaçado, além de simbolizar a dispersão, o múltiplo em detrimento da imposição da unidade, representa também o corpo do mundo fragmentado. Mas a música, que é também dança, leveza, riso irreverente, entra no ciclo vivente, penetra no labirinto dos ouvidos, onde a morte é alcançada e levada através dos corredores tortuosos à vida. Assim, em uma circularidade estática se desenrola incessantemente o tema do renascimento. O simulacro do deus em frangalhos, como o corpo fraturado de Dioniso, ressurgue pelo poder órfico da música, no homem transfigurado por trás da máscara do semideus. O desenho circular do rito possui a força de manter juntos os opostos: a morte, nos membros brancos sobre os quais se destaca a mancha escura do corvo, este símbolo de tragédia, se dissolve nas notas da flauta, e a vida é retomada na perfeição do rosto de Febo. O sentimento fisiológico da existência potenciado no ritmo, no devir musical. A ressurreição contra a *danse macabre*.” Neste momento, espero o som da flauta [...] para reconduzir-me à luz. (BOATTO, 2016, p.68)²¹

Deixando-se levar, poeticamente, pela emblemática composição cenográfica do artista grego, embebido pelo espírito mediterrânico que permeia seu cosmos, Boatto assume, em primeira pessoa, a posição da estátua desmembrada de Apolo, colocando-se catarticamente no interior da

21 T.N.: “Il mio attuale stato, propriamente non sono più: sono infatti tutte insieme le parti smembrate della statua di Apollo. [...] “Nel dio smembrato della tradizione mediterranea, Dioniso, Attis, Cristo, viene affermata la vita, nel suo divenire, fino alla lacerazione. Il corpo del dio fatto a pezzi, oltre a simboleggiare la dispersione, il molteplice a scapito della costrizione dell’unità, rappresenta anche il corpo del mondo infranto. Ma la musica, che è pure danza, leggerezza, irriverente riso, entra nel cerchio vivente, penetra nel labirinto delle orecchie, dove la morte è raggiunta e riportata attraverso corridoi tortuosi alla vita. Così in una circolarità statica si dispiega incessantemente il tema della rinascita. Il simulacro del dio in frantumi, come il corpo fratturato di Dioniso, risorge per il potere orfico della musica nell’uomo trasfigurato dietro la maschera del semidio. Il disegno circolare del rito ha la forza di tenere assieme gli opposti: la morte, nelle membra bianche su cui spicca la macchia scura del corvo, questo simbolo di tragedia, si scioglie nelle note del flauto, e la vita riprende nella perfezione del volto dell’efebio. Il sentimento fisiologico dell’esistenza potenziato nel ritmo, nel divenire musicale. La resurrezione contro la *danse macabre*”. In questo momento sono in attesa del suono del flauto [...] per ricondurmi alla luce.”

tragédia de Kounellis. Contrapondo à morte presente nos fragmentos, a força contagiante da vida presente na música, dá ênfase à vida que, se reconhecendo efêmera, tem o intuito e o poder (utópico, talvez) de unificar os fragmentos, juntar as contradições sem apagá-las, indo ao encontro do caráter unificador – de certa forma pacificador, no sentido de desarticular a guerra existente entre as coisas (THE LIVING THEATRE apud. CELANT, 1985) – da Arte Povera.

Verificamos, pois, que *Ghenos, Eros, Thanatos* possui como objetivo explorar artisticamente os limites da vida, em um sentido antropológico e até mesmo mítico, ritualístico. Se recorre à presença inquietante da morte, é porque esta, sendo o fim do qual estamos cientes, é uma constante em nossas vidas, manifestando-se também, de formas mais ou menos explícitas,

Figura 14

Jannis Kounellis, Motivo Africano, em Alberto Boatto, *Ghenos, Eros, Thanatos*, 1974 [2016].

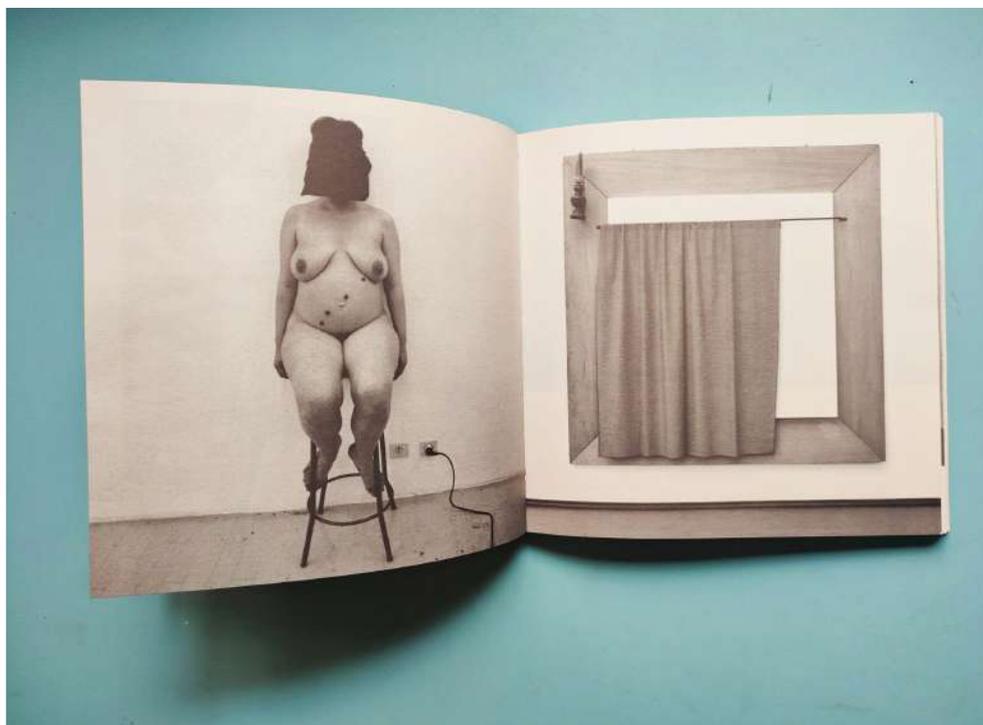
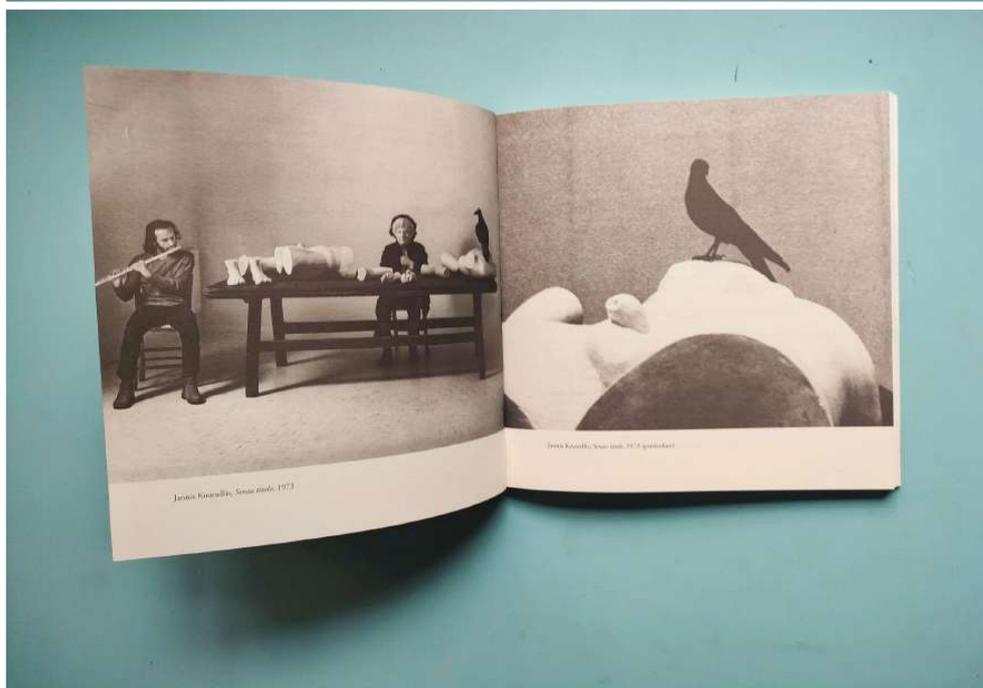


Figura 15

Jannis Kounellis, sem título, 1973, em Alberto Boatto, *Ghenos, Eros, Thanatos*, 1974 [2016].



nas nossas relações, nos nossos afetos. Se nas *Vanitas* a morte era um lembrete moralizante, em *Ghenos, Eros, Thanatos* ela se coloca dialeticamente para enfatizar a própria vida, em cujo ápice está em Eros. De fato, como afirma Boatto, “a recusa da morte arrastou inevitavelmente consigo a superficialização da vida”²² (BOATTO, 2016, p.43). A mostra-livro condiz de certa forma, assim, com o espírito utópico da transição entre os anos 1960 e 1970, em que o discurso hippie, o qual Boatto via com entusiasmo (BOATTO, 1970), pregava pela experiência intensa da vida. Além disso, a atitude de Boatto de exercer uma posição criativa, alterando as práticas tradicionalmente ligadas à atividade crítica, está inserida na dissolução, naquela época, das distinções entre as funções exercidas por cada ator do sistema da arte, indo ao encontro da crítica institucional, defendida pelo movimento de 68, exercida em todos os âmbitos da vida contemporânea.

Dito isso, identificamos *Ghenos Eros Thanatos* como um projeto historicamente circunscrito, em que os resquícios da utopia de 68 se misturavam ao afastamento, nos anos 70, da arte em relação à política propriamente dita, sintoma do trauma ocasionado pelos *Anni di Piombo*. De fato, como reação a 68, operou-se na Itália uma radicalização política à direita, com uma proliferação de grupos terroristas neo-fascistas que realizavam atentados cuja culpa recaía sobre os grupos esquerdistas (CAZZULLO, 2015). Por outro lado, surgiam também grupos terroristas à extrema-esquerda, culminando, em 1978, com o sequestro e assassinato do primeiro-ministro Aldo Moro pelas *Brigate Rosse*, uma reação contra a aliança entre o Partido Comunista e o Partido Democrata Cristão. A escalada na violência e na repressão ocasionou uma decepção geral no meio artístico, levando-o a privilegiar uma abordagem dos dramas existenciais, na qual se insere *Ghenos Eros Thanatos*, em detrimento de uma arte de conteúdo político-social direto. Por fim, ainda que enxergando em um contexto histórico preciso, vemos como ambiciosa a proposta curatorial de Boatto, chegando a unir coesamente sob um mesmo enunciado artistas extremamente divergentes, tanto em termos poéticos quanto geracionais. Neste sentido, a mostra se aproxima da Arte Povera, cuja prerrogativa principal é a própria heteronomia (BONFIGLIOLI in BOARINI, 2019).

22 T.N.: “il rifiuto della morte ha trascinato con sé inevitabilmente l’appiattimento della vita.”

Referências

- ANDREOLLI (org.); FERRARIO; ROSSI. Margherita Sarfatti. Una donna del 900 tra arte e politica. Perugia: Galleria Tesori d'Arte. Out. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_Y8RlpKxaLg . Acesso em: 24 de jan. 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BARILLI, Renato. L'Arte Contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze. Milano: Feltrinelli, 2007.
- BOARINI, Vittorio (org.). Il Notiziario della Galleria De' Foscherari 1965 - 1989. Bologna: Galleria De' Foscherari, 2019.
- BOATTO, Alberto. CHIODI, Stefano (org.), Ghenos, Eros, Thanatos e altri scritti sull'arte 1968 - 1985. Roma: L'orma editore, 2016.
- BOATTO, Alberto. Dall'inerte al vivente in Marcatrè, v.8, n.61 - 62, 1970.
- BOATTO, Alberto. L'immaginario e la messa a morte, in DATA, v.3, n.10, dez. 1973.
- CALVESI, Maurizio (org.). Arte contemporânea italiana 1950 - 2000 Coleção Farnesina (catálogo). São Paulo: MASP, 2008.
- CELANT, Germano. Arte Povera: Storie e protagonisti. Milano: Electa, 1985.
- CELANT, Germano. Arte Povera: Storia e storie, Milano: Electa, 2011.
- CELANT, Germano. Preconistoria: 1966 - 1969. Macerata: Quodlibet, 2017.
- CELANT, Germano. The Story of (my) Exhibitions. Milano: Silvana Editoriale, 2021.
- DE SANNA, Jole. ZORIO, Gilberto. Gilberto Zorio: corpo di energia, in DATA, v. II, n.3, abril 1972.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LISTA, Giovanni. Entrevista a Giovanni Lista (inédita), 2022.

MARANIELLO, Gianfranco. Entrevista a Gianfranco Maraniello (inédita), 2022.

PATELLA, Luca Maria. Entrevista a Luca Maria Patella (inédita), 2022.

RÜDIGER, Bernard. (org.) Luciano Fabro : Habiter l'autonomie. Lyon : Éditions ENBA Lyon, 2008.

SARGENTINI, Fabio. Entrevista a Fabio Sargentini (inédita), 2022.

SONTAG, Susan. Against interpretation and other essays. EUA : Picador Editions, 2001.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Fotografia e arquivo: Outras leituras da História

Caroline Vieira Sant'Anna¹

Resumo: Nos anos de 1960, artistas usaram estratégias documentais, rompendo os limites entre documentação e ficção, produzindo trabalhos que oferecem uma (re)escrita da história a partir das lacunas deixadas pelos documentos. É nesta acepção que investigamos o processo artístico de Eustáquio Neves à luz dos textos de Ana Pato, (2012) e Achille Mbembe (2018).

Palavras-chave: fotografia; arte; ficção; arquivo;

Photography and Archive: Other Readings in History

Abstract: In the 1960s, artists used documentary strategies, breaking the boundaries between documentation and fiction, producing works that offer a (re)writing of history from the gaps left by documents. It is in this sense that we investigate the artistic process of Eustáquio Neves in the light of texts by Ana Pato, (2012) and Achille Mbembe (2018).

Keywords: *photography; art; fiction; archive.*

¹ Caroline Vieira Sant'Anna é Jornalista e pesquisadora da arte e da comunicação. Doutora em História e Teoria da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFBA. Participante do grupo de pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS/UFBA). Email: carolvieira74@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9314-8706>. LATTES ID: <http://lattes.cnpq.br/9552803176412476>.

Introdução

As linguagens artísticas pautada pelos processos documentais, como a fotografia e posteriormente o cinema, fizeram (fazem) uso, ao longo de sua história, de recursos etnográficos como a observação participante, entrevistas e pesquisa em arquivos, não só com vistas a tornar público um pensamento de uma época, como possibilitar uma reescrita a partir das lacunas e brechas deixadas pela história. Nesse fluxo, a arte contemporânea articulada aos dispositivos provenientes da mídia massiva tem se aberto para as demandas do presente, possibilitando o aparecimento de novos atores, de outros discursos, intervindo em velhos e novos circuitos artísticos, a partir de novos formatos e materialidades expandidas que articulam e convergem linguagens.

Com o fim das grandes narrativas e uma preocupação com as micronarrativas, a arte vai deixando de lado a pureza dos meios para se abrir ao outro, à alteridade. Sobre essa questão, Rouillé assevera que

[...] Desaba a hegemonia do “ou” exclusivo e unívoco, em prol da postura do “e”, mais tolerante, mais receptiva ao outro, ao diferente. É exatamente a remoção da trava modernista que permite aos artistas abrir o cenário cultural e artístico para os excluídos do modernismo: as mulheres, a classe operária, as minorias sexuais e raciais oprimidas etc. É o que flexibiliza e mesmo, às vezes, inverte a oposição estrita, tipicamente modernista, entre a ‘grande arte’ e a ‘arte popular’, em particular entre a pintura e as imagens tecnológicas como a fotografia e o vídeo. Após muitas décadas de abstração, depois dos movimentos minimalista e conceitual, a arte reata explicitamente com o mundo (ROUILLÉ, 2009, p. 355)

Pensadores da cultura como o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) e a pesquisadora e curadora brasileira Ana Pato (2012) têm se debruçado sobre projetos artísticos que operam com essas abordagens. Eles acreditam que a investigação sobre os arquivos públicos e históricos têm servido como metodologia para uma revisão de situações traumáticas, a exemplo da escravidão, dos períodos ditatoriais ou das diversas violências de Estado que estamos submetidos diariamente.

É neste sentido que podemos dizer que são muitas as formas de atuação assumidas pelos artistas nos arquivos. Há os que revisitam arquivos públicos se apropriando de seus documentos e informações; os que criam arquivos fictícios, e os que problematizam a questão do arquivamento, entre outras modalidades.

Ana Pato (2012) reafirma que a lógica de trabalho com os arquivos surge da ideia de apropriação e citação, presente na atmosfera da produção artística entre as décadas de 1960 e 1970. Partindo do conceito de diagrama, postulado por Michel Foucault, ela define o arquivo como “[...] o conjunto dos vestígios de uma cultura, a serem analisados, no presente, pelo olhar desmistificador do ‘arquivista’” (PATO, 2012, p. 41). Ou seja, interessa a esse grupo de artistas instaurar uma lógica historiográfica, com o intuito de lançar luz sobre fatos históricos, assim como produzir novas escrituras, leituras, articulações a partir dos documentos encontrados. Entre os artistas brasileiros que transitam nesta vertente estão: Rosana Paulino, Gê Viana, Aline Mota, Eustáquio Neves, entre outros.

A atividade do artista-arquivista-documentarista passa a ocupar lugar importante, uma vez que muitos dos arquivos públicos encontram-se em estado de abandono, atraídos por uma “política de esquecimento”, como define Ana Pato, citando Jean-Louis Deotté (1994). O descaso se deve, na leitura feita pela pesquisadora, a uma tentativa de apagamento para que não haja um confronto entre dados do passado e do presente. “[...] Se, por um lado, cabe a instituição preservar seus arquivos, por outro, o arquivo contém em si a própria ameaça à sua existência, pois garante a possibilidade de reconhecimento de uma dívida”. (PATO, 2012, p. 20).

A montagem como artifício discursivo e poético

Tanto a fotografia quanto o cinema, em virtude da natureza de suas linguagens, nasceram sob forte vínculo documental. Um dos primeiros daguerreótipos que marcam a história da fotografia como testemunha de fatos históricos traz a imagem de um incêndio em uma fábrica na Alemanha, em 1842. Embora apresentasse a imagem com pouca nitidez, em função do precário modo de fixação, a fotografia trazia consigo o feito de colocar o espectador na cena. Nesse momento, passagem do século XIX até meados do século XX, a fotografia respondeu à função de ser apenas uma ferramenta e, como tal, tinha como tarefa servir; se prestar à documentação de uma sociedade em processo de modernização.

Assim como a fotografia, o cinema também assumiu esse papel. A primeira documentação de uma imagem em movimento foi realizada pelos irmãos Lumière ao capturar a saída dos trabalhadores em direção ao trem,

em 1895. As imagens, segundo considera Bill Nichols (2012, p.117), “embora, tenham apenas um plano e durem apenas poucos minutos, parecem oferecer uma janela para o mundo histórico”. As duas situações – a chegada dos trabalhadores à estação ferroviária e o incêndio na fábrica – fornecem dados sobre acontecimentos, fatos capturados sem adornos, nem montagens, de forma direta, com o claro objetivo de reproduzir fielmente a aparência.

Para André Rouillé, esse caráter de verdade estava associado à uma crença nos enunciados do que numa capacidade fidedigna do processo, uma vez que o próprio Rouillé inclui, pela própria natureza da operação, um ponto de vista.

Da metade do século XIX aos dias que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, o valor documental da fotografia, a crença em sua exatidão e em sua verdade, vai estabelecer-se nos mecanismos, nas práticas e nas formas da “fotografia documento”. Mas tal crença moderna se situa igualmente na junção de numerosos enunciados que vieram alimentar a ficção, muito útil, do verdadeiro fotográfico. (ROUILLÉ, 2009, p. 65)

A mudança nesse paradigma se dá com o movimento dadaísta e as experimentações com as fotomontagens. Conforme atesta Rouillé, “[...] os artistas László Moholy-Nagy e Raoul Hausmann, bem como o historiador de arte Franz Roh, nos anos 1920, consideram a fotomontagem como uma forma importante de realismo moderno” (ROUILLÉ, 2009, p. 327). As imagens construídas indicavam o forte interesse dos artistas com a experiência da montagem, iniciada pelo cinema. Na época, diretores, como o soviético Dziga Vertov (1896-1954), estavam se opondo aos filmes roteirizados, com a presença de atores, para ir ao encontro de uma produção poética em diálogo com as vanguardas artísticas do século XX. Essas experimentações chamaram a atenção e o interesse dos artistas para os meios mecânicos, sendo comum vermos, nesse período, filmes feitos por cineastas, documentaristas e, também, por artistas. Marcel Duchamp (1887-1968) e Man Ray (1890-1976) estão entre aqueles que se aventuraram nas experiências cinematográficas.

Uma característica comum a essas produções era a ausência de uma narrativa linear e o uso da montagem e da trilha sonora como elementos centrais do discurso. As imagens coladas “aleatoriamente” afastavam a aura de ver-

dade, remetendo ao teor ficcional que essas obras tiveram desde a realização de *Nanook, o esquimó*¹, considerado o primeiro filme documental.

A junção de documentação e encenação colocou em xeque a objetividade e a autenticidade da imagem científica para fazer surgir a voz do documentarista. O filme foi considerado, por muitos críticos, como uma “verdade” reencenada, visto que a obra ficou dividida entre a linguagem do cinema, o registro informativo e as tradições do teatro filmado, um hibridismo impensável até o momento.

Com esta sequência reencenada, Flaherty levantou a questão de que há uma ficção/invenção na documentação, em função do olhar e da criação daquele que dirige, questionando o valor de verdade e retomando a ideia de que a legitimidade do discurso não está, propriamente, conforme esclarece Nichols, “na [...] transmissão de uma impressão de realidade e, portanto, de autenticidade, [ao contrário], corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência” (NICHOLS, 2012, p. 120).

A junção de documentação e encenação colocou em xeque a objetividade e a autenticidade da imagem científica para fazer surgir a voz do documentarista. O filme foi considerado, por muitos críticos, como uma “verdade” reencenada, visto que a obra ficou dividida entre a linguagem do cinema, o registro informativo e as tradições do teatro filmado, um hibridismo impensável até o momento.

Recentemente foi a vez da cineasta e teórica da fotografia Ariella Azolay (2008) corroborar com tal discussão ao pensar sobre a contribuição da fotografia como um corpo político capaz de narrar momentos marcantes da história do mundo, especialmente, quando da sua descoberta a serviço do imperialismo colonial. No texto publicado pela revista ZUM, a autora nos convida a pensar sobre o advento da imagem fotográfica a partir do século XV. Nesse esforço ela explica o quanto as imagens pensadas sobre o viés dos seus promotores foram capazes de canonizar uma “[...] história

1 Realizado em 1922, o filme de Robert Flaherty (1884-1951) foi rodado duas vezes, em função do incêndio que condenou parte da filmagem. Dessa filmagem, ele traz dois momentos — a documentação feita em 1913, no Alasca; e a refilmagem em 1920, quando Flaherty dirige a sequência da caça às morsas feita por um grupo de não-atores.

oficial europeia moderna [como recurso] instrumental ao exercício da violência contra os outros” (ZOULAY, 2019).

Indagamos: de que maneira, a relação entre a modernidade ocidental e o colonialismo foi alimentada, também, pelas imagens, especialmente com a emergência da fotografia, colaborando para uma história oficial, que colocou na subalternidade o corpo negro? Esta pergunta aparece no trabalho quase como uma digressão, mas é necessário um giro a este passado, para compreender o estatuto técnico atual e a emergência de uma outra sensibilidade. O que mudou nesses mais de cento e cinquenta anos, quando os artistas pretos, pretas e pretes deixaram de ser objetos de pesquisa para estarem à frente das próprias narrativas?

Se a imagem é comunicação, ela é, portanto, também um saber. Como meio de comunicação, podemos dizer que imagem colaborou para emoldurar a nascente modernidade. As pinturas e os desenhos feitos pelos viajantes foram importante recurso para a documentação dos modos de vida nas Américas, circulando e apresentando as relações sociais e de subordinação impostas entre os colonizadores e os povos autóctones. Mais tarde, com a invenção da fotografia, essas imagens serviram à documentação do surgimento da burguesia, como nova classe social, e de uma paisagem urbana. Em outras palavras, o que essas imagens revelavam eram relações de poder e identidade construídas a partir de relações hierárquicas e eurocêntricas, oferecendo também àqueles que as viam signos que indicavam o apagamento dessas culturas consideradas subalternas.

Susana de Castro ao tratar da perspectiva decolonial lança luz para compreendermos o papel das imagens nesta construção da colonialidade do poder, saber, ser. Em outras palavras, [...] o racismo das sociedades contemporâneas não é biológico, mas sim, epistêmico, sua raiz está no poder de quem controla a produção de conhecimento, o poder de classificar e hierarquizar os seres humanos a partir de um ideal supostamente neutro da humanidade”. É neste sentido que o arquivo entra tanto como um espaço de restauração do poder colonial, considerando os documentos históricos, quanto os usos dos arquivos pelos artistas, nesse processo de reconstrução e fabulação desse passado, podem ser vistos como uma rescrita desta mesma memória.

A fotografia flerta com a Arte

O ponto de virada da arte moderna para a arte contemporânea, conforme designou Arthur Danto, se deu em 1964, quando o artista novo iorquino Andy Warhol (1928-1987) expôs na galeria de *Leo Castelli* uma série de caixas de madeiras pintadas, emulando a marca de sabão *Brilho Box*, organizadas como se estivessem expostas nas prateleiras dos supermercados. “[...] Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram” (DANTO, 1981, p. 16). A dúvida se impôs como um problema filosófico a ser esclarecido.

Essa ruptura, lida por alguns críticos como uma passagem para uma arte pós-moderna, defendia que o modernismo excluía tudo que a especificidade do seu meio não reconhecia como tal. Enquanto o pós-modernismo aceitava tudo à sua volta. Na época da publicação do livro *A condição Pós-Moderna*, o modernismo foi descrito por Steven Connor como um movimento que “[...] destacava a integridade do estilo do artista; o pós-modernismo, ao encorajar a multiplicidade de estilo e de método, derruba essa norma”. (CONNOR, 1989, p.76).

O artista pós-moderno negava a superioridade de um estilo em relação ao outro que o sucederia, rompendo com a premissa da constante renovação/negação dos estilos propostos pela arte moderna, encerrando uma cronologia histórica, ao passo que colocava fim na separação entre objeto artístico e objeto de uso cotidiano. A verdade era que não existia mais um parâmetro sólido para classificar a arte — tudo poderia ser arte.

Dessa forma, os suportes mecânicos usados no passado como vetores para arte, ou seja, suportes para representações da própria arte, passam a ser o próprio material da arte. É importante notar que esses dispositivos outrora responsáveis pela documentação retornam no presente como materiais de criação e, pela própria característica processual da arte contemporânea e junção da relação da arte com a vida, fazem emergir as abordagens documentais como procedimentos para um pensamento na arte.

Assim, é comum vermos artistas envolvidos em experiências etnográficas ou mergulhados em arquivos públicos, em documentos históricos para reconectar passado e presente, reencenar fatos, reinscrever a história e, com isso, acabam por misturar categorias que foram, por muito tempo,

separadas pela história da arte como os meios mecânicos dos meios artesanais e a documentação da criação.

Para o crítico e historiador da arte Hall Foster, a virada etnográfica e a sua absorção pela arte contemporânea são motivadas pelos “[...] desdobramentos no interior da genealogia minimalista da arte nos últimos 35 anos” (FOSTER, 2014, p. 172), a qual primeiro experimentou uma mudança nos materiais e, depois, uma transformação nas condições espaciais da percepção — propondo uma revisão tanto dos espaços expositivos, portanto, da *instituição arte*, quanto à participação do espectador, sendo este compreendido como um sujeito social marcado pela diferença (econômica, étnica, sexual).

A arte passou, segundo Foster, “[...] para o campo ampliado da cultura, que supostamente é do domínio da antropologia” (FOSTER, 2014, p. 174). Nesse cruzamento entre o campo artístico e o campo documental é que surge a figura do artista-documentarista.

A pesquisadora e curadora Priscila Arantes (2014) afirma que é impossível negar que o contemporâneo tenha sido arrebatado por uma compulsão de pesquisas que giram em torno do arquivo. Pergunta-se: por que o arquivo volta a ter destaque nas práticas artísticas atuais?

É sabido que tais procedimentos já se faziam presentes nos trabalhos conceituais na década de 1960/1970, questionando o próprio sistema de arte, os modos de exibição, os procedimentos utilizados (meios de produção e reprodução) e o modo como a crítica da arte era realizada. Contudo, nota-se que o arquivo retorna no presente como ferida histórica, não mais como crítica ao sistema, e sim aos usos que esse sistema faz da História da arte e da História social.

Partindo desta breve contextualização, iremos agora nos debruçar sobre o trabalho do fotógrafo Eustáquio Neves, cujo processo reside em se apropriar de imagens, documentos, dispositivos de arquivos oficiais para questionar os objetos e documentos que constituíram a história do negro no Brasil no período escravista, lançando luz sobre frestas apagadas e silenciadas dessa mesma história. Escolhemos trabalhos que lidam com a ideia de apropriação e reencenação por entender que o conceito de História é, pela própria natureza, um campo permeado pela invenção e pela ficção.

É possível (re)escrever a História?

Nascido em Contagem, interior de Minas Gerais, Eustáquio Neves é reconhecido pelo trabalho que desenvolve em torno da memória afrobrasileira, usando o corpo como principal matéria discursiva, fazendo emergir um trabalho artesanal. A imagem nunca está pronta depois que o disparador termina de executar a sua simples tarefa. O trabalho acontece depois dentro do laboratório, é lá que Neves dá voz ao seu imaginário, realizando suas colagens, sobreposições, justaposições, montagens, intervindo com riscos, pinturas, textos de jornais e materiais diversos para, enfim, refotografar esse percurso que tem relação direta com as suas memórias. É assim que nós imaginamos a sua construção fotográfica, como um quebra-cabeças que no decorrer das inúmeras operações a que é submetida vai ganhando forma e discurso, através de uma pluralidade de imagens que fazem alusão a citações históricas. Uma forma que fornece vida a um discurso. Discurso esse que se mostra coerente em toda a sua obra e que fala do passado escravista brasileiro e de suas consequências ainda presentes na contemporaneidade.

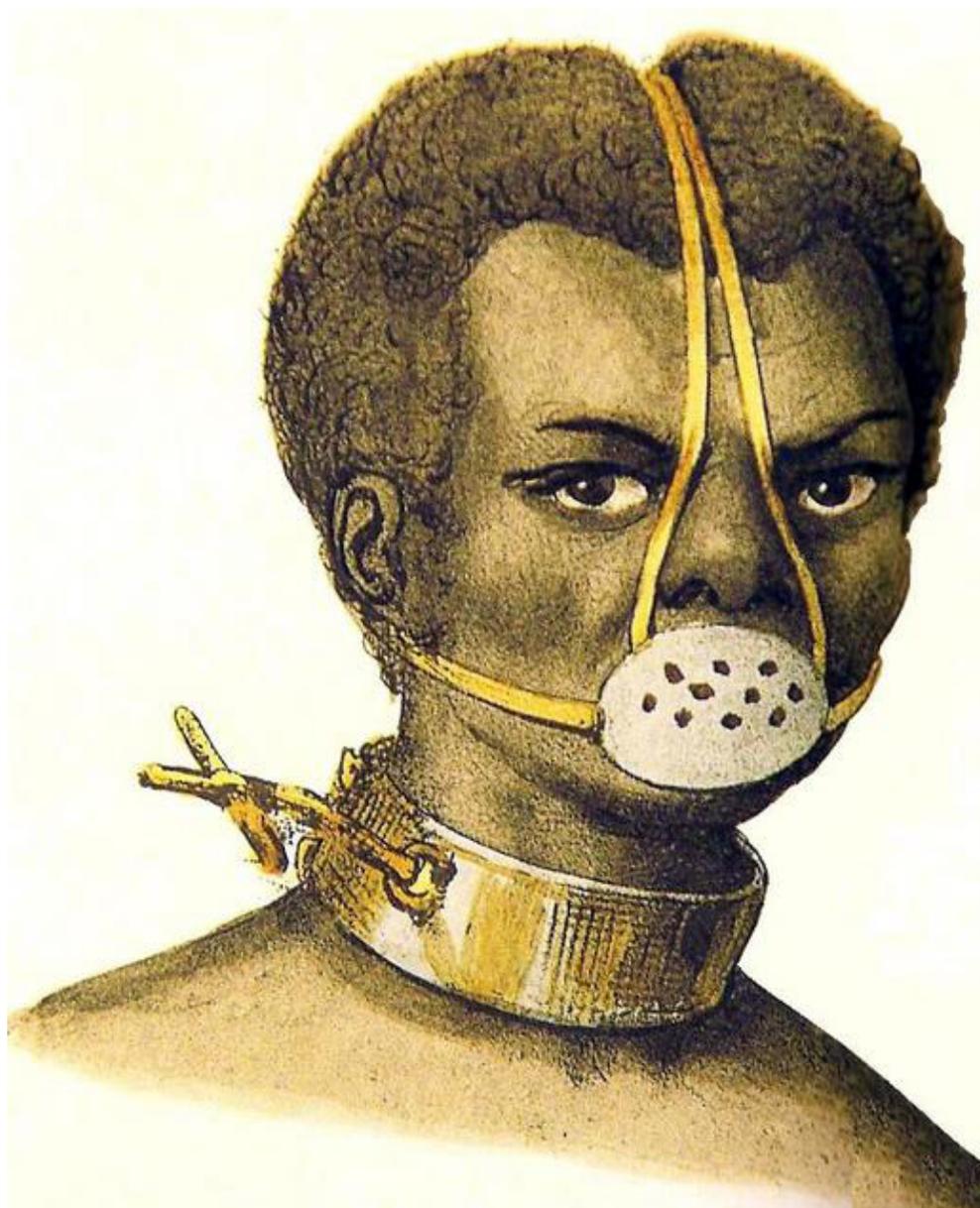
A produção do fotógrafo tem início com a série *Caos Urbanos*, na qual o artista apresenta uma releitura da paisagem de Contagem. Ao contrário do que possa parecer, ao explorar o lado plástico das imagens, Neves traz submerso uma tensão social que ele conhece bem, uma vez que escolheu para realizar o seu processo artístico o seu lugar de passagem, a região industrial de Minas Gerais. Ele diz:

de onde eu fiz essas fotografias era o lugar dos excluídos, entrava nos lugares caóticos e fotografa a cidade [a partir daquela perspectiva]. Como aquelas pessoas viam a cidade. Estava falando do lugar [habitado pelas] pessoas da periferia (NEVES, apud SANT'ANNA, Caroline, 2005, p.87)

Essa série lhe rendeu uma exposição individual no palácio das Artes, durante o festival de Inverno de Belo Horizonte, 1992, com a curadoria de Beatriz Dantas. Cada cópia levou pelo menos 8 horas para ser feita e foi composta de 10 a 12 negativos sobrepostos artesanalmente.

Em 1994, quando ganhou o VII Prêmio *Marc Ferrez* de Fotografia, Neves decidiu renunciar ao trabalho comercial para dedicar-se, somente, ao trabalho autoral. Assim, começou uma sequência de novas séries que permitiu ao artista apropriar-se de vários recursos criativos e aprofundar sua pesquisa com processos e materiais alternativos. É nesse sentido que podemos falar

Figura 1
Litogravura Castigo
de Escravo. Etienne
Arago, 1839.



de uma fotografia que se constitui a partir de uma perspectiva periférica e que, a despeito do seu rebuscamento estético, evidenciado nas cuidadosas montagens, colagens, contrastes entre os claros e os escuros da imagem, reconhece um autor que escolhe um caminho de apurada sensibilidade, para insurgir-se contra os modelos de representação que tipificam as pessoas pretas. Seus códigos apontam para uma flutuação dos significados, criando um jogo contradiscursivo, a partir das tessituras das sobreposições.

Em *Máscaras de Punição* (2002-2003), por exemplo, o fotógrafo recorre ao álbum de família para a produção desta série que é também trabalhada

sobre a imagem de sua mãe quando jovem. Em uma delas, o retrato surge com a sobreposição de uma outra imagem, a máscara de punição usada para torturar e silenciar os escravizados durante o período da escravidão no Brasil. A imagem é uma citação à uma outra imagem produzida por Jacques Etienne Arago e N. Maurin denominada *Castigo de Escravos* realizada em 1839 e pertencente ao Museu Afro Brasil. Nesta litografia está gravada a imagem de uma mulher que é silenciada via este instrumento de tortura, negando a ela qualquer vestígio de humanidade. Na fotografia produzida por Eustáquio Neves, a máscara aparece como sombra, como uma presença que não pode ser esquecida, numa referência clara a sua ancestralidade.

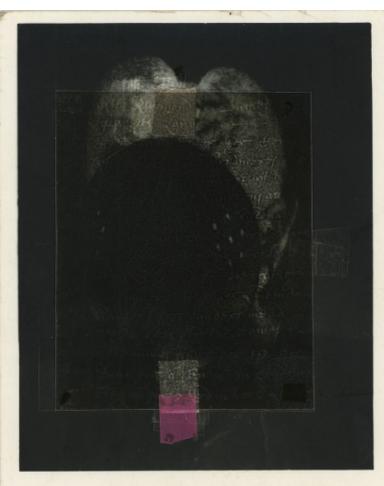


Figura 2
Série fotográfica
Máscara de Punição.
Eustáquio Neves,
2002-2003.

A escolha pelo gênero do retrato pode ser lida como uma outra citação histórica, tendo em vista o importante papel que a fotografia oitocentista assumiu para a construção de uma imagem de um Brasil adequado ao projeto de modernização imperial. Segundo Ana Maria Mauad (2006), a segunda metade do século XIX é marcada por uma demanda social de imagens, onde o retrato e a pose representaram o seu maior símbolo. Nesta acepção, podemos considerar que o retrato funcionou neste período como um elemento definidor da própria concepção de identidade.

A pesquisadora Annateresa Fabris corrobora com a reflexão quando argumenta que “o retrato fotográfico oitocentista aponta para essa construção, ao fazer da pose o elemento definidor não apenas de uma estética, mas da própria concepção de identidade” (2004, p. 58). Dessa forma, Eustáquio Neves faz uso do retrato como forma de (re)escrita do seu corpo, e ao fazê-lo ele recorre à documentos e objetos históricos como um meio de criar um questionamento sobre este passado e as imposições dele sobre o presente de muitos sujeitos pretos.

Em outra série intitulada de *Boa Aparência* (2005), o fotógrafo cria uma assemblagem a partir de recortes de jornais do século XIX, os quais traziam, à época, anúncios que exigiam a recomendação de uma “boa aparência” para o trabalho na Casa-grande.

Em uma das imagens produzidas pelo fotógrafo que por ora analisamos, vemos a informação “dentes da frente”. A inscrição é uma remissão às antigas publicações feitas em periódicos do século XIX, quando era aplicado um critério de seleção para a compra de escravos. Sobre esses anúncios Gilberto Freyre descreveu: “vês através dos velhos anúncios de 1825,



Figura 3
Série fotográfica Boa Aparência. Eustáquio Neves, 2005.

1830, 35, 40, 50 a definida preferência pelos negros e negras altas e de formas atraentes — ‘bonitas de cara e de corpo’ — e ‘com todos os dentes da frente’ (FREYRE, 2005, p. 396).

Ao rasurar o retrato em sua forma e intervir sucessivamente sobre a imagem, o artista desconstrói esse signo de identificação, estabelecendo novas conexões a partir da inscrição de textos e outros materiais. Neves usa imagens de arquivo como uma forma de questionar o presente e as, ainda frequentes, manifestações de racismo. Neste sentido, o *contrarretrato* de Eustáquio Neves pode ser lido à luz do conceito de estereótipo como sutura que nos é trazido por Homi Bhabha, como algo que sempre pode ser perturbado pela sua reapresentação ou construção (BHABHA, 1998; p. 125). Entender o contradiscurso de Neves é, desse modo, refazer o caminho reflexivo aqui desenvolvido por Bhabha, pois, ao falar sobre a discriminação, o fotógrafo não o faz assumindo a postura que é reconhecida pela fixidez do discurso do estereótipo, mas, pela rasura que esse discurso reapresenta.

É possível notar uma preocupação e uma artesanaria inquietante no processo artístico de Neves em torno da corporeidade preta. Em suas fotomontagens há uma notória demonstração em tratar as suas reflexões em torno dos resquícios coloniais por meio de uma performance corporal. “O corpo como tela de representação”, tal como descrito por Stuart Hall. Assim, as formas como o corpo é apropriado, articulado e retrabalhado por Neves o coloca como um significante cultural, uma materialidade corpórea que percorre um passado escravista e ao refazer esse caminho torna-se capaz de ressignificar histórias, na medida em que, problematiza intrinsecamente as questões étnico-raciais, compartilhando experiências que por fim, sejam capazes de construir um novo olhar sobre a identidade.

Seguindo o fluxo do pensamento de Mbembe, o filósofo argumenta sobre a necessidade e os esforços de fundar um arquivo, tendo em vista a necessidade da produção de novos imaginários e a discussão em torno dos imaginários existentes acerca do corpo preto. Sobre isto, ele reflete:

[...] acreditamos que a instauração de um arquivo é indispensável para restituir os negros à sua história, mas é uma tarefa extraordinariamente complicada. Com efeito, nem tudo o que os negros viveram como história necessariamente deixou vestígios; e, nos lugares onde foram produzidos, nem todos os vestígios foram preservados. Assim, como é que, na ausência de vestígios de fontes dos fatos históricos, se escreve a história? (MBEMBE, 2020, p.63)

Ao fazer esta passagem, o que Mbembe reivindica é reconstruir um arquivo, tendo em vista que parte desta história oral e corporal foi perdida. Desse modo não ficaremos reféns das construções históricas realizadas pelo ocidente, território político responsável pelo comércio triangular a partir de 1492, e culpado pela migração forçada de africanos vindos de África, Caribe e Américas. Dito de outra maneira, Achille nos convoca a repensar o corpo preto e suas imagens como sendo essa “[...] força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultâneas” (MBEMBE, 2020, p. 21).

Essa observação pode ser comprovada na série *Boa Aparência* (2005). Nela, o corpo surge como recurso de criação e a voz do sujeito criador. Como se trata do corpo do próprio Eustáquio, inferimos que há uma tensão na imagem, evidenciada pela partilha de uma experiência que é, antes de tudo, pessoal. Assim, a leitura transita a partir da experiência do

fotógrafo, que ao usar o seu corpo como instrumento faz alusão a sua ascendência apontando para os percalços que existiram no seu caminho. A sua experiência pessoal transcrita para a imagem a enriquece. O seu contradiscurso articula e evoca, também, uma memória do passado brasileiro descrito pelos signos que marcaram a época como o *navio negreiro* e a figura do *crioulo fugido*, provocando, desse modo, uma desorganização da ordem simbólica instituída e que tem no exercício do preconceito e do racismo os elementos que negaram a cidadania a certos indivíduos, principalmente quando se trata do mercado de trabalho, com seus anúncios que exigem uma aparência ocidentalizada.

Neves não esconde a sua preocupação na busca de uma elaborada plasticidade, visíveis nos instigantes jogos entre o claro e o escuro, nas escolhas pelos enquadramentos, cortes e sombreamentos. Todavia, o autor exercita o seu fazer fotográfico na tentativa de não repetir os estigmas imagéticos associados à temática do negro, ao mesmo tempo em que insere questões que desestabilizam a ideia de uma democracia racial.

Outros Navios Negreiros (1999) é o título de outra série de Eustáquio Neves que se debruça sobre o passado escravista brasileiro para criar alegorias que compõem o seu contradiscurso, e que aborda outros sistemas opressores, sistema esse que, tais como os navios, são desumanos e agregam, em geral, negros e pobres. A lembrança do navio negreiro apresenta-se nessas duas imagens ora, pela referência que faz aos diagramas que serviam como indicativos do aproveitamento do espaço dentro dos navios, ora pela evocação de uma possível leitura sugerida pelo adesivo que indica uma ideia de importação/exportação, na qual diz: “aberto pela aduana do Brasil”, deixando evidente a sua referência ao tráfico de escravos e, a consequente escravidão vivenciada pelos negros na nossa história.

Finalizamos nossas análises, recorrendo a um dos seus últimos trabalhos produzido para a exposição *É tudo Nordeste* organizada dentro do programa da 3ª Bienal da Bahia (2014). Neves foi um dos convidados pela pesquisadora e curadora Ana Pato, a desenvolver uma pesquisa no Arquivo Público do Estado, como parte do processo de residência artística proposto pela equipe da Bienal. Os trabalhos seguiram as coordenadas da pesquisa desenvolvida por Pato, a qual se debruça acerca da relação entre arquivos oficiais e a arte contemporânea. É seguindo esta premissa que Eustáquio investigou a Coleção Estácio de Lima, que se encontrava no Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, como parte de uma

sala do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues.

Na época, a equipe da Bienal se deparou com fotografias, documentos e cerca de mais de 500 peças entre elas objetos do candomblé apreendidos pela polícia. A única informação que se tinha deste material eram os documentos da própria polícia e que respondia a história de repressão ao candomblé e seus rituais orais e corporais. Num processo inventivo, de fabulação e exercício de imaginação, Eustáquio Neves reconstruiu o que poderia ser os “verdadeiros documentos” destes objetos, visto que tudo foi perdido, dando uma outra leitura para esta mesma história, considerada “menor” por aqueles que a escreveram e a catalogaram.

Considerações finais

Nesta leitura realizada a partir de parte da produção do artista mineiro Eustáquio Neves, percebemos o uso da fabulação em suas articulação com documentos históricos em apropriações marcadas por uma criticidade tanto com o passado quanto com o presente, apresentando um processo artístico que se apropria dos fatos para construir uma reencenação, abrindo-se, então, para outros mundos possíveis ou reflexões sobre as “ficções” históricas criadas pelos que tinham o poder de fundar os arquivos públicos.

É preciso lembrar que, tal como Jean-François Lyotard mencionou no livro *A Condição Pós-moderna*, o saber científico é outra espécie de discurso. Dito de outro modo, a ciência também é, pela própria condição de poder que ela encarna, permeada por ficções. Nesse sentido, é preciso que se faça o entendimento da palavra ficção não como algo que enuncia o engano ou a falsidade, mas como um gênero que mistura de maneira quase inevitável o empírico e o imaginado.

É neste sentido que podemos dizer que a abordagem documental pela fotografia, na cena da arte contemporânea, suscita menos a questão da verdade e mais a releitura, a montagem, a reinvenção de fatos escondidos que, a partir dos processos criativos, apontam para outras potencialidades de olhares sobre o tempo e a história, ao mesmo tempo que expande os territórios e as fronteiras da arte. Neste sentido, o arquivo é memória, mas também ruptura e reatualização da experiência. Olhar para este processo na contemporaneidade é tornar público um outro arquivo, não mais

aquele escrito pela história oficial, responsável por colocar sujeitos considerados subalternos em lugares fixos, onde violências foram alicerçadas numa perspectiva colonial, branca, eurocêntrica e patriarcal, mas discutir estes signos, a partir de uma fabulação, de uma ficção e de reinvenção destas existências.

Referências

ANNE, Cauquelin. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ARANTES, Priscila. MEMÓRIAS DO FUTURO: a utilização de material de arquivo na arte contemporânea. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 214-223 | Jan./Jun, 2014.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, 2011.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FOSTER, Hal. O retorno do real. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, 50.ed. São Paulo: Global, p. 396, 2005.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista, Revista Studium, Capinas. Nº 15. Disponível em:

MBEMBE, Achille. A crítica da razão negra. São Paulo, N-1 Edições, 2018.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário; Tradução de Mônica Saddy

Martins. R.ed., Campinas, SP: Papirus, 2012.

PATO, Ana. Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Domenique GonzalezFoerster/ Ana Pato. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Videobrasil, 2012.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea / André Rouillé: Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Edições Senac São Paulo, 2009.

SANT'ANNA, Caroline. A fotografia contemporânea no Brasil: uma leitura da identidade étnico racial brasileira em Eustáquio Neves. Salvador: UFBA, 2007.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



As articulações de Lina Bo Bardi sobre a Arte no Nordeste do Brasil

Jacqueline Medeiros¹

Resumo: Analisar as produções curatoriais de Lina Bo Bardi sobre as Artes no Nordeste do Brasil que se relacionam diretamente com as identidades brasileira, realizadas no período de 1959/1969. Busca-se identificar como foram e são articulados tais modos de inserção artística nos lugares da arte institucionalizado.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Práticas Expositivas. Arte no Brasil. História da Arte Brasileira.

Lina Bo Bardi's articulations on Art in Northeast Brazil

Abstract: Analyzes the curatorial productions of the architect Lina Bo Bardi on Art in northeast of Brazil those that are directly related to detect a genuine identity Brazilian art, showed at 1959 to 1969. In this sense, we seek to identify how these modes of artistic insertion were and are articulated in the following places of art.

Keywords: Lina Bo Bardi. Exhibition practices. Art in Brazil. History of Brazilian Art.

¹ Doutora e mestre em História e Crítica de Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, graduada em Artes Visuais pela Faculdade Grande Fortaleza. E-mail jacque.rochalima@gmail.com. ORCID – <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-6423-8788>. Lattes – <http://lattes.cnpq.br/9722110524220452> Fortaleza, Brasil.

O presente artigo é resultante da minha pesquisa de doutorado As práticas expositivas de Lina Bo Bardi para a arte brasileira e do meu interesse pelo universo das exposições de Lina Bo Bardi, especificamente pelo viés da prática expositiva, ainda pouco estudada na área de Artes, que identificam suas contribuições sobre os possíveis lugares que a denominada produção de Arte Popular produzida fora dos centros hegemônicos da Cultura pode ocupar na História da Arte Brasileira.

Valendo-se de uma proposta curatorial em defesa dessa Arte localizada no Nordeste como a verdadeira Arte Brasileira, abordarei o modo pelo qual Lina Bo Bardi construiu uma narrativa atuante no período de 1959 a 1969.

Início com ida da arquiteta Lina Bo Bardi (Roma, 1914 - São Paulo, 1992) — recém-chegada ao Brasil — a Salvador, em 1958 que aliou-se ao ambicioso projeto de desenvolvimento da Bahia e à busca de um protagonismo na arte brasileira, projeto idealizado por Edgard Santos, reitor da UFBA, e Juracy Magalhães, governador do estado.

Tratava-se de um grande projeto de mudança e de consolidação das artes e da cultura no Brasil pela união do Estado e da Universidade, pois seria construída a emancipação da Bahia e do Nordeste, contra a dominação dos modelos instituídos nas regiões economicamente mais privilegiadas do país. Esse era um fato a ser assinalado, uma vez que, desde que deixou de ser a capital do país, em 1763, a não ser pela importância da exploração do cacau, a partir de fins do século XIX a Bahia ficou praticamente à margem do progresso nacional.

Na Bahia, Lina Bo Bardi encontrou um ambiente de efervescência cultural, marcado por ações como a criação das Escolas de Teatro e de Dança na UFBA, implantadas e dirigidas por Martin Gonçalves, e a realização de seminários de música envolvendo a vanguarda artística Nacional e Internacional e encontrou os cultos do candomblé.

Nesse espaço, sua intervenção ficou marcada pelo estreito contato com fortes matrizes mestiças e negras da cultura popular da Bahia e do Nordeste, materializado na série de exposições sobre as questões relativas ao artesanato-design e às identidades brasileiras. Logo, vem a questão: qual seria o projeto de Lina para a construção de uma imagem de Bahia, de Nordeste e de Brasil a partir dessas exposições? Que Bahia estava sendo apresentada?

Busquemos o conceito de nação de Homi Bhabha (2005), a partir do qual nação apenas tem sentido na narração, pois geograficamente a nação não existe. Logo, não estando no mapa, não é um povo, nem uma ancestralidade, mas uma multiplicidade de todas essas categorias, portanto abarca a complexidade de nação como narração.

Nesse sentido, a Bahia representou o modo como ela foi narrada na primeira exposição sobre o estado em São Paulo, realizada por Lina e Martin, assessorada pelos intelectuais e artistas baianos. Um lugar como narração no sentido de Homi Bhabha — sendo uma narração, estava *falando* da Bahia. Entretanto, por que narração? Voltamos a pensar em todas as teorias pós-estruturalistas que estudam *escritura, texto, autor e modos de narrar* como rizomas, redes.

Portanto, estava entre o moderno, que se dedicava a criar resumos sobre o Brasil, e o pós-moderno, que se preocupava em não buscar uma representação, mas uma apresentação desse Brasil. Entretanto, de que forma Lina pode colocar o espectador junto da experiência que é vivenciar a Bahia?

A arquiteta-curadora, então, usou a lógica de Deleuze de criar sentido, de tudo ao mesmo tempo em um mesmo espaço, numa relação entre si não sequenciada por data ou técnicas. Lina Bo Bardi foi, com intensa força, buscar o que também denominou de base da Arte Brasileira: a criatividade popular nordestina. Depositava toda a sua crença de salvação desse povo, esquecido pelas elites capitalistas, por meio da dignificação dos objetos populares, classificando-os como o *design* brasileiro.

Para ela, que vinha de um grande centro de criação italiana em Milão, essa produção popular representava o encontro com uma arte pura, menos influenciada pelos interesses econômicos e por ditaduras estéticas alheias ao lugar. Representavam as bases para definição do que chamou de pré-artisanato: conceito que carrega a criação livre e autêntica, diferente do que conhecia na Itália — tão diferente que o visualizava como um *design* isento de referências e de modelos europeus.

A partir desse encontro, ainda que mediado pelo seu olhar estrangeiro, é que podemos dizer que o Projeto de Lina Bo Bardi para o Nordeste

brasileiro contempla a utopia¹ da união da modernidade com a transformação técnica do artista popular, com o objetivo de melhorar a sobrevivência do nordestino.

Para isso, a arquiteta defendia a ideia de que os objetos de uso popular possuem, em sua propriedade formal e de conteúdo, as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro. O que significava, na verdade, o seu conceito de pré-artesanato² como base para chegar a uma alternativa brasileira no campo do *design*. De uma forma abrangente, se interessava também pela estrutura social da realidade em que se produz certo utensílio e do utensílio que habita essa realidade. Nas palavras de Risério (2014, p. 369), é “Consciência socio-antropológica e de linguagem simultaneamente”³.

Segundo a arquiteta, o artesanato popular era uma forma de agremiação, de encontro social por um motivo comum a todos, pois representava o trabalho, gerando, assim, uma defesa mútua, tal como a resistência da cultura brasileira em manter ativa sua genética antimercadoria. Essa produção artesanal significaria, portanto, uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da subserviência regional. Seria a predominância do homem estético sobre o homem científico um fato normal, como uma vivência cotidiana próxima da natureza e do “verdadeiro” humano.

Trata-se também da defesa de ampliação do conceito de cultura, que, sem refutar o princípio de ser um bem universal, não mais representava algo produzido por um conjunto seleto de intelectuais, dependente de determinada iniciativa política a ser realizada ou criada.

O que pode ser entendido como resultado dessa inserção ao ambiente nordestino, ciceroneada — para usar os termos de Jorge Amado — pelos artistas e intelectuais da Bahia, bem como por estrangeiros residentes

1 Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse feito para uma prosperidade de todos.

2 Tendo como base a cultura ítalo-medieval, Lina vinculava o artesanato à existência de instituições que implicavam um razoável grau de padronização e estagnação da produção, o que não existia no Brasil.

3 RISÉRIO, 2014, p. 369.

naquele Estado, é o que foi transformado em diversas mostras em São Paulo, no Nordeste e em Roma.

Essas exposições e defesas do popular não significam uma concessão ao diletantismo ou uma desvalorização da cultura acadêmica em favor de uma cultura popular, mas denotam a intenção de Lina Bo Bardi de valorizar o conhecimento e a engenhosidade dos homens, mesmo daqueles que não se educaram nos moldes tradicionais de ensino. É um ponto de vista abrangente também, já que todos são considerados cultos porque participam da vida, confrontam-se com a natureza, com a sociedade, com os problemas reais, e produzem soluções práticas para esses problemas cotidianos.

Essa visão de cultura se constituiu como um guia na concepção de táticas e de estratégias das atividades de Lina Bo Bardi, pois a cultura não seria mais o terceiro *front*, ao lado do político e do econômico, mas o espaço que inclui todas as dimensões de um modo de vida, de uma civilização, de um projeto de reforma integral da sociedade.

O que pode ser entendido como resultado dessa inserção ao ambiente nordestino, ciceroneada — para usar os termos de Jorge Amado — pelos artistas e intelectuais da Bahia, bem como por estrangeiros residentes naquele Estado, é o que foi transformado em diversas mostras em São Paulo, no Nordeste e em Roma.

Esta foi a utopia de Lina Bo Bardi ao realizar a exposição *Bahia em 1959* no Pavilhão do Museu de Cera, onde hoje está no MAM de São Paulo⁴, sob a marquise do Parque Ibirapuera. O referido Museu de Cera nunca foi implantado e a exposição *Bahia* foi a primeira ocupação daquele local como espaço expositivo. Ao longo da década seguinte, o edifício não sediou qualquer outra iniciativa relevante, até a instalação do atual MAM/SP.

4 Com a reforma de Giancarlo Palanti, o pavilhão tornou-se sede do MAM a partir de 1969.

Embaralhando os conceitos e as interpretações Lina coloca questões: afinal, o que é Bahia? Hoje, o título da exposição nos remete ao estado da Bahia, no entanto, pela pesquisa realizada, os objetos apresentados foram oriundos dos diversos estados do Nordeste. Poderia esta falar da Cidade da Bahia — antiga denominação da atual cidade de Salvador.

Ao considerarmos as relações comparativas com as demais exposições posteriormente organizadas sobre o mesmo tema, algumas estratégias enunciativas atribuídas à *Bahia* podem nos ajudar. Podemos observar que, apesar de suas denominações serem ora mais abrangentes, ora mais localizadas, de certa maneira, o mesmo acervo de obras expostas trazia o tema Nordeste em todas essas exposições. Além disso, é curioso ver a existência de um grau de progressão do raio de abordagem territorial da mostra, pois se inicia com a “cidade da Bahia” em São Paulo, retorna com o Nordeste na Bahia, chega ao Brasil quando sai para Milão e destaca o povo brasileiro em sua volta para São Paulo.

É importante destacar que a pasta sobre a exposição *Bahia* (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi) possui um rico acervo de documentação e de fotografias muito bem organizado, o que possibilitou identificar detalhes da expografia final. Foram utilizados painéis-muro para o espaço dos santos cobertos por papéis dourados enviados de Salvador — não fica claro se eram folhas de ouro, uma vez que certamente havia papel dourado comum em São Paulo. Ao longo das paredes laterais, foram dispostas cortinas de tecido azul marinho da S.A. Indústria Rendas F. Matarazzo, com varais que davam suporte a uma extensa documentação antropológica, junto a fotografias de Pierre Verger, Marcel Gautherot, Silvio Robatto e Enneas Mello, entremeadas com algumas inserções de objetos populares pendurados.

O acervo exposto também incluía: fotografias de Mário Cravo e Pierre Verger, ex-votos, santos em madeira, colchas de retalhos, carrancas do Rio São Francisco, orixás, figuras do candomblé, estandartes de ranchos, esculturas africanas, roupas de vaqueiro, xilogravuras, cordéis e vários utensílios oriundos de feiras populares. Embora o propósito fosse ter presente o máximo possível da cultura baiana, os objetos expostos induziam o público à atribuição equivocada da origem das peças, pois também existiam peças originárias dos estados de Pernambuco e do Ceará.

Não identificamos na mostra a indicação da autoria dos objetos. Hoje em dia, tal procedimento poderia ser entendido de forma negativa, uma vez

que se costuma cobrar dos curadores todas as informações relacionadas aos objetos: origem, autor, cultura etc., mas Lina e Martim não eram etnógrafos, nem antropólogos, o que contribui para identificarmos, a partir do nosso olhar contemporâneo, a exposição *Bahia* como uma única grande instalação de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, mas como uma busca de síntese do nordeste brasileiro, assim como os terreiros dos candomblés jejes-nagôs que se viram compactados na cidade da Bahia e, em resposta, compactaram também seus templos e deuses, com a união de várias etnias.

Ao escolher o terreiro de candomblé como base para a expografia, visibilizam outras camadas sociais, principalmente a inserção do negro na construção da sociedade e da cultura brasileira — fato que alerta o público visitante de que as nossas cidades não eram feitas apenas pelos senhores latifundiários, por altas autoridades católicas, pela burocracia estatal e por grandes comerciantes a partir dos modelos urbanísticos-arquitetônicos europeus. Tais questões são extremamente atuais neste século XXI e apontam o distanciamento de Lina, mesmo sendo estrangeira europeia. Nesse sentido, defendemos a ideia de que a exposição *Bahia* foi vanguarda, por inaugurar outras alteridades.

Naquele momento, iniciava-se o movimento concreto em busca da internacionalização da arte “brasileira” pela geometria. Assim, estar no pavilhão ao lado da Bienal de São Paulo comprova uma posição muito clara de embate aos cânones da arte internacional.

Percebe-se que o trabalho de Lina incorpora um tônus hermenêutico à noção de exposição, pois, por meio dessa atitude performativa, é possível colocar em movimento uma noção de Brasil habitado pela autosegregação e distanciamentos entre Sudeste e Nordeste; arte erudita e arte popular.

O que não aconteceu em 2013, mais recentemente na exposição *Panorama da Arte Brasileira – P33*, com curadoria de Lisette Lagnado, inspirada na exposição *Bahia*. Para Lisette, a mostra P33 foi pensada como um laboratório para testar novamente algumas ideias acerca da figura do “artista-arquiteto”, uma das camadas da atuação de Lina Bo Bardi. Participaram da exposição arquitetos e artistas que trabalham no diálogo entre arquitetura e arte.

Ao analisar esta exposição, vimos que não era o foco da curadoria atualizar os conceitos de Lina sobre arquitetura, as funções de um museu de arte e nem os conceitos da expografia da *Bahia*. O problema central da curadoria incidia em discutir um novo modelo arquitetônico para o MAM-SP e o uso do seu espaço expositivo do ponto de vista arquitetônico. Ainda assim, podemos dizer que se desperdiçou uma oportunidade de pensar em questões ainda caras aos museus de arte moderna brasileiros — já levantadas por Lina Bo Bardi —, onde as políticas de atuação e de exposições de acervos dos museus brasileiros.

Alguns elementos da arquitetura expográfica fazem referência a *Bahia no Ibirapuera*: a amplidão do vão central, as cores das paredes e, principalmente, a entrada, que retornou à mesma da época, isto é, ao lado oposto convencionalmente utilizado nos últimos anos. No entanto a planta original da exposição tinha relação direta com a planta baixa dos terreiros de candomblés baianos.

Agora Nordeste

De maneira solo, em 3 de novembro de 1963, Lina Bo Bardi deu continuidade ao seu projeto curatorial *Bahia*, agora em Salvador, e assinou a exposição *Nordeste*, que inaugurou o Museu de Arte Popular (atual MAM) da Bahia.

Com a ideia de construir um museu como espaço para o registro da produção popular de todo o Nordeste, o novo museu cumpriria o papel de estabelecer uma ligação entre a modernização da sociedade e a sua identidade cultural. A arquiteta-curadora (BARDI, 1993, p. 139) prefere chamá-lo de Centro, movimento ou escola, por não conservar e não ter acervo tal como um museu pressupõe ser. No entanto, manteve a denominação de museu e procurou desenvolver sua política de atuação a partir de um esquema ligado à cultura do homem do sertão e do litoral nordestinos. Tal fato difere dos museus existentes até então no Brasil. Nesse momento, assumiu a amplitude territorial do Nordeste na arte apresentada desde a exposição *Bahia*.

Apesar de os objetos e das obras de arte da exposição *Nordeste* serem oriundas do mesmo universo da exposição anterior (*Bahia*), a intenção dessa segunda mostra não residia mais em mostrar ao mundo, principalmente a

São Paulo, sua ideia de Bahia, mas questionar os cânones da Arte Moderna e o que seria a verdadeira Arte Brasileira. Desta feita, Lina defende a necessidade de restabelecer a presença da figura humana na obra de arte, sobrepondo-se às abstrações idealísticas daquele momento da arte.

Assim, vemos a presença, na exposição *Nordeste*, de 23 artistas baianos, 24 pernambucanos e 10 cearenses, além de um amplo acervo de arte popular de coleções de artistas e de museus nordestinos, que totalizaram cerca de oito mil objetos recolhidos de todo o Nordeste (BARDI, 1958/1964, p. 198).

De forma geral, os objetos estavam expostos de maneira semelhante a uma feira nordestina, como as famosas da cidade de Caruaru (PE) e da Feira de Santana (BA), ou como retratados nos desenhos de Carybé na publicação *As 7 portas da Bahia*, lembram, ainda, as antigas exposições Universais que, embora com suas expedições precursoras e as proposições das exportações sobre a Arte Popular Nordestina de Lina Bo Bardi pareçam estar naturalmente em oposição umas às outras, é possível argumentar que apresentam certa semelhança aglutinadora, permitindo uma articulação do que poderia ser considerado um intento comum de projeto de identidade nacional. Isso não quer dizer que *exótico* — no sentido das exposições Universais — e *civilização* — no sentido defendido por Lina Bo Bardi — possam ser confundidos, mas que os projetos de identidade brasileira moldaram um olhar para o diferente, assim como apelaram para valores e princípios semelhantes.

Para Lina, a proposta fora das categorias da arte tradicional não receava reconhecer o valor estético de um objeto fabricado com lata de querosene, o que representaria a grande arte cedendo lugar a uma expressão estética não privilegiada.

Poderia significar que esse complexo conjunto de ideias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura dominante.

Dezesseis anos após sua estada no Nordeste, Lina Bo Bardi escreveu um pequeno livro, porém muito denso, intitulado *Tempos de Grossura: o design do impasse*, onde relata sua experiência na região de 1958 a 1964, suas críticas e posturas: “é necessário recomeçar pelo princípio, partir de onde a arte funde-se com a antropologia e grita ou reprime sua indignação”

(BARDI, 1993, p. 48). Todavia, foi com intensa determinação buscar o que denominava “base da arte brasileira”, passando a considerar que sua amostragem seria uma entre tantas artes do Brasil.

Lina concluiu imediatamente, ser necessário desmistificar qualquer romantismo a respeito da arte popular, ou seja, se libertar de toda a mitologia paternalista, ver com frieza crítica e objetividade histórica, no quadro da cultura brasileira,

Os objetos da expografia *Nordeste*, agrupados por forma e hierarquizados por função, contribuíram para a aproximação da defesa do projeto de Lina da Escola de Desenho Industrial e Artesanato (de agora em diante, EDI), de não ter receio de reconhecer o valor estético de um objeto fabricado com lata de querosene, que fora das categorias (da arte tradicional), a grande arte cede lugar a uma expressão estética não privilegiada.

A origem do Nordeste brasileiro remonta à reação política ao desmantelamento das economias do açúcar e do algodão e à busca de uma solução para a crise enfrentada conjuntamente pelas províncias brasileiras que delas dependiam.

Foi nesse momento que começou a ruir a percepção provincial vigente e se elaborou um discurso regionalista e nordestino, definindo e se afirmando em oposição ao passado de suposto bem-estar e harmonia. Foi por meio desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarcou o espaço do que é Nordeste e se conformou uma identidade cultural nordestina, legitimando e representando, simbolicamente, aquele espaço.

Ao enaltecer a arte e o *design* popular como genuinamente brasileiros, Bardi (1993, p. 134) combatia diretamente o cânone de eternidade da obra de arte moderna e enxergava uma renúncia à imortalidade — o privilégio da arte de querer resistir ao tempo. Ao utilizar materiais “anti-eternos” o povo brasileiro se reconheceu como homens e limitados:

Fora de suas ‘categorias’, não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de querosene. [...]. Significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos ‘instruídos’, mas que sobreviveu como semente viva pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios (BARDI, 1993, p.134).

Em relação à integração do artesanato ou da arte popular nas exposições de arte no eixo Rio-São Paulo, a pesquisa não identificou uma influência direta e imediata da exposição *Bahia* e da *Nordeste*. Apesar disso, em Fortaleza podemos ver a dimensão da influência das ideias compartilhadas por Lina Bo Bardi e por seus amigos articuladores baianos na formação do acervo e na criação do Museu de Arte da recém-criada Universidade Federal do Ceará.

A experiência da exposição *Bahia* influenciou diretamente a formação do acervo do Museu de Arte da Universidade do Ceará (Mauc), em Fortaleza. A partir de Salvador foi realizada uma articulação com outros estados e por intermédio de pessoas também ligadas à questão da produção popular, com o objetivo de realizar um inventário dessa produção por todo o Nordeste. Tal fato é comprovado nos documentos, no diário de Lina Bo Bardi e no seu texto sobre as estratégias de sua atuação à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia, os quais representam sua intenção de utilizar, nas suas mostras, o máximo possível de obras emprestadas de museus ou de coleções particulares do nordeste.

Os diálogos com o MAUC foram marcados também pela presença de Clarival Prado Valadares (Salvador, 1918-1983, Rio de Janeiro) e Lina Bo Bardi, intermediados pela aproximação entre os reitores. Nesse sentido, é possível identificar uma expedição cearense para a região do Cariri⁵, em 1960, feita com o objetivo de adquirir arte popular. Logo, tal ato foi influência direta da exposição *Bahia* que acontecera um ano antes?

Segundo a pesquisa realizada no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, essa expedição foi motivada pela solicitação do Museu de Arte de São Paulo, provavelmente, requisitada pela própria Lina Bo Bardi. Constam nos documentos da exposição *Nordeste* (1963) do Instituto, relação de obras

5 Cariri é uma região no sul do Ceará, formada pelas cidades de Juazeiro do Norte, Barbalha e Crato, localizam-se a 491 km da capital, Fortaleza. Juazeiro do Norte é uma cidade de romarias, fundada embaixo de um juazeiro, em nome do Padre Cícero. Uma cidade que nos dias atuais é reconhecida por comportar uma diversidade patrimonial bastante importante, reunindo mestres e mestras da cultura, santeiros, cantadoras de benditos, reisados (MARTINS, Livro de Memórias da Maioridade, tomo II, p.182).

de arte popular provenientes do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (de agora em diante UFC), contendo xilogravuras; na época, Pietro Bardi era o diretor daquele museu. Por outro lado, essas mesmas peças fizeram parte das primeiras aquisições de Arte Popular do MAUC, levando a crer que essas aquisições tinham o objetivo de viabilizar a exposição *Nordeste*. Hoje encontramos algumas dessas obras no acervo do Mauc.

O Brasil nunca foi a Roma

Em 01 de dezembro de 1964, o Ministério das Relações Exteriores⁶ convidou Lina Bo Bardi para organizar uma exposição em Roma, na Itália, denominada de *Arte Popular Brasileira*, na Galeria de Arte Moderna de Roma. Em correspondência datada de 27 de fevereiro de 1964, Lina respondeu ao ministro afirmando que a exposição *Nordeste* seria levada a Roma e requisitou objetos ao Mauc do Ceará, do próprio Solar do Unhão, do Masp e de colecionadores artistas do Nordeste. Nesse momento, a parceria de Lina com o MAUC estava para além do acervo. Foi Lívio Xavier, então diretor do museu, que organizou as peças de Recife que participariam da exposição *Brasil em Roma*.

Na lista de Lina, em seus apontamentos pesquisados, constam não poder faltar: candomblés de ferro e lata, árvore de flores de papel, colchas de retalhos “abstratos”, diabos e figurações populares, carrancas, barcos, cerâmicas, mala “peluda do Ceará”, roupas de candomblés e estandartes ranchos. Havia também 126 objetos do Museu de Arte da UFC: ex-votos de Canindé, barro (Crato e Juazeiro do Norte), santos e livretos de literatura de cordel (de Juazeiro do Norte) e garrafas de areia (Aracati), além de peças do acervo do Solar do Unhão.

Apesar de todos os gastos com expografia — entre transporte, vários debates sobre o artesanato brasileiro realizados por Lina e articulações sobre a ida da exposição para Roma —, a exposição *Brasil* nunca aconteceu, pois, após o golpe militar de 1964, foi cancelada e os objetos, devolvidos

⁶ Carta assinada por Vasco Mariz, presente na pasta *Brasil em Roma*, no acervo do Instituto Lina Bo Bardi.

ao MASP. Muitos atribuem tal fato ao caráter humanista e político de esquerda de Lina Bo Bardi, obviamente nunca assumido pelo Governo, conforme trecho da carta de “pedido de desculpas” pelo ocorrido. Este fato contribuiu sobremaneira para o afastamento de Lina do Nordeste:

Tal atitude foi motivada, unicamente, por um lamentável conjunto de circunstâncias e dificuldades administrativas e, de modo nenhum, deve Vossa Senhoria ver em tal decisão algo de pessoal ou que signifique um julgamento negativo de seu trabalho. Assinado Everaldo Dayrell de Lima, chefe do Departamento Cultural e de Informações.

A mão sobre a mão do povo brasileiro

Em 1969 realizou a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Desta vez, reiterou conceitualmente a exposição *Bahia* (1959) com uma suposta amplitude territorial do país e apresentou o que defendeu, mais uma vez, ser uma arte legítima brasileira. O texto da afirma que se trata de arte de todo o Brasil, e que a coleta das peças se fez por minuta pública feita pelo MASP⁷, na qual solicitava o empréstimos a todos que possuíssem objetos de produção utilitária ou de Arte Popular Brasileira, especialmente antiga. Lina anunciou que a mostra seria composta por “uma série de objetos a serem recolhidos em todos os recantos do país, nos mais diversos campos da atividade humana, mostrando o engenho e a criatividade popular”. O texto crítico, no arquivo do Masp, assinado por J.R.H — autor não identificado —, destaca que a exposição é “a presença do que se faz no Brasil nos últimos 250 anos, em matéria de criatividade”⁸.

No entanto, pelas relações de objetos expostos a que se tem acesso nos acervos do Masp e do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, há pouca indicação de Arte Popular originada de outras regiões brasileiras que não fosse o Nordeste. Além de algumas obras do norte de Minas, foram expostos poucos objetos

7 Autor desconhecido. Texto de apresentação para a imprensa (Arquivo Masp).

8 A mão do povo brasileiro.

de índios da região Norte e vinte e sete peças do interior de São Paulo, uma quantidade ínfima diante do universo em torno de mil peças.

Por outro lado, na lista de colaboradores da exposição constam somente acervos do Nordeste e de São Paulo. Ainda no texto de J.R.H do período da abertura da mostra, há a afirmação de que “procurou-se reunir uma amostra significativa das várias regiões do Brasil, e recriar o espaço social onde os fatos estavam inseridos”.

No entanto, ao citar os grupos de objetos da exposição, J.R.H. privilegia aqueles oriundos do Nordeste, contradizendo, de certa maneira, suas observações anteriores sobre o território brasileiro. O texto ainda ressalta que as peças quase nunca são assinadas, o que é plenamente coerente, pois não foram criadas como objetos de arte ou de *design*, por isso não necessitariam de uma autoria, mas prevê que “em breve esses autores sairão do anonimato, serão adquiridos por uma galeria, sua arte se transformará em mercadoria e subordinada às leis de competição”. Talvez neste ponto faça referência à presença de pelo menos nove antiquários e galerias de São Paulo, entre as 35 instituições e coleções que emprestaram peças para a exposição⁹. O que teria levado tantas pessoas do Sudeste a formar essas coleções? Seria uma *fetichização* da obra *exótica*?

Estas questões nos faz buscar a origem desse desejo de colecionar obras populares e vemos que já estava presente como consequência das várias expedições de intelectuais ao Nordeste culminando com o grupo dos folcloristas instituídos pelo Governo Federal com a Comissão Nacional de Folclore em 1947, por orientação da Organização das Nações Unidas (ONU).

A exposição *A Mão do Povo Brasileiro* buscou lançar um olhar diferente aos aspectos gerais dos folcloristas. Constituiu-se como a primeira grande exposição na nova sede do Masp — agora na avenida Paulista —, que tinha como diretor Pietro Bo Bardi (1900-1999), marido de Lina Bo Bardi.

9 Art Collector's (SP), Casa Grande Antiguidades (SP), Chico Rei Antiquário (SP), Galeria D. Pedro II (SP), Galeria Rebouças (SP), Ithamar Decorações (SP), João Romano Antiguidades (SP), Miragem das Artes (SP), Outro Preto Antiguidades (SP). Acervo do MASP.

Pouco tempo depois da abertura da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, um texto de Pietro Maria Bardi, ainda em 1969, se voltou também à exposição como a “inventiva do povo nordestino em todas as atividades de labor, de poesia e da arte”, também priorizando referências de objetos oriundos do Nordeste:

Soluções geniais no criar utensílios, a fantasiosa e arguta literatura de cordel, a cerâmica de enfeite que se vende nas feiras, para atribuir àquela gente o apelido de mestres. Na exposição que realizamos no Museu de Arte de São Paulo intitulada *A mão do povo brasileiro*, foi demonstrado qual o alto teor de capacidade artesanal e de nível de gosto de quem resolve os problemas existenciais e da comunhão com os mistérios com a genialidade e talento, nestes últimos decênios em que o Brasil, no Nordeste, resiste ao fatal alvorecer da tecnologia (MASP, 1969, p. 34).

No entanto, ao colocar o povo do Nordeste como “resistente” ao acesso às tecnologias, coloca-os em dicotomia com a modernidade tão almejada pelos povos do Sudeste e do Sul, reforçando o lugar primitivo e tradicional da produção nordestina, e mais distante do país moderno que seus discursos diziam querer combater.

Vimos isto simbolizado também nas palavras de J.R.H¹⁰, ao destacar um pequeno avião feito de lata por um artista de Pernambuco. Para ele, sua presença na exposição é um símbolo de um lugar inatingível pela “civilização” Nordeste. Por outro lado, defende¹¹ Cecília Meireles o distanciamento do povo nordestino e atribui à industrialização o afastamento do homem brasileiro das suas verdadeiras emoções e de suas raízes para participar de experiências que não são suas, mas que pertencem à máquina. Vimos uma associação direta do lugar que estava designado ao povo nordestino. Contudo, por que a arte popular é associada ao que é feito no Nordeste?

Ainda nos anos de 1881, já circulava no Sudeste um manifesto contra o estado de dependência em que se encontrava o Brasil em relação a uma economia atrasada, o que justificavam ser a causa do país continuar sendo colonial: “Os nossos produtores são exclusivamente coloniais por isto

10 Texto crítico no arquivo do Masp.

11 Comissão Nacional de Folclore do IBCEC, 1948.

mesmo que somos um país exclusivamente agrícola, não passa da condição de inferioridade econômica de uma colônia” (GUILHERME, 1963, p. 157). O manifesto argumentava que, com a industrialização, seria obtida independência econômica e ocuparia a população urbana, livrando o país da monocultura, pois a economia agrária e tradicional era historicamente associada ao Nordeste.

É interessante lembrar que, na segunda metade do século XIX, surgiu o discurso cultural regionalista, que dividiu o país em Norte e Sul. No entanto, na virada do século XX parece ter sido criado um momento favorável para discussões sobre identidade, raça e caráter nacional. Esse clima não foi capaz de abarcar a pluralidade territorial do país, desaguando na emergência de uma nova formação discursiva que, nos anos 1920, caracterizava-se pelo binômio nacional-popular, centrado na figura do caipira paulista.

É preciso pensar que a modernidade chegou formando uma incipiente burguesia através dos primeiros indícios de industrialização; transformou os engenhos nordestinos em usinas de açúcar, modernizou o plantio do café em São Paulo e se esqueceu do Sertão. Assim como a modificação no poder político pós-Revolução de 1930, com a ascensão da burguesia industrial brasileira à direção do processo, em conjunto com os latifundiários, acarretou progressiva transformação nos estatutos de legalidade social, visando legitimar os interesses industriais, assim como as implicações sociais que gravitam em torno desse interesse.

Em 1934, o governo enveredou pelo caminho da proteção às indústrias, ao mesmo tempo em que, financiando o café, ganhava como aliados os cafeicultores, garantindo o nível interno de emprego na região de caféina. Essas questões podem ser vistas nos exemplos da arte pernambucana e baiana, muito ligadas a uma cultura de engenho e do litoral, ainda que sejam trabalhos radicais. Intimamente, o que parecia é que a prática da modernidade paulista girava em torno dos interesses econômicos e políticos, pois eles ditavam os caminhos do Brasil moderno.

Podemos ver outra ótica de economia agrícola como a do açúcar em Cuba que nas palavras de Risério (2016) foi uma espécie de “Bahia tardia” e, ao mesmo tempo, avançada, com o seu apogeu no século XIX, quando os canaviais baianos estavam em declínio. Já em Cuba, foi implantado um parque açucareiro moderno, industrialmente novo, com investimentos em pesquisa e tecnologia, transformando a ilha.

De uma hora para outra esta placidez foi pelos ares. Cuba mergulhou num processo que transfiguraria a sua paisagem humana e social. Foi a *revolução agrícola cubana*, configurando-se entre as últimas décadas do século XVIII. Uma série de fatores internacionais também convergiu para conduzir a ilha da letargia à agitação produtiva, transformando-a no maior produtor mundial de açúcar. Os cubanos souberam aproveitar todos os ventos favoráveis. Cuba se tornou a joia mais rara da coroa espanhola. E saltou para a linha de frente do mercado mundial (RISERIO, 2016, p.25).

No Brasil, o governo optou pelo café no Sudeste e pela “indústria da seca” no Nordeste.

Os diversos estudos e textos curatoriais sobre *A Mão do Povo Brasileiro* revelam que uma das características marcantes desta exposição foi estabelecer diálogos e fricções por meio de justaposições, contrastando entre uma variedade e quantidade de objetos e de tipologias tradicionalmente apartadas do museu, questionando e nublando as demarcações hierarquizantes e territorialistas.

A Mão do Povo Brasileiro foi apresentada na galeria secundária do primeiro andar do Masp; a exposição do acervo, em outro andar; e no grande vão externo, a instalação *Playground*, de Nelson Leirner. As três mostras estavam localizadas em salas distintas, sem referências explicitadas nos textos de apresentação. Podemos afirmar, grosso modo, que o acervo composto pelas obras de arte ocidentais europeias localizavam-se na área nobre; o acervo da arte popular, na sala intermediária; e as obras de arte contemporâneas, no grande vão — cada uma no seu compartimento. Fato no mínimo curioso, uma vez que Bo Bardi já havia dado um grande passo de vanguarda na exposição *Bahia* no Ibirapuera, com uma interação entre o que poderia ser chamada de artes erudita e popular expostas num mesmo ambiente.

Para Adriano Pedrosa,¹² esta configuração *Pinacoteca, Arte Popular e integração com a cidade* configura um projeto de museu surgido em 1969, mas que não foi plenamente desenvolvido, e é um caminho ainda relevante e singular. Nas palavras de Muniz (2016), *A Mão do Povo Brasileiro* traz questões epigonais e anacrônicas, por se constituir como um encontro

12 Seminário *A Mão do Povo Brasileiro*, Masp, 25 nov. 2015.

de ruínas e derrotas, mas também vitórias e construções racionalizadoras diante do que seria a perda e o caos, um ponto final no debate de Lina sobre cultura nacional e ser brasileiro.

Estas ponderações trata-se de uma análise que parte de certa distância temporal e territorial da atuação de Bo Bardi, um olhar a partir do Nordeste. Já a expografia da *Mão do Povo Brasileiro* colocou os objetos de Arte Popular organizadas no seguinte agrupamento¹³: mobiliário, instrumentos de trabalho, transporte e de uso comum, ferragens, tecidos e rendas, adornos litúrgicos e profanos, brinquedos, vestuários, cerâmica, vidro, tipográfica (artes gráficas), diversão, amostras, armas, além de uma dedicada à vasta produção de escultura e pinturas tais como: carrancas, ex-votos, quadros. Seria uma aproximação das feiras livres do Nordeste de onde muitos desses objetos foram adquiridos?

As feiras de rua do Nordeste agrupam os produtos por segmentos, por exemplo, rua da farinha, onde somente se vendia farinha; rua da bombonière, onde apenas se vendia bombons; ou rua do camarão. O local normalmente é dividido pelas autoridades em espaços pré-fixados, nominados pelos feirantes e consumidores, de acordo com os produtos comercializados.

Lembremos de que Lina Bo Bardi é arquiteta e se interessou pelas feiras populares, o que, segundo Carvalho (2011, p. 46), é o lugar onde o arquiteto se depara com algo a ser construído para eventos móveis e que, de alguma forma, contribui para o pleno sumiço da arquitetura enquanto “objeto fechado”, como um processo cíclico, no qual o movimento e a circulação acabam por construir arquiteturas-lugares.

Em Salvador, a feira, marginalizada por parte da sociedade e da opinião pública, era o lugar onde os meninos eram chamados de capitães de areia e que atribuiu o título ao famoso romance de Jorge Amado. Um mal a ser extirpado da cidade de Salvador, fato que também deve ter motivado Bo Bardi a evidenciar esta modalidade de comércio realizado direto pelos produtores locais e a colocá-la dentro do MASP, e não no grande vão do terreno do museu, área normalmente mais próxima dos locais originais

13 Minuta do Masp sobre a exposição, sem autor, 1969. Acervo Masp.

das feiras livres — inclusive hoje o vão é utilizado nos finais de semana pra este fim.

Na exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, Bo Bardi utilizou bases de madeira natural, semelhante às utilizadas nas feiras nordestinas, criando um cenário todo característico. Assim, era comum caminhar pelas feiras e encontrar caminhões, carros e carrinhos de mão transformados em espaços expositivos, caixotes que viram bancas e bancos, cestos que servem para carregar e para mercar, lonas tanto para cobrir, além de mercadorias que eram comercializadas em bases muito simples, improvisadas sobre materiais ordinários. Nos termos de Carvalho (2011), são arquiteturas móveis que subvertem equipamentos e objetos, criando estruturas originais e funcionais onde a embalagem acaba sendo, na maioria das vezes, usada como superfície expositiva das mercadorias comercializadas. Entretanto, é importante destacar que tais superfícies precárias advêm de várias relações que se estabelecem, dentre as quais: a circulação e a adversidade (CARVALHO, 2011, p.133).

Nesse novo contexto moderno, as feiras foram consideradas obsoletas, símbolos de precariedade, e acabaram perdendo espaço para os supermercados. É inegável que foi na região Nordeste que esse modelo de mercado conseguiu maior êxito, em função, principalmente, da própria formação socioespacial da região, das condições socioeconômicas da população, dos meios de comunicação, do tipo de agricultura e pecuária praticado na região.

A realização da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* gerou aquisições ou doações ao Masp de objetos de arte popular? Segundo seus arquivos, o Masp realizou inúmeras exposições de arte popular ao longo da gestão de Pietro Bardi¹⁴. No entanto, constam no acervo deste Museu apenas três pinturas que podem ser enquadradas como arte popular: de autoria do paulista José Antonio Silva Salles Oliveira, *Flagelação de um negro* (1948), do baiano Rafael Borges de Oliveira, *Oxosse na sua caçada* (1952), e do pernambucano Manezinho Araújo com *Babaçu Maranhão-Brasil* (1967),

14 As seguintes exposições: *Arte Indígena* (1949), Diógenes Duarte Paes e desenhos sobre assuntos folclóricos (1951), *Amazônia* (1972), *Afro-brasileira de artes plásticas* (1973) *Festas de Cores* (1975) *Carrancas do São Francisco* (1975).

que poderiam ser consideradas pinturas da arte popular. A arte popular, tão defendida por Pietro e Lina Bo Bardi, está presente no acervo do Masp até 2017 com essas mesmas três obras, ao contrário do seu acervo particular, inclusive utilizadas em várias mostras no próprio Masp.

A exposição *Mão do Povo Brasileiro*, com a perda da condição política em 1964, mesmo que esteja “ao lado” do acervo do Masp e do *Playground* de Nelson Leirner, não apresenta uma relação de sentidos com as demais exposições, pois está distante do vigor inicial e passa a ser vista como uma aglutinação de obras-objetos. Não há um nivelamento de valor entre as citadas exposições, fazendo com que *A mão do povo brasileiro* perca o papel de artífice de um projeto de transformação social de realidade da Bahia, do Nordeste e do país.

Vemos que não estão presentes a radicalidade expográfica e de conceitos das exposição Bahia traduzindo certa esperança em implantar o seu projeto popular no Brasil. Era um projeto que tinha como base a suposição de que essa produção popular seria uma opção de emancipação e de resistência contra o estereótipo da subserviência. Aqui, claramente, vemos os pensamentos do marxismo. Por outro lado, também significaria que esse complexo conjunto de ideias, crenças e valores pudesse propiciar o surgimento de uma contra-hegemonia por parte daqueles que resistem à interiorização da cultura e da arte brasileira.

Naquele momento, a atuação de Lina estava diretamente ligada à política, à economia e às questões sociais. No seu pronunciamento na conferência da Escola de Belas Artes da UFRJ, em 19 de março 1965, após o Itamaraty ter fechado sua exposição *Nordeste* em Roma, depois do seu retorno definitivo de Salvador e no período de ditadura militar no Brasil, Lina expõe toda a condição de vida do povo que ela chama de verdadeiro povo brasileiro: “não do povo em geral, mas do povo particular que, pela sua peculiaridade poderia ser assumido, no que se refere à arte, como o típico povo do Brasil: o povo do Nordeste popular” (1965).

Em seu discurso, descreve o poder dos latifundiários do açúcar da zona da mata e dos pecuaristas do sertão e a submissão do povo, defendendo que os objetos da cultura popular refletem essa condição, mas que “não se trata de um esforço humilde, é uma afirmação de vida, de toda uma geração de homens, contra a intolerável condição de vida imposta por outros homens (pasta Conferência EBA/RJ, Docência Ba cod. geral 39,

documento nr. 1.1053.1, de 19/08/1965, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi).
Levar tais questões para o centro da arte pode ser visto como um objetivo de resistência

Nordeste: bom para se visitar

O seresteiro canta o seu chamado. Os atabaques saúdam Exu na hora sagrada do padê. Os saveiros cruzam o mar de Todos-os-Santos, mais além está o rio Paraguaçu. É doce a brisa sobre as palmas dos coqueiros nas praias infinitas. Um povo mestiço, cordial, civilizado, pobre e sensível habita essa paisagem de sonho. Vem, a Bahia te espera. (AMADO, 1944).

Nos anos de 1881 já circulava no Sudeste um manifesto sobre um estágio de primitivismo da economia nordestina, fazendo com que o país continuasse a ser colonial. pois a modernidade chegou formando uma incipiente burguesia por meio dos primeiros indícios de industrialização. Assim, transformou os engenhos nordestinos em usinas de açúcar da zona da mata¹⁵, modernizando o plantio do café em São Paulo e esquecendo o sertão.

Desse modo, com a modificação no poder político pós-revolução de 1930 e com a ascensão da burguesia industrial brasileira ao plano dirigente do processo, em conjunto com os latifundiários, acarretou progressiva transformação nos estatutos de legalidade social, visando a legitimar os interesses industriais, assim como o tecido de implicações sociais que gravitam em torno desse interesse. Em 1934, decididamente o Governo Federal, financiando o café paulista, conquistava como aliados os cafeicultores e garantia o nível interno de emprego na região cafeeira.

Nesse momento, se evidenciou o conflito entre o Modernismo e o Regionalismo, colocando em sentidos opostos as leituras do paulista Mário de Andrade, com seu folclore caricatural, e do pernambucano Gilberto Freyre, com um sentido mais ecológico do ponto de vista da cultura. De

15 Faixa litorânea da região nordeste do Brasil, paralela ao Oceano Atlântico, que se estende do Rio grande do Norte até a Bahia, passando pelos estados da Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. A faixa que corresponde a Zona da Mata tem entre 100 e 200 km de largura, da costa até o litoral.

certa maneira, os nordestinos perderam a «guerra», pois se atrelaram à sociedade da cana-de-açúcar impregnada com o sentimento puramente escravocrata e Gilberto Freyre não conseguiu fazer frente à oligarquia paulista do café.

Por outro lado, as teses mais evidentes, suscitava a emergência de outros problemas para os quais o arsenal de solução existente era insuficiente. Longe dessas definições primitivas, nos indagamos se seria inviável inserir a Arte Popular em tal cenário, o que tornaria as ações de Lina Bo Bardi como principal bandeira para escapar desta rotulação.

Em 1968, inúmeras galerias e antiquários na cidade de São Paulo já comercializavam Arte Popular nordestina, presentes inclusive na lista de colaboração da exposição A Mão do Povo Brasileiro. No entanto, desde aquela até os dias atuais, não podemos descartar a criação de um mercado específico que encantasse estrangeiros e intelectuais brasileiros ávidos por obras exóticas e em extinção, tais como peças dos povos originários, artes nordestinas e do norte de Minas Gerais.

O Nordeste brasileiro foi cenário para várias expedições desde o Império, seja para descobrir riquezas econômicas, ou para um levantamento cultural para o Brasil pudesse participar de feiras internacionais modernas.

É possível admitir que Lina Bo Bardi iniciou o que chamamos de curadorias da alteridade, historicamente localizadas no período das pós-colônias europeias, no final dos anos 1980, e definidas como curadorias aglutinadoras, a partir de categorias dicotômicas com a tarefa de reunir, juntar, resumir. Os anos 1990 são conhecidos como a década de cartografar essa alteridade nas curadorias.

Por este caminho da crítica ao eurocentrismo, a arte dos países periféricos foi tomada como tema central de grandes exposições nos importantes centros econômicos do mundo e nas poéticas dos artistas contemporâneos desses lugares pós-colonialista.

Marcelo Campos lembra que o Brasil foi arquitetado de várias formas, refletindo cada interesse específico da época, desde a descrição do próprio descobrimento, passando pelos intelectuais modernistas, pela sociologia dos anos 1930, e continua a ser inventado na Arte Contemporânea por meio da ampliação do interesse de correntes culturais atualizadas no cotidiano das metrópoles.

De fato, os modernistas estavam em sintonia com o desenvolvimento econômico capitalista paulistano, ou seja, com o projeto moderno brasileiro e com o desejo de se constituir como discurso fundador da identidade brasileira e a construção de uma memória coletiva e homogênea a partir do que eles entendiam de arte brasileira. Mas qual era essa identidade? Campos (2008) afirma que

A brasilidade não existe em essência, não apresenta conteúdo *a priori* e, no caso contemporâneo, não se busca como objetivo último das artes, como acontecia no projeto de nacionalismo modernista. Ao contrário, as realidades se tangenciam, hibridizam-se em emblemas visíveis repletos de sinais da cultura de massa e da erudita (CAMPOS, 2008, p. 107).

Logo, requerer uma valorização das realidades locais por meio das obras de arte e um posicionamento político e cultural dos artistas sobre a realidade que os cerca, como um critério deajuizamento, pode ser considerado uma consequência do mundo globalizado.

Contudo, acrescentaria que esse retorno pode ser gerado por demandas das instituições e do mercado de arte, sem nos esquecer de que toda obra de arte realizada como forma de resistência é absorvida pelo mercado ou pela instituição. Temos exemplos que vão do grafite aos trabalhos dos povos originários e afrodescendentes brasileiros.

Em 1999, o Nordeste foi mais uma vez tema de um grande projeto, quando a Fundação Joaquim Nabuco realizou, com o patrocínio das Secretarias Estaduais de Cultura da região, o *Projeto Nordeste* no Sesc Pompeia (São Paulo) com catálogo das atividades e exposições. Nele estão contidos os textos do presidente da Fundação Joaquim Nabuco (doravante FUNDAJ), do diretor do Sesc Pompeia, dos secretários estaduais do Nordeste e das curadorias de artes visuais, teatro, literatura e música.

Danilo Miranda, diretor do Sesc Pompeia, afirmou que o objetivo do Projeto consistia em apresentar, em São Paulo, um painel amplo da cultura singular do Nordeste. Para isso, ilustra que foram selecionados artistas que não tinham renome em São Paulo. A curadoria de artes plásticas ficou

a cargo de Moacir dos Anjos¹⁶ que na sequência assumiu a diretoria do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, em Recife, Lidia Toalha e Roberto Cenni.

O Projeto apesar de importante e inovador pela abrangência, contribuiu para a continuidade do trânsito de artistas na rota Nordeste (Recife) para Sudeste sem potencializar a circulação dentro da própria Região tão diversa. A semente do Projeto *Nordestes*, no caso das Artes Visuais, surgiu com um texto de Moacir dos Anjos sobre as representações do Nordeste nas produções de artes visuais. Em 2017, sobre o surgimento deste Projeto, respondeu-me o seguinte por e-mail:

A ideia do *Projeto Nordestes* surgiu do entendimento, entre 1997 e 1998, de quem estava à frente do então recém-criado Instituto de Cultura da Fundaj (Silvana Meireles) e de alguns dos que trabalhavam com ela naquele momento. Eu nas artes visuais, Kléber Mendonça no cinema, Simone Figueiredo no teatro, Damiana Crivelare na música, entre outros poucos. Nós tínhamos o entendimento de que algo estava ocorrendo nas formas de representação artística do Nordeste que não estava de acordo com as formas tradicionais e assentadas de representar a região. Algo que redefinia sentimentos de pertencimento, articulando o 'de dentro e o de fora', o recente e o antigo. O Manguê, claro, era quem mais forte enunciava isso. Mas também o filme *O Baile Perfumado*, o Grupo Camelo, o Moluscos Lama etc. Uma parceria institucional da Fundaj com o SESC São Paulo, com o então diretor Danilo Miranda, estabelecida naquela época nos pareceu a oportunidade certa para falar disso que estava ocorrendo. Falar não de um Nordeste, mas de vários Nordestes que conviviam em tensão. E dizer isso em São Paulo nos parecia estratégico, pois SP era (é?) o principal polo irradiador dessa ideia de uma região quase congelada no tempo, boa para se visitar no verão, mas incapaz de criar representações do Brasil contemporâneo.

Em seu texto da exposição do *Projeto Nordestes*, ao afirmar que realizar uma exposição de Arte Contemporânea do Nordeste do Brasil implica negociar com expectativas sobre quais as fronteiras simbólicas singularizariam o que é produzido no campo das artes visuais, Dos Anjos expõe uma das questões mais evidentes sobre o (pré) conceito em relação às dificuldades da inserção dos artistas do Nordeste brasileiro na Arte Globalizada.

16 Dentre as mostras realizadas no período podem ser lembradas: em 2001, as de Cildo Meireles (1948), *Geografia do Brasil*; Vik Muniz, *Ver é Crer*, e Miguel Rio Branco (1946), *Pele do Tempo*; em 2002, as de Antonio Dias (1944), *O País Inventado* e Nelson Leirner, *Adoração*; em 2003, as de Ernesto Neto, Sandra Cinto e Carlos Fajardo; em 2004, a de Iberê Camargo (1914 - 1994); em 2005, a de Gilvan Samico (1928-2013) e, em 2006, Vera Longo, Bahia, Brigida Baltar e os nordestinos José Rufino, Marcelo Silveira, Oriana Duarte, Alice Vinagre e José Patrício.

Observamos que, no material pesquisado sobre o *Projeto Nordeste* da Fundaj, não há referências às exposições de Lina Bo Bardi. Um ponto importante a destacar é a alusão a um Nordeste múltiplo, com várias identidades que se interrelacionam, buscando inserir a arte local no ambiente global, a diferença na homogeneização.

O núcleo de Artes Visuais da exposição *Nordestes*, de Moacir dos Anjos, teve a participação de 14 artistas: Alexandre Nóbrega (PE), Alice Vinagre (PE), Delson Uchoa (AL), Eduardo Frota (CE), Efrain Almeida (CE/RJ), Gil Vicente (PE), José Guedes (CE), José Patrício (PE), José Rufino (PB), Marcelo Coutinho (PE), Marcelo Silveira (PE), Marepe (BA), Martinho Patrício (PE), Oriana Duarte (PB) e Paulo Pereira (BA).

Esse tema percorre a problematização dos objetos e manufaturas da Arte Popular nordestina que vai atender a diferentes demandas de Lina Bo Bardi, quando observada pela ótica de um dado de uma civilização brasileira e de uma ideia de Arte Nacional. Porém isso somente acontece por meio da primeira exposição de grande porte sobre esta região: *Bahia*.

A cidade é uma sala pública, uma grande sala de exposições, um museu, um livro aberto a todos no qual se pode ler as mais sutis nuances, e quem tiver uma loja, uma vitrina, um buraco qualquer fechado por um vidro e queira expor naquela vitrina, quem quiser ter um papel 'público' na cidade, toma a si uma responsabilidade moral, uma responsabilidade na qual não pensa por que o faz rir, a ele, homem de negócios, 'prático', a ideia de que a 'sua' vitrina possa contribuir para a formação do gosto dos moradores, possa contribuir para dar fisionomia à cidade, denunciar a essência". (BARDI, Habitat, São Paulo, n. 5, out./dez. 1951, p. 60).

Logo, em termos de discursos políticos a exposição *Bahia* antecipa, de certa maneira, as questões pós-coloniais internas do Brasil e antecipa também o museu fazendo o papel das expedições coloniais, como aquele que vai a busca de objetos e o institucionaliza. Visto na colaboração do Museu da UFC e das exposições subsequentes que inaugura do MAM da Bahia e a da sede da av. Paulista do Masp, em São Paulo. Interessa-nos o discurso pelo qual o objeto se insere nesse circuito expositivo

Lina apresentou uma produção artística fora da ideia de melancolia, porém mais próxima aos pós-estruturalistas, que buscavam analisar o que era desviante nas representações de lugar. De fato, a curadora questionou o porquê da produção criativa do povo do Nordeste não pode representar a arte e *design* brasileiros.

Nos últimos anos e até hoje, a maioria dos artistas populares que vivem na Região Nordeste são explorados por *marchants*, galeristas especializados e até intelectuais que se beneficiam de suas artes. Por sorte, no início dos anos 2000, o Estado do Ceará criou uma aposentadoria específica para aqueles denominados de “mestres da cultura”, garantindo um salário mínimo mensal para cada artista. No entanto, o uso de redes sociais gerenciadas pelos parentes desses artistas vem mudando o acesso ao público interessado e por consequência a sua remuneração.

Referências

ALMEIDA, Paulo Mendes. Brasil. Catálogo V Bienal de Arte de São Paulo. Fundação Bienal, 1959.

AMADO, Jorge. Exposição Bahia. In: Tempos de Grossura: o design no impasse. São Paulo : Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994. p. 40-46.

_____. Guias de Ruas e Mistérios Bahia de Todos os Santos. 40. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Carybé, Verger & Jorge – Obás da Bahia. [S.l.: s.n., 20--].

ANELLI, Renato. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. Revista da Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USP, n. 27, p.86-101, 2010.

BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim. Exposição Bahia. In: TELLES, Sophia da Silva; (Coord.). Dossiê Lina Bo Bardi. Campinas: PUCCAMP. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Depto. de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático, 1989-91. 3 v.

CAMPOS, Marcelo. Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento In: Revista Arte e Ensaio - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, p. 106-115, 2007.

CARDOSO, André Luis Carvalho. Arquitetura para Feiras ao ar livre-paradigmas para a construção de mercados populares contemporâneos. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. Ed. Civilização Brasileira. 9. ed. Rio de Janeiro, 2002.

DOS ANJOS, Moacir dos. Crítica. Coleção Arte Bra. Rio de Janeiro: Ed. Automática, 2010.

_____. Onze notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil Globalizado. Cadernos de Estudos Soc., Recife, v. 14, n.1, p. 5-16, 1997.

_____. Nordestes. Catálogo do Projeto Nordestes 1999. São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco e Sesc, 1999.

FARIAS, Alexandre. Aspectos Históricos sobre cultura popular e design no Brasil - Lina Bo Bardi e sua Bauhaus Tupiniquim. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 8., 2010. Anais... [S.l.: s.n., 2010].

FERRAZ, Marcelo de Carvalho. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1993.

GONZÁLEZ. A mão do povo brasileiro. Masp.1969/2016. São Paulo: MASP, [2016]. p.38.

HABITAT. Arte Popular, São Paulo, n.5, p. 55, out./dez. 1951.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Anotações para uma metodologia da pesquisa interdisciplinar na crítica dos projetos curatoriais para a arte na contemporaneidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO E INTERCOM, 31., 2008, Natal. Anais... [Natal]: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008.

_____. Imaginação curatorial e história da arte no Brasil: as Bienais de São Paulo. [S.l.]: CBHA, 2009.

_____. Exposições memoriais e tipos expográficos. In: ENCONTRO NACIO-

NAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 24., 2015, Santa Maria, RS. Anais... Santa Maria, RS: [s.n.], 2015.

_____. O corpo da pesquisa em curadoria - desmembramentos. In: ENCONTRO NACIONAL ANPAP, 22., 2013. Anais... [S.l.: s.n., 2013].

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: Política das Artes. São Paulo: Unesp, 1995. v.1.

PEREIRA, Juliano Aparecido. Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964. Uberlândia: EDUFU, 2007

RISÉRIO, António. Edgard Santos e a Reinvenção da Bahia. Versal Editores, 2013.

_____. A cidade no Brasil. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013. 368 p.

_____. Avan-Gard na Bahia. São Paulo: Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

_____. A Utopia Brasileira e os movimentos negros. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012. 440 p.

_____. A mão do povo brasileiro 1969/2016. São Paulo: Ed. MASP, 2016.

RUOSO, Carolina. Casa de Marimbondos. História de um Museu de Arte no Brasil. 441p. Tese (Doutorado em História da Arte) - Universidade Paris 1 - Panthéon - Sorbonne, 2015.

SUZUKI, Marcelo. Tempo de Grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Bobo Hill - O paraíso é na terra: reflexões sobre fotografia e alteridade

Daniela Paoliello¹

Resumo: O artigo parte de um relato etnográfico sobre o processo de produção da série fotográfica “Bobo Hill - O paraíso é na terra”. A pesquisa realizada na comunidade rastafári “Bobo Hill”, localizada em Bull Bay (Jamaica), joga luz sobre questões ligadas à construção de trabalhos visuais com a alteridade, refletindo sobre possíveis caminhos e potências.

Palavras-chave: Fotografia; Rastafári; Alteridade; Etnografia.

Bobo Hill - Heaven is on Earth: reflections on photography and otherness

Abstract: The article is based on an ethnographic account of the production process of the photographic series “Bobo Hill - Paradise is on Earth”. The research carried out in the Rastafarian community “Bobo Hill”, located in Bull Bay (Jamaica), sheds light on issues related to the construction of visual works with otherness, reflecting on possible paths and powers.

Keywords: *Photography; Rastafari; Otherness; Ethnography.*

¹ Daniela Paoliello é artista visual e doutora em Artes pelo PPGARTES, UERJ. Autora dos livros Exílio e Que horas são no paraíso?. Nos últimos anos vem desenvolvendo sua pesquisa em torno da experiência da perda de si como método no processo criativo fotográfico. Email: danielapaoliello@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2346-8397> ID Lattes:<http://lattes.cnpq.br/5413528453662736>; Belo Horizonte, Brasil



Figura 1
Portão de entrada da comunidade de Bobo Hill. Fonte: A autora, 2019.

Bless my Lord.

Bless Empress. Wait here. Mi going to call Empress Sharon fi check on yuh.

Give thanks my lord.

She is coming. Go fi di other entrance. And wait in di women's room.

Ok, my lord.

Bless Empress.

Bless Empress. When did yuh had yuh last period?

In July 17.

Ok. Wait, mi going to pick something fi check yuh.

Em uma casinha de madeira, quente e escura, infestada de pernilongos, aguardo enquanto Empress Sharon, uma senhora de idade, vai buscar algo para me checar. Eu não fazia ideia de como ela verificaria se eu estava menstruada ou não, e receava que não me deixassem entrar. Vinte minutos depois ela retornou com um calendário dos anos 90 na mão e contou os dias, um a um, para ver se eu estava “impura” ou se eu podia adentrar o acampamento Bobo Shanti. “Yuh are free to go around. Yuh can come

to di *Sabbath*. Do yuh have a long skirt?”¹, ela pergunta. Eu digo que não. Então ela pede que eu espere mais um tempo na cabana de madeira e retorna com um pano longo para amarrar em minha cintura, simulando uma saia, e um pedaço de tecido para cobrir meus cabelos.

Ansiosa para conhecer o mais importante acampamento Rastafári de ordem Bobo Shanti do mundo segui para a porta principal onde meu companheiro me esperava. Entramos na recepção, uma pequena casa de madeira pintada nas cores Rastafári, repleta de fotos, posters e folhetos. Reverenciamos o Priest² Sheppard, e fizemos uma oração virados para o leste. Eu copio meu companheiro, que faz o sinal da trindade³ com a mão, e então um dos sacerdotes me corrige, mostrando que eu deveria colocar a mão esquerda sobre o coração. Os homens rezam, em voz alta, cada um a sua vez. Eu permaneço em silêncio. Um homem armado atravessa a comunidade ao fundo. Seguimos a oração e ao final todos dizem juntos com uma voz grave que vibra pela sala: *Holly Emanuel !! Jah Rastafári!* Eu não sabia se eu podia repetir a frase, se mulheres podiam falar, se brancos podiam falar. Fico calada. Está 40 graus, eu transpiro pelo pano que cobre minha cabeça.

Placas, bandeiras e posters com palavras de ordem cobrem as paredes do camping: *Black Supremacy, Black Christ, Selassie I, Rastafari Repatriation Redemption, Woman Liberation League, Zion, Ethiopia*. Uma Bíblia com páginas arrancadas⁴. Sobre o chão de terra vermelha batida, ergue-se, do lado externo do acampamento, o tabernáculo: uma grande estrutura inacabada de cimento, com pilastras e largos vãos de janela, onde todos os sábados é realizada a celebração do *Sabbath*. Vejo outro Priest se aproximar, vestindo uma túnica azul e a cabeça coberta por um turbante, conforme prescrevem as escrituras a todos os ordenados na ordem Bobo Shanti.

1 Tradução livre: “Você está livre para circular. Você pode vir ao Sabbath. Você tem uma saia longa?”

2 Sacerdote

3 Trinity

4 Alguns Bobo Shanti arrancam da Bíblia as páginas de texto que eles consideram irrelevantes para a doutrina.

Meu companheiro já frequentava o acampamento há um mês. Ele realizava ali seu trabalho de campo sobre a culinária rastafári, denominada *Ital*, e mediu minha chegada. Apesar de não ser jamaicano e das inúmeras dificuldades de acessar alguns espaços, ele é negro, o que facilita sua recepção pela comunidade.

Seguimos circulando pelo *camping*. Eu seguro a saia improvisada, ando com a cabeça baixa, evito contato visual com os homens e falo baixo. Não sei me portar, desprovida de qualquer fluência cultural. Meus ombros estão tensos, eu tento interpretar os códigos corporais. Tenho medo de errar, transgredir alguma regra. Decido não tirar a câmera da bolsa. O sol continua forte. O acampamento está vazio, e decidimos descer de volta para Bull Bay.

Um dos princípios mais centrais da cosmologia Rastafári refere-se à construção da noção de *Paraíso*. Para os Bobo Shanti, não há outra dimensão pós-vida, e o Paraíso é na Terra. Aquele que seguir corretamente todos os preceitos Rastafári – a dieta *Ital*⁵, prescrições sexuais e comportamentais – têm direito à vida eterna. A morte não está ligada a nenhum tipo de redenção ou passagem, e significa o fim da vida física e espiritual. A terra prometida é *Zion*, o continente africano, de onde a população negra escravizada foi apartada. O acampamento em Bobo Hill funciona como um espaço de passagem, de replicação da *Zion* e, não por menos, também é conhecido como *Zion Hill*.

Bobo Hill se encontra na região montanhosa de Bull Bay, a 9 milhas da cidade de Kingston. Fundada em 1978 pelo líder Emmanuel Charles Edward (mais tarde chamado King Emmanuel), a comunidade reúne os praticantes do movimento Rastafári em torno de uma leitura afrocentrada do Antigo Testamento e de outros textos bíblicos. De acordo com os Bobo Shanti, o povo negro são os verdadeiros israelitas e seu messias Jesus é negro, chamado de Negus ou Black Christ. A história contada na Bíblia sobre a perseguição dos israelitas pelos romanos é, segundo os Bobo Shanti, uma alegoria do processo de escravidão sofrido pela população negra. Nesse sentido, o verdadeiro messias é negro, assim como seus filhos perseguidos (FREITAS, 2018).

5 *Ital* é um modo de vida ligado a uma série de prescrições e modos de ser e existir no mundo. Mais do que um conjunto de regras e proibições o *Ital* é um princípio organizativo da vivência Rastafári.

O foco principal da cosmologia e da organização política dos Bobo Shanti é a repatriação, ou seja, o retorno dos negros na diáspora para o continente africano. A partir dessa pauta, os Bobo Shanti demandam do governo jamaicano e dos estados-nação que tiveram protagonismo no tráfico transatlântico de escravizados a reparação pelos danos sofridos pela escravidão. O movimento Rastafári na Jamaica sofreu, desde sua gênese em 1930, severa perseguição pelas autoridades policiais da ordem colonial e do governo jamaicano, que buscavam conter as suas práticas e discursos anti-sistêmicos. No processo de desenvolvimento do movimento Rastafári e com o acúmulo de diversas lutas ao longo do tempo, a relação entre os Rastas e as autoridades governamentais mudou significativamente, com uma maior aceitação dos Rastas pela sociedade jamaicana. Ainda assim, as principais pautas dos Bobo Shanti, como o uso sacramental da cannabis, a autonomia territorial e de autogoverno e principalmente as demandas por repatriação e reparação, seguem marginalmente atendidas (FREITAS, 2018).

Embora considerado o mais importante acampamento Bobo Shanti, o fluxo de visitantes e o número de moradores na comunidade é a cada ano menor. Um dos principais motivos é, segundo eles, a dificuldade de acesso à comunidade, que está localizada em uma zona de guerra de gangues. A maioria dos taxistas não aceita a corrida para percorrer a íngreme e tensa subida até a comunidade, e é preciso encontrar um motorista que viva no território de Bobo Hill. Ao perguntar: “can u take me to Bobo Hill?”, os motoristas dos *route taxis* apenas balançavam o dedo enfaticamente em sinal de negação. Ao indagarmos o motivo, riam e desconversavam, sem nunca explicar o porquê. Mas sabemos que o conflito se concentrava em torno de uma disputa política partidária por dominação de território eleitoral.

Alguns dias depois de minha primeira visita à comunidade, voltamos novamente. Dessa vez, já percebo na subida para Bobo Hill um clima mais tenso pelas ruas. É necessário pedir autorização a um homem que nos observa com desconfiança, mas que ao fim acena positivamente, aprovando nossa passagem. O motorista nos deixa no início da montanha, próximo a uma trilha, ponto a partir do qual continuamos a pé. Batemos na porta e esperamos algum dos *Priests* nos receber. *Priest* Morgan é nosso anfitrião nesse dia. A comunidade está movimentada. Na recepção do *camping*, onde fazemos a oração para entrar, está o *Priest* Morgan e o *Priest* Ikal, e travamos uma longa conversa em que Morgan conta sobre sua viagem de três meses ao Chile, em um encontro Rastafári. Me sinto bem recebida e mais à vontade do que da primeira vez, e pergunto sobre as várias fotos na parede, um pou-

co esgarçadas pelo tempo e pela poeira. Me respondem que são de alguns turistas que passaram por lá anos atrás. Conversamos um pouco sobre as imagens e, aproveitando o assunto, comento que sou fotógrafa e pergunto se eu poderia fotografá-lo. Ele diz que sim, com certa animação, ajusta com cuidado sua túnica e posa concentradamente. Ao ver sua imagem no visor, ele delinea uma expressão de surpresa e abre um grande sorriso. Em seguida, Priest Kourty diz que sou livre para fotografar o que quiser e exclama: “freedom”, sugerindo que eu circule pelo acampamento.

Passamos então por uma tenda onde acontecem as reuniões relacionadas à comunidade e chegamos à *International Kitchen*, único lugar público da comunidade restrito apenas àqueles ordenados na ordem Bobo Shanti e espaço predominantemente frequentado pelos homens, como observa Fernando Freitas:

Na cozinha, chamada de “International Kitchen”, a comida é preparada para dois momentos. O primeiro para ser comido antes do início do jejum e o segundo para a quebra do jejum no dia seguinte. O preparo da comida é feito pelos homens, que se voluntariam para participar, sobre a liderança do “kuk”, cozinheiro chefe e que coordena os processos da cozinha. As mulheres são proibidas de cozinhar devido ao tabu da menstruação que as considera impuras para o trato dos alimentos durante o período menstrual. O espaço retangular da cozinha é dividido em dois quadrados de igual tamanho, um com uma mesa comprida utilizada para tratar e preparar os ingredientes e outra com os “fogões” improvisados. Esses fogões são feitos de calotas reaproveitadas, apoiadas em estruturas de ferro, que funcionam como um forno em cujo centro se colocam carvão e madeira. Do lado oposto aos fogões está uma estrutura de canos de PVC que desvia a água em direção a tonéis vazios que funcionam como pias para lavar os ingredientes e utensílios. Logo ao lado desses tonéis, uma quantidade enorme de panelas de ferro de diversos tamanhos, completamente tomadas de uma cor de carvão preto (FREITAS, 2018).

Figura 2
Sala dos tronos reais.
Fonte: A autora, 2019.



Subindo um pouco além, até o ponto mais alto da comunidade, encontramos *Priest* Ikal, que nos convida a entrar em sua habitação, onde antes era a casa de *King* Emmanuel. Lá ele nos conta sobre um incêndio criminoso que ocorreu no ano anterior, e nos mostra um trono queimado, dentre outros objetos que foram salvos do fogo. Adentramos um pouco mais e chegamos a uma sala de tronos, que normalmente fica trancada, onde estão protegidas as cadeiras reais ocupadas no passado pelo Rei Emmanuel. *Priest* Ikal me diz que preciso falar da comunidade para as pessoas, mostrar as fotos, convidá-las para conhecer o lugar, pois tem sido difícil manter o espaço, uma vez que vivem de doações e o fluxo de visitantes e adeptos é cada vez menor. Ele me indica alguns elementos para fotografar, posa para a câmera e se impressiona com a imagem no visor. Depois de um tempo, ele se desculpa, diz que tem algumas tarefas a fazer e se despede de nós.

É sábado e enfim vou conhecer o *Sabbath*. Me visto toda de branco, com uma saia longa e um pano cobrindo os cabelos. As rezas decorrem desde as 5h da manhã. Chegamos para pegar as orações pós-almoço e participar da festa de celebração do aniversário de Marcus Garvey. Nos dirigimos ao tabernáculo, tiramos os sapatos, e um *Priest* que não conheço restringe minha entrada e diz que preciso ser checada por alguma *Empress*. Seguimos então para a recepção onde *Empress* Sharon aparece e anuncia: “yuh cyan go deh”⁶. E me explica que minha permissão para frequentar o acampamento era de apenas uma semana e que meu tempo acabou. Eu digo que minha menstruação ainda não chegou e ela me responde: “yuh cyan see it, but its deh”⁷. Ela pede então que eu a siga até o *women’s room*, salinha de isolamento das mulheres *unfree* onde eu poderia assistir à celebração do *Sabbath* à distância.

Empress Sharon parece ter se sentido na obrigação de me fazer companhia durante as longas horas da missa, como uma anfitriã, e permaneceu em pé ao meu lado conversando sobre a comunidade. Perguntei sobre a divisão entre homens e mulheres, e ela me explicou sobre as restrições relacionadas ao ciclo menstrual e à entrada na cozinha e participação no

6 Tradução livre: “Você não pode ir lá”.

7 Tradução livre: “Você não pode ver, mas ela está aí”.

Sabbath. Durante apenas uma semana no mês, as mulheres são autorizadas a participar das atividades. Essa questão, porém, parece ser assunto polêmico dentro da comunidade, e tem sido colocada em discussão por alguns *Priests* que pedem a flexibilização do tempo para duas semanas ao invés de uma, já que acreditam que esse também é um dos motivos pelo qual a comunidade tem cada vez menos visitantes.

Passamos horas intermináveis observando o *Sabbath* de longe, escutando os cânticos Rastafári, o som dos tambores e palmas no ritmo do coração que seguiam incansáveis com o cair da noite e o calor intenso. Passadas algumas horas, Empress Sharon me diz que tenho que conhecer sua amiga e me leva até o lado em que ficam as casas das mulheres, onde até então eu não tinha estado. Subimos por uma mata íngreme até uma casinha simples, com paredes de telha de amianto. Ela grita sua amiga, uma senhora que vem até nós. “Bless, Empress”, a reverencio. Então, Empress Sharon conta que sou brasileira e de repente diz: “she a take a picture of yuh”.⁸ Eu não estava esperando por isso. É interessante como a relação com a fotografia dentro da comunidade me surpreendeu, e como algumas pessoas travaram uma relação de demanda, expressando bastante interesse em serem fotografadas. Faço alguns retratos da Empress Phillys e em seguida fotografo as duas juntas, que posam orgulhosamente para a câmera.

Em seguida, retornamos ao lugar inicial, a salinha das mulheres impuras. O ritual estava sendo deslocado para o tabernáculo interno, e os homens adentraram para o acampamento. Empress Sharon pediu que eu arrumasse melhor o lenço no meu cabelo, pois algumas partes estavam à mostra, e me mandou segui-la. Eu não estava entendendo muita coisa, mas percebi que poderia participar daquela parte do *Sabbath*, no tabernáculo interno. Segui Empress Sharon e imitei seus gestos. Tiramos os sapatos, entramos no cercado, reverenciamos os *Priests* no altar “Bless, my Lord⁹.” Em seguida, pegamos um tapetinho trançado de cordas, ajoelhamos no chão com a mão esquerda no coração e a direita na terra, e fizemos uma oração individual. Levantamos, devolvemos o tapete, reverenciamos novamente os *Priests* no altar e o lado correspondente dos homens e só então seguimos

8 Tradução livre: “Ela vai tirar uma foto sua”.

9 Tradução livre: “Benção, meu Lorde” (título de nobreza Rastafári).

para o lado direito – lado das mulheres – onde passamos algumas horas em pé cantando e batendo palmas, seguindo os cânticos Rastafári. Quando o cansaço era já insuportável, reverenciamos a todos e descemos pelas escuras ruas de Bobo Hill.

No dia seguinte, voltamos a Bobo Hill e quando eu estava entrando na recepção, Priest Chris, um dos *Priests* mais poderosos e ortodoxos, disse que eu não podia entrar no acampamento. Fiquei um pouco confusa, pois havia entendido que a restrição só se aplicava à entrada no tabernáculo externo, uma vez que no dia anterior eu havia participado da celebração na parte interna do acampamento. Ele então explicou que eu não estava mais no período permitido, mas que ocorreu uma deliberação no dia anterior ao *Sabbath* entre os *Priests* para saber se eu poderia participar das orações internas, mesmo estando *unfree*, e decidiram que sim. Me desculpei e saí do acampamento junto a ele.

Figura 3
Empress Sharon. Fonte: A autora, 2019.



Considero interessante pontuar que as restrições ligadas ao gênero não são ponto de consenso, a teórica Rastafári Empress Joya afirma: “Eu respeito os princípios estabelecidos que governam Bobo Hill, mas acredito fortemente que alguns princípios são mal interpretados e precisam ser



Figura 4
Priest Ikal. Fonte: A
autora, 2019.

modernizados.”¹⁰ Como mencionei anteriormente, é notável a existência de um conflito interno em relação ao desejo de modernização versus a manutenção de uma postura ortodoxa.

Em minhas pesquisas, encontrei poucos registros fotográficos contemporâneos dessa comunidade, assim como escasso material visual, documental ou etnográfico, sendo, portanto, uma comunidade pouco conhecida fora dos círculos praticantes rastafáris. Apesar do curto tempo de contato e produção – definido sobretudo pelas regras de restrição às mulheres –, a mediação de meu companheiro e as relações de confiança estabelecidas antes de minha chegada foram definitivas para a boa recepção do processo fotográfico, que começou como uma proposição minha e acabou sendo estimulada pelos próprios integrantes do acampamento, que solicitavam o registro de diversos elementos da comunidade.

¹⁰ Texto original: I respect the set principles that govern Bobo Hill yet I strongly believe that some principles are misinterpreted and need to be modernized (MONTLOUIS, Nathalie. Lords and empresses in and out of Babylon: the EABIC community and the dialectic of female subordination. 2013. Tesis Doctoral. SOAS, University of London, p.218).

Figura 6
Priest Chris. Fonte: A
autora, 2019.



Considerações finais

Na história da fotografia, observamos uma produção vigorosa que tem como ponto central a alteridade, em que o fotógrafo trabalha a partir de posições de poder desiguais ou identidades divergentes da sua¹¹. No entanto, muitos desses processos são realizados de forma pouco negociada ou violenta. Para pensar essas produções, tomo emprestada aqui a reflexão da artista e pesquisadora Michelle Sommer: “E aí fico pensando que, tão importante quanto as coisas que a gente consegue impulsionar e construir, são os aprendizados sobre as nossas próprias limitações” (SOMMER, 2019). perar a partir da posição que ocupamos sem produzir uma prática vertical e apropriacionista aponta para uma prática de escuta e colaboração, que inclui o reconhecimento dos diferentes lugares de poder,

11 Alguns exemplos: Alexandre Sequeira, Bárbara Wagner, Cláudia Andujar, Cristina de Middel, Diane Arbus, Dorothea Lange, Graciela Iturbide, João Roberto Ripper, Miguel Rio Branco, Paz Errázuriz, Pierre Verger, Pieter Hugo, Susan Meiselas, Sebastião Salgado, Sanne de Wilde, Viviane Sassen, Walker Evans, entre outros.

desejos e limites dos sujeitos envolvidos no processo, em um constante exercício de colocar-se em questão.

Não podemos deixar de citar fotógrafos que trabalham a partir de suas próprias comunidades e identidades, como Andre D. Wagner, Aline Motta, Edgar Kanaykô, Emilie Regnie, Etinosa Yvonne, Gê Viana, Helen Salomão, Malick Sidibé, Ofoe Amegavie, Prince Gyasi, Rahima Gambo, (entre vários outros), apontando novos caminhos para a produção fotográfica. Exemplos que estão permeados por uma identificação identitária em seus trabalhos, mas que em alguns casos continuam trabalhando com a presença de certa distância social, determinada por classe ou gênero.

Reconhecer a dupla faceta do dispositivo fotográfico, é compreender que, se de um lado ele é capaz de aproximar e criar relações, também pode oprimir e dominar.

É muito interessante pensar aqui em trabalhos de fotografia com a alteridade que surgem também de um movimento contrário, de demanda do próprio fotografado, em que a câmera profissional incita o desejo de ter uma imagem de qualidade, de se fazer visível e construir um espaço de aparição, como no relato trazido anteriormente, sobre o desejo expresso dos Bobo Shanti em terem sua comunidade registrada e visibilizada.

Não deixamos, no entanto, de refletir sobre as relações de poder que podem incidir também aí. Mas o tempo dilatado do trabalho de campo, a espera pela demanda da imagem, ao invés de uma insistência em retratar o *outro* apenas pelo próprio desejo, é um caminho interessante de produção. Sem perder de vista as negociações, constrangimentos e consensos envolvidos na prática.

Também ressalto a potente aliança entre a fotografia e outras disciplinas como a antropologia, com a qual se aprende a metodologia do trabalho de campo, do relato etnográfico e das práticas de pesquisa com a alteridade. Esses atravessamentos interdisciplinares permitem também que a fotografia extrapole sua limitação técnica, aliando-se à ação, à experiência construída, às práticas negociadas e executadas em um tempo dilatado.

A fotografia ocupa nesta pesquisa, desenvolvida em Bobo Hill, o papel de mediar mundos e passagens, articular saberes e levantar reflexões, produzindo pensamento e se afirmando em sua qualidade reflexiva, desencadeadora de experiências, acontecimentos e relações.

Apesar do caráter documental da série, a fotografia não ocupa um lugar exclusivamente atrelado à memória ou ao objeto, e a representação do real dá lugar à construção de sentido, construção essa que é feita em diálogo com aqueles que protagonizam a imagem. Quer dizer, a fotografia possui aqui uma espécie de agência. Desloca-se de um lugar autômato para ganhar uma qualidade ativa, que nos permite reformulá-la como ação, como agenciadora de acontecimentos.

Referências

FONTCUBERTA, Joan. O beijo de Judas: fotografia e verdade. Ed. Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: G. Gili, 2012.

FREITAS, Fernando. Uma perspectiva contemporânea sobre o movimento Rastafári. RELIGIÃO E SOCIEDADE, v. 38, p. 2, 2018.

SOMMER, et. al Desilha em três vistas in FLORES; SOMMER org, p.28, 2019, p.33.

RICH, Adrienne. Notes toward a Politics of Location. Women, Feminist Identity and Society in the 1980's: Selected Papers, p. 7-22, 1984.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Sertão a produzir imagens: Subjetividade e Colonização

Stallone Pereira Abrantes¹

Resumo: O desígnio deste texto é refletir acerca das imagens produzidas pelo processo de colonização que atravessa a experiência e a constituição de nossa subjetividade. O norte dos escritos é perpassado por uma mulher do sertão paraibano que nos interpela a repensar a construção das imagens e dos processos coloniais que produzem nossa subjetividade.

Palavras-chave: Imagem; Subjetividade; Colonização; Sertão

Sertao to produce images: Subjectivity. and Colonization

Abstract: The purpose of this text is to reflect on the images produced by the colonization process that crosses the experience and constitution of our subjectivity. The north of the writings is permeated by a woman from the sertão of Paraíba who challenges us to rethink the construction of images and the colonial processes that produce our subjectivity.

Keywords: Image; Subjectivity; Colonization; Sertao

¹ Paraibano, gay e psicólogo. Doutor em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente professor universitário no Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM). Desenvolve ações em favelas, periferias e em movimentos sociais. Endereço Institucional: Av. Paris, 84 - Bonsucesso, Rio de Janeiro - RJ, 21041-020. Email: stallone_abrantes@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5329-9670>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9262390890243276>. Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

Introdução

Estes escritos ensaiam reflexões em torno da colonização das imagens, a partir das experiências de uma mulher negra de 61 anos moradora do sertão paraibano e que ao longo da sua vida não acessou o cinema, mas construiu inúmeras imagens em relação as artes e visualidades. A aposta dessa escrita se dá através de histórias que atravessam as experiências de quem escutou e o contato com quem conta (FAVERO, 2020). Por aposta entendemos a complexa articulação entre o fazer e o pensar, e por isso se inserimos no campo de embate no debate acerca do cinema e seus efeitos na sociedade contemporânea.

Repensar as imagens é um exercício contínuo de descolonização (MOMBAÇA, 2020), para tanto reportamos ao povo yorubá a partir da ideia de Exú, senhor dos caminhos, aquele que sempre come primeiro e come de tudo, o Deus que desconhece a fome, a boca do mundo, “Exú matou o pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje”, ensinando-nos a importância de repensar a ideia de tempo, o que para esse artigo é uma premissa singular de aposta na escrita e nas imagens.

Exú se presentifica para além das normas ortográficas e dos roteiros cotidianos presentes no cinema com ênfase na Europa e na América do Norte, reorganizar as ideias e saudar o primeiro dos orixás é mais que um desafio, é uma urgência, nas palavras da Yalorixá Beata de Yemonjá, Exú é ela mesmo com 71 anos após sobreviver ao seu parto em uma encruzilhada na Bahia. Tomar Exú como parte intrínseca dessas palavras faz parte da compreensão que ele é a própria comunicação, e que o cinema também comunica, podendo ser facilmente inserido sobre os domínios do Senhor das encruzilhadas.

Com Exú sendo o centro do mundo, a mulher observava as luzes dos postes, ainda que amareladas, envelhecerem ao longo dos dias, na rua ainda sem nome, permitindo o fluxo pequeno e intenso de moradores do bairro, cercado por pés de juremas, lajedos e mato seco. A mulher, certo dia, recebia a notícia da morte do seu marido, as pedras e o sangue marcavam as memórias que ficaram em outros tempos, as imagens e a mulher se evidenciam ao longo das narrativas.

Pensar a colonização das imagens, traz a prerrogativa que é necessário conceituar a esta ideia, a colonização não é uma informação relacionada a

um passado histórico, se fazem presente na realidade hodierna via a colonialidade e toda forma de violência racial. Renato Nogueira diz:

“A colonização é racista, o racismo é colonial, um alimenta o outro... Para Fanon, o racismo é determinado historicamente e funciona para a opressão sistemática de um povo, uma opressão que passa por instâncias políticas, jurídicas, econômicas e psicológicas... Segundo a perspectiva sociogênica, o racismo integra um complexo sócio-histórico que está na base da subjetividade, no núcleo da cisão colonial que determina quem está fora e quem está dentro.” (2020, p. 17)

A leitura que a colonização incidiu no entendimento de humanidade através da demarcação racial, encoraja nossos escritos de construir novas imagens em relação aos espaços que a mulher anteriormente citada vive, o sertão paraibano é um expoente fundamental para pensar sobre as imagens.

A mulher e o sertão

Aquele ferreiro preparava mais uma ferramenta para o trabalho na roça, exercício executado por décadas, tinha sete crianças e uma vontade inteira de abraçar o mundo. Uma delas sonhava em conhecer um cinema. Desde pequena se encantava com a possibilidade da iluminação e dos grandes rostos. No casebre rural, enquanto o cinema não havia chegado naquela região sobravam ondas do rádio pronunciando delicadamente uma canção que ela decorava palavra e melodia. No sítio não se sabia muito o significado disto, porém os dias não eram fáceis. Algo de sangue aguava os arredores. Gente morria por conta da terra, por vezes roubada, porém jamais esquecida.

Em meio a turbilhões de acontecimentos provocados pela multiplicidade de vidas ali presente, sempre que ouvia sons de ferro seu corpo respondia de maneira sensível, como se o encontro do martelo, do aço e do fogo fossem algo de outras vidas, evidenciando fortes conexões. Elementos que misturados não se desfaleciam no caminho, mas nunca da memória.

Pela janela, as estrelas ajudavam a iluminar alguns sonhos já engavetados pelo tempo. A morte repentina do ferreiro não aniquilou o desejo de cinema da menina. O assassinato do pai, as lembranças dele e das fortes marteladas ainda continuavam fortemente atravessadas pela vida da garota.

Um pássaro assoviava pelos cantos, a menina aos poucos crescia. Sua mãe havia fugido com algum homem que a enamorou, não saberia responder quem era ele, apenas se interessava por saber que no destino da sua genitora seria possível encontrar um cinema.

Morando com avó ouviu muitas histórias. As imagens dilatavam as pupilas no contato do mundo pela janela. Nas paredes retratos de décadas passadas de uma velhinha que sua avó não ousava pronunciar o nome, o rosto na fotografia parecia resistir e ainda permanecia intacta no barro frio que sustentava as paredes.

Muitas coisas eram movimentadas ao longo de cada escutar. A voz invadindo a janela ia se instalando no lar, tempos difíceis estavam por chegar. Construir modos de ver, perceber e se relacionar com a história daquela menina de antes que havia se tornado uma mulher. Mulher quente como o ferro ao sair do fogo.

A mulher, filha do ferreiro, parecia entender a ameaça. O seu tônus muscular se estremecia, estabelecendo uma relação com o que estava para além da janela, os afetos começavam a criar corpo. Agora, o medo se espalhava como sangue que ficavam nas ruas e nas torturas feitas nas vielas da madrugada quente daquela região sertaneja. Sua vida, suas narrativas construídas como num filme, onde os personagens se mesclavam e o roteiro tramava o atento olhar para o desenrolar da trama. Chão seco, vento quente e nuvens no céu azulado, extensões quilométricas de caatinga, marcados por pés surrados na poeira do vento que insistia no fechar das janelas. Fechar e abrir janelas, um ato para além do alcance das mãos. O vento continuava a circular pela estrada e a esbarrar pelas janelas, seu som ecoava entre as brechas das telhas, no chão poeira e barro misturado demarcava os passos ao longo da casa. Janelas fechadas abafavam vidas.

A mulher que havia se tornado ganhava o seu sustento lavando roupa de ganho e imaginava cada esfregar de mãos naquele açude sem fim e espelhar suas águas em seu rosto, o balanço das águas parecia uma assombração. No sertão, as águas ao produzirem imagens, barulhos e reflexos, também fazem aparecer imagens que não estão capturadas pela colonização, a exemplo da imagem abaixo:



Figura 1

Açude de São Gonçalo na Paraíba.

Fonte: Fotografia do autor, 2022

Descrição da Imagem:

A direita da imagem possui uma ilha verde, no centro da imagem um céu muito azul com nuvens brancas ao fundo, além de um açude com águas claras e com curvas longas, a esquerda da imagem uma ilha larga com vegetação densa.

A imagem acima não uniformiza e homogeneiza como já foi feito na literatura, no teatro, na mídia e nas artes a ideia de sertão, mas traz outros cenários presentes para a região. É pensar a água como um respiro, uma história a ser contada e exaltada, criar novas possibilidades de olhar e apresentar esses espaços. Há então um movimento como água de criar percursos, refrescar o pensamento e mergulhar noutra memória.

Como na obra de Albuquerque Júnior (2011) inventar um novo nordeste e um novo sertão se faz urgente. Apagar e rasgar as páginas engessadas que insistem em transformar as águas do sertão em tristeza e miséria é um exercício contínuo, não nos matando e aniquilando nossas imagens como diz Mobamça (2017). Quando pensamos a ideia da invenção estabelecemos uma reflexão e entendendo os jogos que sustentam a possibilidade de pensar como se constroem essa linha de raciocínio, Albuquerque Junior (2011) nos coloca que a região nordestina não se configura uma unidade que se apresenta com elementos diversos, mas que se constitui a partir de disputas de narrativas.

Nesta concepção, o Nordeste extrapola uma ideia de região e passa a ser um conceito, um modo de pensar e intervir na realidade na qual ele está atravessado, a concepção histórica de Nordeste surge a partir de um saudosismo com o período de escravidão e como forma de centralizar a valorização da produção artesanal e não industrial do Brasil.

No que se refere as imagens hegemônicas, o encontro com a paisagem, com o território que é vivo, possibilitou a construção não apenas de imagens que cristalizam um dado momento do sertão, mas a emergência de outras narrativas que não aparecem na mídia atual ou ainda na literatura, o desejo de compor imagens com o sertão paraibano emerge mediante as memórias de uma mulher que faz das imagens uma reflexão sobre a ideia de colônia., que está num imaginário social e que nas palavras de Krenak (2019) esvazia a vida em nome da razão. Vidas que facilmente se espalhavam pelo mundo (EVARISTO, 2011) experienciando os perigos trazidos pelo vento e pelo abafar do lar. Miudezas se embaralham com os perigos que compõe a circulação do vento. Na brisa havia intensidades desconhecidas que atingiam em cheio aquela mulher. Vento avassalador estremecendo não apenas nas janelas fechadas no clarão da lua. Ainda naqueles arredores, corpos transitavam na fronteira geográfica e corporal de alguns registros históricos de tempos passados.

Sete filhos, dois casamentos. Do primeiro casamento veio dois, negros como ela. Levava-os para as casas de família, onde vez por outra, ficavam na janela bonita onde trabalhava e engomava roupas. No fim da década de setenta, ainda adolescente, as imagens apareciam em sua vida como uma ferramenta de repensar o presente.

Falar e ouvir entre nós era talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos. Venho de uma família em que as mulheres, mesmo não estando totalmente livres de uma dominação machista, primeiro a dos patrões, depois a dos homens seus familiares, raramente se permitiam fragilizar. Como 'cabeça' da família, elas construíam um mundo próprio, muitas vezes distantes e independentes de seus homens e mormente para apoiá-los depois. Talvez por isso tantas personagens femininas em meus poemas e em minhas narrativas? Pergunto sobre isto, não afirmo. (EVARISTO, 2005, p. 204)

A mulher nos confronta a todo instante, os feixes de luzes e o clarão que estão nos postes não permitem que o escuro encubra as restas do telhado, algo faz impedir que o escuro se amplie e que nos chegue aos olhos e ao corpo. As luzes trazem a todo tempo a noção de humano em torno daquela mulher, que é preciso olhar para esse humano, afiando suas lentes, focando sua perspectiva e iluminando cada vez mais o mundo. As luzes encadeiam nossa história, transitando em nossos corpos e nos ensinando a pisar em folhas secas sem fazer barulho, como quem sabe que não pode pisar em falso, como quem tem uma única flecha (MÃE STELLA DE OXÓSSI, 1993).

História é para a mulher desses escritos um conceito fundamental, fortalecido através de um percurso comum, tendo em vista que não é raro encontrarmos outras mulheres negras que não acessaram espaços, não percebem as imagens enquanto lócus de produção subjetiva e constroem uma ideia homogênea em torno do chão que vive.

Durante a noite, o vento arrebatava portas e janelas, a mulher mais uma vez precisava no âmbito estético de sua existência criar narrativas sem pontos finais, mais uma criança e muita dor para constituir um percurso. Os olhos atentos e desajeitados das senhoras nas calçadas e os murmúrios que as árvores faziam se vinculavam ao restante da geografia daquele lugar, criando ficções e histórias múltiplas, como um milagre produzido pelo cinema nas suas explosões de imagens.

O sensível articulado a uma ética das imagens (MOMBAÇA; MATTIUZZI, 2020) tem a reflexão como uma experimentação, sobretudo em torno da ancestralidade, que em nada se conecta com a modernidade (estagnada no tempo e esmagando a criação num campo que se movimenta), e é urgente se rebelar contra ela, a partir das narrativas do povo preto, do povo de santo, das pessoas nordestinas, das pessoas com deficiência, das mulheres, das travestis e transexuais, criando para ontem um abolicionismo subjetivo, histórico e ético.

Montando janelas produtoras de imagens

vento vem me trazer boas novas
Que sempre esperei ouvir
Vento vem me contar os segredos

(Asas - Luedji Luna)

As janelas tomam estes escritos como possibilidade de politização do modo como contamos histórias. Refletir com a imagem da janela, como se tivéssemos abrindo a escrita e deslocando nosso lugar de pesquisadora das histórias que emergem ao longo do artigo.

Janela não se trata apenas um adorno textual, uma imagem bonita para

compor a escrita. Temos nesta ferramenta-palavra já popularmente enraizada nas nossas relações sociais, um conceito que nos acompanha na intensidade e no desenrolar da escrita, assim como na experiência cinematográfica, levando-nos para uma dimensão imagética. As janelas são como as narrativas, emergem para não deixarem as experiências serem incomunicáveis (ADICHIE, 2008). A janela passa a ser um meio pela qual a narrativa desliza, retirando da experiência a ideia estabelecida do que se entende por janela, pautando a possibilidade de trazer para o cerne da discussão a experiência e o gesto de quem conta ou sobre o que conta.

A janela é a ligação do que é narrado com as experiências próprias de quem narra ou quando narrado por outros, por isso que a tomamos como modo artesanal de produção de uma história, como se fosse feita cuidadosamente manual (hooks, 2019). Procuraremos deixar as janelas abertas para conservar a força da narrativa, funcionando como lugar de passagem, um apagamento entre o interno e o externo, para que ela possa se desdobrar e promover espanto e reflexão. As janelas então nos acompanharão neste mergulho da escrita e de vida.

Imagens e narrativas: outras janelas

Imagem é um termo bastante utilizado nos mais variados campos do conhecimento. Na física encontramos como resultado do encontro de um conjunto de feixes luminosos, gerando então um plano óptico. Na Psicologia, a imagem aparece como processo mental que se configura no plano representacional, gerando percepção. Poderíamos ainda pensar outras possibilidades de se afinar a tal conceito, todavia nos concentraremos no que temos produzidos em torno das imagens no cotidiano, e isto não podemos perder de vista.

Não se trata de criarmos uma representação em torno das imagens que estes escritos apresentem, embriagados na questão de Mombaça e Mattiuzzi (2020) nos perguntamos: “Como descolonizar as imagens?” No texto “Por uma nova cinefilia” de Girish Shambu (2020), os cinemas tradicionais estruturados pela modernidade todas imagens se concluem.

Escancarar as janelas não é para nós um imperativo, e sim um gesto. As imagens tradicionais carregam “o saber e viver fora dos domínios governados pela Razão Universal” (MOMBAÇA; MATTIUZZI, 2020, p. 19). A reflexão acerca da ideia do tradicional tem conexão com a própria criação das imagens, possibilitando os riscos e as modulações que as imagens criam. Construir uma imagem é inventar uma experiência, ou melhor, uma experimentação numa aposta política de algo que se faz em ato.

Lustosa (2017) traz o alerta para ausência de determinadas imagens, e que, tal ausência se dá por uma articulação com a dignidade anteriormente apresentada, inclusive quando colocamos as imagens para operar. Pôr as imagens para operar é pensar a partir de uma realidade e de sujeitos, para assim se desdobrarem no mundo.

Ao trazermos a idéia que a imagens operam, temos então na contramão que elas podem não operar? Assim como as janelas que podem facilmente cair num *status quo* que sua existência pressupõe? Em outras palavras, as janelas em si podem nos jogar numa armadilha pela qual o cinema já nos mostrou que pode facilmente cair – uma utilidade de comunicação - um estanque, um objeto manuseável e com uso delimitado, num fim comum, janelas e imagens somente servem para serem abertas. As imagens e as janelas paralisam nosso modo de olhar as coisas quando são universalizadas, dando conta de tudo e nada precisa mais ser dito.

Parar de operar tem conexão com o olho universal que tudo alcança. As publicidades de margarina apresentam uma boa noção disso: ilesas – a família contempla e degusta um bonito café da manhã, esgotadas as imagens seqüenciadas perdem a cidade e os acontecimentos que a podem fazer vibrar, a família comercial de margarina a nada estar atenta, o comercial resume a família a uma cozinha bem planejada e uma mesa farta. Favero (2020) ao pensar acerca do fazer pesquisa na atualidade, convida-nos para localizar a experiência do que pesquisa, pois ninguém sai ileso após uma escrita ou uma pesquisa.

Para as imagens que seguem

llesas, as imagens perdem a força e a potência da eclosão e também sua possibilidade de contágio com outras imagens, tendendo a um desaparecimento. Na contramão do seu desaparecimento, as imagens explodem e acabam com a divisão entre o dentro e o fora, entra a casa e a rua. Assim como as imagens, as histórias ao se inserirem numa política de descolonização não convocam as pessoas para uma individualização. Não seguindo as pegadas traçadas pelas quais a história da mulher que foi contatada na parte inicial deste artigo, pensar novas imagens do sertão é um caminho fundamental na construção de imagens já fixadas no campo da subjetividade humana, e mais ainda, construir novas narrativas que até a atualidade teimam em existir.

As imagens podem nos auxiliar a situar as mais diversas experiências no fazer político, através do confronto e das tensões com as narrativas que as acompanha. Pensar as imagens distantes dos olhares nos direcionam algumas pistas do que encontrar e enfrentar pelo caminho. A descolonização se insere num modo de ver e criar uma imagem nos conectando ao pensamento sobre o outro. As dicotomias em volta das experiências parecem fragilizadas diante dos rumos pela qual a lente pode transitar, corpos e imagens são passagens para novos mundos.

Trazer a descolonização das imagens é afirmar a existência de um incômodo por vários lugares, que rondam as luzes dos postes e entram nas janelas, tiram o sono das calmas pessoas que anseiam mais uma noite de descanso e uma nova rotina no trabalho.

As arestas que atravessam as janelas, desconhecida e atenta à tela que encerra as imagens. Corpos que transitam escapando da iluminação das ruas, numa detonação excessiva de cores, movimentos e da cronologia do tempo-calendário estampado na parede com várias fotos de gente famosa. A imagem não cessa o fechamento, a história não acabará e o vento insiste na história em entrar no casarão.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio sol amarelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N.; MARTINS, H.; SCHNEIDER, L. (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa, PB: Ideia/UFPB, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. In DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Vol. 2, Consolidação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

FAVERO, Sofia. Pesquisando a dor do outro: os efeitos políticos de uma escrita situada. *Pesquisas e Práticas Psicossociais*, v. 15, p. 1-16, 2020. Disponível em: http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/revista_ppp/article/view/e3518/2397. Acessado em 21/11/2021.

hooks, bell. *Olhares negros: Raça e Representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

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

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. *Concinnitas (Online)*, v. 1, p. 384-409, 2017. Disponível em: www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929. Acesso em 22/03/2021.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: Carneiro, A. (Org). *MASP Afte-rall - Arte e Descolonização*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.

MOMBAÇA, Jota.; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: DA SILVA, Denise Ferreira. (Org). *A dívida impagável*. São Paulo: Forma Certa, 2019.

NOGUEIRA, Sidney. *Intolerância religiosa*. São Paulo: Selo Sueli Carneiro/Pólen, 2020.

OXÓSSI, Mãe Stella de. *Meu tempo é agora*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1993.

SHAMBU, Girish. *Por uma nova cinefilia*. Tradução Ingá e Rodrigo de Abreu



Pinto. Cinética: Cinema e Crítica, 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/traducao-de-por-uma-nova-cinefilia-girish-shambu/>. Acesso em 02/01/2022.

YEMONJÁ, Mãe Beata. Carço de Dendê: A sabedoria dos terreiros - Como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Levantes: política das imagens em Georges Didi-Huberman¹

Marcella Imparato²

Resumo: O artigo aborda o pensamento teórico e curatorial de Georges Didi-Huberman a partir do catálogo da exposição Levantes, observando como o filósofo compreende politicamente noções como páthos, desejo, imaginação e montagem, enfatizando o caráter imagético da política, assim como a política das imagens.

Palavras-chave: Georges Didi-Huberman; Levantes; política das imagens; iconologia política.

Uprisings: politics of images in Georges Didi-Huberman

Abstract: The article addresses the theoretical and curatorial thinking of Georges Didi-Huberman, based on the catalog of the exhibition Uprisings, observing how the philosopher understands concepts in a political way such as pathos, desire, imagination, and montage, emphasizing the imaginal nature of politics, as well as the politics of images.

Keywords: *Georges Didi-Huberman; Uprisings; politics of images; political iconology.*

1 Este artigo é uma adaptação de um capítulo da dissertação de mestrado intitulada “Imagens em Georges Didi-Huberman”, defendida no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo. DOI da dissertação no banco de teses da USP: <https://doi.org/10.11606/D.93.2023.tde-22052023-104858>

2 Mestre em Artes no Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Relações Internacionais na Universidade de Brasília (UnB). Universidade de São Paulo, Butantã, São Paulo - SP, 05508-130. E-mail: marcellaimparato@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2905-3272>. Lattes ID: 5912794680785357. São Paulo, Brasil.

Levantes [*Soulèvements*] foi uma exposição curada pelo filósofo, historiador e crítico da arte Georges Didi-Huberman, realizada e idealizada pelo museu Jeu de Paume, em Paris, que percorreu posteriormente outras cinco capitais; Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, Cidade do México e Quebec, entre 2016 e 2018. Tratou-se de uma investigação sobre as formas do “gesto levante”, referindo-se a movimentos de insurgência presentes tanto em manifestações políticas quanto metafórica e poeticamente em fenômenos e objetos. Do ponto de vista curatorial, o levante também remete a um gesto do corpo, sendo o meio pelo qual o desejo nos atravessa e é nele impresso, tomando forma numa imagem. Como sugere Didi-Huberman as imagens são veículos da força de sublevação, às quais recorreremos para reorganizar nossos afetos. Tomar as imagens como meio de organização dos afetos implica teoricamente uma abordagem antropológica das imagens e das emoções, uma vez que implica uma investigação sobre a figuração dos afetos ao longo da história, seus diferentes valores de uso e formas de aparição na cultura (OLIVEIRA, 2018, p. 147).

Como de costume, a curadoria assinada por Didi-Huberman é um desdobramento de suas publicações, neste caso, do volume *O Olho da História*, apresentando-se não apenas como um fazer prático de sua produção intelectual, mas também como parte de sua teoria. Nesta exposição também se observa aquilo que o autor descreve sobre a organização do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg: uma forma que não é regida nem pela “classificação” - que consiste em agrupar objetos semelhantes a partir de um princípio rígido definido aprioristicamente - nem “bricabraque” - que consiste em agrupar objetos absolutamente distintos, sem qualquer arbitragem anterior (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 399). Nela, constata-se uma busca em apresentar, por um lado, o dissenso e as tensões que carregam as imagens, por mais “semelhantes” que pareçam entre si, e, por outro, as afinidades e correspondências possíveis que os “dessemelhantes” também podem conter. Trata-se de aproximações produzidas a partir do procedimento da montagem que não ocorrem apenas pela manipulação das imagens, mas também dos elementos discursivos, dos textos e dos contextos em que estão inscritas, fazendo emergir afinidades dadas pelas relações entre a imagem, a palavra, e, sobretudo, intervalos entre elas (ou o chamado *zwischenraum*, “interespaço”, segundo Warburg) (CAWUER; SMITH, 2020, p. 4).

Há de se observar ainda como as exposições de Didi-Huberman também se desdobram ao longo do tempo. Nesse sentido, podemos destacar, num

arco que explora a “complexidade temporal das imagens” e que evidencia a expansão do pensamento crítico de Didi-Huberman que vai do campo da estética e da história da arte para o da política, a exposição diretamente anterior *Atlas: como levar o mundo às costas?*, realizada no Museu Reina Sofia, em Madrid, entre 2010 e 2011, mas também sua primeira exposição intitulada *L’Empreinte*, realizada no Centro Pompidou, em maio de 1997 (OLIVEIRA, 2018, p. 146, tradução nossa). Se em *L’empreinte*, Didi-Huberman questionou a legitimação e a hierarquização de certos objetos considerados artísticos ou não pela história da arte, na exposição *Atlas: como levar o mundo às costas?*, o curador buscou, a partir de afinidade ao pensamento de Warburg e ao *Atlas Mnemosyne*, remontar as linhas de transmissão de imagens, propondo, em *Levantes*, a reconsideração das emoções que constituem visualmente suas singularidades formais (OLIVEIRA, 2018, p. 146-151).

A imaginação política

Observa-se assim uma crescente do tom político ao longo de suas exposições, sendo *Levantes* um desdobramento de sua série *O Olho da História*, em que sobressai trabalhos de artistas e pensadores que lidaram diretamente com a questão da guerra, apresentando um forte teor político e “montagístico” em suas produções - como Bertolt Brecht, Harun Farocki, Jean-Luc Godard, Serguei Eisenstein, entre outros. Não coincidentemente, uma das imagens mais comentadas da exposição foi a série de quatro fotografias produzidas pelo membro do *Sonderkommando*, trabalhadas no livro *Imagens Apesar de Tudo*, publicação que parece marcar uma virada definitiva do caráter político em suas obras.

No entanto, podemos pensar que a politização do campo da história da arte também seria mobilizada por Didi-Huberman a partir da defesa de um conhecimento transversal, reafirmando a sobredeterminação estética e temporal das imagens. Se essas questões já estariam presentes desde as primeiras obras do autor, em suas primeiras publicações, sua reflexão crítica parece permanecer circunscrita a artistas, imagens, movimentos e temas já consagrados na disciplina da história da arte, como as obras de Fra Angelico e de Alberto Giacometti; a figura da Ninfa; os surrealistas; o abstracionismo e o minimalismo, ainda que sempre enfrentasse os cânones metodológicos da disciplina (GARCÍA, 2017, p. 94).

Nesse sentido, parece, de fato, que a produção de Didi-Huberman encontra um ponto de inflexão com a publicação de *Imagens Apesar de Tudo*, em

2004, livro que o teria tornado mais conhecido internacionalmente (GARCÍA, 2017, p. 94). A partir desta publicação, não seria mais apenas a história da arte a ser contaminada pela transversalidade de outras disciplinas e discursos, mas a a própria teoria política que passaria a ser reconsiderada a partir do ponto de vista estético. Isso significa uma reflexão sobre “os pressupostos figurais da política”, ou seja, sobre como a política se perfaz por meio da estética e das imagens (GARCÍA, 2017, p. 95, tradução nossa). Paralelamente, Didi-Huberman parece levar adiante as pesquisas em torno da iconologia política, tema que teria sido apenas iniciado por Warburg em seus últimos anos de vida.

A esse respeito podemos mencionar as publicações posteriores à polêmica apresentada em *Imagens Apesar de Tudo*, como a série *O Olho da História*, iniciada em 2008, mas também outros ensaios como *Sobrevivência dos vagalumes*, em 2009, momento em que parece ocorrer uma radicalização de sua proposta de repensar a disciplina da história da arte para interrogar o próprio “estatuto imaginal da política”, ou as “formas de *aparecer* da política, da *exposição* dos povos, da *figuração* da plebe” (GARCÍA, 2017, p. 95, grifo do autor, tradução nossa). Trata-se aqui de assumir a indissociabilidade dos campos da estética e da política, na medida em que as imagens constituem a própria “faculdade de *aparecer* da política enquanto tal”, isto é, a política possui “uma forma de *aparecer*”, uma “estrutura de *aparição*” (GARCÍA, 2017, p. 96, grifo do autor, tradução nossa).

A “aparência” em Didi-Huberman **não se** define em oposição ao de “essência”, mas como uma dialetização destes dois conceitos, os quais, no entanto, se opõem na tradição platônica. Para Didi-Huberman, essência e aparência estariam quase em relação de contiguidade, havendo uma certa procedência deste último àquele. Assim, o autor define a aparência como aquilo “que *cai das coisas*: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70, grifo do autor). Ou seja, essência e aparência parecem ser pensadas pelo autor de forma quase metonímica, apontando a contiguidade de um elemento e seu referente. Nesse sentido, da mesma forma que “a casca não é menos verdadeira que o tronco”, as imagens não são “a essência verdadeira das coisas”, mas o meio pelo qual ela “se exprime”, se “apresenta” para nós (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70). A imagem “aparece de *aparição*, e não apenas de *aparência*” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 70). Ela se apresenta como irregular, descontínua e impura:

é a contingência, a variedade, a exuberância e a relatividade – de toda coisa. Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente (DIDI-HUBERMAN, 2017a, pp. 70-71).

Se a política se perfaz por imagens, o caráter “irregular”, “descontínuo”, “impuro” e “contingencial” das imagens enuncia que a política também não deve ser pensada como uma abstração, mas a partir de uma “*uma experiência do singular*” (GARCÍA, 2017, p. 96, grifo do autor, tradução nossa).

Assim, para Didi-Huberman, não há como falar de política, de “eventos políticos”, sem falar de um fenômeno tão singular quanto o desejo. **É** justamente a pergunta sobre como os desejos dão forma aos processos de emancipação política que o curador abre o catálogo de *Levantes*:

como as *imagens* frequentemente apelam às nossas *memórias* para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão ‘poética’ consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto *gesto de levante*? (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 18, grifo do autor).

Logo vai se delineando uma triangulação entre a política, a imaginação e o desejo (de emancipação), que compreenderiam a formação dos levantes. Importante lembrar como o conceito de imaginação política de Hannah Arendt é uma referência cara ao autor, sobretudo, desde a publicação de *Imagens Apesar de Tudo*, e mais diretamente nos volumes de *O Olho da História*.

No ensaio *Da Imaginação*, de 1970, Arendt esclarece que a imaginação em Kant “é a faculdade de tornar presente o que está ausente, a faculdade da re-presentação”, ou, de “tornar-se presente ao espírito o que está ausente da percepção sensível” (ARENDRT, 1993, pp. 101-102). Para a filósofa, a imaginação teria a ver com a aparição daquilo que não está dado à nossa percepção sensível e que, portanto, seria imprescindível para o conhecimento das coisas do mundo. Arendt lembra ainda que para Kant:

[...] a experiência e o conhecimento possuem dois troncos: intuição (sensibilidade) e conceitos (entendimento). A intuição sempre nos dá algo particular; o conceito torna o particular *conhecido* para nós. Se eu digo: “esta mesa”, é como se a intuição dissesse “esta” e o entendimento complementasse: “mesa”. “Esta” relaciona-se apenas com esse item específico; “mesa” o identifica e torna o objeto comunicável (ARENDRT, 1993, p. 102, grifo da autora).

A imaginação seria, assim, uma espécie de processo intermediário em que, a partir da “intuição”/sensibilidade, coleta-se uma multiplicidade de objetos para torná-lo reconhecível enquanto conceito. A imaginação, como explica Arendt, está relacionada à faculdade de julgar, que é descrita na *Crítica do juízo* de Kant como sendo composta por dois tipos de juízo: o juízo reflexionante e o juízo determinante. Enquanto os “juízos determinantes subsumem o particular sob uma regra geral; os juízos reflexionantes, pelo contrário, ‘derivam’ a regra do particular.” (ARENDR, 1993, p. 106). Esta diferença está baseada na distinção “entre ‘subsumir a um conceito’ e ‘conduzir a um conceito’” (ARENDR, 1993, p. 106). Ou seja, enquanto a imaginação seria um processo atrelado ao juízo reflexionante que leva em conta múltiplas singularidades para então conduzi-los em direção a uma regra ou conceito, o juízo determinante seria a faculdade de julgar a partir da aplicação de um conceito genérico a uma situação particular. A “faculdade de imaginar” refere-se a uma capacidade de “julgar sem pretender excluir a alteridade, sem ignorar que outras combinações sempre foram possíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 111).

Estabelecendo uma correspondência entre imaginação e política, Arendt compreende a atrofia da imaginação como uma atrofia da política, uma vez que, sem ela, a política se degradaria à “aplicação burocrática de regras do ‘entendimento’”, transformando-se em puro juízo determinante, sem espaço para responsabilização (GARCÍA, 2017, p. 98, tradução nossa). Se a imaginação, nessa leitura de Arendt sobre Kant, é um processo imprescindível na criação de uma regra ou conceito e para a própria representação, Didi-Huberman parece transpor essa mesma ideia ao processo da montagem, reconhecendo-a como ferramenta imprescindível para a expressão das singularidades e pluralidades formais e simbólicas da representação, não subsumindo-a a uma identidade universalizante.¹ É nesse sentido que Didi-Huberman assinala, no sexto volume da série *O Olho da História, Povo em Lágrimas, Povo em Armas*, se apropriando do ensaio *O que é política?*, de Arendt, a impossibilidade de subsumir a ideia de repre-

1 Num outro paralelo, podemos pensar que a faculdade de imaginar é imprescindível para as representações políticas democráticas, no sentido de reconhecer a pluralidade de ideias, grupos e povos, a quem frequentemente são negadas suas singularidades e subsumidos a uma identidade universalizante. A forma de governo que emerge a partir dessas diferenças, opõe-se, nesse sentido, à forma de governo totalitária, em que se sobressairia o juízo determinante, isto é, a aplicação de um conceito geral e abstrato de política, nação ou povo.

sentação a um único conceito, propondo um modelo visual de representação que se constitui a partir do reconhecimento da diversidade formal e simbólica. Assim como Arendt afirma que “a política baseia-se na pluralidade dos homens”, surgindo na “convivência entre diferentes” (ARENDR, 2006, p. 21), não sendo, portanto, intrínseca ao homem, Didi-Huberman defende, de maneira análoga, que não há apenas uma única imagem, somente sendo possível falar em imagens, no plural, recusando a redução da imagem a uma unicidade, totalidade ou identidade (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 409).

Em *Levantes*, essa multiplicidade aparece na ideia de que o desejo de emancipação, de sublevação, pode se expressar em diversas formas, sem se reduzir a uma fórmula ou a um modelo único de representação. Na exposição, observamos imagens que evocam desde o sentido mais literal do termo – aquelas que, de acordo com nossa cultura visual ocidental, são reconhecidas mais imediatamente como levantes políticos, como as imagens de manifestações políticas que registram o gesto de levantar o braço – como também as mais inusitadas, a exemplo dos “levantes atmosféricos”, representados por objetos que esvoaçam no ar e livros que circulam como manifestos. Há também imagens que suscitam impressões opostas à representação canônica de um levante, evidenciando seu lado mais frágil, derrotista e até mesmo “pessimista”. São os casos que se referem a resistências políticas que acabaram dizimadas, como as quatro fotografias feitas pelo membro do *Sonderkommando* ou a fotografia de manifestantes da Frente de Libertação grega mortos pela polícia durante uma manifestação em Atenas, em 1944. **É como se** Didi-Huberman sugerisse não haver uma grandeza específica nem uma fórmula estética para os levantes, que podem estar contidos em desde um objeto aparentemente banal a gestos de resistência e protestos políticos.

Do ponto de vista curatorial, *Levantes* se difere de certos modelos de exposições, no modo como trabalha conjuntamente obras de arte, documentos e registros históricos, obras cinematográficas e literárias, embora não se aprofunde na contextualização de cada um desses objetos individualmente (até mesmo pelo número expressivo de obras). Há uma indiferenciação na escolha por objetos de arte e objetos não-artísticos, que restitui a dimensão sensível que é própria da política e que também reforça a premissa teórica de Didi-Huberman de abrir o campo a história da arte a outras disciplinas.

O debate entre Rancière e Didi-Huberman

Ainda sob o ponto de vista curatorial, deve-se pensar o que significa apresentar essas imagens, mesmo que se suponha uma veia inerentemente política a elas, nas “paredes brancas” de uma instituição. Esta foi uma das críticas feitas por Jacques Rancière no ensaio de abertura do catálogo da exposição, questionando a estetização dessas imagens e a consequente anestesia da dimensão política dos levantes:

[...] o artista que organiza as imagens do levante popular para sublevar as emoções do público sabe muito bem que nas telas dos cinemas, como nas paredes dos museus, não há emoções. São só imagens. E imagens não fazem levantes (RANCIÈRE, s.d., DIDI-HUBERMAN [org.], 2017c, p. 70).

Embora tanto Rancière quanto Didi-Huberman concordem que a estética e a política não são dimensões apartadas, há divergências entre estes dois autores, sobretudo no modo como conduzem esse argumento. Se por um lado, para Rancière, qualquer imagem é inerentemente política, prescindindo da montagem para que esta relação emergja, para Didi-Huberman, uma imagem alcança a potência de seu sentido na relação estabelecida com outras imagens e conteúdos. Neste debate, Rancière afirma que a política das imagens não surgiria de uma dada interpretação às imagens, mas seria “algo inerente à sua própria disposição” (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, p. 12, tradução nossa). O filósofo critica o fato de que, para extrair uma política das imagens, Didi-Huberman teria recorrido à distinção entre a “tomada de partido” e “tomada de posição”, cuja oposição, no entanto, levaria a uma falsa compreensão, pois

Uma imagem é sempre uma certa disposição do visível. De certa maneira, ela tem à sua disposição os corpos que ela representa; ela ocupa um certo espaço e expõe algo ali. Resumidamente, a imagem já está sempre no território que a política deve ocupar. Sua tomada de posição política pode então ser pensada como uma simples modificação da posição que ela sempre toma por sua própria existência (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, p. 12, tradução nossa).

A diferença entre “tomada de partido” e “tomada de posição” é dada no livro *Quando as imagens tomam posição*. Para Didi-Huberman, tomar posição seria, em primeiro lugar, um modo de compreensão crítica da realidade:

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 15).

Se, por um lado, a tomada de partido envolveria a aderência a um “programa”, “discurso” ou “mensagem” fixos, a tomada de posição, por outro, implica processos de distanciamento, deslocamento e estranheza, já comentados nesta pesquisa, para que emergja uma reorganização - ou “redistribuição” nos termos de Rancière - do saber e do mundo sensível (DIDI-HUBERMAN, 2017d, p. 110; RANCIÈRE, 2010). É na própria quebra da unidade (da narrativa ou da representação) e na rearticulação desses elementos que reside a possibilidade de restituição da imaginação política e da aparição de novas condições de visibilidade. Para Didi-Huberman, essa redistribuição só seria possível pela montagem, incluindo uma montagem entre imagens e palavras (questão também criticada por Rancière, tanto porque se trataria de uma operação forçada, quanto pelo caráter excessivamente poético da escrita de Didi-Huberman) enquanto, para Rancière a imagem já seria a própria reordenação do mundo sensível.

Tomando de exemplo uma das imagens da exposição *Levantes*, Rancière comenta como as fotografias das barricadas de junho de 1848, dois registros fotográficos da insurreição operária em Paris, conhecidas posteriormente com Revoltas de Junho, já constituiriam, positivamente, uma nova condição de visibilidade, ou de aparição, daqueles socialmente marginalizados. Segundo o filósofo, os operários já

[..] criam seu espaço de aparição subvertendo a distribuição normal do espaço. Não é só que os trabalhadores que deveriam estar na *sweatshop* estão na rua. Eles estão até bloqueando as ruas, usando paralelepípedos e carroças do trânsito, e móveis pensados para o conforto do lar. A aparição dos povos se manifesta como uma desordem do tempo e do espaço (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, p. 12, tradução nossa).

No entanto, para Rancière, a importância dessas imagens para Didi-Huberman não estaria relacionada à sua subversão ou à capacidade de reordenamento da dimensão sensível pelo coletivo, mas à sua “precariedade” e “singularidade”, isto é, ao fato de que estas imagens

estariam sempre “à beira do desaparecimento”. São imagens que estão “constantemente expostas a um duplo perigo de subexposição indiferenciada e superexposição ofuscante” e que se conectam anacronicamente entre si, como as imagens das barricadas se conectam às imagens dos insurgentes mortos durante a repressão da Comuna de Paris, em 1871, ou mesmo às quatro fotos feitas pelo *Sonderkommando*, pela sua capacidade de sobrevivência (RANCIÈRE, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], 2020, pp. 12-13, tradução nossa). Ou seja, o interesse de Didi-Huberman reside nas condições de aparição e de sentido que emergem da montagem, oferecendo novos horizontes de visibilidade e legibilidade dessas imagens e da própria noção de levante.

O modo como estes filósofos caracterizam o conceito de comunidade parece evidenciar bem essa diferença do pensamento estético de cada um deles. Para Rancière, diante do fracasso “das perspectivas de emancipação política” pela arte, vinculada ao projeto da arte moderna, ergue-se um sentido de comunidade orientado pela construção de espaços, tanto materiais como simbólicos, e pela “partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns”, por sujeitos que habitam estes espaços e tempos, enunciando “uma palavra comum” e conflitando sobre a existência e configuração destes mesmos espaços e objetos (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Assim a “função ‘comunitária’ da arte” seria a construção de “um espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo” (RANCIÈRE, 2010, p. 19). Em Didi-Huberman, a noção de comunidade aparece de maneira muito mais diluída e menos expressiva que em Rancière, mas é possível identificá-la na sua correlação com a indestrutibilidade da experiência, presente na noção de “sobrevivência”. O autor afirma que “comunidades que restam” emergiriam de “experiências clandestinas”, “desesperadas” (como as imagens do *Sonderkommando* e tantos outros levantes figurados na exposição), as quais, embora fracasadas individualmente, sobrevivem à sua própria desaparecimento “nas formas de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, pp. 148-151). No ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman comenta o vídeo de Laura Waddington, intitulado *Border*, de 2002, em que conjectura o que seria esta “comunidade que resta”: refugiados do Oriente Médio (provenientes do Iraque ou Afeganistão) tentam atravessar o túnel sob o canal da Mancha até a Inglaterra, escapando da polícia no meio da noite. São “imagens-vaga-lumes”, ressalta o autor:

imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156).

Na última parte da exposição *Levantes*, intitulada “por desejos (indestrutíveis)” esta mesma temática é trabalhada a partir de trabalhos sobre o tema da imigração e dos refugiados, como as de Francisca Benitez e Maria Kourkouta, imagens que inclusive encerram o catálogo da mostra. O que transparece nesses casos, especificamente na montagem proposta por Didi-Huberman, é que não se trata apenas de imagens que propõem uma reordenação do mundo sensível, como quer Rancière, mas que evocam “a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 157). Nessas imagens, “o que aparece é também a graça, às vezes: graça que contém todo desejo que toma forma” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 157). Nesse sentido, nos parece que o caráter político de *Levantes* estaria presente a despeito de sua institucionalização museal, na medida em que a proposta da exposição não se propõe a uma catalogação dos inúmeros fenômenos de levantes, mas, sim, a evidenciar esse desejo indestrutível de emancipação.

Pathos: forças que sublevam

Além da imaginação política, os levantes passam ainda pela consideração da dimensão do desejo, compreendida por Didi-Huberman em sua relação com o *pathos* e as emoções. Tema presente desde suas pesquisas iniciais sobre a iconografia fotográfica da histeria, no livro *Que emoção! Que emoção?*, publicação derivada de uma conferência pronunciada a crianças, em 2013 em Montreuil, Didi-Huberman discorre acerca da emoção a partir de suas causas, seus modos de expressão e seus diferentes valores e usos. Trata-se de um tema muito percorrido pelo pensamento ocidental, abrangendo desde o período anterior à Filosofia Clássica (com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) até Hegel, Nietzsche, Bergson, Sartre, Merleau-Ponty e Freud, sendo estas algumas das referências que Didi-Huberman recorre para criar uma antropologia das imagens, no que se refere à história cultural dessas emoções. A importância da emoção para Didi-Huberman reside no fato de que ela seria o substrato afetivo a partir do qual percebemos e compreendemos o mundo: “o evento *afetivo* da emoção é uma abertura *efetiva* [...] um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2016c, p. 26, grifo do autor). Na Grécia Antiga, o substantivo *pathos* ligava-se à ideia do “padecer”: “é o

que se sofre, o sofrimento, mas também a experiência que, para os humanos, se adquire somente na dor” (LORAUX, s.d., NOVAES [org.], 1992, p. 27). Assim, a emoção não diz respeito apenas a um fenômeno individual, mas, sobretudo, coletivo (e daí também sua relação como política). Para Didi-Huberman a “emoção” é um gesto ativo, reafirmando “o próprio sentido da palavra”: “uma e-moção, quer dizer uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos” (DIDI-HUBERMAN, 2016c, pp. 25-26, grifo do autor). Nesse sentido, uma emoção ao mesmo tempo que concerne ao indivíduo, como experiência sofrida, está para além dele:

[...] acontece frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representa-la para nós. Ela age sobre mim, mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim* (DIDI-HUBERMAN, 2016c, p. 26, grifo do autor).

Didi-Huberman conduz, assim, a ideia de que a emoção diz respeito a uma história muito mais antiga e a uma dimensão maior que a do indivíduo, das quais não podemos dissociá-la.

Partindo dessas considerações, *Levantes* se propõe justamente a demonstrar a relação intrínseca entre o *pathos* e a política. Respondendo à crítica do artigo de Rancière, Didi-Huberman afirma:

imagem evoca o sensível, mas o sensível pressupõe o corpo, o corpo estremece com os gestos, os gestos canalizam as emoções, emoções não ocorrem sem o inconsciente, e o próprio inconsciente implica um nó de temporalidades psicológicas [...] (DIDI-HUBERMAN, s.d., CAUWER; SMITH [eds.], p. 22, tradução nossa)

não havendo, portanto, motivo para separar o afeto da capacidade de transformação coletiva. Em níveis psíquicos, como em um processo de luto, as forças e afetos decorrentes da perda, podem tanto nos afligir, como nos colocar em movimento em direção à realização de um desejo (como o desejo de reverter, simbolicamente, a perda sofrida). Segundo Didi-Huberman, essas forças, que logo mais virarão formas, estão diretamente relacionados à psique. Em *Luto e Melancolia*, Freud observa que a perda de um objeto amado pode suscitar um movimento psíquico de negação, rebelando-se contra a realidade imposta. Se, por um lado, isto seria uma alucinação psíquica do desejo para restituir a perda, esta rebelião também pode criar uma nova realidade, que, muito embora não restitua a

perda do objeto amado, coloca-se concretamente contra as condições da realidade que permitiram esta perda. Nesse sentido, para Didi-Huberman, Freud teria observado como a dor de um luto pode se transformar em ações concretas e ativas sobre a realidade, comprovando a relação entre o afeto e a ação.

Essa dinâmica transformativa do *pathos* também é examinada por Didi-Huberman a partir de produções cinematográficas, comentando, no texto para o catálogo da exposição, o filme *O fundo do ar é vermelho*, de 1977, no qual o diretor Chris Marker se vale de um conjunto de imagens relacionadas às lutas políticas das décadas de 1960 e 1970, remontando-as com imagens do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein², de 1925. O céu vermelho, como indicação da chegada de uma tempestade, configura uma metáfora meteorológica de movimentos e conflitos sociais, correlação que já teria sido proposta anteriormente por Eisenstein, ao associar os levantes políticos diretamente a levantes de superfícies físicas (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 290-292). Em *O Encouraçado Potemkin*, esta associação iconográfica se apresenta na cena em que o oficial do navio ordena cobrir os marinheiros com um grande lençol branco antes de fuzilá-los, objeto que é, logo em seguida, lançado para o alto pelos próprios marinheiros, num gesto de revolta e libertação. Nesse contexto, a primeira seção da exposição trata do movimento literal e metafórico de elementos, numa forte remissão às fórmulas de *pathos* nos acessórios em movimento investigadas por Warburg. Assim, os levantes são também representados como superfícies: “[...] lençóis, panos, bandeiras – que esvoaçam ao vento”, como representadas nos vídeos de Jasmina Metwaly, *Tahrir Square: Cut Skin* e *Tahrir Square: Metro Vent*, em que se entrevê por bandeiras manifestantes egípcios na praça Tahrir, epicentro da primavera árabe em 2011; nos *Parangolés* de Hélio Oitica, a partir do registro de uma performance de Hélio Oitica e Leandro Katz, em 1972; como também na poeira que se levanta em *Élevage de poussière*, de Man Ray, elemento banal que, no entanto, também pode se revelar como potência e transgressão “contra a ordem e a limpeza das casas burguesas”, como teria se referido Georges Bataille, na revista *Documents* (DIDI-HUBERMAN, 2017c, pp. 95 e 315).

2 Eisenstein é outra figura fundamental na formação do pensamento de Didi-Huberman, não só pela teoria da montagem no cinema (tradição modernista que é evocada por Didi-Huberman de Eisenstein a Godard em diversas publicações), mas pelo espaço privilegiado que o *pathos* possui na representação cinematográfica deste cineasta.

No filme *O fundo do ar é vermelho*, Didi-Huberman destaca ainda uma outra montagem entre dois frames: no primeiro, uma mulher leva sua mão em direção aos olhos para enxugar suas lágrimas durante o enterro de Charonne (manifestação pacífica contra a Guerra da Argélia [1954-1962], na França, que resultou na morte de dezenas de imigrantes de origem argelina pela polícia parisiense). O frame é seguido por um plano em que outra mulher também enxuga suas lágrimas com a mão, chorando pelo assassinato do marinheiro de *O Encouraçado Potemkin*. A montagem dessas duas imagens, em que a mulher do filme de Eisenstein, de 1925, parece “completar” o gesto iniciado pela mulher que chora no enterro dos mortos de Charonne, três décadas mais tarde, em 1977, adiciona à investigação dos levantes uma outra camada fundamental para a exposição: o gesto levante - como um gesto oriundo de uma força tão fundamental como a dor e o luto - atravessa estética e antropologicamente as mais diferentes culturas ao longo do tempo. Aludindo às *pathosformeln* de Warburg, a sobrevivência desses elementos gestuais e visuais em imagens tão distintas reafirmam a transmissibilidade do gesto e da experiência, mas também o caráter fundamentalmente anacrônico da cultura e de seus elementos (DIDI-HUBERMAN, 2017c, pp. 289-290).

Do *accablement* ao *soulèvement*

Nesse sentido, seria possível dizer que Didi-Huberman aborda os levantes em torno da noção de *pathosformeln*: imagens que expressam o transbordamento de uma energia, da lamentação à revolta, em direção à contestação da ordem vigente. Trata-se de um salto político que teria sido apenas sugerido ao final *Atlas* warburgiano, isto porque, segundo Didi-Huberman, Warburg teria se preocupado muito mais com os *accablements* (gestos de prostração) - corroborando para sua interpretação da história como tragédia da cultura, na esteira de Nietzsche - do que propriamente com os levantes políticos. No *Atlas Mnemosyne*, há de fato uma imensa abordagem do motivo da lamentação, mas não somente: pequenos movimentos populares, como os rituais carnavalescos e danças, são tematizados nas pranchas, bem como são incluídas, no painel em que Warburg trabalhava antes de falecer, imagens manifestação da Marcha sobre Roma, em 1929. Nesta última prancha, teria buscado analisar visualmente a história do antissemitismo ocidental, culminando na manifestação fascista de Mussolini.

Assim, embora Warburg não tenha se aprofundado sobre a discussão política das *pathosformeln*, seus discípulos³, incluindo aqui Didi-Huberman, começaram a investigar o “valor de uso” da metodologia warburguiana para uma “iconologia política”. Pensando a partir da ideia de uma *pathosformel* da lamentação e do levante, podemos interpretar a exposição *Levantes* à luz de sua exposição precedente, *Atlas, como levar o mundo nas costas?*, como o equivalente à passagem visual da lamentação, ou da prostração [*accablement*], ao levante [*soulèvement*], como se a figura mitológica de Atlas estudada por Warburg lançasse para o alto, num gesto de revolta, o fardo do peso celeste que até então carregava sobre as costas, tornando *Levantes* uma espécie de desdobramento desse movimento: da cólera à sublevação.

Para onde a força leva?

Uma vez compreendido o levante como *pathosformel*, uma questão premente sobre a exposição sobressai: a aparente equivalência entre manifestações de naturezas distintas, causada pela montagem visual proposta pela curadoria. A esse respeito seria necessário apontar que, para Didi-Huberman, a *pathosformel* é absolutamente distinta da ideia de arquétipo. Enquanto este pressupõe sempre um modelo essencial que se preserva no tempo, a *pathosformel* apresenta sempre uma transfiguração em sua forma ou significação. No entanto, no título de seu artigo para o jornal *Le Monde Diplomatique*, Didi-Huberman apresenta a pergunta: “Para onde a ira leva?”, indagando sobre a imprevisibilidade das consequências de um levante. Isto porque, levantes de origens ideológica e política opostas, por exemplo, parecem não se distinguir, em relação ao motivo do transbordamento dessa energia revolucionária – ou “o que nos subleva” – como o desejo de mudança do *status quo* (DIDI-HUBERMAN, 2016a).

Essa confusão foi levantada a partir da escolha curatorial em apresentar uma fotografia da manifestação anticatólica na Irlanda em 1969, de Gilles

3 Didi-Huberman refere-se aqui a autores como Martin Wamke, Uwe Fleckner, Wolfgang Kemp, Jorst Bredekamp, James R. Tanis e Daniel Horst, Dietrich Erben, Christoph Frank, Godehard Janzig, Michael Diers. É importante notar que são autores de origem germânica, em sua maioria, o que parece corroborar o argumento de Didi-Huberman de que há uma diferença importante entre a tradição iconográfica de matriz panofskiana, seguida pelo Instituto Warburg de Londres, e aquela que compreende o trabalho de Warburg sob uma perspectiva mais heurística, ou, pelo menos, menos “sistemática”, tal como a de Didi-Huberman.

Caron, escolhida para estampar a capa do catálogo em português e para as imagens publicitárias da exposição. Nesta fotografia, dois católicos lançam pedras contra uma viatura da polícia numa manifestação anticatólica na Irlanda, em 1969. O fotógrafo, reconhecido por cobrir as manifestações de maio de 1968 na França, registra, neste caso, uma revolta reacionária, protagonizada por protestantes da Irlanda do Norte contra católicos (minoridade neste país) e contra membros da associação de direitos humanos (SCHWARTE, s.d., Cauwer; SMITH [eds.], 2020, p. 86). Embora seja o gesto dos dois homens católicos que interessa a Didi-Huberman (o gesto do oprimido como o verdadeiro “levante”), a escolha desta imagem foi questionada por retratar, como um todo, um “levante” conservador e de extrema-direita. Pois, nesse mesmo sentido, poderíamos nos perguntar se a marcha sobre Roma de Mussolini, apresentada na última prancha de Warburg, também poderia configurar um levante das massas.

Esta questão não chega a ser respondida diretamente por Didi-Huberman, mas podemos refletir sobre ela a partir do modo como o autor diferencia conceitualmente as noções de poder e potência. Em ambos os casos, levantes de extrema-direita ou de esquerda podem ser vistos como uma transgressão que toma forma. No entanto, Didi-Huberman afirma que apenas a transgressão não seria suficiente, sugerindo que os levantes implicariam a ampliação do horizonte compartilhamento da experiência e da liberdade, renunciando ao poder – seja porque nascem, necessariamente, a partir de uma condição de absoluta impotência, seja porque não almejam, em primeira instância, o poder. Nesse sentido, Didi-Huberman acrescenta que, ao pensar o levante como um gesto de transgressão, deve-se também perguntar:

[...] transgredir o quê, exatamente? A si mesmo ou ao outro? Sozinho ou com o outro? Transgredir em direção do quê? Transgredir como? [...] Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção. A razão política pela qual se compreende uma história expressa-se com mais frequência em termos de *poder*: para muitos, a história se resume em passagens de poder de uns para os outros. [...] Mas observamos as coisas de um outro ângulo, observamos as coisas a partir de seu estado de emergência: quando um povo protagoniza um levante (ou mesmo para que esse povo se subleve), ele deve sempre partir de uma situação de total *impotência*. O levante seria, então, o gesto pelo qual os sujeitos desprovidos de poder manifestam – fazem surgir ou ressurgir – em si mesmos algo como uma *potência* fundamental. Potência soberana caracterizado, no entanto, por uma tenaz impotência, impotência que, por sua vez, parece marcado pelo signo da fatalidade: foram necessários nada menos que 8528

levantes, entre 1661 e 1789, para que se conseguisse desencadear o processo revolucionário como tal, como analisou Jean Nicolas em seu importante livro *La Rébellion Française* [A Rebelião francesa] (DIDI-HUBERMAN, 2017c, pp. 310-311).

Neste trecho, três pontos merecem destaque e que parecem elucidar a qual modalidade de levante Didi-Huberman se endereça. O primeiro é a ideia de que os levantantes são aqueles que se constituem como pequenos eventos dentro do arco dos grandes fatos históricos, numa alusão à crítica benjaminiana à historiografia positivista. O segundo refere-se à ideia de que o levante é um transbordamento de energia que ocorre do ponto de vista do oprimido diante de uma situação intolerável, de um estado de absoluta impotência, sem necessariamente almejar o poder. Na exposição, apresentam-se como levantantes as fotografias das mães de maio, que não recorrem a nenhuma outra reivindicação a não ser o conhecimento de onde estariam seus filhos desaparecidos na ditadura argentina, que nem por isso deixaram de ensinar a consciência política. E terceiro, a ideia de que a potência – tratada por uma série de filósofos, de Aristóteles a Deleuze e associada por Didi-Huberman ao próprio levante – é definida pelo signo da transformação, do movimento e da elasticidade e não pelo poder de submissão do outro:

A potência nietzschiana é inicialmente *pathos*, “poder de ser afetada”; depois, é “*um princípio essencialmente plástico*”; ou seja, uma emergência de formas em perpétuas metamorfoses; por isso, ela seria designada por Deleuze como “criadora e doadora”, e sua tendência, conseqüentemente, é para qualquer outra coisa que não o poder sobre o outro (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 313).

A indestrutibilidade do desejo

Se o levante é marcado pelo signo da potência e não do poder, ele, portanto, independe do seu sucesso ou fracasso. Em diversas ocasiões, Didi-Huberman comenta que as quatro imagens de Auschwitz foram muito questionadas como figuração de um levante, nessa exposição. Isto porque o integrante do *Sonderkommando* que produziu a fotografia tinha consciência da impossibilidade de escapar vivo do campo de extermínio, além de não saber se aquelas fotografias seriam algum dia encontradas. Por se configurarem como uma espécie de registro do “fracasso”, questionou-se como aquelas imagens poderiam figurar um levante. O mesmo desafio se dá a outras imagens da exposição, durante a Segunda Guerra, como os manifestantes da Frente de Libertação grega mortos pela polícia e as

inscrições de prisioneiros nas paredes da prisão alemã em Atenas ou ainda a série *A esperança do condenado à morte*, de Miró.

Nesses casos, Didi-Huberman parece querer evidenciar o caráter onírico dos levantes, comparando-os ao modo como os sonhos projetam os desejos: quem se levanta opera de maneira análoga a quem sonha. No levante e no sonho, algo surge de um lugar muito profundo, de um passado, ou melhor, de uma imagem do passado, que surge no presente e se projeta em direção ao futuro. Para Freud, o desejo, que se revela no sonho, é também potência psíquica indestrutível, como conclui em *A interpretação dos sonhos*:

Ao representar um desejo como realizado, o sonho está nos levando para o futuro, de fato; mas esse futuro que o sonhador toma como presente é modelado, pelo *desejo indestrutível*, à imagem e semelhança do passado (FREUD, 2019, p. 675, grifo nosso; Cf. DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 313).

Ao colocar em evidência o tom aparentemente pessimista dos levantes, Didi-Huberman demonstra que as imagens se revelam também como gestos de contestação, e que, assim como os desejos, são indestrutíveis. É nesse sentido que a exposição apresenta ainda obras de artistas brasileiros que denunciaram a violência do Estado, desafiando ditaduras. Em *Inserções em circuitos ideológicos*, Cildo Meireles carimba uma série de notas com a frase “Quem matou Herzog?” – jornalista morto pela ditadura militar nos anos 1970 – e as recoloca em circulação. Artur Barrio também alude à violência brutal do período militar em *Livro de Carne*. O livro como objeto em que se escreve a história, assim como as inserções do Projeto-Cédula, são inscrições do desejo, que não cessam de insurgir e circular como um “contra-poder” (SCHWARTE, s.d., Cauwer; SMITH [eds.], 2020, p. 86, tradução nossa). Por isso a ligação tão estreita entre o gesto levante e a fórmula de *pathos* proposta por Didi-Huberman. São formas de luta que sobrevivem, isto é, se estendem para além da sua própria duração no tempo e para além daquele que realiza um gesto individualmente.

A escolha de incluir imagens que figuram pequenas inserções dentro do sistema de circulação de objetos simbólicos e materiais, como na obra de Cildo Meireles, parece revelar que, para Didi-Huberman, um levante de fato se configura dialeticamente entre a falta (de poder) e o desejo. Como adverte Didi-Huberman, isso não busca

“aplicar a psicologia à análise dos eventos sociais e políticos”, mas [...] fazer exatamente o contrário: “desenvolver o conteúdo sociológico e político das categorias psicológicas” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 339).

Em outras palavras, em *Levantes*, Didi-Huberman afirma uma relação intrínseca entre os processos psicanalíticos e os políticos: “falar sobre o desejo será imediatamente falar de política; e pensar a política não ocorrerá sem um pensamento do desejo” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 339). Semelhante às heterotopias, citadas por Didi-Huberman a partir da obra de Foucault – os levantes se constituem, assim, como figurações de espaços, lacunas, modos de contestação e de exposição do conflito (formal e simbólico), a partir dos quais novas formas estéticas e, conseqüentemente, políticas podem surgir. Por não aspirarem ao poder – e, ao contrário, por contestarem a ordem vigente e as relações dominantes – os levantes são compreendidos como potenciais criadores de comunidades, no sentido de Didi-Huberman, aproximando-os da noção de heterotopia de Foucault. Isto é, os levantes seriam como

espaços de crise e de desvio, agenciamentos concretos de lugares incompatíveis e de tempos heterogêneos, dispositivos socialmente isolados, mas facilmente “penetráveis”, enfim, máquinas concretas de imaginação que “criam um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda todo espaço real, todos os locais em que a vida humana é compartimentada” (DIDI-HUBERMAN, 2018, pp. 77-78).

Se a política da disciplina da história da arte, no sentido “de uma política de um campo delimitado por fronteiras rigorosamente monitoradas e sujeito a objetivos particulares”, esteve sob o escrutínio de Didi-Huberman desde suas primeiras publicações, a exposição *Levantes* marca uma modulação do seu pensamento sobre o político, que viria ocorrendo sobretudo a partir de 2009, com o início da série *O Olho da História* (LESNIAK, 2017, p. 307). Numa autoavaliação de seus trabalhos iniciais, Didi-Huberman reconhece como a política – incluindo aqui seus “levantes históricos” – é indissociável dos alicerces epistemológicos da disciplina:

[...] a “estrutura epistemológica do campo “história da arte” – aparentemente tão longe de questões sociais mais inflamadas – só podia se pensar em relação aos levantes históricos do século XX: se nossa maneira de olhar a arte hoje depende em grande parte do trabalho magistral de Erwin Panofsky, é preciso então compreender que ela depende de um pensador que foi exilado pelo nazismo e que emigrou para o mundo anglo-saxão com tudo aquilo que isso comporta de rompimentos e de renúncias (a começar pela renúncia à língua materna)... Se é preciso agora voltar desde

as adaptações e repressões panofskianas até as intuições mais geniais – e mais psicóticas – de Aby Warburg, é preciso compreender este, perturbando nossos modelos de temporalidade e escavando a memória inconsciente das imagens, acabou por inventar uma disciplina nova, a iconologia política, tal como vemos operar nos seus estudos de 1918-1920 sobre as gravuras de propaganda da época de Lutero ou nos últimos painéis de seu atlas Mnemosyne consagrados à Concordata de 1929, à teocracia pontifical e ao anti-semitismo. Os melhores discípulos alemães de Warburg, em Hamburgo ou em outras partes, deram toda sua importância a uma análise política das imagens: penso notadamente em Martin Warnke, em Horst Bredekamp, em Michael Diers, em Charlotte Schoell-Glass, em Gerhard Wolf ou, diferentemente, em Sigfried Weigel (DIDI-HUBERMAN; POTTE-BONNEVILLE; ZAOUÏ, 2006, pp. 17-18).

Levantes evidencia como as imagens estão no cerne da política, na medida em que a “configuração do campo político” é definida por um “regime de visibilidade”, isto é, por aquilo que é permitido à percepção e que pode circular (SAFATLE, 2016). Nisso reside a potência da circulação dos livros, ou, ainda, do projeto de Cildo Meireles, enquanto levantes, mas também, e sobretudo, por aquilo que é submetido a uma zona de invisibilidade e/ou indizibilidade (como ocorre, por exemplo, com as imagens da Shoah, mas também no “*pan*” da pintura; com a experiência aurática; ou, ainda, na iconologia dos intervalos warburgiana).

Nesse sentido proposto por Didi-Huberman, o “levante” torna-se também um gesto de crítica; um gesto que precede e condiciona a existência da crítica, como se, para que ela emergisse, tudo devesse “ser jogado”, ou “levantado” pelos ares; gesto que revela as relações entre imagem, política e história (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 254, tradução nossa). Sendo esses “espaços de crise”, os levantes, enquanto imagens, tomam posição e pensam a política na medida em que permitem, por um processo de montagem, desmontagem e remontagem, “desinstrumentalizar o visual” (LESNIAK, 2017, p. 309, tradução nossa). As imagens deixam de ser objetos para se tornar “atos”, que permitem “confrontações no campo de batalha da cultura. Elas não são só ideias meramente ilustradas: elas produzem ideias ou produzem efeitos críticos de ideias” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 260, tradução nossa).

Referências

ARENDT, Hannah. Lições sobre a filosofia política de Kant. Tradução e ensaio André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARENDT, Hannah. O que é política? Tradução de Reinaldo Guarany. 6a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CAWUER; SMITH, Introduction. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges; POTTE-BONNEVILLE, Mathieu; ZAOUI, Pierre. S'inquiéter devant chaque image. Entretien avec Georges Didi-Huberman. In Vacarme, n. 37, 2006. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-vacarme-2006-4-page-4.htm>>. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em <<http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Para onde a ira leva? Le Monde Diplomatique Brasil online, Edição 108, 6 de jun., 2016a. Disponível em <<https://diplomatique.org.br/para-onde-a-ira-leva/>>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia, 6. Tradução de Mariel Manrique e Hernán Marturet. Cantabria: Sangrila, 2016b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção! Que emoção? Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Critical Image/Imaging Critique. Transla-

ted by Chris Miller. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017b, pp. 249-261. Disponível em <<https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/40/2/249/4107410?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Organização de Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017d.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, “Image, Language: The Other Dialectic” In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos (1900) / Sigmund Freud*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GARCÍA, Luis Ignacio. *La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes*. In *Aisthesis*, Santiago, n. 6, jul. 2017.

IMPARATO, Marcella Nicoli Sousa. *Imagens em Georges Didi-Huberman*. 2023. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LESNIAK, Andrzej. *Images Thinking the Political: On the Recent Works of Georges Didi-Huberman*. In *Oxford Art Journal*, vol. 40, issue 2, aug. 2017.

LORAU, Nicole. *A tragédia grega e o humano*. In NOVAES, Adauto [Org.]. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Jorge de. L'exposition comme espace de pensée. In PIC, M. et al. Georges Didi-Huberman. Paris: Revue Littéraire Mensuelle Europe, n. 1069, mai. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. Tradução de Augustin de Tugny. Revista Devires: Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul/dez, 2010, pp. 14-36.

RANCIÈRE, Jacques. Um levante pode esconder outro. In DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. Org. Georges Didi-Huberman. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2017c.

RANCIÈRE, Jacques. Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

SAFATLE, Vladimir. Palestra Medo, esperança, desamparo: por uma política dos afetos. Palestra proferida na Reitoria da Universidade Federal ad Bahia (UFBA), no dia 02 de mai. de 2016. Disponível em <https://ufba.br/ufba_em_pauta/safatle-em-pol%C3%ADtica-entrar-em-confronta%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-desconstruir-circuitos-de-afetos>. Acesso em 28 de ago. de 2023.

SCHWARTE, Ludger. The people-image: the political philosophy of Georges Didi-Huberman In CAUWER, Stijn De (Ed.), SMITH, Laura Katherine (Ed.). Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman. Nova Iorque: Routledge. Edição Kindle, 2020.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



O silêncio na obra literária de Juan Rulfo

Gustavo Coelho¹, César Rebolledo²

Resumo: Este trabalho analisa o manejo do silêncio na obra do romancista mexicano Juan Rulfo, para abordar uma certa tradição das ideias filosóficas de imanência e contingência nos campos da literatura e da psicanálise. A ideia de ausência “nos fala” de maneira paradoxal sobre a presença do silêncio, uma espécie de falta condicionante do próprio falar.

Palavras-chave: silêncio; literatura; psicanálise; filosofia

The silence in the literary work of Juan Rulfo.

Abstract: This work analyzes the management of silence in the work of the Mexican novelist Juan Rulfo to address a certain tradition of philosophical ideas of immanence and contingency in the fields of literature and psychoanalysis. The idea of absence “tells us” in a paradoxical way about the presence of silence, a kind of lack conditioning the speech itself.

Keywords: *silence; literature; psychoanalysis; philosophy*

1 Professor Associado da Faculdade de Educação da UERJ. Psicanalista. Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação (ProPEd) - UERJ e do Programa de Pós-Graduação em Educação, Comunicação e Cultura em Periferias Urbanas (PPGECC) - FEBF/UERJ. Coordenador do Grupo de Pesquisa “Ser em vibração: estética, psicanálise, linguagem e educação”. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, 12o andar, Bl. B Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: coelho@uerj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7682-4717>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/8483194646713051>.

2 Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores (México). Doutor em Ciências Sociais pelo Colégio Mexiquense AC. Mestre em Sociologia pela Universidade Paris 5-Sorbonne (França). É professor-pesquisador da Universidade La Salle México, onde dirige o grupo de pesquisa “Imaginários, cultura do design e inovação social”. Universidad La Salle Mexico. Av. Benjamín Franklin 45, Colonia Condesa, Cuauhtémoc, 06140 Ciudad de México, CDMX, México. E-mail: cesar.rebolledo@lasalle.mx. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3412-9104>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9395115979651455>. Cidade do México, México.

Quanto ao silêncio, solidão e escuridão, tudo o que podemos dizer é que são realmente os fatores a que se acha ligada a angústia infantil, que na maioria das pessoas nunca desaparece inteiramente.

(Sigmund Freud)

Introdução

Este artigo é fruto de um encontro promovido pelo nosso subprojeto CAPESPRINT e o Instituto de Letras da UERJ, idealizado a partir da visita do professor César Rebolledo González da Universidad La Salle México, que propôs apresentar sua pesquisa sobre o silêncio na obra do romancista mexicano Juan Rulfo. Ao falarmos sobre seu tema, percebemos que, embora a especificidade do objeto fosse clara, seu alcance era mais amplo e remetia a uma certa tradição de campos teóricos que tangenciavam as ideias filosóficas de imanência e contingência, comuns aos nossos interesses acadêmicos. Partimos, então, de uma posição compartilhada sobre questões linguísticas: a ideia de ausência “nos fala” de maneira paradoxal sobre a presença; o silêncio pode ser entendido como falta ou privação da fala, mas ao mesmo tempo como condição *sine qua non* de sua própria existência, como dimensão ativa da linguagem que evidencia o lugar constitutivo dessa falta que chamamos de silêncio.

Diante desse primeiro encontro, decidimos organizar uma mesa dedicada justamente ao tratamento multidisciplinar de uma questão que à primeira vista poderia parecer ambígua e até contraditória: O que diz o silêncio? A questão do silêncio assume então uma contradição vital para o patrimônio epistemológico de nossas disciplinas sociais e humanas.

Para escrever este artigo, empreendemos a tarefa de sistematizar nossas reflexões e abordagens teóricas, para desenvolver uma abordagem para o estudo do silêncio sob o pretexto literário. Para então abordar a questão do silêncio, a articulação desta análise se apoia especificamente em fundamentos hermenêuticos vinculados ao estudo da poética e das artes em geral. Em particular, este trabalho retoma as contribuições da filosofia hermenêutica, da psicanálise e dos estudos literários, que convergem para fala, significação e interpretação, pois consideramos que nelas podem ser traçados elementos epistemológicos para o estudo do silêncio e da comunicação.

Abordagens teóricas

A psicanálise reconhece que há uma parte indecifrável em nossa constituição como sujeitos. Tal dimensão costuma ser evocada como uma irreduzibilidade não simbolizável: o inconsciente. Ironicamente, Lacan (1998) chama essa porção que escapa à linguagem e à compreensão de “o real”. Tomando como base essa ideia, as teorias pós-estruturalistas falam de uma dessemelhança (diferença) entre as coisas e sua nomenclatura, enfatizando tanto o poder performativo das palavras para criar o que chamamos de mundo, quanto a impossibilidade de compreender as coisas sem a mediação da linguagem: “o mundo não tem sentido, o ser humano é o sentido do mundo.”

Essa questão ontológica nos coloca diante de uma série de dilemas formais e vitais: há algo em nossa existência que não tenha a forma de uma palavra? Existe mais do que palavras em nosso mundo? O silêncio pode ser pensado de outra forma que não seja através das palavras? Nessa perspectiva, a linguagem não é uma mera questão objetiva, como poderia ser entendida a partir de uma perspectiva positivista (“a coisa é”), mas uma questão ambígua onde somente através da simbolização ocorre o factual. Em outras palavras, a indagação sobre a linguagem nos obriga a reconhecer a fundação imaginária do mundo, e também nos obriga a reconhecê-la como uma construção simbólica contínua, onde o silêncio ocupa um lugar nuclear. O silêncio não é um elemento construtivo) no sentido de uma peça isolada que opera numa fase ou parte da linguagem), pelo que não é possível isolá-lo para examiná-lo fora do império da linguagem. O silêncio é o demiurgo da fala, ou se preferir, o ethos da comunicação humana.

Freud (2011b) disse que desfrutamos não do estado de cada situação, mas de seu contraste dialético com o que não é. Se as coisas se definem pelo que não são, então seria preciso pensar que o silêncio reina naquele lugar antes da existência. Seguindo a ideia de Freud, se frui da linguagem não tanto pela possibilidade da palavra dizer alguma coisa, mas porque ao dizer ficamos diante também do desamparo que é não conseguir dizer tudo, ficando assim sempre algum traço de silêncio mesmo quando se fala de alguma coisa. Desta forma, podemos dizer que falar do silêncio é, embora não pareça, falar da linguagem, de como ela se estrutura, não do seu contrário. Podemos até dizer que falamos de seu negativo, mas ainda assim dela, na relação que ela tem com sua insuficiência, com sua precariedade, com ser um dispositivo “não-tudo”, incapaz de dizer tudo, e

também de poder ser sempre diferente daquilo que foi, de tudo que se diz poder ser dito de outras formas, sua dimensão contingencial, portanto.

Em *A planície em chamas*, o silêncio é indescritível em si mesmo. São seus personagens que o nomeiam para moldá-lo e possuir, ao menos, uma imagem de algo real que lhe permita enfrentá-lo. Percebam que falamos “algo real” como para dizer algo que nos apareça com contorno nítido, uso mais recorrente do significado de real em nossa cultura positivista. Não por acaso, Lacan (1998) vai inverter essa lógica e dizer que, se todo trabalho de simbolização, de representação, é precário, o real não está no que podemos formular, mas no que é indecifrável, no que não se deixa representar, sendo portanto, no nosso caso, o silêncio em sua dialética da negatividade uma forma de concebermos conceitualmente o Real. Voltando a Heidegger:

O silêncio não é concebido como representável pelas teorias da linguagem [...] Daí o obstáculo levantado pela resistência do objeto silencioso: como falar do não representável, daquele objeto cuja observação escapa aos métodos usuais? (apud PUCCINELLI, 1996, p. 48)

Aqui surge a questão de como interpretar o silêncio quando não é imediatamente observável, quando aparece apenas efemeramente ao homem. O próprio Martin Heidegger responde: é através das fissuras, das rupturas, dos fracassos, que ele se mostra fugazmente: é só de vez em quando que o silêncio se volta para o homem. Se, então é por fissuras, rupturas e falhas, podemos dizer que aqui nos aproximamos de como Freud percebeu que o inconsciente aparecia, pelos sonhos, pelos atos falhos e pelos chistes, ou seja, quando o estado de vigilância é rompido, nos sonhos, quando a seriedade lógica se fissa, nos chistes, ou quando há falha no discurso, os atos falhos. Aqui, portanto, podemos conceber que há algo da ordem do silêncio que também “fala” não na aparição de um tempo sem palavras ou sem símbolos, mas na elaboração inconsciente de um discurso do desejo, ou seja, quando o sujeito trabalha na linguagem sem preparação.

Desta forma, se estamos aqui tentando elaborar algo que existe, que é alguma coisa, mas que não se pode delimitar, uma questão se coloca, a da interpretação. A tarefa do intérprete, afirma M. Heidegger, é tornar o que é dito em uma língua estrangeira acessível à sua própria língua; é tentar esclarecer o que realmente se quer dizer em uma escrita, e assim torná-la acessível, ajudar a entendê-la. Aqui, o autor de *Ser e Tempo* alude ao cum-

primento da missão conciliadora de Hermes, o mensageiro e intérprete do sentido profundo, aquele titã encarregado de mediar e aproximar o exterior e o interior, a figura e o sentido. (1999, p. 30) Aqui podemos dizer que sendo uma tarefa dos deuses já podemos aludir à dimensão impossível da comunicação, como também sustentou Lacan. Impossível, não como algo que, sendo assim, não mereça ser alvo de nossa dedicação, pelo contrário, que paradoxalmente somente por sabermos impossível a um objetivo totalizante, é que podemos seguir interpretando.

Em outras palavras, toda interpretação é na verdade uma tradução. Compreender e interpretar textos, diz Georg Gadamer (2001, p. 462), é assimilado à tarefa de um tradutor de línguas. O tradutor, impedido de alcançar o sentido amplo do que é dito em língua estrangeira, vê-se obrigado a transferir o sentido do que está tentando compreender para o contexto em que vive o outro interlocutor; isto é: à sua língua, a fim de torná-la equivalente.

No entanto, trata-se de buscar uma equivalência sobre um material que se sustenta numa estrutura de dessemelhanças – a própria linguagem, onde desde Saussure e mais ainda após Lacan, o laço entre significante e significado é deslizante, se dando num ajuste provisório nunca todo. Dizendo de outra forma, significante e significado formam um sistema de aproximações mas substancialmente de repelência mútua. É, então, nesse hiato, ou nesse furo, que sempre há entre a palavra e seu sentido atribuído, que aqui estamos apontando como que a presença da imanência do silêncio. Trata-se de uma chave ambígua para nossa compreensão, já que é pelo sentido de uma ausência presente própria do silêncio que a diferença encontra lugar para garantir uma fissura na unidade do sentido por onde possa florir a polissemia de cada palavra. Daí que a poesia não é somente um possível especial da linguagem, mas seu funcionamento errante mais estrutural, mais cotidiano. Se numa mesma palavra, destacada do discurso linguageiro, a polissemia já sobressai, é quando se aproximam palavras, trabalho artesanal do poeta e da criança, é que os efeitos se potencializam ao infinito. A segurança, então, que a rede simbólica da cultura parece nos assentar, repousa desequilibrada numa corda bamba. Barthes já sinalizou que a clareza não é o objetivo da linguagem, sendo quando muito uma de suas versões culturalmente mais localizáveis na história da emergência burguesa.

A partir, então, dessa elaboração que podemos nomear de psicanalítica ou mesmo pós-estruturalista da linguagem, voltemos à questão da hermenêutica. Para Luis Garagalza (1990), a hermenêutica, que se poderia caracte-

rizar —de modo geral— como um esforço para responder, senão de forma definitiva, pelo menos afirmativamente à questão universal do sentido. Embora, de certa forma, pela poesia, pelas várias linguagens das artes ou mesmo nas narrativas mitológicas, a atribuição de sentido, ou ainda, as oscilações de sentido, produziram esse efeito dialético na humanidade, o de lhe oferecer um pouso, um amparo simbólico, mas também dar notícias do desamparo estrutural que subjaz todo circuito de símbolos.

Do ponto de vista metodológico — continua — a hermenêutica da linguagem aparece como uma tentativa de elaborar uma linguagem que nos permita compreender e avaliar nossas linguagens: “Bem, se todo conhecimento autêntico é, em última instância, uma compreensão do significado, e implica uma interpretação medialmente linguística, então será apenas na linguagem que o significado desse conhecimento poderá ser elucidado e interpretado.” (1990, p. 50)

Para a hermenêutica, a linguagem é o meio de compreensão do homem, para o qual a natureza deste último é definida como interpretativa e não científica. A compreensão não é uma técnica ou um método do homem, mas a maneira particular e inescapável pela qual o pensamento acessa o mundo por meio da experiência.

A hermenêutica é, portanto, uma disciplina que engloba, com os braços da interpretação, a tríade indissolúvel homem-linguagem-pensamento, constituindo-se assim no instrumento ideal para abordar qualquer expressão artística em que se procure revelar um sentido oculto. De todo modo, precisamos ter um pouco de cuidado no modo como entendemos este “oculto”, já que não estamos dizendo que antes de atribuímos seu sentido pela linguagem, ele já estivesse lá exatamente na forma discursiva que o elaboramos. Para além disso, em consonância com o que desenvolvemos anteriormente, qualquer movimento de desvelamento pressupõe também algum velamento se formos retomar a dialética heideggeriana em *A origem da obra de arte*. Portanto, a interpretação, como se trata também de uma operação na cultura, ela é a um só passo um movimento de descoberta e de criação, já que na linguagem oferece a sensação de encontrar algo que já estava ali, mas que só pôde ser encontrado retroativamente após criado na linguagem. Como tudo o que é da linguagem, portanto, a interpretação segue jogando com o silêncio, sendo este como dissemos, a presença da ausência do sentido total ou totalizante.

Nas palavras de Yvette Jiménez de Báez (1994, p. 29): “um livro é uma ponte eficaz para o homem que somos e para os outros. Neste passo, [afirma], há uma descoberta do universal que existe em cada homem concreto, em cada povo”. A partir desta citação, podemos novamente elaborar uma concepção mais complexa de um impasse dialético que acompanha o pensamento humano, a saber, dos limites e imbricações entre o singular e o coletivo.

Podemos antecipar nossa conclusão nessa questão, dizendo que não há nada de mais coletivo do que o que é singular, porque o que pode haver de universal em cada homem não é algo simbolizável, já que todo simbolismo já vem a ser com as marcas da cultura. O que pode haver de universal, portanto, num sentido freudiano (2011a) que aparece em seus textos sociológicos, é um desamparo, é a impossibilidade da compatibilidade ideal entre qualquer cultura e qualquer sujeito que a integre. Daí a posição ambígua do sujeito na cultura para a psicanálise, sendo ao mesmo tempo seu representante, seu agente, mas também sua maior ameaça, exigindo da cultura assim o amor social compensatório e o tratamento ritual para o sofrimento inerente a ser de uma cultura, a ser um ser de linguagem. Nesse sentido, a singularidade, ou seja, a cadeia de sentidos que o sujeito vai fazendo em seu constante trabalho de formação do eu, se relaciona não somente com o que tem de coletivo no arranjo cultural onde o sujeito vive, mas também nessa diferença o habita e o agita, nesse Outro que também faz o sujeito.

Assim, a literatura estabelece um caminho potencial para o leitor alcançar a autocompreensão; um trecho cujo percurso depende do caminhar interpretativo, ou seja, da busca de sentido que faz o homem se descobrir e se reconhecer em sua universalidade, pois só a partir daí pode fazê-lo em sua própria singularidade. Para Georg Gadamer (2001), todo entendimento autêntico requer interpretação e toda interpretação significa interpretação adequada de uma linguagem. “Perceber” as coisas não é o mesmo que compreender. O verdadeiro conhecimento reside na interpretação, em um propósito do sujeito descobrir um sentido em que seja reconhecido. Dessa forma, poderíamos dizer que no trabalho de compreender, de interpretar, algo da ordem da identificação com a ideia elaborada também opera, havendo sempre alguma coisa do sujeito no que ele pôde elaborar sobre o que está compreendendo. Ou melhor dizendo, algo da angústia do silêncio permanente, busca amparo compensatório nas elaborações de saberes, noção que levou Lacan (1998) a relacionar o conhecimento com

a paranoia, já que o contorno ao chegar na formulação de uma organização simbólica da ideia sugere efeitos de totalidade, sentida de modo mais intenso em uma sociedade herdeira de um processo colonial positivista como a nossa.

Enquanto a linguagem é o meio universal para alcançar a compreensão, a interpretação é o processo com o qual ela busca dar uma aparência unificada, fechar o círculo hermenêutico. Nesse sentido, a compreensão é uma atitude interpretativa com a qual o homem converte os signos escritos em significado novamente, é o modo de toda significação, de todos os modos de apreender o entorno, que segue sendo tão somente um entorno, oferecendo-se à percepção como uma unidade, como um traço unário para voltarmos em Lacan.

A planície em chamas não dita os pensamentos do leitor, mas exige que ele os interprete, revele-os. É uma obra literária aberta à culminância do sentido, uma forma única de fazer arte com a linguagem sem ponderar a descrição para alcançar a clareza das histórias. Segundo o próprio Rulfo, sua obra exige muita participação do leitor, pois sem ela perde muito. Em entrevista concedida a Carlos Morales (1985), o escritor aponta que deixa propositalmente pontos pendentes na história, algo que cabe ao leitor participar em seus complementos.

Rulfo não é um autor onisciente, seu estilo está afastado de todo excesso narrativo, de todo excesso de adjetivos. *A planície em chamas* é uma sugestão literária, uma evocação de significado; é mais uma alusão do que uma descrição, um murmúrio e não uma voz imperativa, fazendo do silêncio no que ele promove de “não saber”, uma ferramenta dessa ambiguidade, da abertura de um vão sem fundo, sem contorno, uma oferta de possibilidades não listadas, indisponíveis, porém a se realizar:

[...] suprimi as ideias com que o autor preenche as lacunas e evitei os adjetivos então em voga. Acreditava-se que adornava o estilo e apenas destruía a substância essencial da obra; isto é, o substantivo. [...] A prática do conto me disciplinou, me fez ver a necessidade do autor sumir e deixar seus personagens falarem livremente. (RULFO apud BENITEZ in CAMPBELL, 2003, p. 541)

Em entrevista a Fernando Benítez, Rulfo destaca ainda que seu estilo persegue o objetivo de dar ao leitor a oportunidade de colaborar com o autor para que ele mesmo preencha as lacunas da obra; para que, ao não ditar seus pensamentos, ao ausentar-se voluntariamente como guia narrativo,

o leitor possa completar e interpretar o sentido de suas histórias. Talvez mais além do que interpretar, que seria uma ação de pensamento sobre algo já expresso, nesse caso como o espaço de trabalho do leitor é a ausência de pressupostos seguros, podemos dizer que Rulfo convoca o sujeito do leitor a se fazer personagem:

Eu estava deixando alguns fios pendurados para que o leitor pudesse cooperar com o autor na leitura. É um livro cooperativo. Se o leitor não cooperar, eles não entendem. Ele toma a liberdade de colocar o que lhe falta. (JIMÉNEZ DE BÁEZ, 2003, p. 15)

O leitor da obra de Rulfo é também coautor, pois as próprias histórias assim o exigem. Na voz de Mariana Frenk (In CAMPBELL, 2003, p. 46): “[...] o autor não mais orienta o leitor, ele o deixa livre para construir sua própria história com os elementos por ele fornecidos; força-o a tornar-se ativo e até criativo na leitura.”

Porém, se o próprio autor deixa vazios, e o leitor é exigido a participar de uma obra escrita que faz emergir essa falta substancial, ao leitor também lhe é oferecido, não declaradamente, essa dignidade de uma subjetividade indefinida, podendo portanto participar não a partir dessa demanda por dar saber o que não se sabe, por “preencher lacunas”, mas por, sendo outro, ainda assim manter fissuras, sustentar a manutenção dos vazios, devolvendo à história esse seu elemento ausente que a estrutura de modo dinâmico.

Esse dinamismo que os textos rulfianos exigem evidencia o trabalho conjunto que sua leitura implica. Aqui, a dualidade escrita-leitura é entendida como uma questão de comunicação, como um processo participativo que envolve abertamente o leitor para que ele (in)complete a obra. (In)complete pois, mesmo participando, o leitor-autor pode ser como Rulfo, escapando da demanda paranoica pela consolidação de uma versão. Paranoico no sentido da definição de Lacan (1998) sobre o saber que tem uma estrutura paranoica dado perseguir a possibilidade de viver sem algum não saber. Nesse sentido, Rulfo parece sugerir a possibilidade tanto de uma literatura que suporte e se anime por um não saber, quanto de um leitor sócio nessa sustentação.

O silêncio rulfiano

E que se eu só escutava o silêncio, era porque eu ainda não estava acostumado ao silêncio; talvez porque minha cabeça estivesse cheia de barulhos e vozes.

(RULFO, 1984, p. 11)

Embora a crítica literária tenha quase sempre exteriorizado sua inclinação para analisar uma obra a partir do uso de recursos linguísticos gráficos, é fato que a obra de Rulfo é uma das que nos convida a ir além dessa dimensão, pois o sentido que lhe é próprio não reside apenas nas palavras, mas na conjunção dos recursos comunicativos nela utilizados.

Ao contrário dos padrões literários (e mesmo linguísticos) que colocam a forma do dito em lugar preponderante, o estilo rulfiano é silencioso, não só porque não prolifera verbalmente, mas porque ao combinar o uso da palavra com a inflexão do silêncio, aumenta-se a capacidade expressiva da obra:

Rulfo escreveu em implosões, alcançando assim a síntese em vez da proliferação [...] o seu modo narrativo é o do “murmúrio”, não o da voz viva; dizendo silenciosamente e não a explosão verbal. (RUFFINELLI, 1988, p. 9)

O fato de a narrativa de Rulfo ser aqui definida como silenciosa pode parecer a princípio incongruente, uma vez que a estrutura da literatura, por “antonomásia”, é construída por meio de sua forma escrita.

Por isso, afirmou-se que *A planície em chamas* é uma escrita que não requer pensamentos do leitor, mas exige que ele os interprete; que é uma obra literária aberta ao ápice, uma forma única de contar sem pesar a descrição para alcançar clareza de expressão.

Nesse sentido, Antonin Artaud (1984) adverte que na arte não se deve recorrer à necessidade de usar palavras para expressar ideias claras, pois ideias claras são ideias mortas e acabadas. Além disso, não está absolutamente provado que a linguagem das palavras seja a melhor possível.

É possível fazer o espectador pensar, através da literatura, sem determinar nele pensamentos? É possível levá-lo a assumir atitudes profundas e efetivas sem a necessidade de usar palavras? É possível criar uma linguagem artística reservada aos sentidos e independente da palavra?

Essa investigação de Antonin Artaud (1984) é o impossível para o senso comum: “Nada pode ser conhecido sobre o homem que não tenha tomado a forma de uma frase, pois é pela palavra que o homem aprende sobre si mesmo” (p. 166).

Nesse contexto, a narrativa de Rulfo em nenhum momento pretende ser onisciente ou explicar o que vai além do homem como tal. Ali, o silêncio expressa o que as palavras não seriam capazes de traduzir, mas que tampouco o silêncio o é. Ali, os personagens de Rulfo buscam o sentido daquilo que não conseguem entender, mas nunca se arriscam a explicá-lo como se fosse uma verdade inabalável:

Nós nos agachamos atrás de algumas pedras grandes, ainda ofegantes de tanto correr. Apenas olhamos para Pedro Zamora perguntando o que havia acontecido conosco. Mas ele também olhou para nós sem dizer nada. Era como se todos nós tivéssemos ficado sem fala ou como se nossas línguas tivessem se enrolado como a de um periquito e fosse difícil para nós deixá-la ir para dizer alguma coisa. (1987, p. 72).

Todo sentimento verdadeiro, adverte Antonin Artaud, é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo, mas traduzi-lo é dissimulá-lo. De modo semelhante, no seminário 10 dedicado à angústia, Lacan (2005) faz um de seus trocadilhos em francês – *le sent ment* – sugerindo assim que o sentimento também mente. A verdadeira expressão esconde o que manifesta. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascara o que se quer revelar, tem mais sentido para o espírito do que a clareza proporcionada pela análise da palavra. Muito embora nem sempre sentido tenha que ver necessariamente com clareza.

Aquilo que para alguns não tem lugar é o que achamos possível na narrativa de Rulfo, em seu dizer silencioso. Rulfo não usa apenas palavras para contar suas histórias. O autor também faz uso desse inefável que seus personagens enfrentam e que só pode ser expresso através de seu silêncio. Rulfo não trai o sentimento que vai além de seus personagens, ele apenas o esconde, esconde-o por trás de sua linguagem lacônica.

No que diz respeito ao homem, argumenta Georges Bataille, a existência está ligada à linguagem; cada pessoa imagina, portanto conhece, sua existência com a ajuda de palavras. No entanto, nada haveria de humano no homem se a linguagem fosse totalmente servil, se a linguagem fosse a medida adequada para todas as coisas.

Embora as palavras suguem quase toda a vida do homem, afirma o autor de *a experiência interior*, também subsiste dentro dele uma parte muda, oculta, inacessível, uma parte ignorada na região do discurso. Essa parte está oculta na estrutura textual das histórias rulfianas; essa parte silenciosa constitui o contrapeso do que foi erguido como lei da oralidade.

Quando se afirma que não está absolutamente provado que a linguagem oral é a melhor possível, não se pretende implantar uma catarse de silêncio (KIERKEGAARD, 1967), mas sim reivindicar todas aquelas formas de expressão não-verbal dentro daquilo que conhecemos como linguagem, já que esta não é exclusiva da oralidade. Talvez valha ainda complexificar um pouco mais a proposição anterior, e seguindo o que apontamos mais ao começo deste artigo, reivindicar que mesmo na palavra há alguma coisa de “não verbal”, ou de “mais-que-verbal”, poderíamos dizer. Se, de acordo com Lacan, o inconsciente se estrutura como linguagem, podemos inferir disso que por linguagem ou mesmo por verbal, não devemos entender o mero encadeamento de palavras na elaboração deliberada de uma argumentação, ou mesmo de uma narrativa. Retomando mais uma expressão lacaniana, se nos estruturamos em “cadeias de significantes”, logo as marcas que esboroam o sujeito na linguagem não são somente significados, mas algo também de inapreensível, como é o real para Lacan.

Nesse sentido, silêncio e fala não são contrários. A linguagem não existe sem a sua complementaridade: todo silêncio é sempre acompanhado de um diálogo interno, e toda enunciação oral nasce do silêncio interior do indivíduo. Ou ainda, se cada palavra significante resguarda algum espaço de incongruência ao significado erigido, algum ponto de incógnita, talvez seja então o silêncio o seu representante por excelência, um representante sem representação, a imanência da polissemia, da abertura à contingência sem forma contornada, o silêncio como uma notícia do que poderia ser diferente do que é. Escutamos o silêncio, portanto, não somente na ausência de palavras, mas também em cada palavra, no lapso constitutivo dela com seu significado que sempre poderia ser outro.

‘A planície em chamas’ estabelece uma união magistral entre a enunciação e os silêncios de sua narrativa, entre o exterior e o interior do mundo em que residem seus personagens: ‘Nós, minha esposa e meus três filhos, ficamos ali, parados no meio da praça, com todo o nosso enxoval nos braços. No meio daquele lugar onde só se ouvia o vento... Uma praça e só, sem uma única grama para parar o ar. Lá ficamos. Então eu perguntei a minha esposa: — Em que país estamos, Agripina? E ela deu de ombros.’ (1987a p. 103)

O verdadeiro problema não reside na incompatibilidade entre silêncio e fala, mas sim na nossa forma de conceber ambos, já que estamos acostumados a entender o primeiro, por definição, como abstenção de falar.

O silêncio não pode continuar a ser tratado como o resto da linguagem, como um componente dispensável para o homem. A linguagem é o mosaico de todas as formas de expressão que possui. O silêncio, assim como a fala e as manifestações corporais que a acompanham, constituem parte indispensável dessa composição. Ousando um pouco, poderíamos dizer que o silêncio seria uma parte contínua, permanente na linguagem, Estando na ausência da fala, mas também na fala, no corpo, já que estamos reconhecendo nele, no que a palavra “silêncio” nomeia, não a ausência, mas a presença do que inominável, da contingência do impossível, da qual paradoxalmente a linguagem depende para não se petrificar na forma do símbolo.

A narrativa de Rulfo nos dá acesso a um mundo linguístico que parece independente das palavras, pois vai muito além de seu caráter formal. Essa autonomia não deve ser vista como uma ruptura com o uso da palavra, mas sim como uma região na dinâmica dialética que a determina.

Em *A planície em chamas* não há fala sem silêncio. Ali, as palavras exalam silêncio, cada palavra pronunciada tem uma parte sonora e uma parte silenciosa, uma exteriorização fônica e uma interiorização com a qual os personagens rulfianos buscam entender seu fora.

Quando se trata do silêncio, afirma M. Heidegger, não temos marcas formais que nos permitam abordá-lo, mas indícios, traços. Esses traços de que fala o filósofo alemão se manifestam em *A planície em chamas*, existem, constituem uma verdade que nos é transmitida através da leitura. Essas são as fissuras que Juan Rulfo mostra no discurso esparso de seus personagens. Essas falhas se refletem na falsidade que ele diz para o indivíduo; é a ruptura, a vontade de falar que acaba, a recusa de nomear as coisas.

Não pretendemos transferir o sentido do silêncio para a fala. Não procuramos, de forma alguma, fazer o silêncio falar, mas sim significá-lo, mostrar como os personagens de Rulfo se imergem no solilóquio tentando compreender o exterior. Como é que ascendem a uma comunicação sem palavras que lhes permite dizer em silêncio? Como é que o seu silêncio lhes é imposto por aquele que possui a autoridade da palavra? Como é que, não encontrando sentido no que querem se expressar nas palavras dos ou-

tros, desconfiam da fala? Esse é o sentido que pretendemos significar no presente estudo. É a verdade que tentarei desvendar sem outro objetivo senão ampliar sua busca.

O dizer para si

Nunca o homem se possui mais do que no silêncio: fora dele, o sujeito parece se espalhar, por assim dizer, e se dissipar com o discurso, de modo que este é menos dele do que os outros. (DINOUART, 1986, p. 7)

O ser humano, sustenta Heidegger, fala continuamente, mesmo quando não pronuncia uma palavra, quando sonha ou se entrega ao lazer, quando ouve ou lê. De uma forma ou de outra, o homem fala porque possui a fala por natureza:

O ensino tradicional postula que o homem, ao contrário da planta e do animal, é o ser vivo capaz de falar. Esta frase não significa que, além de outras faculdades, ele também possua a de falar. Significa que só a fala permite ao homem ser aquele ser vivo que, como homem, ele é. O homem é o homem como orador. (1990, p. 11)

Assim, a fala não representa exclusivamente a exteriorização fônica de uma interioridade, mas também um ato constituído pelos espaços em que se desenvolve em silêncio.

Em *a planície em chamas*, os protagonistas nem sempre conseguem pronunciar sua fala, embora ela se desenvolva em sua própria interioridade, em seu próprio pensamento. Quer por vontade, quer por impedimento, as personagens rulfianas residem no solilóquio, e é a partir dele que se expressam: “Vocês sabem, um é um arrieiro. Para puro sabor. Por falar sozinho, enquanto caminha pelas estradas.” (1987a, p. 147)

Rulfo compreendeu profundamente a natureza da linguagem e assim conseguiu escrever duas das obras mais importantes da literatura mexicana, embora sua narrativa silenciosa parecesse ir contra a corrente dos estilos atuais.

O autor de *Pedro Páramo* (1987b) e *A planície em chamas* (1987a) definia a sua narrativa como um exercício de eliminação através do qual suprimia

as ideias e divagações com que se costuma preencher as lacunas literárias. E foi assim, reduzindo ao mínimo seu papel de narrador, pois conseguiu substituir todas aquelas elucubrações pelo monólogo interno de seus personagens; procedimento que estabelece contato imediato entre os protagonistas e o leitor. O leitor parece ser induzido a “ler de dentro”, como se não estivesse sobrevoando os fatos, mas habitando onde não se pode efetivamente “estar”, lá na contingência polissêmica e silenciosa do vir a ser das palavras.

Com efeito, são poucas as vezes em que o autor se faz ouvir em *a planície em chamas*, quando se manifesta como uma presença que orienta a leitura e dita os fatos.

As histórias de Rulfo são caracterizadas pela ausência narrativa de seu criador. Nelas, são os próprios personagens que têm as rédeas de seu destino e é através do solilóquio, do próprio pensamento, que eles enfrentam esse ambiente árido que é a planície:

Depois de tantas horas de caminhada sem encontrar sombra de árvore, nem semente de árvore, nem raiz de nada, ouve-se o latido de cachorros [...] margens, que não haveria nada depois; que nada poderia ser encontrado do outro lado, no final desta planície rachada com rachaduras e riachos secos. Mas sim, há algo. Há uma aldeia. Você ouve os cachorros latindo e sente o cheiro de fumaça no ar, e saboreia aquele cheiro de gente como se fosse uma esperança. (1987a, p. 7)

Como se ninguém escrevesse e, no entanto, alguém falasse em primeira pessoa, a narrativa de Rulfo manifesta-se como um dizer por si, como um ato de pensamento que não se dirige a ninguém, mas sim à compreensão de quem se abriga no silêncio.

O solilóquio de Rulfo expressa um universo de reflexões, pois pensar é o ato silencioso pelo qual o homem, graças a uma atividade simbólica, torna seu ambiente inteligível para si mesmo. Para as personagens de Rulfo, a compreensão não tem lugar único pela continuidade da oralidade, mas também pelos múltiplos momentos de suspensão da fala a que recorre quando silencia a sua enunciação.:

Toda palavra deve nascer do fundo do silêncio para ali voltar, [porque só assim] o silêncio nunca será ausência de palavras, mas um trabalho sobre si mesmo que prepara o espírito para a recepção propícia da lumière intérieure. (LE BRETON, 1999, p. 53)

O solilóquio é a forma narrativa por excelência da estrutura rulfiana. No entanto, essa autoabsorção literária não deve ser vista como uma peculiaridade estilística, mas sim como um esforço dos personagens para chegar a um entendimento do que é contemplado, mesmo que esse entendimento acabe por arrancá-los de sua dimensão existencial.:

Nós nos agachamos atrás de algumas pedras grandes, ainda ofegantes de tanto correr. Apenas olhamos para Pedro Zamora perguntando o que havia acontecido conosco. Mas ele também olhou para nós sem dizer nada. Era como se todos nós tivéssemos ficado sem fala ou como se nossas línguas tivessem se enrolado como a de um periquito e fosse difícil para nós deixá-la ir para dizer alguma coisa. (1987a, p. 72)

Embora a fala de Rulfo seja pronunciada em primeira pessoa, o solilóquio se manifesta como uma figura narrativa neutra em que os personagens acabam não se identificando consigo mesmos:

E Tanilo começou a rezar e deixou cair lá do fundo uma grande lágrima, apagando a vela que Natália colocara em suas mãos. Mas ele não percebeu isso. O luminar de tantas velas acesas que ali estavam cortava aquela coisa com a qual se sabe perceber o que se passa ao lado. Ele continuou orando com sua vela apagada. Orando alto para ouvir que ele estava orando. (1987a, p. 58)

Nesse sentido, Carlos Blanco Aguinaga aponta que na obra de Rulfo, o personagem do monólogo representa seu próprio borramento, sua própria imprecisão, pois a origem de onde fala é imprecisa:

“[...] acrescentemos a isso a distância imprecisa de onde vivem e falam quase todos os personagens, como que ensimesmados; o fato de que todo diálogo, ao invés de ir de um eu para um tu, vai sempre, na realidade, de um eu para si mesmo, tornando-se um interior meditativo alheio às formas de mudança [...]. (In. CAMPBELL, 2003, p. 26)

Ninguém nunca vai machucar você, filho. Estou aqui para te proteger. É por isso que nasci antes de você e meus ossos endureceram antes dos seus. Ele podia ouvir sua voz, sua própria voz, saindo lentamente de sua boca. Ele sentiu que soava como uma coisa falsa e sem sentido. (1987a, p. 33)

Em *A planície em chamas*, o solilóquio não é sinônimo de autoconsciência, mas de um certo afastamento de si mesmo, da impessoalidade. Na obra de Rulfo, as personagens nunca estão no aqui ou no eu, mas longe desse aqui e pronunciando esse eu de longe, refugiando-se assim na solidão do ambiente que as empurra para o silêncio.

São João Luvina. Esse nome soou para mim em nome do céu. Mas isso é purgatório. Um lugar moribundo onde até os cachorros morreram e não há mais ninguém para latir no silêncio. Pois bem, mal se acostuma com a ventania que ali sopra, não se ouve senão o silêncio que existe em todas as solidões. E isso acaba com um. Olhe para mim, acabei comigo. Você que está indo para lá, logo vai entender o que eu estou falando... (1987a, p. 109)

O personagem rulfiano pode ser assim explicado: onde estou sozinho é onde não estou, onde não há ninguém, onde existe o impessoal, onde não há palavras para dizer.

A angústia nos deixa sem palavras. Como o que é em sua totalidade escapa e é precisamente assim que nada nos assedia, em sua presença qualquer pretensão de dizer que algo “é” é silenciada. O fato de, imersos na estranheza da angústia, muitas vezes tentarmos quebrar essa calma vazia por meio de um papo só demonstra a presença do nada. (HEIDEGGER, 2000, p. 100)

Essa experiência de solidão que silencia o discurso externo do personagem rulfiano é o que o leva à impessoalidade de seu solilóquio. E essa distância é o que finalmente lhe permite compreender o seu exterior: “O homem deve estar, ao mesmo tempo, dentro e fora do universo e da vida: dentro para descrevê-lo e fora para observá-lo”.¹

Quando as personagens rulfianas estão submersas no silêncio, não significa que elas procedam à suspensão de toda fala, mas o início de uma inflexão necessária para a compreensão de seu ambiente e não apenas de sua própria condição de si:

Eu não devia ter saído da calçada [...] eu já teria chegado lá. Mas é perigoso andar onde todo mundo anda, ainda mais carregando esse peso que eu carrego. Este peso deve ser visto por qualquer olho que olhe para mim. Tem que ser visto como se fosse um estranho inchaço. Eu me sinto assim. Quando senti que tinha cortado o dedo, as pessoas viram e eu não, mesmo depois. Então agora, mesmo que eu não queira, eu tenho que ter algum sinal. Eu sinto muito [...]. (1987a, p. 32)

Quando o silêncio abriga a fala nas histórias rulfianas, abre-se uma possibilidade para que o homem suspenda por um momento sua exterioridade

1 Tradução literal de um antigo poema chinês de Wang Kuo-Wei..

e possa significar, a partir de si, seu fora, esse mundo que o cerca e exige que ele seja compreendido.

Nas histórias de Rulfo, as palavras são cheias de significado, pois são palavras que nascem dentro de um monólogo sombrio, dentro de uma inflexão profunda em que os personagens conseguem implantar nelas o verdadeiro sentido:

Eu volto para todos os lados e olho para a planície. Tanta e tanta terra para nada. Os olhos escorregam ao não encontrar nada para detê-los. Apenas alguns lagartos saem para mostrar suas cabeças acima de seus buracos e, após sentirem o calor do sol, correm para se esconder na sombra de uma terra. Mas nós, quando tivermos que trabalhar aqui, o que faremos para nos refrescar do sol, hein? Por que eles nos deram essa crosta tepetada para plantar? (1987a, p. 9)

O silêncio é a respiração do sentido, o lugar de abrigo necessário para que o sentido ganhe sentido:

O silêncio como horizonte, como iminência de sentido [...], indica que o que está fora da linguagem não é o nada, mas parte de sua essência. Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, que indica que o sentido pode ser sempre outro, que o mais importante nunca é pronunciado. Todos esses modos de presença do silêncio nos levam a sustentar que o silêncio é o *fundador do sentido*. (PUCCINELLI, 1996, p. 15)

Em *a planície em chamas*, o silêncio também é fundador, ou seja, o material significativo por excelência, o real de seu discurso em um sentido, como vimos, lacaniano. Nessa perspectiva, o silêncio constitui o advento do sentido ali. Sem aquela respiração, sem aquela inflexão a que as personagens recorrem uma e outra vez, o discurso de Rulfo seria vazio, seria apenas retórico:

É fácil ver as coisas daqui, apenas trazidas pela memória, onde não têm nenhuma semelhança. Mas não é difícil para mim continuar conversando com ele sobre o que sei, quando se trata de Luvina. Eu vivi lá, lá deixei a vida... Fui para aquele lugar com minhas sãs ilusões e voltei velho e acabado. E agora você vai lá... Tudo bem. Parece que me lembro do começo. Eu me coloco no lugar deles e penso... [...]. (1987a, p. 103)

Wittgenstein (2002) já nos apontou que a relação entre silêncio e linguagem mostra a constituição essencial da linguagem. Ao falar de silêncio

fundador, não se pretende designar este como um lugar de sentido absoluto, nem significa que o silêncio abriga um sentido pré-existente, muito menos autossuficiente.

As personagens rulfianas falam sempre a partir do silêncio, porque é nele que significam o seu ambiente para se exprimirem, onde encontram o esquecimento de si e o repouso, de modo análogo ao que Bataille sintetizou dessa forma: “[...] não se trata do sujeito se isolando do mundo, mas de um lugar de fusão entre o sujeito e o objeto”. (1954, p. 21)

Pois bem, tentamos então, neste artigo, explorar as possibilidades de compreensões da função do silêncio na linguagem usando para isso especialmente a obra de Juan Rulfo. Porém, não deixando de ser um trabalho de literatura comparada, foi também um jeito de retomar este tema que das mais variadas formas encantam poetas, filósofos e culturas inteiras, a relação enigmática da humanidade com a linguagem. É nela, recuperando a última citação de Bataille, que experimentamos essa ambígua posição, a de sermos ao mesmo tempo sujeitos e objetos. Estamos sujeitos a uma língua e fazemos objeção ao seu império de significados já que em nós a palavra não é mera ferramenta técnica transmissiva. Em outros termos, embora estejamos mergulhados no oceano simbólico da cultura, vivemos ela impregnados do que Freud chamou de desamparo, ou seja, de certa incongruência entre a experiência subjetiva e o instituído. Desse vão sempre entreaberto, paradoxalmente, a linguagem se alimenta para ser como é, dinâmica e continuamente produtora de imprevistos, embora seja através dela também que alguma fixidez da cultura também se erija. O silêncio, propomos então, como o modo como se apresenta essa ambiguidade estrutural e da qual Juan Rulfo, mas também todo bom poeta, poderíamos dizer, faz seu trabalho.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1954.

CAMPBELL, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. Ciudad de Mexico: Ediciones Era, 2003.

DINOUART, Abbé. *L'art de se taire*. Paris: Editions Jérôme Millon, 1986.

FREUD, S. *Obras completas, volume 12: psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

FREUD, S. (1930). *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011b.

GADAMER, Georg. (1975) *Verdad y método*. Versión de Miguel García-Baró. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2001.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.

HEIDEGGER, Martin. (1959) *De camino al habla*. Versión de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990.

HEIDEGGER, Martin. (1976) *Hitos*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

HEIDEGGER, Martin. (1982) *Ontología, hermenéutica de la facticidad*. Versión de Jaime Aspiunza. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette. *Juan Rulfo, del Páramo a la esperanza, una lectura crítica de su obra*. 2ª.ed.. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

LACAN, J. (1962). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, J. (1966). *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LE BRETON, David. Du silence. Paris: Éditions Métailié, 1999.

MORALES, Carlos. El Café de las 4. San José: Editorial Costa Rica, 1985.

PUCCINELLI, Orlando. Les formes du silence. Paris: Éditions des cendres, 1996.

RUFFINELLI, Jorge. (1978) Juan Rulfo, antología personal. Ciudad de México: Ediciones Era, 1988.

RULFO, Juan. (1953) El llano en llamas. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, FCE, 1987a.

RULFO, Juan. (1955) Pedro Páramo. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, FCE, 1987b.

WITTGENSTEIN, L. Tractatus logico philosophicus. London and New York: Routledge & Kegan Paul, 2002.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Originalidade Medieval: sobre Artesanato e Harmonia Social

Gabriela Soares¹, Martha Telles², Reginaldo Leite³

Resumo: Esse artigo busca analisar o papel que conceitos como “criatividade” e “originalidade” tinham durante o período medieval, explorando também como gerações futuras (em especial, os românticos do Século XIX e os ideólogos do fascismo no começo do século XX) interpretavam o legado filosófico da idade média, por ambos tido como injustamente esquecido pelo mundo moderno.

Palavras-chave: Idade média, originalidade, fascismo, romantismo

Medieval Originality: on Artisanship and Social Harmony

Abstract: This article seeks to analyze the role that concepts such as “creativity” and “originality” had during the medieval period, also exploring how future generations (in particular, the romantics of the 19th century and the ideologues of fascism at the beginning of the 20th century) interpreted said period, considered to be forgotten by the modern world.

Keywords: *Middle Ages, originality, fascism, romanticism*

1 Graduanda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro do grupo de pesquisa Estádio do Espelho (UERJ). Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro – RJ – 20550-900. E-Mail: syderas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5880-017X>. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/0217731344966346>. Rio de Janeiro, Brasil.

2 Martha Telles é mestra e doutora em História da Arte, no Departamento de História Social da Cultura, PUC-RJ, realizou o estágio de doutoramento com a bolsa CAPES, na CUNY (City University of New York). Tem experiência de pesquisa e ensino em História da Arte nos temas de arte brasileira, História da Arte contemporânea e de sistema de arte. É professora adjunta e pesquisadora no Departamento de Teoria e História da Arte no Instituto de Artes, na UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), publicando artigos, ensaios e realizando curadorias de arte. É coautora do livro “O Papel da Crítica na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil dos anos 1970”, editora Nau/Faperj. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2427315705620000>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6449-3244>.

3 Reginaldo da Rocha Leite é professor de Teoria e História da Arte e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte, ambos no Instituto de Artes da UERJ. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do grupo de pesquisas NUCLEAR (Núcleo de Livres Estudos em Arte e Cultura) no PPGHA/UERJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6592524248393031>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6900-6548>.

Eis portanto o que devemos saber: assim como a arte encontra-se em três níveis, isto é, no espírito do artista, no instrumento e na matéria enformada pela arte, também podemos contemplar a natureza em três graus diferentes. Pois a natureza existe na mente do Motor Primário, Deus, e também no céu, seu instrumento através do qual vossa mediação a similitude da bondade eterna se desdobra na matéria fluida.¹

Estudar a teoria da arte medieval não é uma tarefa simples, e parte dessa dificuldade se dá ao fato de que o que hoje em dia consideraríamos uma teoria estética está restrita a breves fragmentos em tratados de outros assuntos, como a teologia. A maneira mais direta e imediata na qual artistas aprendiam o seu ofício (geralmente de maneira hereditária, e muito raramente desconectada dos interesses práticos e econômicos imediatos) era radicalmente diferente da ideia de um artista que “estudava” ativamente seu campo de atividade. Os tratados sobre artes plásticas que artistas como Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci e Lorenzo Ghiberti escreveram nos séculos XV e XVI são praticamente inexistentes ao longo da idade média.² Sendo assim, é elucidativo observar como essas outras áreas teóricas e literárias descreviam, mesmo que de soslaio, o dever artístico.

Vindo da tradição aristotélica, Tomás de Aquino, próximo ao fim da era medieval, separa a Ação (completa em si mesma) do trabalho (transitório entre uma potencialidade e uma atualidade), e caracteriza o trabalho que envolve o corpo como algo maculado por suas limitações, hierarquicamente inferior às suas faculdades mentais. Ele diz que

O intelecto especulativo e teórico é propriamente distinguido do intelecto prático e operativo pelo fato de que seu intelecto especulativo tem por fim a verdade que contempla, enquanto o prático direciona a verdade a um fim.³

1 ALIGHIERI, 1313

2 CIPINIUK, 1997, p. 22-23

3 AQUINO, 1216

Em contraste com a palavra (que empregava mais diretamente o que hoje em dia chamamos de “criatividade”, já que deveria empregar descrições abstratas de objetos reais), as artes sempre aparentavam manter alguma distância do trabalho mental. A poesia deveria, a partir de um tecido abstrato, criar no leitor a visualização mental do que estava sendo descrito, diferente das artes plásticas, que partiam de um tecido em comum, o da visualidade. Isso rendia à pintura algo como um caráter didático, que era um de seus principais interesses.

Valafrido Estrabão (808 - 849) e Guillaume Durandus (1230 - 1296), com cerca de 400 anos de distância, mantêm posições similares de que “A pintura é a literatura do iletrado”⁴ e que “A pintura ornamental na igreja leciona a Escritura ao leigo”⁵, ou seja; de que a arte é um recurso mnemônico para outras coisas de importância, e não algo importante por si só. Ao contrário de um conceito de criatividade puramente humana, para um autor como Agostinho, a beleza que vemos é apenas uma “débil parábola” da grandeza magnífica de Deus⁶. Se, séculos depois, o conteúdo de uma obra reside em um antes do quadro, na mente do artista que o cria (pensemos aqui no “coeficiente artístico” do qual fala Duchamp⁷) ou depois do quadro (como na concepção Barthesiana da “Morte do Autor”⁸), nesse momento, o objeto artístico ativaria essa “beleza invisível” que reside na alma de todo ser humano, servindo mais como um mediador entre o cristão e deus.

Uma das formas em que esse caráter mnemônico da arte era utilizado era nas diversas bíblias desenhadas e vernaculares que existiram ao longo da idade média. A “língua franca” da igreja era o Latim, e a maior parte dos textos produzidos por monastérios e utilizados em rituais da igreja católica eram escritos nessa língua. A língua latina se torna padrão após o rompimento da Igreja Católica Romana (no oeste, onde o Latim era predominante) e da Igreja Católica Ortodoxa (no leste da Europa, onde o grego era mais comum), e se torna parte da estrutura da conversão dos “povos

4 STRABO, Sec. XI

5 DURAND, 1216

6 AGOSTINHO in PANOFKY, 2013, p. 36

7 DUCHAMP in BATTCKOCK, 2008, p. 71-74

8 BARTHES, 2004

bárbaros” ao cristianismo - povos anteriormente iletrados agora aprendem a ler e escrever em latim (especialmente depois que Carlos Magno ordena que todos os documentos e textos do Sacro Império Romano sejam escritos em latim)⁹.

Com o latim sendo essa língua, então “imposta” ao povo de certa maneira, e ainda por cima, a língua dos clássicos e da elite (a partir do momento em que o latim se regionaliza em suas diversas línguas românicas), se fazem necessárias outras versões que não as monásticas e “oficiais” em latim. Aqui entram textos como a Bíblia Historiale (1291 - 1294), a Bíblia Pauperum (1462) ou o Speculum Humanae Salvationis (1309 - 1324), todos livros que não só continham traduções de livros da bíblia, mas continham também iluminuras desenhadas para ilustrar as passagens sagradas.¹⁰ Jeannette Patterson, em seu estudo sobre a Bíblia Historiale, aponta que a Igreja variava muito com relação às traduções da Bíblia, mas por via de regra, entre 1100 e 1500, as traduções da bíblia eram uma ferramenta interessante para a manutenção do próprio poder da igreja - restrições só eram impostas com Bíblias traduzidas por grupos suspeitos de desrespeito ou fraccionismo com relação a Igreja Católica Romana¹¹.

Temos o caso do Arcebispo Thomas Arundel na Inglaterra que, em 1408, escreve na Constituição Contra os Lolardos em Oxford que nenhuma tradução deve ser lida em público ou privadamente “Até que essa tradução seja aprovada pela diocese do lugar, ou se a ocasião for precisa, por um conselho provincial”¹². Essas traduções, em si, eram uma ferramenta política útil, sendo utilizadas para a educação formal da nobreza e uma maneira de aproximar a fé das classes mais baixas, além de servir de entretenimento (o que a pesquisadora Rita Copeland vai chamar de “traduções secundárias” na forma dos romances bíblicos ou das peças de milagre¹³) e manuais sobre diversos assuntos como ética, luto e guerra.¹⁴

9 MOHRMANN, 1951, P. 277-288

10 HOWLETT, 1913

11 PATTERSON, 2022, p. 25

12 ARUNDEL, 1408

13 RITA, 1991, p. 93-96

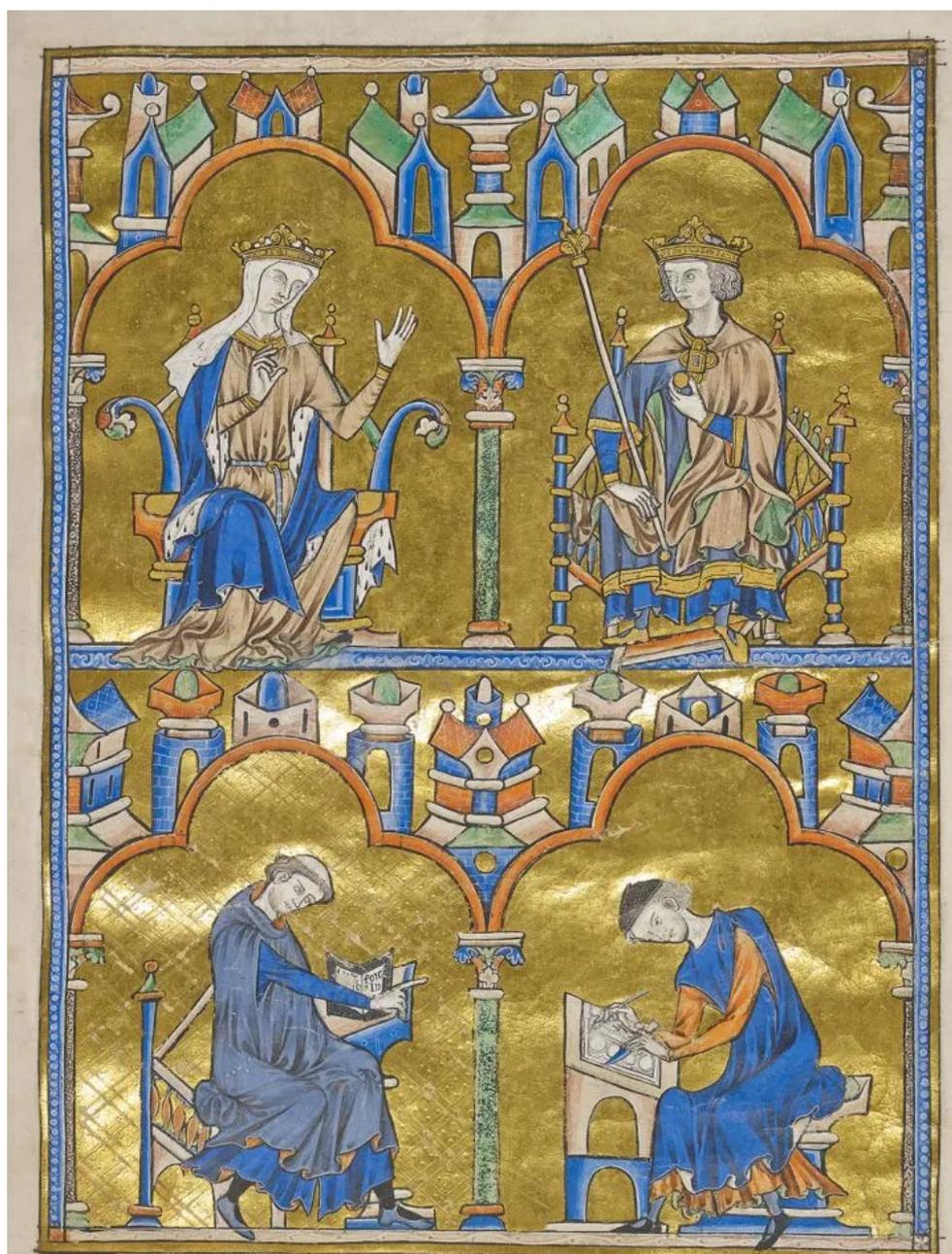
14 PATTERSON, 2022, p. 39

Parte dos desenhos de uma dessas bíblias desenhadas, a Bible Moralisée, inclui também um desenho demonstrando o esforço em grupo necessário para se construir um desses livros - incluindo figuras vestidas como a realeza (discutindo entre si, representando os patronos da produção do livro) e duas figuras, uma escrevendo e outra desenhando, montando o texto. Aden Kumler, em seu texto *The Patron-Function*, descreve:

A organização quadripartita da pintura, definida por uma estrutura arquitetural que nos evoca a paisagem complexa da Paris Capetiana, nos mostra a feitura desse trabalho monumental de exegese e iluminação como parte de uma economia profundamente relacional, social, intelectual e estética¹⁵

15 KUMLER, 2013, p. 297

Figura 1
S.D, Feitura de uma Bible Moralisée. Manuscrito iluminado. Paris, França, entre 1227-1234. Disponível em <https://www.themorgan.org/manuscript/77422>



A força da imagem era justamente no fato de que ela seria essa coisa imediatamente compreensível e, assim, absorvível. Utilizando do arcabouço teórico do desconstrucionismo, Jacques Derrida afirma que, durante a idade média, se criou uma diferença entre a palavra escrita nas bíblias e a palavra como a verdade divina, ironicamente tornando a bíblia em um objeto meramente mediador entre a verdade e o fiel. De maneira quase platônica, então, a imagem na bíblia, ao servir aos analfabetos, era a tradução de uma tradução, uma imagem que leva a palavra que leva a verdade. Derrida cita o Rabino Eliezer (que viveu entre os séculos I e II), dizendo

Se todos os mares fossem de tinta e todos os lagos plantados com juncos, se o céu e a terra fossem pergaminhos e se todos os seres humanos praticassem a arte de escrever - eles não esgotariam a Torá que aprendi, assim como a própria Torá' não seria diminuída mais do que o mar pela água removido por um pincel embebido nele.¹⁶

Outro elemento da produção medieval que nos leva a esse caráter a-linguístico das artes visuais é a simples escala no qual essas obras eram empreendidas. É aquilo que o Diácono Frollo, no romance *Notre Dame De Paris* de Victor Hugo se refere como as “letras de mármore do alfabeto, as páginas de granito do livro”. Em uma polêmica pela restauração da catedral de Notre Dame, Victor Hugo diz que os primeiros monumentos humanos eram grandes pedras, os primeiros alfabetos humanos. A última forma, teria sido o livro, sob o qual todas as tradições iriam desaparecer, e, dentre elas, os grandes monumentos em pedra, que outrora representavam a grandeza da vontade humana de se comunicar (seja entre si, seja com o divino). Ou, de novo, parafraseando Frollo, “isso irá matar aquilo. O livro irá matar o edifício”.

A ideia geradora, a palavra, não estava apenas na base de todos estes edifícios, mas também na forma. O templo de Salomão, por exemplo, não foi o único local de encadernação do livro sagrado; era o próprio livro sagrado. Em cada uma das suas paredes concêntricas, os sacerdotes podiam ler a palavra traduzida e manifestada aos olhos, e assim acompanhavam as suas transformações de santuário em santuário, até apoderarem-se dela no seu último tabernáculo, sob a sua forma mais concreta, que ainda pertencia à arquitetura: o arco. Assim, a palavra estava encerrada num edifício, mas a sua imagem estava no seu envoltório, como a forma humana no caixão de uma múmia.(...) Assim, durante os primeiros seis mil anos do mundo, desde o pagode mais

16 in DERRIDA, 1976, p. 16

imemorial do Hindustão até à catedral de Colónia, a arquitetura foi a grande caligrafia da raça humana. E isto é tão verdade que não só todo símbolo religioso, mas todo pensamento humano tem a sua página e o seu monumento nesse imenso livro.¹⁷

Obviamente, a interpretação de Victor Hugo é colorida por acontecimentos de sua época (durante a produção do livro, a Catedral de Notre Dame estava em desreparo, e o livro foi uma maneira que o autor encontrou de comunicar a importância da restauração desse prédio e, de forma geral, da importância dos grandes edifícios, num contexto de nacionalismo francês, atrelado ao romantismo, fruto da Revolução Francesa), mas é caro a nós entender como gerações futuras interpretavam o mundo antigo. O livro, afinal de contas, se passa no ano de 1482 - não é um exercício fútil de utilizar desse caráter monumental como uma ferramenta para entender a maneira que esses trabalhadores conceitualizam a construção dessas grandes obras públicas no período medieval.

Nesse contexto, logo, um “pintor” era menos alguém que trabalhava em um quadro na maior parte da idade média, e sim alguém que trabalhava em conjunto com diversos outros produtores (arquitetos, escultores, tecelões e etc) em projetos públicos e de larga escala (contratados pela aristocracia local em sua maior parte).

Raramente, existiam guildas separadas para artes individuais: pintores muitas vezes pertenciam a guildas farmacêuticas (já que eles fabricavam os próprios pigmentos), escultores a guilda de ferreiros, e arquitetos a guildas de pedreiros, apesar de termos evidências de alguns arquitetos de status mais distintos..¹⁸

Sendo obras que não só eram feitas em uma escala grandiosa, mas também ao longo de um tempo estendido (a Catedral de Notre Dame demorou cerca de 200 anos para ser completada)¹⁹, artistas se organizaram em Guildas e Lodges de trabalhadores que tinham que submeter sua vontade criativa a um projeto maior. Justamente, esse caráter da larga escala parece explicar o “status distinto” da arquitetura (para além de seu contato

17 HUGO, 1883

18 SHINER, 2001, p. 30

19 Em <https://notredamecathedralparis.com/history/>

com a geometria e a matemática, consideradas artes liberais). E, sendo uma organização que trabalha por comissão, está sujeita aos desígnios e vontades de quem a contratava, seja a igreja, a corte ou uma família aristocrática, cada um com seu gosto e função social específica.

A construção de uma catedral gótica foi um processo muito mais longo e complicado do que o havia sido a construção de uma igreja românica. Requeria uma maior variedade de operários e muito mais tempo para a sua execução, tanto pela natureza da obra, como, muitas vezes, devido às circunstâncias financeiras já mencionadas. Esta situação pedia uma regulamentação estrita do trabalho e uma renovação dos métodos tradicionais. Encontrou-se a solução na lodge, com as suas regras precisas de empreitada, pagamento e treino de operários, com a hierarquia do seu arquiteto, mestres especializados e operários jornaleiros, as suas restrições especiais sobre os direitos dos seus membros à propriedade intelectual do seu próprio trabalho e a subordinação incondicional do indivíduo às necessidades artísticas de uma tarefa comum. O objetivo era conseguir uma divisão e integração do trabalho produtivo, sem atritos, com a maior especialização possível e a mais completa harmonia no trabalho dos diferentes indivíduos.²⁰

Um conceito que irá ser fundamental para a arte em gerações futuras é, então, largamente excluída da concepção medieval - aquilo que os ingleses irão chamar de “wit”, ou, de maneira mais coloquial, o que nós brasileiros chamamos de “sacada”. Entre românticos o “wit” é uma categoria incontornável na produção de obras de arte genuinamente boas, e, em contraste com a produção medieval, ela é indissociável do sentimento de sua individualidade perante a escala monumental da história e da tradição. Friedrich Schlegel descreve o “wit” como a “explosão de um espírito confinado” ou um “gênio fragmentado”, tornando claro que grandes obras surgem do conflito entre o espírito disruptor e a tradição, moribunda e paralizante. Igualmente, Schlegel diz que “não se deve apelar ao espírito dos antigos como uma autoridade” e que “nenhum texto clássico deve ser totalmente compreensível” - em contraste direto com o espírito de obras cujo papel deveria ser sua legibilidade e sua forma de continuação de uma determinada tradição.²¹ A ideia de romper com paradigmas, de propositadamente criar obras herméticas ao seu consumidor ou comprador, no período medieval, seria acima de tudo uma péssima decisão de negócios e, por isso, não é um

20 HAUSER, 1972, p. 332

21 SCHLEGEL, 1991, p. 2-11

sentimento que necessariamente era cultivado (de novo, utilizando o termo que Schlegel usa para descrever o processo de apreender a genialidade das grandes obras) em seu artista ou em sua audiência.

Tornemos nosso microscópio, então, para essa audiência momentaneamente. A audiência da arte medieval era, quando não somente a aristocracia que a financiava, o espaço público como um todo. E, da mesma forma que o espaço público atual é repleto de imagens feitas para serem consumidas o mais rápido possível de maneira pulverizada e imediata, o espaço público do feudo não teria como ser construído de forma diferente. Com a estratificação social medieval os estratos de cultura não tinham como se misturar da maneira que pensamos, a não ser em contextos muito específicos de troca cultural (como o retorno da poesia heroica no formato da poesia de cavalaria no Século XIII, depois de séculos restrita quase exclusivamente a histórias populares²²). O público medieval não era, logo, um público conflituoso ou crítico, da maneira que pensamos atualmente - em que a audiência de uma obra de arte é, de certa forma, confrontada por ela. O espaço público durante o período era concebido, efetivamente, como um espaço estático e homogêneo, que refletia os ideais de harmonia social que existiam em uma sociedade que era vista como reflexo da vontade divina e, principalmente, definida pela hereditariedade.

Tomando por exemplo a Catedral de São Vito em Praga, o projeto foi liderado por Peter Parler a partir de 1356 e continuado por seu filho Johann após sua morte em 1399²³. O mesmo vale para a Notre Dame de Paris, com os arquitetos Jean de Chelles e seu filho (ou sobrinho) Pierre de Chelles²⁴. A arte sendo vista, essencialmente, como um trabalho manual empreendido socialmente, geração após geração em uma família, pouco espaço sobra para o que eventualmente seria descrito como uma “inspiração” ou um “impulso”, criativo e disruptivo que atrai alguém para o mundo da arte.

22 HAUSER, 1972, p. 278

23 Em <https://www.hrad.cz/en/prague-castle-for-visitors/objects-for-visitors/st.-vitus-cathedral-10330>

24 Em <https://www.friendsofnotredamedeparis.org/notre-dame-cathedral/architecture/the-architects/>

Apesar da mobilidade não ser completamente impossível (a vida monástica era encarada como uma maneira de ascensão de status para pessoas sem sangue nobre ou famílias ricas²⁵), a filosofia social da Idade Média era uma de se contentar com as condições que a vida te proporciona. O Papa Bonifácio VIII diz que “De acordo com a lei do universo, a ordem das coisas não é redutível a igualdade de maneira imediata, e sim do mais baixo ao intermediário ao superior”²⁶, afirmando que as verdades espirituais (que existem de maneira terrena através da igreja e do estado real) existem para além do temporal (ou seja, uma visão de mundo que não inclui o trabalho ou as possibilidades de mudança para além da presente estabilidade social).

Uma obra que representa essa harmonia de maneira interessante são as Alegorias da Boa e Má Governança, Afrescos pintados no Palazzo Pubblico (cuja construção começa em 1297) de Siena por Ambrogio Lorenzetti (entre os anos de 1338 e 1339). Comissionado pelo conselho da cidade (o “Conselho dos Nove”), as quatro paredes representam a boa e a má governança e seus efeitos na cidade. Se, de um lado, temos o “Reinado da Paz”, em que Justiça e Concórdia reinam de maneira justa e plena, os “Efeitos da Boa Governança” são o comércio fluindo e o povo dançando. Caso o “Reinado da Tirania” tome conta da cidade (com figuras como a Avarizia e a Vanaglória reinando), o resultado é uma cidade delapidada, desértica e infértil. As quatro paredes do palácio, então, botam sob pressão os governantes da cidade, o tempo todo lembrando-os de seu papel na grande engrenagem social. Aqui, temos uma visão conflituosa do absolutismo monárquico puro e simples, onde uma entidade governa com liberdade irrestrita, e sim uma forma (rudimentar e claramente desigual) de pensar na sociedade em que o “superior” não tem apenas poder mas responsabilidade pelo “inferior”²⁷.

Algo que fica claro conforme avançamos nas pesquisas é que o grande problema da originalidade é, de certa maneira, um problema do conflito com a tradição. O que a originalidade e a criatividade representam é a habilidade humana de ignorar ou criticar aquilo que enxerga como contin-

25 HERLIHY, 1973, 623-647

26 BONIFÀCIO VIII, 1302

27 SKINNER, 1999, p. 1-28

gente histórico ou clichê social e ir em direção a algo considerado maior - o desenvolvimento de uma poética específica, individual e contemporânea. Friedrich Nietzsche, ao descrever Lessing como um homem que “lhe importava mais a busca da verdade do que a verdade mesma: com o que ficou descoberto o segredo fundamental da ciência, para espanto, sim, para desgosto dos cientistas”, fala dessa vontade moderna de tratar a arte como um ponto de interrogação, eternamente deferido através da “petulância” do genio artístico, e não como um princípio de apaziguação (coisa que o Nietzsche, em sua veia mais romântica, provavelmente acharia horrível - tomar a legibilidade do mais fraco através da verdade como o foco, acima do desenvolvimento pessoal do aristocrático super-homem artista).²⁸ Se minha vontade é a de complexificar termos como “criatividade”, “originalidade” e afins, o faço através de tentar capturar a histórica como um campo de disputa sobre a memória da qual Walter Benjamin fala²⁹. Se vemos a primazia desses termos como autoevidentes, como naturais do intelecto humano, devemos também perceber o quanto essa autoevidência é condicional de certos acontecimentos históricos - é preciso fazer uma genealogia do cânone do pensamento anti-canônico.

Em seu estudo da “Bíblia Historiale” Francesa, Patterson aponta que, justamente, há duas principais tentativas de disputa na história social da Idade Média: uma história positiva de harmonia e propósito (caracterizada por poetas românticos, nacionalistas do século XIX e supremacistas brancos contemporâneos) e uma de obscurantismo e miséria (caracterizada pela história do iluminismo e grupos protestantes).³⁰

O termo “corporativista” (criado pelo jurista e político fascista Alfredo Rocco) se refere a uma visão da sociedade que a enxerga como um corpo (em quase uma perversão da ideia Vitruviana da arquitetura como sendo baseada nas proporções do ser humano), em que cada órgão precisa executar bem sua função para que o todo funcione de maneira harmoniosa, e nasce a partir de escritores no século XIX (em reação ao crescente individualismo na sociedade) retornando as organizações sociais da idade mé-

28 NIETZSCHE, 1992, P. 92-93

29 BENJAMIN, 1940

30 PATTERSON, 2022, p. 20

dia (“sistemas parciais de autonomia limitada e auto-regulação sob uma estrutura maior de autoridade cívica e representação limitada”³¹).

Durante a Alta Idade Média, organizações sociais e políticas de maior escala começaram a reaparecer. Essas incluíam as ordens religiosas associadas com a Igreja Católica romana, especialmente na forma de ordens religiosas, mosteiros e irmandades (...) e, acima de tudo, guildas de artesãos com seus sistemas hierárquicos de aprendizes, amadores e mestres de obras. As guildas liçenceavam seus próprios membros, ajudavam a regular vendas e preços, e eram essencialmente associações profissionais auto-governadas que promoviam tanto a paz social quanto o progresso. É esse sistema de guildas que muitos escritores corporativistas em muito buscavam um modelo de administração econômica eficiente e colaborações entre classes.³²

Podemos pensar em como o músico Romântico Richard Wagner vai ao período medieval para encontrar a origem de suas óperas mais nacionalistas em seu último período, como *Der Ring des Nibelungen*, baseado na *Nibelungenlied* do século XII (composta por um autor anônimo, por muitos séculos perdida e recuperada no ano 1755). O “Épico Nacional” (a história de um anel mágico que concederia poderes inimagináveis a seu usuário) aparece depois da frustrada revolução de Maio de 1849 em Dresden, da qual Wagner participa (e, eventualmente, escapa com a ajuda do compositor Franz Liszt). Sua visão de um povo germanico unificado seria extremamente influente para Adolf Hitler, que dizia que somente reconhece Wagner como seu antecessor³³ (sua filha, Winifred Wagner se tornaria amiga próxima de Hitler, mesmo negando apoio ao partido nazista³⁴). Esse resgate da canção anônima, popular e vulgar do período medieval era, certamente, um ponto comum em diversas expressões do Romantismo.

Algo que fica nítido com o estudo dos retornos românticos e fascistas da idade média, contudo, é a incerteza de largar o osso, por assim dizer, que é o pensamento do sujeito moderno. Quando autores como Nietzsche, Heidegger ou outros falam sobre as mazelas do mundo moderno, é imediatamente perceptível o tom psicologizante que esses autores tomam.

31 PAYNE, 1995, p. 38

32 WIARDA, 1996, p. 31

33 JACOBS, 1941, p. 81-83

34 Em https://www.youtube.com/watch?v=R_zqMxv0JTG

Isso é aquilo que Theodor Adorno irá chamar em determinados contextos de “Jargão da Autenticidade”, uma vez descrito como os “suplementos irracionais” que auxiliam a “forma racional da dominação burguesa”³⁵. De certa forma, é o que também a assombrologia denuncia - a taciturna harmonia incerta da pós-modernidade demanda que seus habitantes exerçam ao máximo seu único direito, o de ser “original”. Trabalhando a partir de Jameson Fisher descreve a sensação de “esvaimento da história” como uma maldição que fada a humanidade a repetir o passado eternamente como um pastiche, pois se acredita, em certo nível, que a maneira de se expressar essa originalidade tão desejada é algo que ficou com o passado: “O passado continua voltando pois o presente não pode ser lembrado”³⁶. Falando de músicos como Burial, Philip Jeck e The Caretaker, a presença dos sons de fita e vinil parecem dar a essas peças uma presença fantasmagórica, pois nos lembram do material físico da reprodução dessas músicas. A promessa dessa originalidade funciona como um eterno e fútil substituto para a possibilidade de uma verdadeira liberdade, um placebo neoliberal para o que seria a verdadeira mudança a nível de subjetividade e sociabilidade humana.

A nós, é permitido a liberdade de nos rebelamos internamente contra tudo que pensemos que é nocivo a nossa “autenticidade” como seres humanos - desde que nunca se tenha ilusões quanto a imutabilidade do contexto em que estamos. O símbolo perfeito dessa luta pelo cultivo individual é Winston Smith, o protagonista do livro 1984 - um pacato trabalhador que, em sua “revolução silenciosa” contra o totalitarismo ao seu redor, escreve suas frustrações em um diário, feito para não ser lido por ninguém além dele próprio. Não é a toa que a imagética do livro é a principal referência do icônico anúncio da Apple do Super Bowl de 1984 (dirigido por Ridley Scott), em que um mundo semi-sovietico dominado pela IBM é esmagado pela força colorida de uma única mulher (representando a Apple). Esse comercial foi tema de uma das últimas palestras de Mark Fisher, descrevendo o anúncio como não só premonitório, mais “hipersticional” - através de sua própria existência, ele causou o futuro que previu, verificável pelo simples fato de vivermos em um mundo em que a Apple agora representa esse monolito tecnológico

35 ADORNO, 1973, p. 47

36 FISHER, 2022, p. 145

vendendo produtos de luxo na base de uma “expressão pessoal”, única e original. Outro comercial do mesmo ano, dessa vez da marca de jeans Levi’s, age da mesma maneira - em que um homem, vivendo em um mundo tedioso em preto e branco na Rússia soviética, conseguiu contrabandear uma calça jeans. Nas palavras de Fisher, sua vida é literalmente “redimida” por sua habilidade de contrabandear essas calças, atrelando essa vontade individual de expressão (que sempre retorna a uma categoria de consumo - lembremo-nos, ambos os vídeos são comerciais) a uma verdadeira filosofia de vida, um ethos final de, como diz o túmulo de Soren Kierkegaard, morrer como “aquele indivíduo”³⁷.

E é por isso que é necessário excluir e reduzir o pensamento de uma era como a idade média a uma mera paródia de si mesma, pois ela representa algo que, socialmente, abominamos: a ideia de um mundo em que cada pessoa não tinha esse impulso eterno pela expressão própria, pela formação individual do intelecto, pela formação de um ser social “original” e discente - pois, de certa maneira, essa originalidade é tudo que nos resta no mundo moderno. Por outro lado, quando fascistas e tradicionalistas de outros modelos tentam recuperar esse pensamento, é importante apontar como eles sempre se enxergam como os aristocratas, como os dominadores, em suma, aqueles que poderão continuar com seus desejos modernos pelo cultivo cultural estético. O filósofo fascista Julius Evola cria o conceito da *apoliteia*, uma forma de manter o pensamento fascista vivo na cultura através de um endurecimento de seus seguidores, de se transformarem em verdadeiros “aristocratas da alma” (em uma lógica não muito diferente da visão Nietzscheana). Ao se afastar da corrompida sociabilidade moderna, eles poderiam treinar sua superioridade cultural.³⁸ Classificam-se como aristocratas pois, em uma contradição dos tempos, eles buscam manter o mesmo foco modernista na criatividade humana como um objetivo estético incontestável. É nessa medida que o pensamento honesto ao medievalismo deve ser evitado, seja por seus defensores ou por seus detratores.

37 FISHER, 2020, p. 43-45

38 SHEKHOSTOV, 2009, 431-457

Hauser, por exemplo, caracteriza leituras contemporâneas do funcionamento das Lodges e Guildas medievais de duas maneiras, “opostas mas igualmente românticas”. Uma veria na comunhão medieval a condição indispensável para construções artísticas; a outra, vê a descontinuidade das tarefas em um contexto comunal como um empecilho para a liberdade individual do artista (Hauser os compara com os críticos negativos ao Cinema, que diminuem o formato pelo seu caráter de produção coletiva). Em ambos, Hauser vê uma similaridade no que se diz a concepção da criação artística.

Ambas encaram a obra de arte como produto de um ato de criação unitário, não diferenciado, indivisível, quase divino. Os românticos do século XIX personificaram o espírito coletivo da lodge como uma espécie de alma popular, ou alma de grupo, atribuindo individualidade àquilo que não tem individualidade e creditando o trabalho de um grupo a esta suposta unidade e alma coletiva pessoal. Os críticos dos filmes, por outro lado, não negam o caráter coletivo, isto é, a organização compósita da produção de filmes. Na verdade, acentuam a sua impersonalidade ou, como dizem, seu caráter mecânico, mas negam todas as qualidades artísticas da obra, justamente porque a criação de um processo impessoal e fragmentado.³⁹

Referências

ADORNO, Theodor, *The Jargon of Authenticity*. Evanston, Northwestern University Press (1973).

AGOSTINHO, in Erwin Panofsky, *Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo, WMF Martins Fontes (2013).

ALIGHIERI, Dante,, *De Monarchia* (1313). Disponível em <https://oll.libertyfund.org/titles/reinhardt-de-monarchia>

AQUINO, Tomas de, *Expositio super librum Boethii De Trinitate* (1216). Disponível em <https://www.corpusthomicum.org/cbt.html>

39 HAUSER, 1972, p. 333

ARUNDEL, Thomas, Constitutions against the Lollards (1408). Disponível em <https://www.bible-researcher.com/arundel.html>

BARTHES, Roland, A Morte do Autor in O Rumor Da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter, Sobre o Conceito de História (1940). Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/benjamin/1940/mes/90.htm>.

CIPINIUK, Alberto. Do Conceito de Estilo a Subordinação ao Estilo Clássico. Em CONCININTAS v. 1 n. 1 (1997). Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

COPELAND, Rita, Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages. Cambridge Studies in Medieval Literature 11. Cambridge: Cambridge University Press (1991).

DERRIDA, Jacques, Of Grammatology. Baltimore, John Hopkins University Press (1976)

DUCHAMP, Marcel, O Ato Criativo in BATTCKOCK, Gregory (ed) A Nova Arte. São Paulo, Editora Perspectiva.

DURAND, Guillaume, Rationale divinatorum officiorum (1296). Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4331233/mod_resource/content/1/Aula%2011%2C%20DURAND%2C%20Guillaume.%20Representa%C3%A7%C3%B5es%20da%20imagem%20de%20Cristo%20e%20das%20figuras%20b%C3%ADblicas.pdf

FISHER, Mark, Post-Capitalist Desire: The Final Lectures. Londres, Repeater Books (2020).

FISHER, Mark. Fantasmas da Minha Vida: Escritos Sobre Depressão, Assombrologia e Futuros Perdidos. São Paulo, Autonomia Literária (2022)

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura, Vol. 1. São Paulo, Editora Mestre Jou (1972).

HERLIHY, David, Three Patterns of Social Mobility in Medieval History. The Journal of Interdisciplinary History Vol. 3, No. 4 (Spring, 1973).

HOWLETT, James Aiden, *Picture Bibles in Catholic Encyclopedia* vol. 2. Nova York: The Encyclopedia Press, 1913. Disponível em [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Volume_2](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Volume_2)

HUGO, Victor. *The Hunchback of Notre Dame*. (1883) Disponível em http://www.online-literature.com/victor_hugo/hunchback_notre_dame/.

JACOBS, Robert L., *Wagner's Influence on Hitler*. Oxford, Oxford University Press, *Music & Letters*, Vol. 22, No. 1 (Jan., 1941).

KUMLER, Aden *The Patron-Function in Patronage, Power and Agency in Medieval Art*. Princeton, Princeton University (2013).

MOHRMANN, Christine, *How Latin Came to Be the Language of Early Christendom in Studies*. *Irish Quarterly Review*, Vol. 40, No. 159 (Sep., 1951).

NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo, Editora Schwarcz (1992).

BONIFACIO VIII, Papa, *Unam Sanctam* (1302). Disponível em <https://www.papalencyclicals.net/Bon08/B8unam.htm>.

PATTERSON, Jeanette, *Making The Bible French*. Toronto, University of Toronto Press. (2022).

PAYNE, Stanley G, *A History of Fascism, 1914–1945*. Londres, Routledge (1995).

SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophical Fragments*. Minnesota, University of Minnesota Press (1991).

SHEKHOSTOV, Anton. *Apoliteic music: Neo-Folk, Martial Industrial and "metapolitical fascism."* *Patterns of Prejudice*, 43(5) (2009).

SHINER, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago, Chicago University Press(2001).

SKINNER, Quentin, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers* Chicago, University of Chicago Press, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 62 (1999).

STRABO, Wallafridus, De rebus ecclesiasticis (Sec. XI). Disponível em [https://la.wikisource.org/wiki/De_rebus_ecclesiasticis_\(Walafridus_Strabo\)](https://la.wikisource.org/wiki/De_rebus_ecclesiasticis_(Walafridus_Strabo))

WIARDA, Howard J., Corporatism and Comparative Politics: The Other Great “Ism”. Nova York, M. E. Sharpe, Inc (1996).

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



Resenha do livro “Procuram-se artistas. Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea”.

Autor da resenha: Hugo Houayek¹

Título do livro: Procuram-se artistas. Aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea.

Autor do livro: Guilherme Marcondes²

Editora: Telha

Ano: fevereiro de 2022

Cidade: Rio de Janeiro

Páginas: 376

1 Hugo Houayek é artista visual, pesquisador e professor. Desenvolve uma pesquisa artística sobre o campo pictórico, suas margens e limites. Investiga a metamorfose da pintura num corpo de mil olhos que não para de nos olhar incessantemente e assim possui o comportamento de uma linguagem com todas as suas imperfeições, impossibilidades e fracassos. Professor Adjunto EBA-UFMG, Doutor em Linguagens Visuais no programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na UFRJ. Expõe regularmente desde 2002 e possui dois livros publicados.

2 Guilherme Marcondes - Pós-doutorando (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/UECE). Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Graduado em Ciências Sociais (bacharelado e licenciatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas pesquisas cruzam a sociologia da arte com a sociologia das relações étnico-raciais.

A procura sem fim.

Desde o início, meu objetivo foi realizar uma pesquisa sobre a legitimação de artistas no universo da arte brasileira – compreendendo a legitimação como o processo em que um indivíduo obtém o aval social de seus pares para agir em determinada posição social e, assim, partilhar das benesses e obrigações que a posição ocupada lhe fornece.

Guilherme Marcondes

O livro *Procuram-se artistas* é um exame detalhado sobre o ecossistema que o jovem artista vai encontrar ao se deparar com o meio de arte contemporânea brasileiro. A investigação parte de uma pesquisa de campo, entrevistas com artistas e análises de dados sobre editais, premiações e residências artísticas para colocar em evidência, transparecer e tornar mais inteligíveis os mecanismos, normas, convenções e condutas do circuito de arte brasileira para legitimação do jovem artista contemporâneo brasileiro.

O autor demonstra lucidez e domínio sobre o assunto abordado, pois mesmo oriundo do campo da sociologia, Guilherme, possui uma relação de proximidade e afetividade, tanto conceitual como prática, com o campo artístico, já que atuou em instituições como produtor cultural, assistente de produção em galerias, coordenador de pesquisa e memória, mediador de exposições, restaurador de pintura mural e assistente de artista. Este olhar atento, cuidadoso e próximo demonstra que o autor não é um observador externo que estuda à distância seu objeto.

O livro é resultado de uma pesquisa objetiva, que pretende desmascarar certas percepções e sentidos equivocados criados por grupos pontuais que desconhecem as variadas facetas e elementos do circuito. Entendemos que essa falta de informações tende a provocar uma defasagem sobre o real comportamento do meio de arte e cria um viés idealizado, o qual não contempla a realidade de todo jovem artista. Os dados obtidos na pesquisa significam mais do que uma crença, ou uma percepção individual e parcial, mas focam na realidade brasileira, suas condições sociais, econômicas e políticas para compreender o universo da arte contemporânea brasileira e como efetivamente ocorrem suas práticas e negociações para legitimação do jovem artista.

Guilherme inicia o livro apresentando quatro questões norteadoras de sua

pesquisa: 1 – Quais seriam as regras que regeriam o mundo da arte contemporânea? 2 – Quem seriam os jovens artistas selecionados em editais, residências e premiações para artistas em início de carreira? 3 – Quais seriam as estratégias dos jovens artistas para se estabelecerem no circuito de arte? 4 – Qual seria a importância dos jovens artistas para o funcionamento e a manutenção do campo artístico?

Para responder aos pontos o autor apresenta um resumo da história da Sociologia da Arte definindo os termos utilizados, seus conceitos e significados, para assim poder apresentar de forma mais clara o desdobramento da sua própria abordagem. Guilherme traz a seguir uma concisa definição do termo Arte Contemporânea ressaltando sua dimensão histórica, através dos escritos de críticos, curadores, de historiadores da arte, pesquisadores de arte, artistas e sociólogos.

Na sequência faz um mapeamento do contexto da arte contemporânea brasileira através de trabalhos de jovens artistas propondo uma exposição fictícia para comentar e argumentar sobre as questões pesquisadas. Também faz uma análise de três editais de exposições (*Abre Alas, Novíssimos e Salão Anapolino de Arte*), uma premiação (*Prêmio Pipa*) e três residências artísticas (*Programa Bolsa Pampulha, Casa B – Residência Artística e Residência Artística Red Bull Station*) - todas ocorridas entre 2014-2017 voltadas para jovens artistas - onde apresenta um mapeamento por idade, por formação, por gênero e por região. Aqui entendemos a importância e a relevância da formação acadêmica - tanto a graduação como a pós-graduação em universidades públicas para a formação do jovem artista contemporâneo brasileiro. Toda a análise feita sobre esse conjunto de dados busca entender os procedimentos, regras e normas que um artista jovem precisa estar ciente para participar e entrar no circuito de arte contemporânea brasileira.

Guilherme então nos apresenta as entrevistas com 37 jovens artistas das regiões Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, na qual questiona esses artistas sobre como entendem suas práticas artísticas e suas estratégias para se posicionarem no nosso sistema de arte.

Por fim, Guilherme faz um exame sobre as estratégias de inserção social e institucional e a noção de novidade como práticas do processo de legitimação, de reconhecimento e de sucesso na carreira artística.

Percebemos na leitura do livro que, além de apresentar e examinar dados e fatos concretos sobre o circuito de arte contemporânea brasileira, Guilherme expõe os anseios e desejos do jovem artista brasileiro e como este se adequa a realidade econômica, financeira e política da nossa sociedade. Esta pesquisa tão eloquente nos faz entender que a procura de sucesso, notoriedade e reputação do jovem artista é, entre tantas outras coisas, uma necessidade humana básica de pertencimento e reconhecimento. Todo jovem artista quer pertencer e ser reconhecido como participante do grupo dos seus pares artistas. Talvez possamos ir mais adiante e deduzir que todo artista quer ser reconhecido como ser humano e não apenas como uma coisa, um número ou uma peça instrumentalizada no sistema capitalista tardio. Uma dúvida é levantada: será que a arte ainda pode ser esse lugar do reconhecimento do humano em nós? Será que neste momento, quando tudo e todos estão sendo objetificados, a arte ainda é um refúgio para a subjetividade?

Convém destacar e reforçar que este livro é um desdobramento de uma pesquisa e tese de doutorado na área da Sociologia, proveniente de um programa de pós-graduação de uma universidade pública (Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro). É relevante evidenciar, e comemorar, a capacidade de elaboração de pensamento e pesquisa crítica dentro da universidade brasileira que transborda para o mundo. E também enfatizar a importância da transdisciplinaridade na academia - este livro corrobora o potencial desta abordagem, onde é possível evitar a armadilha de uma pesquisa encerrada apenas na sua própria fronteira, ignorando outros campos de saberes.

Para finalizar deve ser evidenciado a fluidez da escrita e a rápida apreensão do texto, tornando assim uma leitura de amplo acesso, tanto para o público em geral, sendo uma leitura introdutória ao assunto ou tanto para o público acadêmico especializado, como uma leitura onde os dados e fatos ajudam a tornar densa e estruturada a discussão sobre o circuito da arte contemporânea brasileira.



Capa do livro de Gaby Pereira, com obra de arte do artista Felipe Abdala, *Ligar as Margens*, 2019, óleo sobre papel.



Capa, contracapa e orelhas do livro de Gaby Pereira.



Entrevista com Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.

Antonio Gonzaga Amador¹, Jandir Jr.²

Entrevistadores: Alexandre Sá³, Ana Tereza Prado Lopes⁴

Transcrito por Gabriela Soares⁵

1 Antonio Gonzaga Amador é artista visual e educador. Doutor em Artes da Cena PPGAC/UFRJ em 2024. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes PPGCA/UFF em 2019. Graduado em Pintura pela EBA/UFRJ em 2013. Participou de cursos e oficinas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 2012 e 2014. Artista visual com interesse em programas performativos queensem o corpo e seus estudos transdisciplinares. Desde 2025 é funcionário na Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. Email: amador.pintura@gmail.com lattes: <http://lattes.cnpq.br/0294669464822169> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8907-0536>

2 Jandir Jr. é Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Assistente de Educação e Arte no Museu Bispo do Rosário. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6509959708800000>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6621-9767>. E-mail: mailexpressivo@gmail.com

3 Alexandre Sá é artista-pesquisador. Curador e crítico de arte. Pós-doutorando em História pelo PPGH-UFF sob supervisão de Daniel Aarão Reis. É procientista com o projeto A ambiguidade da política brasileira nos escritos de Hélio Oiticica (1964-1969). Jovem Cientista Faperj. Diretor do Departamento Cultural da UERJ e professor do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGAR-TES). Sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Sócio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Comitê de Poéticas Artísticas (AAPAP). Coordenador do Fórum Nacional de Editores de Revistas Acadêmicas de Artes Visuais. Vínculo institucional: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro, R.J, 20943000. E-mail: alexandresabaretto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7846-5145>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0137944963846547>. Niterói, Brasil.

4 Ana Tereza Prado Lopes é artista, curadora, pesquisadora, graduada em artes visuais pela École Supérieure D'Art Visuel de Genebra, tem especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil e formação em tradução inglês-português, PUC-Rio. Doutora e mestre em Artes Visuais pela EBA / UFRJ. É professora adjunta do Instituto de Artes (DLA/Iart/Uerj) e da linha de pesquisa Arte, Experiência e Linguagem (PPGARtes/Uerj). É uma das editoras da revista Concinnitas (Iart/PPGARtes/Uerj). E-mail: anaterzapradolopes@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7582-6040>; ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8432791226634568>

5 Gabriela Soares é graduanda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Membro do grupo de pesquisa Estádio do Espelho (UERJ). Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro – RJ – 20550-900. E-Mail: syderas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5880-017X>. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/0217731344966346>. Rio de Janeiro, Brasil.

Alexandre Sá: Pode começar, Tetê.

Ana Tereza: Então gente, primeiro agradecer a vocês, super prazer. A gente pensou aqui, como iniciar essa conversa? Acho que a gente podia começar desde o início de vocês. Falar um pouco dessa parceria de vocês, como começou isso?

Jandir Jr.: Acho que vou começar, e vou me alternar com o Antonio. Eu e ele nos conhecemos trabalhando no Museu de Arte do Rio. Apesar de termos cursado a EBA na UFRJ, a gente começou a ter um contato de fato lá, nessas funções que passaram pelo trabalho no Museu de Arte do Rio, não só a educação, mas a monitoria também. Em certo momento, essas coisas se confundiam ali, era uma confusão muito comum e operativa para eles - educação e educadores ainda se vem dando uns toques na obra. Esse cenário foi o que deu esteio para o trabalho começar, antes mesmo de a gente conseguir pensar que a gente iria fazer performance. Eu não gostava de performance, achava estranho a beça. Mas, acho que o trabalho tá ali com o corpo disponível, convocou a gente nessa dimensão da fisicalidade, para fazer alguma coisa com ele mesmo. Me lembrei de uma coisa que talvez seja mais interessante o Antonio contar do que eu mesmo, que é a experiência com o trabalho do Hélio Oiticica, pois ele gerou a primeira performance.

AT: No encontro de alunes, né? Que eu estava na comissão, acabei de falar pro Alexandre isso.

Antônio Amador: Então vou falar um ponto polêmico dessa relação! Acho que é algo que move muito o trabalho. Vai ser longa a história, já vou avisando! Quando o MAR inaugurou em 2013, tinha uma exposição chamada O ABRIGO E O TERRENO, e nessa exposição tinha um trabalho do Hélio Oiticica, em homenagem a Lygia Clark. Quando o MAR inaugurou, eu era monitor estagiário do museu, e eu trabalhei na abertura e durante um mês inteiro nessa exposição. Esse trabalho, no fim de semana de abertu-

ra, você podia mexer nele. O trabalho era uma forma de bolo retangular, com areia dentro e um cartão de papelão que você podia mexer. Teve a abertura e, logicamente, a estrutura do museu não percebeu que seria um espaço tão grande assim, papo de 3.000 pessoas por dia. Então passou a abertura e logo a museologia falou, “gente, esse trabalho não é do museu, é emprestado, logo, vamos parar de mexer nele”.

Essa foi uma relação muito interessante, pois essa obra ficava numa mesa com outros trabalhos, então o que normalmente acontecia era que, depois da abertura, se alguém mexesse, eu tinha que falar que não podia mexer no trabalho. E, normalmente, com o fluxo de pessoas era muito tranquilo - a maioria simplesmente falava “ah, não, de boas, desculpa, eu não sabia”. A relação problemática acontecia era com as pessoas estudadas da arte, pessoas que conheciam o Hélio Oiticica e ficaram muito indignadas por não poderem mexer. Em retrospecto, dez anos depois, acredito que causava uma fricção o fato de eu responder de maneira técnica. Dizia “não, esse trabalho está contextualizado historicamente, tem toda uma relação museológica nele, a relação de participação muda”, mas as pessoas ficavam ainda assim indignadas por essa opressão da experiência da arte que ela poderia ter. Normalmente, elas viravam de costas para mim e diziam “ah, tá bom!” - Essas relações de microviolências aconteciam muito mais com as pessoas que eram entendidas do que com as pessoas que não eram. Só podia falar “desculpa” e seguir a vida.

Passou essa experiência, eu e Jandir fizemos um curso de formação e residência artística na Casa Daros no ano seguinte, 2014. Era um curso legal, tinha a ver com a relação das conferências-espetáculo do Parque Lage, o curso era organizado pelo Guilherme Vergara, a Jessica Gogan, o Rafa Éis e a Diana Kolker. Durante o curso, a gente teve várias experiências com diversos tipos de artistas, de várias áreas diferentes, mas aconteceu algo muito interessante comigo e com o Jandir, nos momentos de intervalos dos cursos. Começamos a brincar falando “poxa, imagina que tenha um objeto que seja interativo, a gente falasse pros visitantes que não podia mexer na obra e, quando questionasse sobre a interatividade, a gente falasse que a interatividade é com a gente?”, pela nossa experiência de trabalho. A gente riu, e foi isso. Passou mais um ano, e em 2015, houve a chamada para duplas de artistas fazerem uma intervenção no Hélio Oiticica, a partir do programa de pós-graduação em artes da UFRJ. Brinquei com o Jandir e falei poxa, vamos mandar essa estrutura, e aí começamos a pensar em como poderíamos fazer isso. Chegamos a uma solução com

o espaço do H.O, com uma releitura de um trabalho, baseado no Hélio Oiticica. No início, testando, sem nem saber se ia passar, a ideia era de: elencar um uniforme, ficar ao lado da obra e, toda vez que uma pessoa chegasse perto e tocasse nele, nós falaremos que “não, não pode tocar, a interatividade é conosco”.

Passou, por incrível que parecesse. Foi uma relação forte, porque a gente até essa época não trabalhava com performance. Eu estava iniciando de maneira muito incipiente, um trabalho bem pessoal. Teve algo que a gente elencou, o que seria esse uniforme. Pela relação simbólica dos nossos espaços, a gente pensou em uma pessoa vestida de terno, como algo que seja comum na maioria dos espaços. Alguém de terno, através do qual você teria uma primeira indicação da relação “serviço”, uma pessoa que vai me auxiliar a ter informações, trocas de serviços no espaço. Então nós decidimos, compramos os ternos, cortamos o cabelo, fizemos a barba, nos decidimos a levar bem a sério. Algo que nos incentivou foi o fato do projeto ter uma ajuda de custo para poder realizar, o que nos deixou bem feliz. A gente teve uma experiência muito divertida com a densidade da performance. Montamos o trabalho, organizamos o espaço, compramos o terno, fizemos a barba, cortamos o cabelo. No dia, uma amiga minha veio na minha direção, virou para mim e me disse “oi, tudo bem? Onde fica o banheiro?”. Dei uma travadinha de alguns milissegundos, mas continuei no personagem, na minha função. Estávamos no terceiro andar, então eu disse para descer, pegar o elevador, etc. Ela disse “ah, tá, obrigada!”. Ela virou de costas e deu um clique na cabeça, disse “caramba, Antônio, é você!”.

Depois, conversando com o Jandir, acho que a gente teve uma experiência de como a performance era mais densa que simplesmente a relação direta com o público ou como guia. Como, em certas posições e utilizando determinadas roupas, adensava-se uma discussão. Percebemos uma relação louca com nossos corpos, com a posição que a gente se colocava, que tudo isso poderia aumentar essas discussões. Para além da piada, da ironia com uma situação dada, a performance também faz algo com relação às escolhas.

Um ponto a mais que dá uma relação com a performatividade e com a relação com um todo foi a gente ter levado um calote! A gente não se ligou que eram 500 reais, que era um dinheiro bom na época. Não nos ligamos, ou esqueceram de passar para a gente, que precisávamos colocar o CNPJ da UFRJ nas notas fiscais e nos recibos das coisas, para termos o reembolso. Colocamos só os nossos. Compramos lá no Saara, e quando entrega-

mos eles disseram que tinha que colocar o CNPJ. E vai tentar conseguir outro recibo no Saara! Acho que essas pequenas histórias dizem muito sobre toda uma relação de uma sistemática, uma burocracia do mundo da arte que são inerentes ao trabalho - tanto ao trabalho artístico quanto ao trabalho laboral. É esse tipo de coisa que funda Amador e Jr., a partir daqui a gente percebe que tem algo aqui que podemos ir apertando, performando mais, vendo até onde os outros performam com a gente. Tanto no discurso como no ato em si, nas relações com os editais, como trabalhamos junto com a curadoria, com a burocracia. E foi assim que criamos a empresa, ao mesmo tempo que íamos fazendo. Eu disse que ia demorar muito!

JJ: Eu achei o livrinho da publicação, que tem o nosso nome. Tem a nossa página, nossa foto novinho, assinamos com nossos próprios nomes e não como Amador & Jr.

Te ouvindo, eu lembrei como surgiu o nome, com mais uma piada. Eu lembro que nessa época, mais ou menos, tinha um GIF circulando que era do Paulo Coelho e do Romero Britto lado a lado, em frente a uma pintura do Romero Brito. E aí fizeram um GIF deles dois e um pentagrama surgia, eles estavam de mãos dadas e de terno. Eu fiz uma piada que era “Coelho & Brito, Segurança Patrimonial LTDA”. Eu tinha esquecido completamente! Feliz coincidência ser Amador e Jr.

AA: É realmente muita coincidência, ser os nossos nomes!

JJ: Tem algo ainda, a Ana pode confirmar se lembrar, mas esse edital era para pós graduandos, e a gente ainda estava na graduação.

AT: Eu comentei isso outro dia, que teve um erro da comissão científica que eu participava, com os outros organizadores, que a gente absorveu os graduandos e, quando nos demos conta, perguntamos “e agora?”. Os professores, o Cadu e o Leonardo Ventapane, foram super de boas, acharam legal deixar como está, absorver, deixar todo mundo apresentar o trabalho.

JJ: Que bom, porque senão, o trabalho não ia nem existir!

AS: Vocês trouxeram algo, o Antonio disse “a gente ficou ali um pouco no personagem”, e eu queria tocar nisso pois é algo que me interessa. Acho que coloca a gente que tá junto, pensando sobre, num lugar muito particular, e é isso que deixa a gente muito intrigado. Pois quando a gente olha o site, que é super bem humorado, debochado com todo o esquema, tem a história do traje/uniforme. De uma certa maneira, eu fico, sempre que vejo o trabalho de vocês, me perguntando como vocês conseguem deambular entre a ideia desse traje e de uma fantasia em estrito senso, uma fantasia de segurança. De alguma maneira, também, mesmo assim vocês mantêm uma situação de performatividade que, se não fosse o terno, se desse de outra maneira. O terno é um emblema, um símbolo de alguma forma, que está investido na roupa. Isso também, pelo menos no Brasil, não é tanto uma tradição na performance. Seria complicado falar de uma tradição de performance no Brasil, mas não temos tanto isso da vestimenta como sendo elemento estrutural da ação. E eu queria saber como vocês sentem isso, se é uma questão, se não é. Inclusive, não vi ainda a exposição na Casa França Brasil, mas a Tete me mandou graciosamente as imagens, e tem alguma coisa de um terno lá, pendurado, meio Beueysiano. Queria perguntar um pouco sobre isso.

JJ: Nossa, maravilha, muito bem colocado. Você pegou num ponto que acabou me escapando. Eu também reparei, o Antonio disse “Personagem” e se corrigiu dizendo “função”. Eu acho que isso é sintético de como a gente encara esse trabalho. Se por um lado, a ideia de fantasia, de disfarce, de personagem, etc, estão mobilizadas no trabalho, a gente também foi percebendo que era mais a gente mesmo do que exatamente alguma coisa que estava ali numa cênica, um jeito de atuar diferente. Ainda que o terno invista também certo comportamento, quando a gente põe um uniforme, uma função laboral, e nosso comportamento muda. A gente teria uma conversa muito diferente numa mesa de bar, por exemplo.

Eu percebi, e acho que Antônio também, que era a gente ali, mudou pouca coisa. Isso foi surpreendente, de que vestido do terno, vestindo uma posição social, percebemos que a performance muda, a forma de ver a

gente muda. É como se nosso corpo fosse outro, no sentido de que ele está investido de uma função, de um referencial para quem visita a exposição. Isso tá confundido ali por certos procedimentos, burocracias, e isso me faz pensar em como o trabalho se estrutura. Uma coisa que eu acho interessante para a gente e para uma leva de artistas que trabalham mais recentemente. Perceber que dentro dessa grande categoria de trabalhos que mobilizaram a política, o imaginário social de uma forma ampla, perceber ainda essa divisão que lida com um trabalho de base, um trabalho mais rasteiro, algo que sustenta a vida social nas funções mais elementares, árduas, que precisam de alguém que acorde cedo. Esses trabalhos mais atenuantes, mais intensos, pessoas que varrem o chão, que observam, que põe seu corpo para risco. Isso está, obviamente, associado com a produção de raças, no Brasil como caso especial. A produção de raça está vinculada a esse processo de colonização perpetua, essa colonialidade que se mantém desde a fundação deste país e desse mundo, se a gente pensar que a racialização não está restrita a limites geográficos. Então é isso, me mobiliza a pensar que o terno é um ícone para a gente, algo que fala de um todo maior, que fala do trabalho racializado, trabalho de base. Nossos corpos ficam sublinhados em algum aspecto que diz respeito a pessoas pardas como nós, pessoas negras, justamente no que se confunde o labor, o trabalho. É essa relação entre pessoas que comumente visitam museus e pessoas que comumente trabalham neles.

AA: Complementando o Jandir, eu acho que não funcionaria se a gente não tivesse os corpos que a gente tem. Creio que talvez as coisas não fossem tão intrinsecamente ligadas e óbvias nessas relações, seria uma outra coisa talvez.

Acho que tem uma outra coisa, com relação ao termo da exposição, que é uma performance ali. Teoricamente, a gente terceiriza o serviço na exposição, se a pessoa quiser, ela pode vestir o terno e ter aquela experiência. Normalmente, as pessoas não usam, porque entram nessa relação de ícone, mas algumas pessoas usam, principalmente crianças. Elas se sentem muito mais à vontade de colocar o terno. E tem pessoas que se detém mais na exposição, no sentido de ler o programa performativo, que entendem qual é o filme, elas eu já vi colocando. Mas acho que tem esse jogo do uniforme, bem isso que o Jandir colocou. Um jogo que vem dessa relação que o trabalho nos conforma, a gente só tem a objetividade de desenvol-

ver o programa que temos hoje. O resto de todas as relações, construímos cotidianamente nos trabalhos.

JJ: Eu tinha esquecido do terno, mas é justamente isso. Nós chamamos as performances de “Serviços” no site, e tem algumas performances que não precisam do nosso corpo presente. O trabalho remoto, por exemplo, que é um totem nosso, está em escala real, e fica disponível no site. É um trabalho inédito, a gente tinha pensado mas não tinha realizado em nenhum lugar. O nome dele é “Terceirização”, é um terno que a gente usava e deixa disponível no lugar, em tese, em que o segurança estaria. Fica disponível ao público que queira usar, e ele ganha certas marcas ao longo do tempo - manchando, se amassando. É legal ver como ele se transforma ao longo da exposição.

AA: A galera não sabe dar nó de gravata... fica umas coisas estranhas.

JJ: Isso! Pode crer! E é isso, até esses amassados fazem a gente pensar nessa terceirização.

AA: É muito louco porque o uniforme é feito para o nosso tamanho, e quando a pessoa bota, as vezes fica uma coisa muito grande, muito louca. Aí você percebe uma relação muito fina, pois se você olhar pro uniforme das pessoas, é o tamanho que tem - as vezes fica mais apertado, as vezes fica maior.

Tem um vídeo que uma pessoa mandou recentemente, acho que é um vídeo da TATE, do MET, não sei. É uma chefe de segurança falando... Jandir, você lembra? Reparou que o terno dela era enorme?

JJ: Não!

AA: Vê depois e repara nisso!

AT: Porque ele circula, né? E essa caracterização é algo que eu me lembro bem quando vocês chegaram, voltando lá atrás no encontro. Lembro que foi uma mudança radical, vocês foram ao barbeiro e etc, e isso ficou gravado em mim. Cortaram os cachinhos do Jandir! Teve uma coisa de cabelo, de caracterização, bem marcante. E, voltando hoje na exposição, eu achei ela tão bonita, parabéns! Muito linda mesmo!

JJ e AA: Obrigado!

AT: E a tipografia, o jeito que vocês trabalharam o espaço, achei tão precisa, tão incrível. Minha pergunta então fica sendo sobre essa transmutação, esse trânsito das linguagens. Eu não me lembro de ter visto tão amplamente esse uso de diferentes linguagens - dos desenhos do Antônio, das fotos, desse totem. Será que vocês poderiam falar um pouquinho dessa transmutação do corpo, dessas diferentes linguagens da exposição?

JJ: Eu posso começar, mas só um detalhe: eu não aguento mais fazer performance! Eu não consigo deixar meu cabelo crescer!

A gente começou a fazer os desenhos justamente para o projeto, na primeira performance, que se pedia um croqui, que o Antonio fez a mão. Batemos o olho ali, e o croqui tem aquilo do inacabado e, pensando no nome da dupla, pensamos que era algo amadora, tem alguma relação. Virou parte do trabalho, Tanto que a gente entra no site e acaba adotando essa caligrafia, essa letra escrita pelo Antonio como uma fonte pros títulos, para a identidade visual da exposição. Acho que nisso, e aí construindo a performance em suas periferias (ou seja, o site, os desenhos), percebemos que a performance estava além do corpo em ato. Tem uma série de dispositivos que a gente lança a mão, atos que compõem a performance. Os textos que a gente escreve para cada serviço (e aí muda o nome de

performance para serviço) são um tanto irônicos, a gente finge ser uma empresa de segurança. Os desenhos são os preparatórios da performance, onde a gente consegue visualizar primeiro como ação, e depois conversamos e debatemos isso. Tem as performances que são desincorporadas, o trabalho remoto, a terceirização. Tem às vezes o contato que fazemos com as pessoas, um contato até meio protocolar, com slogans que a gente inventa como “Amador & Jr: Nem Profissional Nem Sênior”. Eu acho que vai nesse sentido, eu pensaria em como essas outras mídias servem para criar uma imagem maior junto com o site, com publicações, coisas que vão confundindo a performance e fazendo ela acontecer. É um aspecto importante para Amador & Jr., ao mesmo tempo prejudicial, em que muitas vezes a gente não é visto como performance.

Por exemplo, lá na exposição, muitas pessoas não entram na sala - é uma sala lateral, que muitas vezes era uma sala do educativo da Casa França, então as pessoas muitas vezes batem o olho e vão embora ao ver uma sala de descanso, uma televisão ligada, uma bagunça. Nas performances também. Às vezes estamos de terno, com os olhos fechados, e mesmo assim a pessoa me pergunta onde fica o banheiro. Respondemos, ainda de olhos fechados e ela vai embora. A gente está de dente de ouro, respondemos alguma coisa, a pessoa até franze o cenho, agradece e vai embora - é muito comum fingir uma normalidade. Acho que isso acaba até contaminando nossos parceiros. A Carolina Rodrigues, que foi uma curadora bem importante para nós, escreveu o texto crítico que na parede da para ver, e o texto é muito esquisito, pois ele se confunde com o texto de uma empresa se propagandeando. Algumas pessoas já têm vindo falar, por exemplo, dessas que vêm desavisadas. Recentemente veio um visitante enquanto eu estava na sala, descansando, e ele estava olhando a exposição e, ao ver a legenda da sala de descanso, ele começou a rir. Teve uma crise de risos! E aí eu levantei e fui conversar com ele, e ele disse: “eu estava revoltado já! Já tava pronto pra ir na recepção reclamar com alguém, perguntar como um espaço de cultura se presta a isso, abrir espaço para uma empresa de segurança se propagandear, escrever um texto todo se elogiando, explorar a imagem de seus funcionários!” Mas, depois de ler a legenda, entendeu que era uma performance, e ficou um tempão conversando comigo.

AA: Só para complementar, eu acho que, como o Jandir falou, a gente é muito da performance, mas a gente tenta dilatar a questão do tempo da per-

formance. Pensar essa relação da performance como a performatividade de outras documentações, outros dispositivos, outras linguagens. Pensar que quando você entra no nosso site, você está performando com a gente, que está rolando uma troca ali quando alguém vai no Fale Conosco perguntar algo e o agente responde algo mais protocolar da condição. Tem gente que envia os editais, e respondemos como parte da performance. As vezes é um tiro no pé, mas acho que faz esse jogo da performance. E muitas coisas nessa relação com a linguagem tem muito a ver com a nossa vida. O trabalho remoto nasce na pandemia, como a gente pensa o trabalho remoto com determinados tipos de pessoas. Antes disso, o trabalho remoto seria impensável. Muitas vezes, tem a ver com nosso cotidiano. Recebemos muitos convites de exposição tipo “poxa, está tendo essa exposição aqui, mas a gente não tem dinheiro para vocês.” A gente diz, trabalho remoto, só para imprimir que estamos aí. Daí que vem essas estratégias da linguagem, que tem a ver com esse campo mais do trabalho.

AS: Eu vou fazer uma pergunta meio longa, mas como eu adoro o trabalho de vocês, é importante dizer. A gente toca uns pontinhos nevrálgicos, é importante pensar pois é um trabalho mais histórico de desdobrar, até para quem está lendo a gente. No site, eu acho lindo quando você fala de lançar performatividade para esse leitor. Vocês colocam que as instituições são clientes, e isso já é algo interessante, no texto, vocês colocam que são eles que “a dupla já atendeu”. Eu acho que tem uma camada mais direta de ironia com a instituição, a primeira camada. Mas fiquei também me perguntando, e aqui tem uma primeira parte da pergunta, uma ironia com a própria ideia de artista. Não é mais uma relação de produção, e sim de atendimento, e aqui eu to acreditando nesse drible que vocês fazem na linguagem. E aqui fica uma preocupação em certa medida, como que a dupla pensa essa relação da ironia com a própria ideia do artista.

Ao mesmo tempo, eu lembro que eu citei recentemente que lá em 1995, eu, Daniela Matos e a Isabel Portela, fizemos uma exposição chamada Incorporações. Já tinha um debate de performance, performatividade, etc. E a Viviane Matesco, uma figura contundente da UFF, ela falava o tempo inteiro, com aquele jeito dela: Cuidado. Ela dizia que a performance tem algo de animador de auditório. Isso virou para mim uma fantasmagoria, no melhor e no pior sentido. Então minha pergunta acabava aqui, como vocês lidam com esse risco - de um desejo de questionamento das instituições,

que a tudo devora, e nessa lógica de animador de auditório. Mas aí, por outro lado, tem uma última parte da pergunta, que não estava aqui, mas enquanto vocês estavam respondendo eu fui procurar. O catálogo da bienal termina, ao mesmo tempo me respondendo e não respondendo, mas que tem algo aqui que eu queria trazer. Essa imagem que vocês veem no catálogo da bienal - linda! Também acho histórica, no Museu Nacional de Belas Artes - ela tensiona e fratura toda a possibilidade de animação de auditório, com por exemplo esse registro de performances em Queimados, lá em 2019, com o Jandir dentro de uma piscina. É totalmente o avesso. Logo, fiquei me perguntando se também esses outros lugares, a princípio, onde a nuvem simbólica do sistema de artes não está, se esse trabalho não se redimensiona, se ele não atende de fato as lógicas que vocês têm uma preocupação desse silenciamento desses corpos, e assim por diante. Diferente de uma grande abertura expositiva, por exemplo.

JJ: Acho que tem muitas coisas, talvez fique perdido a maneira que vou responder! Muito comumente, trabalhando como educador e com outros educadores, a gente se viu lidando com artistas e odiando os artistas, desgostando deles. Ô gente complicada! O “main” da arte como um todo é muito complicado, quando você está em uma certa posição, em um museu grande como o que a gente trabalhou como educador e monitor. Nossa, vem umas pressões também, como gente que não consegue dimensionar seu papel como trabalhador de uma instituição, com responsabilidades por ela, e acabam sendo violentos contigo. Já sofremos na mão de muitos artistas, como sofremos na mão de muitos curadores, enfim. Tem colegas que receberam dedo na cara, ouviu um grito, teve gente que até tomou soco - não exatamente de um artista, mas de público em geral. Então se confunde, existe uma certa hostilização que ocorre.

Acho que isso foi importante para que construíssemos uma ética do trabalho, porque isso norteou algumas decisões para Amador & Jr. Por exemplo, nós decidimos performar só nós dois sempre, entendendo que de outro modo, se trouxéssemos outras pessoas para fazer essas performances, terceirizando isso, a gente estaria numa posição mais próxima de um empregador, agenciando outros corpos. Havia algo ali que estava na nossa fisicalidade, no nosso corpo. Também há a decisão das performances serem em longa duração, mas que ela tende muito menos a uma tradição dessas performances longas, que ficaram mais conhecidas com a exposi-

ção individual da Marina Abramovic aqui em São Paulo. Temos muito mais a ver com a rotina de trabalho. Teve um caso, que creio ter mencionado em outro momento, em que eu estava fazendo uma prática de yoga, que eu tinha que ficar com os braços pro alto e etc. Eu não sou praticante de yoga, nunca fiz, mas fui numa aula experimental. Então eu estava lá, com os olhos fechados, e me veio à cabeça uma lembrança, ao perceber que meu braço doía a beça, de que todo dia eu pegava um metrô, papo de uma hora com o braço de pé. Então eu claramente podia aguentar essa sensação. Quando eu abri o olho, o instrutor falou para outra pessoa, “Nossa, o Jandir foi o único que ficou com o braço de pé! Que dedicação a prática!”, e eu só estava pensando no trabalho. Duas horas segurando uma marmita ou algo do tipo. Acho que isso é legal de falar pois mostra como em alguns trabalhos, e o nosso é um deles, certo corpo de trabalho, o corpo racializado, se confunde com o corpo do artista, que sofre certos condicionamentos. Privilégios, condições, juízos, etc. Mas essa confusão mistura um pouco as coisas, e a gente está nesse cruzamento. Nada soluciona muito facilmente, mas estamos nessa encruzilhada, do corpo negligenciado, agenciado de formas dolorosas na sociedade, e o corpo do artista, que tem suas dores mas que tem outras posições na sociedade. Tem mais coisas para falar mas eu esqueci, se o Antônio quiser complementar...

AA: Tem o que complementar sim! Muitas questões que você evoca, Alexandre. Mas acho que tem uma coisa que eu acho que o Jandir tocou nessa relação de tradição de performance, que tem a ver com essa relação de animador, de entretenimento. Eu acho que a gente vai para outro caminho justamente porque a gente tenta replicar a performance ao tempo de trabalho comum, e aí vem essa tradição de longa duração. Tentamos fazer sempre na abertura e em outro dia comum a exposição. Creio que tem uma relação que aprendemos no trabalho que é a relação crítica com a curadoria, que é fundamental, é pensar que a exposição não termina na abertura. Ela não deixa de existir quando você abre a exposição, ela literalmente ganha vida e densidade com todas as experiências que rolam em cartaz, com todas as outras pessoas que trabalham na exposição e os outros públicos, elas que criam com o conceito curatorial. Se cria um campo de discordância. Quando você começa a sentir um conhecimento das relações de dissensos do público que podem ser criados. Tem esse ponto que acho que a gente aprendeu muito nos trabalhos de monitor e educador, a vivência dos conceitos que foram colocados numa exposição,

que informam muito a gente no sentido de como a relação com o público é uma relação de criatividade. Ela pode ser muito potente. E também tem uma crítica com a nossa relação institucional, que acho que tem a ver com nosso trabalho.

Uma das melhores perguntas que fizeram na nossa vida veio de uma amiga nossa chamada Priscila. Ela estava fazendo performance a um tempo e nos perguntou algo muito simples que a gente não soube responder: depois de fazermos nossa performance, o que as instituições aprendiam com isso? O que mudava? Eu disse que acho que nada, geralmente não aprendem. E, voltando ao texto da bienal, acho que foi muito preciso, a relação da ironia e da piada. Ele termina dizendo que mesmo depois de tudo isso, as pessoas podem sair de lá rindo mesmo sem ter entendido a piada. Acho que tem esses pontos de fricção que a gente consegue colocar justamente porque a gente não fecha a experiência para o público performar junto com a gente. Geralmente, criamos uma situação e eles seguem o protocolo dessa situação, e o que depende é como as pessoas vão reagir a isso. Desde achar maneira até não ver, abrimos para essa experiência de criação ao público. Não só ao público que visita a exposição, e eu digo público no sentido de todos os profissionais e pessoas que lidam com a gente desde a contratação do serviço até os trabalhadores que estão ali com a gente. Temos essa condição que vai adensando as questões, e acho que abre para você rir de nervoso, rir de graça, tem essas nuances que fazem parte da nossa relação. Esse contato com o dissenso, como os públicos criam juntos.

Voltando ao que o Jandir falou, com relação às violências. Muitas vezes a gente, como educador, pensava: o trabalho não está sendo feito certo. O artista queria isso. Isso tolhia a experiência que a pessoa tá tendo com a obra no mundo. Essa relação de criar certo e errado prejudica a experiência em vida. O que seria uma experiência em arte senão uma experiência de educação e criação coletiva? É dessa ética que o Jandir fala. A gente não quer ser escroto, então vamos fazer nossas coisas para não sermos escrotos! Existem essas complexidades, muitas vezes que a gente nem tá ligado sempre, é uma relação de investimento. A gente foi aprendendo no trabalho, fazendo a performance, às vezes acontecia algo que não esperávamos. Mas precisamos ter essa serenidade de não estar certo e errado, não sofrer violências nem criar violências, tem a ver com isso. Mas enfim, muito complexa sua pergunta! Não sei se a gente abrangeu tudo!

JJ: Só mais uma coisa, um complemento. Lembrei de uma dimensão importante do trabalho, que eu e Antonio comentamos sobre desde que começamos, que é sobre ser um trabalho mesmo, o que foi importante. Estudando arte, a gente tem contato com muitas frentes diferentes, formas em que o artista se entende como agente na sociedade, desde formas ligadas a utopias e modificações sociais amplas, ao agenciamento de pessoas. Nós entendemos nossa obra como trabalho até em uma dimensão mais melancólica da crítica institucional, a dimensão que pauta coisas, critica, bota em cheque, mas que não muda muito. A pergunta da Priscilla é, infelizmente, um diagnóstico bem preciso. Então, a gente entende que estamos trabalhando, sempre, e nisso existem outras frentes em que a gente acaba assumindo. São frentes que encontram a gente em diversos espaços, como a educação. Estar aqui com vocês é uma forma de elaborar de onde o trabalho parte, são problemas que alimentam outros trabalhos, que tocam pessoas racializadas, etc. Ha, também, a dimensão desse desprestígio, da “animação de festa” na performance, que eu acho que permanece bem forte, existindo como risco, como algo a se observar. Acho que a provocação da Viviane é interessante.

AS: Quando vocês falam de trabalho, das referências dos lugares que vocês vieram, do trânsito, desses corpos, a gente pensa realmente em trabalho. Mas tem algo do trabalho dessas pessoas que não se paga. Algo desse trabalho está sempre em queda, nunca vai ser absolutamente posto em sua legitimidade. Algo disso talvez seja um pouco diferente para o sistema de arte, a gente acredita nesse artista que vai ser cada vez melhor remunerado. Acho que, então, a pergunta que vem na sequência, a minha curiosidade, é menos “como vocês se relacionam com as instituições?” ou “como o trabalho tem um resultado na instituição?”, e sim pensar em como performers, agentes, como Jandir e Antônio, como vocês lidam com essas tensões. A própria Bienal de São Paulo, teoricamente, se anunciava como um pouco inovadora, relevante, com um corpo de curadores muito diferente. Mas ela, e isso é algo que interessa a vocês e a mim, recebe uma carta de repúdio sobre as condições de baixíssima qualidade de tratamento de mediadores. Como o Jandir e o Antonio, internamente, recebem isso - para além do que o trabalho gera a instituição, mas sobre como é estar neste universo com este trabalho.

JJ: Acho que é algo ambíguo. Usarei o caso da bienal como exemplo. Participar dela foi ser muito mimado, ter uma posição maravilhosa de ter produtor, ter hotel, passagem de avião comprada, tudo pago muito tranquilamente. Fazer o trabalho como artista. A bienal é um caso extremo, mas isso se repete em outros espaços, e eu acho que a dimensão de termos um trabalho que vai sendo reconhecido, que vai brilhando nos olhos de outras pessoas que não o veriam se a gente estivesse num trabalho de monitoria e educação, ve-las interessadas, conseguir posições melhores em contraste a esses nossos empregos anteriores - isso é foda! É muito massa, é bom, é estar em uma posição diferenciada de reconhecimento, de validação. O exercício da performance aí é foda. A gente está lá, em pé, fazendo uma coisa esquisita, gratificante. A gente tem contato com públicos que conhecem e não conhecem a performance, pessoas que vão ter a dimensão de encanto com a performance. Mas é algo também violento, tiveram muitos momentos que me irritaram profundamente em contato com o público - gente intransigente que tocava no corpo, por exemplo. Tem um trabalho em que ficamos um de frente pro outro com um detector de metais, estilo portal. Isso foi na abertura. Começou a exposição e as pessoas formavam fila para passar, e aí elas passavam de qualquer jeito. Não estou dizendo que as pessoas estão erradas, que elas deveriam agir de outra forma, é a isso que a gente propôs. Mas não posso negar que isso me irritou pra caramba, ver as pessoas passarem por mim sem nem dar bom dia, como se eu fosse um playground. Ou então pessoas que perguntavam e falavam conosco de forma grossa, teve um cara fortão que passou por nós, esbarrou no meu pin que ficava no peito e acabou caindo no chão, amassou todo. Ele percebeu, olhou, disse “lh!” e foi embora. Eu fiquei, “que filho da puta!”, não abaixou para pegar o negócio, não pediu desculpas, ele só foi embora. Eu fiquei puto! É isso, é da performance, tudo certo, mas minha capacidade de amar a humanidade diminui um pouco quando eu faço esse trabalho. É como trabalhar mesmo!

Tem essas paradas, a gente está com o corpo disponível. Teve uma vez que estávamos fazendo isopor, a gente ficava com cadeiras de praia, bebendo cerveja todo dia na porta do local, e fizemos na frente da bienal. Ficamos bêbados, foi ótimo. Mas antes de começar, nós falamos assim: com essa performance, ninguém vai nos perguntar onde é o banheiro! Pelo amor de deus, estamos até escutando música, ouvindo um pagode. Começou a performance, e vieram todas as perguntas de rotina. Onde fica o estacionamento, onde fica o bebedouro. Era muito recorrente a pessoa chegar de bicicleta no Ibirapuera, parar e falar “meu amigo, pode olhar

minha bicicleta enquanto eu visito a bienal? Vai demorar uma hora e pouquinho.” Eu virava e falava que hoje não podia, que eu tava aqui bebendo. Teve um caso de uma mulher que, creio eu, alguém foi apresentar nosso trabalho. Ela olhou assim e disse “ah, que bacana, interessante o trabalho de vocês”. A gente tava bebendo, comendo batata frita Ruffles. Ela disse “ah, que interessante, vocês estão comendo ruffles, bebendo cerveja, uma coisa bem cancerígena, né?” Ela falou de um jeito bem debochado, botando em cheque o trabalho. E eu fiquei pensando: que foda, nem o trabalho mesmo de performance, essa posição de respeitabilidade, de encantamento, não chega em todo mundo. Às vezes, por estar com o corpo presente, explicitar seu desgosto com o trabalho terá um contato direto, desgostoso com algumas pessoas. E isso se repete. Então é bem ambíguo, de ser performer e ser reconhecido como tal, e tem essa dimensão que se confunde com o trabalho de alguém que monitora uma exposição, certas coisas se parecem muito.

AA: Acho que a gente falou bem dessa relação. Eu queria falar um pouco da carta, será que vale a pena? Acho que é muito complexa toda a relação, e como foi a questão midiática da carta. Eu acho que tem dois pontos fundamentais para pensar isso. Acho que a primeira é que os trabalhadores são muito diferentes uns dos outros. Quando se lança uma carta, pressupõe que todos aceitaram, e a gente não sabe se foi assim mesmo ou não. Realmente não sabemos, e não acho que cabe a gente procurar saber se foi isso ou não, mas eu parto do pressuposto de que houve um consenso. É até parte da experiência de trabalho. Ter consenso geral de todos é algo muito difícil. Tem outra coisa que eu acho que está nas entrelinhas de todas as relações de trabalho, e isso tem a ver com São Paulo, que é essa carta vir no contexto que o Alexandre falou - pensar num corpo curatorial diferente, uma proposta diferente e tal. Acho que essa carta surge num contexto de que está tendo coisas na parede, então podemos também reclamar das nossas relações no cotidiano. Essa carta surge do movimento que está instaurado pela experiência da curadoria da Bienal, só surge mediante a isso. Se fosse outra bienal, talvez não tivesse acontecido, tanto que todas as experiências que estão descritas na carta pelos trabalhadores que trabalham comumente nessas funções, são coisas que sempre aconteceram. É o padrão, não foi hoje que isso aconteceu, e a gente pode pegar o histórico de greve em trabalhadores em cultura, ou pegar em específico os de monitoria em exposição de arte, tem desde antes da bienal da

mercosul. Todos os movimentos de reclamações sempre existiram. Ainda mais se pensar em São Paulo, é o senso comum, todos falam que trabalhar na bienal é foda, pesado, punk. É a porta de entrada de muitas pessoas, curadores, artistas, muitos falam de já ter trabalhado como educador na Bienal de São Paulo. Tem essa coisa muito louca de trabalho.

É muito louco também pois meio que bate diretamente na gente. Mas temos nossa relação de privilégio mesmo, como é nossa entrada na função da bienal. A gente é artista convidado. Ao mesmo tempo que a gente sabe das situações, nossa posição é outra. Como que acontecem essas relações de posições, de relacionamento? Acho que, complementando a fala do Jandir, seria esse ponto de ser muito complexo. Nossa tendência é sempre tentar simplificar uma discussão que vai ser atravessada por várias coisas como raça, classe, relação de periferia, relações de trabalho, história de vida, que são muito loucas. E isso vem da nossa condição também, de estar ali. Porque é isso, pode ser instaurada uma confusão com relação a nossa função.

JJ: Só complementando uma coisa, depois eu até vou publicar isso, mas eu soube que houve outros levantes de educadores na bienal, na 27a por exemplo. Tiveram alguns fóruns para discutir condições de trabalho em outras edições. Mas a carta deste ano tomou um vulto maior, e aí eu tenho uma teoria e tem o fato. De fato a carta saiu para um veículo de alcance, que foi a revista select, que divulgou a carta e a nota da Fundação Bienal de São Paulo no mesmo momento. E outra coisa que parece se alimentar disso, e o Alexandre até contornou quando estava falando, é a característica dessa bienal em específico. É a primeira bienal com tres curadores negros, com um coletivo de curadores na bienal, é uma bienal que tem um corpo de artistas racializados maior que de artistas brancos, parece que ali foi até uma isca para algumas pessoas posicionarem a sua critica em relação ao que acontecia, e a carta foi essa chave. Foi um paradoxo que está ali na fundação a bastante tempo, e se torna explícito pelos outros levantes que aconteceram. É sintomático terem recorrências, a 9a bienal do mercosul ter lançado uma carta, dentre outros lugares que pipocaram reclamações de educadores organizados.

AA: Tem uma tradição de reclamações.

AT: Eu tenho uma pergunta, já que estamos falando sobre isso, eu queria que vocês falassem um pouco mais de si mesmos. Pensando nessa relação arte-trabalho, arte-educadores, mediação, tem toda uma ressonância e uma troca, um diálogo que vocês trazem na prática artística de vocês que é muito bacana, até pensando nos espaços. Queria pensar um pouco agora na questão acadêmica, no sentido da formação e na universidade no trabalho de vocês.

JJ: É interessante, porque as nossas entradas no doutorado não tem relação direta com Amador & Jr. Eu fico pensando sobre como a gente não costuma escrever artigos sobre Amador & Jr., nossa entrada no mestrado e no doutorado eu não vejo essa relação, e acho que é pois o trabalho se constitui muito ali como uma experiência principal e formadora da performance. A universidade é super importante, obviamente, pois nossa entrada na universidade faz o nosso vínculo com a arte contemporânea. Ainda mais pensando no contexto em que eu e Antonio entramos na universidade, nós pensamos nas ações afirmativas, na expansão do REUNI, tudo isso permitiu que eu entrasse. O Antônio vem também como bolsista no ensino médio, e isso fez com que ele pudesse ter uma educação privada com um pouco mais de qualidade, e hoje em dia ele compartilha a cadeira de formado e graduado com outras pessoas que estudaram com ele. Eu já não tenho tantas perto de mim. Universidades públicas diminuem mais ainda. Isso é fundamental para que eu, Antonio e outras pessoas tenhamos entrado na universidade, e, portanto, num curso de artes visuais. Eu acho que as coisas vêm mudando um pouco. Eu gosto sempre de pensar de um todo, um cenário que tem emergido, e tem reincidentemente associado a essa emergência de artistas e outros atores a isso, a essa política pública mais ampla.

No sentido da pesquisa, em específico, eu me vejo como um cara que pesquisa dentro da universidade, trabalhando meu corpo de trabalho ali dentro, mas que a pesquisa aconteceu extra-institucionalmente. Amador & Jr aconteceu nisso. Mas eu também tenho outros braços em que eu vou fazendo as vezes de forma mais livre do que se eu fosse submeter algo a

uma revista, um processo duplo-cego, com pareceres, anais, seminários, congressos. Essa permissividade, é claro, vem do aprendizado com arte contemporânea, com o trabalho em museu, com entender esse tripé que sustenta a universidade - a educação, a extensão e a pesquisa. Isso vai então numa chave que vai até além disso, desses enquadramentos de carreira que constitui um corpo que vai se fazendo universitário, pesquisador institucional. Eu me permito, aqui e ali, jogar dentro e fora do campo. Eu acho que Amador & Jr. tem algo a ver com isso, e vai chegando por outra porta na universidade. Acho que é uma porta que se abre que é interessante, até mais generosa para a gente elaborar textualmente. Uma entrevista acaba sendo massa, dá vazão a uma informalidade que é muito importante também ao Amador & Jr. Quando a coisa tem que passar por vários processos e ser avaliada, acho que tem vários processos que batem com as palhaçadas que a gente vai falando.

AA: Confirmando o que o Jandir falou. Falando por mim, eu acho que eu gosto de pesquisa em universidade, mas eu vejo como um espaço de formação. Eu fiz a graduação em pintura, então tem toda uma relação técnica que eu aprendi que tá carregada em mim. Volta e meia eu falo pro Jandir que eu penso na performance de maneira muito pictórica, eu vejo a cena sendo construída como uma relação de pintura, então é inegável o quanto a formação universitária atribui em mim uma relação que vai produzir algo exteriormente. Tanto as experiências que são muito positivas e as que são muito negativas, que eu falo, “faria isso completamente diferente, foi um equívoco na minha formação”. Também, algo que acho que veio pro Amador & Jr mas que tem a ver com meu trabalho pessoal, é meu caminho mais em direção a cena. Terminando o doutorado antes da cena, eu fiz um caminho das artes visuais e percebi a relação da performance e como eu ganharia se eu fosse observar a galera da dança, do teatro, como eles lidam. Eu vi que precisava de uma especificidade da experimentação do corpo, de pensar o corpo que é outra episteme. De uma maneira que eu não enxerguei como um ponto nas artes visuais. E isso alimenta muitas coisas que a gente faz com o Amador & Jr., muitas coisas que realizamos vai embicar na minha pesquisa de doutorado, minha pesquisa acadêmica. Pensar numa relação de performance e antropologia, vai brincando entre si. Coisas da antropologia acontecem na minha frente quando a gente performa Amador & Jr., e eu penso em como estruturar isso. Pensar a relação econômica e performance, sei lá, como o Bourdieu vai pensar no papel

das pessoas, e como no sistema de arte, eu vi isso acontecendo na nossa performance. Na minha qualificação, a Eleonora Fabião disse: “eu acho que você está fazendo um doutorado com uma qualificação performativa. Você gosta de estar sempre aprendendo.” Eu fiz o doutorado como desculpa para estudar, e isso me alimenta. Eu sou uma pessoa bem nerd com relação a estudar, e o campo do Amador & Jr. me alimenta, e eu alimento o campo. E a universidade eu vejo muito nessa relação de formação de pessoas.

AS: Achei muito interessante a Tereza trazer essa questão da formação da universidade, como a gente tem pensado. Eu também acho que, aqui na revista, a gente tem toda a burocracia, mas tem uma tentativa de desburocratizar no melhor sentido. A gente tem mil problemas, na universidade como um todo. Por exemplo, essa entrevista poderia ser um vídeo, apenas. Mas se ela é transcrita, se ela é um texto, se ela é outra coisa, a possibilidade de consulta, de citação, e aí começam as métricas, etc e tal. Acho muito bonito quando vocês falam da universidade. Nessa mesma edição que estaremos, eu, a Ana Tereza e o Davi publicaremos um texto que o Boris Groys publicou no e-flux. Nesse texto, ele diz que para o sistema de artes (que é diferente da universidade), o sistema de raça e gênero desconsidera propositalmente a discussão de consciência de classe. É um texto polêmico à beça que vai estar conosco, mas que fomenta a discussão.

Já que falamos da Select e da Bienal, eu vi que a bienal recebeu 9 autuações por violação de leis trabalhistas. Então o buraco fica bem embaixo. E também não acho que é a posição curatorial que traz esse tipo de revelação, é uma questão jurídica.

Queria trazer outra coisa. A Juliana Monachesi, na Select de 2023, cita vocês. Numa conversa com o Ricardo sobre os anos 80, ela fala que acha que, de alguma maneira, nessa época, era um certo curto-circuito midiático, e que hoje é um curto-circuito institucional. O Basbaum fala que, vendo a performance de vocês, ele pensa no Seis Mãos. Acho que a gente sempre tenta fazer essas associações. Quanto a essa afirmação da Juliana, eu fico pensando se dá para separar tanto os anos 80 como midiáticos e vocês como institucionais. Primeiro que nos anos 80, a gente tá abrindo isso tudo de alguma maneira, para as ideias de mercado que a gente sabe que nós nos tornamos. Mas eu, em certa medida, fiquei me perguntando

se toda institucionalidade hoje não é midiática, que é o alvo de vocês no melhor sentido. Não teria, então, uma separação possível temporal. O trabalho de vocês trabalha, promove, faz uso, tem de materialidade simbólica, exatamente essa convulsão de uma institucionalidade midiática.

JJ: Acho que tem uma dimensão aí importante para a gente, que escapa a institucionalidade da arte, pura e simplesmente. Recentemente nós viralizamos um vídeo... nós não que é muito forte.

AA: Viralizaram a gente!

JJ: Isso! Um visitante foi na abertura da exposição, um cara que a gente nunca viu na vida. Ele ficou tocando a campainha na nossa performance-serviço. Tempos depois uma amiga minha, que eu não falo a mais de 20 anos, que a gente se conheceu na época da igreja, me marcou. Pensei que era uma marcação daquelas de sorteio, e quando fui ver, era um vídeo desse cara. Pegaram da página dele e publicaram em uma página de 5 Milhões de seguidores, um frisson de pessoas comentando, passou de duas milhões de interações, etc. A gente ficou surpreso, isso foi encantador. Eu brinquei com o Antonio que a gente podia se aposentar! Isso foi a parada mais foda, que bienal o que? Tem a dimensão do trabalho que escapa justamente a institucionalidade mais restrita da arte contemporânea, que é mobilizadora dos afetos mais íntimos. Tem a relação com a internet, com a bobeira e a piada. Mas teve outra performance, que a gente fez com uma bateria de escola de samba.

AA: Não é qualquer bateria, é a Mocidade!

JJ: Sim, é importante falar isso! Teve também quando a gente apareceu por alguns segundos no RJTV, com o Fábio Judice. A entrevistadora per-

gunta algumas coisas, filma a nossa performance entrando na piscina em Queimados, e no dia seguinte um monte de gente vem para falar com a gente na rua. Inclusive, a mãe de um amigão meu, que me viu na televisão e, em seguida, chama pra rezar um terço na casa dela com um grupo! Eu desconversei, não quis falar que eu não sou mais da igreja. Acho que tem essa dimensão midiática do trabalho, ela é importante para a gente, pois toca naquilo que é a cultura popular, não muito distante do que motivou também o Ricardo, o Alexandre na década de 80, com o Seis Mãos, com a Dupla Especializada. Eu li essa entrevista, li o comentário da Juliana, e entendo também nessa chave. Entendi o que ela pos, é um contraponto esquemático, de um momento em que a performance e o meio da arte toda eram muito incipientes. Tem muito a ver com o que você falou com relação ao mercado. E aí se pula para o nosso momento em que a gente faz performance, mas com outra estrutura. Algo que eu vejo o Ricardo falando constantemente é sobre como não tem registros de várias ações que eles fizeram. Enquanto que para a gente sempre tem foto, eu sou o maluco da memória, eu vou atrás das fotos, quero escrever tudo. Isso é mais tranquilo, a gente tem entrada institucional. A gente traz fotógrafo com a gente, ou pede para alguém tirar foto com o celular, etc.

Principalmente, falando dessa diferença esquemática que ajudou a Juliana a tecer seu comentário, tem um segundo momento em que a arte contemporânea atinge, a partir do Brasil, uma dimensão globalizada. Mercado de arte, galerias de arte projetadas internacionalmente, movimentando muito dinheiro na cifra dos milhões, e as instituições que já eram grandes como a Bienal de São Paulo se tornam enormes.

AA: Tem algo que eu gostaria de dizer, para adicionar a discussão, adicionar mais comburente no fogo. Tem algumas condições nessa relação midiática, de mercado, etc. Tem essa performance do artista, que tem seu Instagram, fazendo seu corre. Se vocês olharem o perfil de artistas no Instagram, vai ter muito artista ou mostrando o trabalho dele, ou vai ser o artista mostrando ele mesmo. Perceba que existe essa diferença.

JJ: Polêmico!

AA: É, polêmico! Eu digo isso porque eu li Goffman, Bourdieu, a relação da performance do trabalhador. Se você performa que trabalha muito, você acaba não trabalhando. É impossível trabalhar e performar que trabalha, só estando com um tipo de anabolizante na mente.

Quanto a essa relação de institucionalidade, tem essa dinâmica de auto-promoção. Eu ainda acho que a relação de performance é uma relação muito ainda não-mercadológica, pelo menos nas artes visuais. A gente ainda precisa ver o objeto para ser o lastro financeiro da parada. Sendo bem sincero, a gente já foi artista de bienal, nenhuma galeria pensou em vir e nos representar. Também temos a condição de pensar nesse mercado que é muito restrito ao objeto. Não sei se o Jandir concorda, mas acho que faz sentido a gente pensar numa performatividade da empresa, que quer vender o serviço dela. Uma relação da obra com o mercado, a gente se ligou muito em como nosso circuito de trabalhos, de como o dinheiro acontece com a gente, tá muito ligado a um circuito institucionalizado de editais, de museus e afins. É um outro circuito institucional, mas a gente consegue se ligar mais nele do que num circuito mercadológico, de galerias e outro sistema alternativo. Não que a gente não queira esse outro circuito, mas é mais difícil de a gente conseguir entrar, mas a gente tem que pensar em estratégias para tal. Não é uma negação nossa, e sim uma dificuldade de entrada. Eu acho que bati muito numa relação de mundo contemporâneo, impossível não pensar em algo como a rede social, que faz uma função de performatividade e performance 24 horas por dia. Impossível não ser batido por isso e seu trabalho não ser afetado por isso. Vai ser afetado mesmo que você negue isso - discordar leva a uma relação transversal com o trabalho. Eu acho que tem essas diferenças. Não sei se fui muito confuso com essa relação da imagem, parece algo muito marqueteiro, mas acho que isso está na noção de ironia. Ao mesmo tempo, é uma coisa para ter cuidado em tocar.

AT: Só um comentário, eu acho muito interessante essa confusão, esse ruído, esse fluxo que existe no trabalho de vocês. Acho interessante essa não-definição, essa não-completude, esses trânsitos. Eu acho ótimo.

AS: Eu tenho mais uma pergunta a fazer. Eu tenho muito pensado, hoje e

ontem, em como é essa história de fazer performance. Em qual medida a gente é mergulhado nessa persona, entre muitas aspas, ou como estabelecemos vínculos com o entorno. Tem gente que diz, preconiza, que fica cega, e eu acho um pouco romântico isso. Fiquei vendo um trabalho que é o Ler de 2023. Tem uma serigrafia, que nela tem um emblema, quase uma síntese do que vocês fazem, que é o vigiar e punir do Foucault. Depois eu fui procurar na Biblioteca Mário de Andrade. Vocês tem o Macunaíma, e depois um que eu não consegui a princípio identificar, que é O Orgulho de Jamais Aconselhar, de um cara chamado Marcos Antonio de Moraes, falando das cartas de Mário de Andrade, o que é incrível - um artista que escreve cartas. E eu fiquei com essa pergunta na cabeça: é possível essa leitura? Isso se dá? Ou é uma cena de leitura? Será que eu leio de uma maneira que seria “as pessoas me vendo ler”? Por favor, falem dessa sensação da experiência de leitura em uma situação determinada.

JJ: Eu vou ser muito sincero: o doutorado faz você ler em certas situações... Esse livro do Marcos Antonio, eu me meti numa disciplina dele na USP. Minha pesquisa tem por objeto essas correspondências que artistas fizeram - em cartas, em e-mails, em várias plataformas de mensagem. Não vou falar muito disso, mas com relação ao doutorado, eu tô nessa. Eu pensei: bem, vou dar uma adiantada em algo que eu quero ler. Foi proveitoso, apesar de eu não ter lido tudo. Eu fiz anotações importantes, tem coisas que estão comigo até hoje, mas é uma leitura estranha mesmo, atribulada. É que nem ler no ônibus, tem suas atribulações e dificuldades. Foi massa. O Macunaíma eu não sei o porquê do Antônio ler, acho que só escolheu um livro que achava massa.

AA: Não, eu escolhi porque você pegou um livro sobre Mário de Andrade. Foi bem poético, quase terminei ele todo. Mas é bem como o Jandir falou. Às vezes você tá andando, as pessoas vem falar com você, etc.

JJ: Deixa eu falar uma coisa? Eu acho que é muito importante ler, foi uma performance que surgiu por uma experiência de trabalho de monitoria no MAR. Em 2015 aconteceu uma mescla dos cargos de educador e monitor,

então quando você não estava fazendo uma visita, você estava na sala observando os trabalhos. Ficou mais cansativo, a carga horária aumentou para 44 horas. Então era muito comum as pessoas usarem o celular ou elas lerem, para adiantar algo ou aliviar a própria vida, mas realmente muito para estudar, para as visitas. E aí saiu uma nota de uma pessoa reclamando que os monitores liam, mexiam no celular...

AA: E a galera metendo a mão em tudo!

JJ: É! E aí a nota termina dizendo que um deles não mexia no celular, mas lia um livro, e era o fechamento, o lacre do texto, que gerou um rebuliço no museu. A partir daí ficou ainda mais explícita a proibição da leitura no espaço de exposição. Tinha uma dimensão importante frente à precarização do nosso trabalho. Então tinham alguns elementos. Se o ambiente do museu era super visitado, caótico, interferências que a pessoa não gostou de ver, ela diz muito respeito também à gestão de pessoas, o enxugamento de profissionais, e que pesou para uma categoria em específico, a de educadores. E ler acabava sendo uma saída ali, para conseguir dar uma adiantada, estudar para seu trabalho de graduação. A performance surgiu como uma vingança - depois que a gente pôde fazer tudo que podia fazer, a gente fez o Ler e foi massa. Mas recentemente o Antonio leu na exposição individual, leu o Vigiar e Punir.

AA: A gente escolheu pois é um livro muito bom, né? Bom no sentido de encaixar na nossa performance, um segurança lendo Vigiar e Punir. Teve uma vez, não lembro quem foi, talvez em uma visita, que aconteceu algo. Uma pessoa virou para mim e disse que tinha que fazer igual ao Foucault mesmo, tinha que vigiar e punir! Isso ficou muito na minha cabeça, tinha que ser esse livro. Acho que cria essa relação de complexidade da performance, que fica bem bonito. Eu li só a primeira parte na exposição, só consegui ler ela. É belíssima, mostrando todas as formas de violência, de tortura no medieval, etc. Recentemente eu estava vendo O Que Vale É O Escrito, contando a parte do Adriano da Nóbrega. Tem uma parte que a mulher dele fala que uma vez lhe perguntaram, “O que você mais gosta

de ser policial?”. Ele responde que era torturar. Então o Foucault começa falando dos suplícios, etc, é muito maneiro.

JJ: Belissimo é foda!

AA: Belíssima a descrição dele. E aí tem algo engraçado que aconteceu nessa exposição. Eu tava lendo e um visitante passou e disse “Poxa, Foucault, maneiro! Depois lê a Ordem Do Discurso. É bom também”. Eu só disse “Pô, obrigado.”

AS: Maravilhoso. Só queria dividir aqui, em Francês para manter a cena da intelectual, é meu livro de mochila. Tetê?

AT: Queria fazer o convite para vocês, que a gente está montando uma exposição, eu, Analu Cunha, Marisa Florido e Gustavo Barreto. Vamos abrir uma exposição começando em setembro e terminando em novembro, dia 12/9 a 8/11, depois eu passo as informações. E o tema é “ritmos”, ritmos no sentido expandido; como ruído, como interrupção, como questão sonora, de comportamento, de tempo, etc. Queria convidar vocês, os serviços de vocês, e aí vocês pensem se gostariam de participar. Na abertura vai ter Inferninho da Natália Quinderé, várias situações de trabalhos e linguagens e eu gostaria de convidá-los. Que vocês pensassem em alguma proposta, e depois a gente, como ativação ao longo da exposição, podia marcar. Gostam da ideia?

JJ: Bora, claro! Por mim já fechou.

AS: Eu sei que isso vai ser publicado, é importante dizer: a UERJ é caqué-

tica de dinheiro, a gente vai ter que fazer alguma coisa, senão vocês podem mandar a gente fazer remotamente. Para que a gente aprenda numa revista como essa, que é A1, que cultura e arte são imprescindíveis para uma universidade, e o financiamento dessa cultura e arte também. Gente, muitíssimo obrigado!

AT: Muito obrigada mesmo!

JJ: Que isso, fingindo normalidade aqui!

Fissuras presentes, imagens de um tempo suspenso

Auana Diniz¹

Resumo: Exponho aqui uma montagem verbo-visual, composta a partir de leituras de imagem, relatos e recriações com a obra *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15), de Marcelo Cidade. A proposta é um recorte da pesquisa realizada no Museu de Arte de São Paulo, com referência em metodologias da Pesquisa Educacional Baseada em Artes.

Palavras-chave: Processos de recriação. Montagem. Leitura de imagem.

Present fissures, images of a suspended time

Abstract: Present here a verbal-visual montage, composed from image readings, reports and recreations with the work *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15), by Marcelo Cidade. The proposal is a part of the research carried out at the Museu de Arte de São Paulo, with reference to methodologies of Educational Research Based on Arts.

Keywords: *Recreation processes. Assembly. Image reading.*

1 Doutora em artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (IA-UNESP). Especialista em Mediação em Arte, Cultura e Educação na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Graduada em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisadora independente. E-mail: auana.diniz@unesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6539-9230>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3376161640074538>. Campo Grande, Brasil.

Primeiro ato

Era uma manhã de inverno paulista, um frio com linhas de vento que, chegando ao vão do MASP, ganhavam força. Subi as escadas do museu até o segundo andar. Sem perceber, fui subindo sem pausas até entrar na sala de exposição, ficando sem fôlego e com um pouco de calor. Mas, passando pelos vidros da exposição Acervo em Transformação, senti a lufada gelada do ar-condicionado aliviar a quentura do momento.

Mesmo assim, ainda estava inquieta e por isso continuei o movimento, caminhando até chegar ao fundo da sala. Por acaso, fiz isso quase ao mesmo tempo que um grupo escolar encontrava, sem procurar, o trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15), de Marcelo Cidade. Em poucos segundos, duas ou três crianças se agacharam para ler as informações sobre o trabalho, enquanto outras avançavam e ficavam bem próximas da peça, umas quatro olhavam de longe, e outras observavam as laterais. Eram movimentações simultâneas.

Estavam muito curiosas, seus corpos cobriam o trabalho como se o engolissem, quase tocando ou tentando tocar o cavalete. A faixa indicativa da distância corporal da peça ficou invisível.

Continuei ali, percebendo o movimento das crianças mudando, já com meu fôlego recuperado e o corpo mais calmo. Então escutei a voz de outra orientadora de público, a Clara Eleutério, como se ela tivesse conversando comigo naquele momento:

— E a gente sempre diz que as pessoas tocam muito na Diana², mas tocam muito mais nessa porque não veem como arte. É vidro quebrado e as pessoas botam a mão. É interessante, porque é uma obra que é igual a um cavalete que são os suportes de outra obras, então eu acho que é daí que vem a confusão. Tem muita gente que pergunta se é um cavalete que quebrou – ela havia me dito dias antes.

la escutando as palavras dela enquanto pensava na tensão que o trabalho de orientadoras/es de público carregava ali, uma sensação que experi-

2 Referência à escultura Diana adormecida (1690-1700), de Giuseppe Mazzuoli.



Figura 1

Júlia Paccola, sem título (ensaio fotográfico realizado na Casa de Vidro/Instituto Bardi), 2017, fotografia, s.d.. Fonte: arquivo da pesquisadora. Fotografia: Júlia Paccola, com intervenção de cor da pesquisadora.

mentei várias vezes, inclusive sentindo a tensão no meu próprio corpo em alguns momentos. Ao mesmo tempo entendia ali também o desejo de tocar, era como se as marcas na peça permitissem esse toque, o movimento dos dedos por seus caminhos.

Minha atenção voltou ao momento presente. As crianças tinham ido embora e eu continuei ali perto do cavalete de Cidade. Muitas pessoas passavam por aquele canto sem parar. Depois de alguns minutos, uma mulher parou e começou a relacionar-se com o cavalete por mais tempo. Olhou de perto, de longe, começou a fotografar os detalhes...

Ainda não tinha conversado com nenhum participante sobre a pesquisa, fiquei olhando a cena e imaginando como poderia começar. Nesse momento, outro orientador de público estava próximo à peça e a mulher se aproximou dele, provavelmente para fazer algumas perguntas, mas de onde eu estava não conseguia escutá-los. Enquanto conversava com ela, o orientador olhou para mim, sorriu, e me apontou para a mulher, que começou a caminhar na minha direção. Prendi a respiração enquanto esperava a aproximação.

Começava.

(Para fazer a pesquisa com autorização do MASP, eu usava um crachá com o logotipo do museu em que estava escrito “provisório” no lugar do meu nome).

Ela se aproximou de mim para perguntar se eu sabia mais coisas sobre o trabalho, fui contando algumas informações que tinha pesquisado até então para responder a suas perguntas sobre os materiais usados, o artista etc. e aproveitei para convidá-la a participar da pesquisa. Ela aceitou o convite e assim começou sua leitura:

— *Como eu te perguntei, agora é você que vai perguntar para mim? —, me perguntou.*

— *Isso, agora eu te pergunto: como você está percebendo esse trabalho? Que leituras você faz?*

— *Eu achei muito bonito, até tirei fotos com o zoom, que deu um outro aspecto. Pelo lado estético você cria uma infinidade de coisas, o vidro é transparente, você vê várias coisas através dele. Aí pensando pelo lado abstrato, dos pensamentos, das coisas que acontecem... eu vejo pelo lado da vida. Às vezes está tudo bem e de repente vem um acontecimento, um fato e quebra você todo por dentro, quebra as coisas que você tinha como expectativa. Nos machucamos, machucamos os outros. Faz referência a um tiro, está tudo em paz e do nada você tem que se ver de outra forma, porque agora não é mais nada daquilo que estava. Perda de pessoas, de afetos. Ela é diferente das outras obras.*

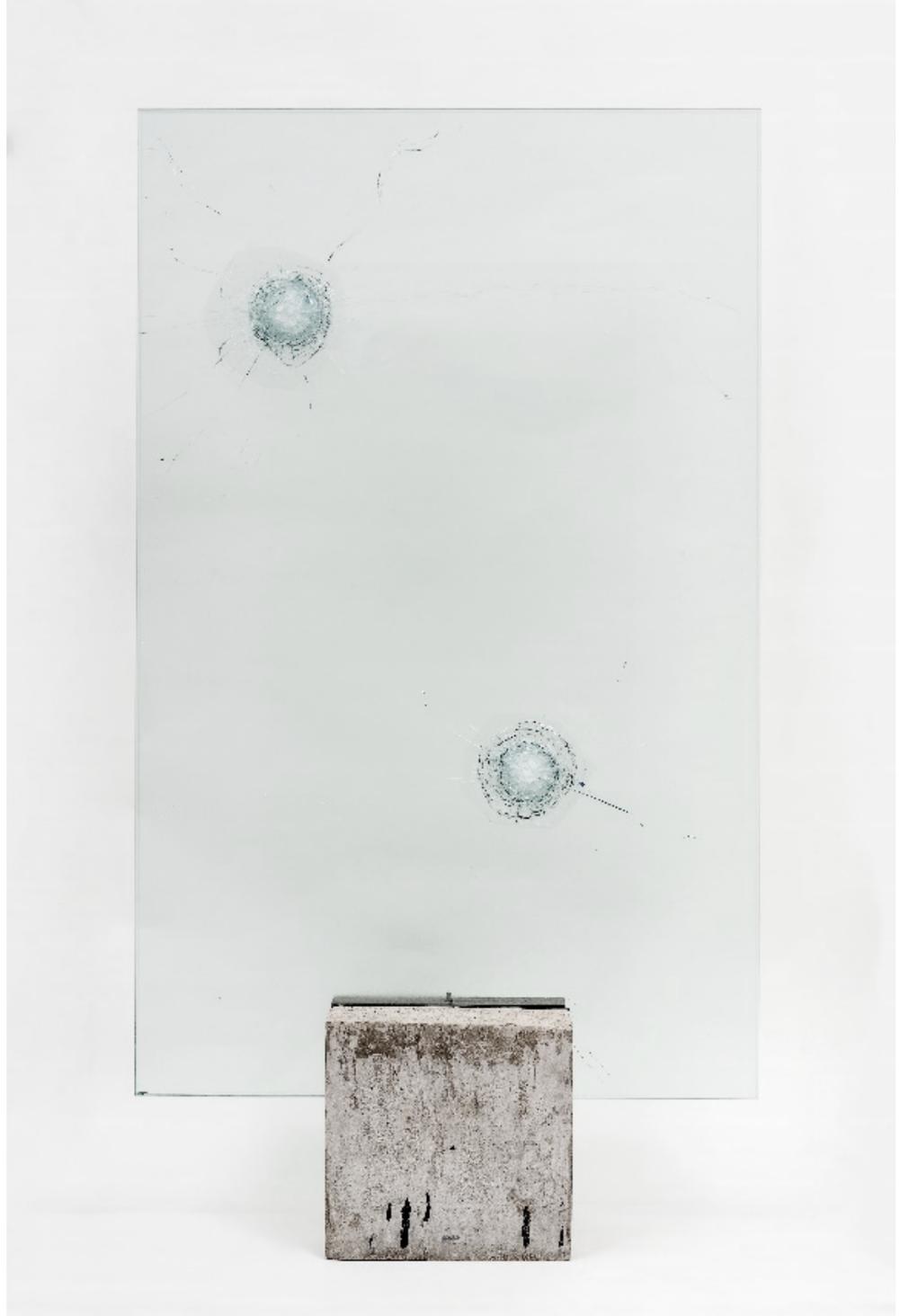
— *Faz um desvio? —, perguntei.*

— *Te remete mais a pensar que as outras, é inusitada.*

Enquanto conversávamos, uma família se aproximou e também começou a se interessar pelo trabalho; o grupo era composto de uma mulher adolescente com a tia e o pai. Os três olhavam o trabalho e conversavam entre si, mas a adolescente falava mais e parecia empolgada. Fui me aproximando deles devagar, tentando não interromper bruscamente a conversa, e perguntei se gostariam de participar da pesquisa. Recebendo o convite, o pai perguntou à filha se queria de participar. Ela respondeu que não com

Figura 2

Marcelo Cidade,
Tempo suspenso de
um estado provisório,
2011 - 2015, vidro
blindado, concreto e
madeira, 182 x 100 x
38 cm. Fonte: Museu
de Arte de São Paulo.
Fotografia: Eduardo
Ortega, com interven-
ção de cor da pesqui-
sadora.



a cabeça, num gesto tímido. Agradei e continuei ali, enquanto os três se afastavam do trabalho, mas uns minutos depois voltaram. Ela tinha decidido me contar um pouco do que tinha pensado, e começamos a conversar:

— *Eu nunca tinha visto tratar a violência assim. Acho que mostra muito a fragilidade, porque parecem tiros, sei lá. Não sabia que dava para ficar assim, eu achei que ele ia quebrar todo, mas está quebrado só em algumas partes. Isso mostra um pouco do que o Brasil é, só algumas partes foram atingidas, dois cantos, e as outras partes também sofrem porque ficaram as rachaduras, mas elas não se soltam. Continuamos mais um pouco a con-*

versa, e perguntei para ela se aquela peça a fazia associar ou lembrar de outra que estivesse por ali. Ela me levou até a fotografia da série Brasília teimosa (2005), de Barbara Wagner, e disse que os dois trabalhos se aproximavam pelo título. Não continuamos o diálogo, pois sua família a esperava, mas quando eles saíram, segui numa conversa imaginária com ela. Era uma aproximação de duas imagens criadas por suas palavras, país fragmentado e Brasília que teima. Também comecei a imaginar o que aconteceria se Tempo suspenso de um estado provisório se sobrepusesse à Brasília teimosa...

Esperiei outra brecha para encontrar mais participantes para a pesquisa.

Então dois homens jovens se aproximaram da peça enquanto conversavam. Faziam gestos rápidos, e vendo de longe percebi uma eletricidade no diálogo entre eles, uma qualidade que me atraiu. Sem perder esse ritmo,

Figura 3

Bárbara Wagner, sem título (da série Brasília Teimosa), 2005, fotografia, s.d. Fonte: Museu de Arte de São Paulo, Coleção Pirelli. Fotografia: Bárbara Wagner, com intervenção de cor da pesquisadora.



os dois aceitaram rapidamente o convite, e um deles começou a conversar comigo; quase não tive tempo de começar a gravação:

— *Remete àquela coisa do Duchamp —, disse, fazendo referência à obra A Noiva despida e seus Celibatários, mesmo, ou O Grande Vidro (1915-1923), — mas o dele quebrou por acaso e esse é proposital. Mas também remete muito à violência. O artista é de São Paulo? Onde ele cresceu aqui?*

— *Ainda não sei em qual bairro ele cresceu, mas ele é daqui sim —, respondi.*

— *É, parece uma denúncia à violência. Eu venho do Rio e ouvi dizer que a Rota aqui em São Paulo é muito violenta. Então mesmo vindo do Rio, que é uma cidade também muito violenta, na verdade eu estou assustado, não estou conseguindo nem andar à noite aqui.*

Depois disso, parou para perceber um pouco mais a peça e disse:

— *E tem o vidro, a fragilidade. Eu preferia ver no chão. Ficaria melhor no chão, teríamos que olhar para baixo.*

— *Mas remete aos cavaletes da Lina, por isso tem que ficar assim — disse seu amigo.*

— *Mesmo assim, ficaria melhor no chão. Como aquele artista contemporâneo do Pernambuco que faz uns desenhos bem pequenos? Esqueci o nome dele. Ele obriga você a mudar o seu olhar, se o cavalete estivesse no chão... Olhar para o chão, como olhar para uma caixinha...*

— *É, o concreto é parte do trabalho, mas seria interessante ver o vidro no chão... — Começo a concordar com ele.*

— *Mas ele fez esse trabalho criticando a época que os cavaletes estavam desmontados, não? —, lembrou o segundo.*

— *Sim —, respondi.*

— *Eu gosto das coisas certinhas, se ele fez para colocar no cavalete tem que ficar assim. Gosto muito dessa proposta dela (Lina Bo Bardi) —, disse o segundo jovem.*

— *É, eu gosto desta exposição assim, mas dá vertigem os títulos das obras ficarem atrás delas. E não sei, eu preferia ver esse vidro no chão mesmo.*

Os dois continuaram discutindo os modos de expor o vidro por alguns minutos enquanto eu só escutava. O relato terminou com esse impasse; como não podíamos agir sobre o trabalho naquele momento, a possibilidade ficou aberta.

Se despediram de mim e continuaram o percurso pela exposição. Poucos segundos depois, uma mulher se aproximou do cavalete e aproveitei para perguntar se não queria participar da pesquisa. Eu ainda estava elétrica com a conversa anterior, fiz o convite no momento em que ela ainda olhava o trabalho, mas esperei alguns instantes até que se sentisse à vontade para relatar sua leitura.

— *Eu fiz uma leitura da parte quebrada no sentido que a gente vive preso para que as pessoas que estão à margem, bandidos ou seja lá o nome que se dê, tenham liberdade e vivam soltos... Eu venho de Juiz de Fora, em Minas, e acaba que a violência do Rio de Janeiro respinga na minha cidade. Cenas de vidro assim no Rio são muito comuns. E uma coisa que eu falo, moro aqui agora... É que em São Paulo esse tipo de cena de violência meio que pegaram com a mão e colocaram às margens da cidade, você não vê isso no centro e no Rio é algo cotidiano. E aí me remeteu a isso, até que ponto esse vidro blindado nos dá segurança? — ela interrompeu a leitura com essa pergunta e havia um pouco de raiva na sua fala.*

Seu relato me incomodou, e talvez algo da minha expressão facial tenha denunciado esse incômodo, mas não encontrei abertura para começar um de bate. Ela parecia estar com pressa, mesmo antes de começarmos a gravação, e logo depois usou o corredor lateral dos cavaletes para sair da exposição. Além disso, a minha proposta era principalmente escutar e registrar os acontecimentos naquele espaço, só começava uma conversa quando o relato caminhava nessas direções.

Mas, depois de sua fala, fiquei pensando: como associar essas barreiras com a falta de liberdade de corpos protegidos enquanto outros são tão expostos?

Segundo ato

Os registros no diário de bordo me tomaram quase uma hora e, quando terminei, percebi que precisava almoçar. Saí do museu e procurei um lugar na Avenida Paulista, que já havia mudado completamente: fazia sol do meio-dia e os ventos tinham ido embora, o ar estava parado.

Quando voltei para o museu, o fluxo intenso das terças-feiras, com entrada gratuita, estava evidente: mais pessoas no espaço expositivo, mais próximas, burburinhos e palavras circulando entre os trabalhos de arte, uma intensidade que parecia fazer o ar-condicionado esfriar menos nossas sensações.

Aquela tensão que senti de manhã com as crianças, como se elas colocassem em risco o que estava ali, tinha se dissipado para mim; corpos e riscos estavam instituídos, criavam regras próprias de visitação.

Precisei desviar de algumas pessoas até chegar de volta ao trabalho de Cidade. Demorei um pouco mais para encontrar alguém que aceitasse relatar as percepções do tempo partilhado com o cavalete. Houve momentos em que mal consegui ver quem estava olhando o trabalho, por causa da quantidade de pessoas reunidas ali. Mas quando o fluxo de pessoas mudou, vi um jovem que lia o texto sobre a peça com muita atenção:

— *Eu comecei a curtir arte há pouco tempo, por conta da leitura do mundo através da arte. A gente está vendo um vidro quebrado, mas o que a gente pode tirar de informação daí? Por isso que estou amando a questão da arte.*

— *E aqui, pelo pouco que li, o impacto que tive foi sobre essa questão violenta e isso que ele fala, sobre o espaço público e o privado, é interessante. O que é público, como é seu, as pessoas se sentem à vontade para usufruir.*

— *E o impacto... — esbocei uma pergunta para continuar a conversa, mas ele logo retomou a palavra!*

— *O impacto é pela questão da violência mesmo, e aí a gente traz para o tempo atual. Se pensarmos nessa questão do Estado: é o Estado que tem nas mãos dele o poder, a polícia está à serviço do Estado. Então se pensarmos nisso, é ele que dá suporte aos tiros que foram dados. Eu pensei na questão da polícia, que é um braço do Estado e dá suporte à violência, no sentido de: quem vai receber a violência do Estado?*

— *Eles escolhem quem blindar — comentei.*

— *Isso, então, por exemplo, se a gente vai nos Jardins, a polícia age de uma forma diferente de como eles agem no Capão Redondo. Eles escolhem quem eles vão matar ou não. Aí tem a questão da raça, é muito profundo.*

Enquanto escutava sua fala, nós dois olhávamos o vidro blindado, os tiros. E eu lembrava das leituras de pessoas que tinham se deslocado de outros lugares, Rio de Janeiro, Juiz de Fora. Continuamos a conversar sobre Estado, polícia, violência e raça por alguns minutos até que ele disse:

— *Nossa, agora já estamos totalmente distantes do texto — apontando para a placa no chão, onde o verbete sobre esse trabalho estava instalado.*

— *É, talvez a gente esteja distante mesmo, mas a minha pesquisa caminha com aquilo que você está percebendo.*

— *Pois é, é aquela história da leitura do mundo que eu estava comentando. A arte é isso também, né? O que estamos conversando agora.*

Concordei com ele, a arte é isso também.

Continuei por ali, e aos poucos foram se desdobrando as leituras, conversas e relatos sobre o cavalete de Cidade. E numa dessas conversas, enquanto comentávamos sobre as marcar de tiro na peça, um jovem se aproximou e disse:

— *Sabe, só depois que você falou que eu pensei em tiros. Será que ele sabia que a estrutura do vidro aguentaria? —, perguntou.*

— *O vidro é blindado, mas ele deve ter feito alguns testes, porque dois tiros... Eu não sei até quando seguram —, respondi.*

Ele me olhou, concordando com a cabeça, e em seguida voltou a observar o vidro como quem ainda não tinha certeza. Foi quando percebi que tinha outro jovem junto com ele, participando do nosso breve diálogo. Eu perguntei se queriam participar da pesquisa, os dois aceitaram e o segundo jovem disse:

— *Parecem dois olhos, arregalados, te olhando —, foi o relato preciso dele.*

Figura 4

Marcelo Cidade, registro da exposição da série Tempo suspenso de um estado provisório no Pavilhão da Bienal de São Paulo durante a SP Arte, fotografia, 2011, s.d.. Fonte: MAZZUCHELLI, 2016, p. 58. Fotografia: s.d.



Depois daquelas conversas, fui dar uma volta e olhar outras imagens expostas por perto para descansar as pernas, os ouvidos e os olhos, e quando voltei uma mulher estava posando para uma fotografia. Ela se posicionou atrás das marcas de tiro, com as pernas um pouco afastadas uma da outra, os braços cruzados e uma expressão de seriedade no rosto. Convidei as duas para participarem da pesquisa, e então a que posava para a câmera começou:

— Quando eu vi me remeteu à instabilidade e insegurança que nós estamos vivendo hoje, que é frágil, a qualquer momento esse vidro pode se romper e nós vamos ser atingidas, pela violência, pelo ódio, o que nós estamos vivendo hoje —, disse, e ficou em silêncio por alguns segundos.

— Por que você escolheu ser fotografada atrás do vidro? —, perguntei.

— Porque eu me sinto uma das vítimas, por ser uma minoria, ela é minha esposa, nós somos LGBTs, eu me sinto sendo apedrejada, com uma película de vidro me protegendo. É assim que eu me sinto hoje. É resistência, mas é aquela questão, até quando esse vidro vai segurar?

O relato dela me pegou de surpresa, percebi que estávamos as três emocionadas. Fiquei pensando na pergunta que o jovem havia feito minutos antes e na dúvida que compartilhamos sobre o quanto o vidro aguentaria. Não pensávamos, naquele momento, na metáfora criada pelo trabalho do artista, nos corpos que poderiam ocupar um lado ou outro da barreira transparente.

Precisei fazer outra pausa para recuperar minha atenção para o que poderia se presentificar nas próximas leituras. A imagem do apedrejamento e o

outro relato sobre racismo, o Estado e a polícia estavam comigo e ocupavam toda minha atenção.

Para fazer a pausa, decidi colocar os fones de ouvido e ouvir novamente os relatos produzidos com os participantes da pesquisa até aquele momento: olhar para os olhos arregalados da peça, que me olhavam. Experimentando esse modo de perceber a peça, comecei a imaginar os percursos e territórios que apareciam nas palavras e iam se inscrevendo, simbolicamente, nas fissuras do vidro.

Foi quando vi um homem que olhava para a peça e para mim ao mesmo tempo, olhava o vidro e me olhava através do vidro. Repetindo minha ação, convidei-o para participar da pesquisa, e ele disse que não tinha interesse em participar. Depois de alguns minutos, passou um pouco mais distante e falou, levantando a voz:

— *Quem deu esses tiros? Foi o Bolsonaro?*

Algumas vezes, os convites à participação recusados me causaram algum constrangimento, procurava tomar com cuidado a decisão de intervir no percurso que as pessoas traçavam no museu, e não era sempre um risco, mas causava um pequeno constrangimento que não conseguia evitar. Entretanto, na situação com aquele homem, o que percebi foi uma agressão, uma ameaça. Lembrei do medo de apedrejamento das mulheres LGBTQs enquanto ele se afastava.

Alguns minutos depois, uma senhora se aproximou do cavalete e ficou ali, olhando de perto, cada detalhe, dos dois lados. Eu observava seu movimento à distância e tive a impressão de que seus olhos passeavam vagorosamente pelas fissuras provocadas pelas marcas feitas à bala de revólver, quase como se estivessem caminhando por elas. Foi um respiro, depois da pergunta agressiva sobre os tiros, perceber aquela interação que parecia tão cuidadosa e atenta.

Eu me aproximei dela procurando ter o mesmo cuidado e disse que estava fazendo uma pesquisa com alguns trabalhos em exposição no MASP, e que aquele era um deles. Comecei o convite como outros que já havia feito ali, mencionando que a ideia era registrar a leitura pessoal dela. Ela aceitou e, logo que começamos a gravação, disse:

— *Nossa, o que aconteceu? Mas eu gostei, eu nunca tinha visto. E eu já trabalhei em lugares que tinham seguranças de todas as maneiras, assim, tinha segurança até para olhar o seu cabelo e eu nunca visto isso. Achei bonito, muito lindo.*

— *Mesmo quebrado você achou bonito? —, perguntei.*

— *Achei, muito lindo. Se você vir isso lá fora você vai falar: “aí meu deus tem alguma coisa...”, e aqui não, aqui você consegue parar e olhar, muito lindo.*

O acontecimento em seu trabalho e a associação com algo “muito lindo” me intrigou e, depois da gravação, continuamos a conversar. Ela então contou que já tinha trabalhado em muitos lugares com vidro blindado. E que, num dos lugares em que trabalhou, seu chefe instalou um vidro blindado e perguntou quem queria participar de um teste de tiro e ver se o vidro era mesmo blindado. Contando a história, ela concluiu: — *Ninguém foi, né? E eu não ia mesmo... imagina! Nossa conversa continuou por mais alguns minutos, comentávamos sobre os horrores institucionalizados também nesses locais de trabalho. E, no final da conversa, ela me pediu para tirar uma foto dela com o trabalho de Cidade, disse que queria mostrar para o marido, que estava trabalhando naquele dia.*

Ela foi embora, mas o que aconteceu em seguida me deu uma sensação de que o percurso que se inscrevia nas fissuras do vidro blindado, nas marcas de tempo simuladas no bloco de cimento e na madeira... já podia ser visto a olho nu por quem parasse por ali.

Com o fim da tarde chegando, a exposição se esvaziava cada vez mais e passou um tempo até que mais alguém parasse diante do trabalho. Um homem parou, olhou-o por um lado, por outro, agachou para ler mais de perto o texto do chão. Fiquei esperando o momento em que ele começasse a se afastar para convidá-lo a voltar:

— *Eu vejo essa obra muito atual. É a altura de uma pessoa. Eu li, e até registrei, que poderia ter sido alguém. Se tem a altura de uma pessoa, nesse momento, alguém pode estar sendo surpreendido por uma bala perdida. No Rio de Janeiro, aqui em São Paulo, em todo o país. E uma coisa que eu observei, que ele fala sobre o cavalete, é uma coisa que você sente bem de frente para obra. Ela está na sua altura, você está frente a frente com a obra, você sente, enxerga, entra dentro da obra e aqui também. E estar*

aqui no final, é de se refletir... —, fez uma pausa para perceber um pouco mais o trabalho e continuou:

— Hoje a gente vê muito na mídia, no nosso dia a dia, esse descontrole de armamentos, fruto de uma cultura de corrupção, e que o resultado é essa violência através de mãos armadas. O fruto de um certo descaso, do nosso desequilíbrio psicossocial. Os pensamentos aqui vagueiam, passam por tantas coisas... Mas qual é a proposta? Prudência. Não somos de aço, nem de concreto, somos de carne. E lidar com a insanidade tanto íntima quanto do próximo também requer cautela, prudência, empatia. Na certeza de que... de uma ação existe uma reação.

Ele abriu mais uma pequena pausa nas palavras. Talvez esperasse que eu perguntasse algo, mas queria ouvir mais e ele continuou:

— Eu, particularmente, me encontro em situação de rua já há oito anos. E graças a essa circunstância eu venho refletindo, me analisando e conhecendo a mim mesmo. E, conseqüentemente, a situação do lugar em que eu vivo. Estou atualmente na Mooca, eu vivi muitos anos em São Bernardo, numa região industrial. O que me deu a contemplação de conhecer as ferramentas, por estar inserido dentro da indústria, desde pegar aquela poeira, que é o metal, fundir e transformar hoje em tudo que temos ao nosso redor. Somos uma consequência, um resultado, entre prós e contras, da Revolução Industrial. E uma consequência dela são os armamentos bélicos. E aí aqui parar, analisar... choca. A gente vê o vidro, uma transparência, de repente ofuscado, estraçalhado, algo pegou esse material e deu esse resultado. É isso, e a gente acaba filosofando, contemplando isso, e é profundo. Na minha percepção, se todos nós não tivermos o tato, a sensibilidade, nós estamos sujeitos a isso. É uma atenção, um cuidado, diz: olha, estamos sujeitos a isso. Para termos mais cuidado.

Antes que ele fosse embora, agradei por seu relato, inscrito nas materialidades do cavalete, como se tivesse sido desenhado por ele e por quem tinha passado por ali antes. Depois de escutá-lo, as fissuras pulsavam no vidro, comecei a ver os territórios e experiências de corpo que estavam nelas inscritas.

Terceiro ato

Era uma noite amena na cidade. Um intervalo de meses separava esse dia do dia em que os relatos sobre o cavalete de Marcelo Cidade aconteceram. Depois de horas de calor intenso, pancadas de chuva vieram no final da tarde para refrescar a noite. Apesar disso, subi as escadas do museu até o segundo andar e comecei a sentir calor como no outro dia.

Aquela noite era aniversário do museu, e as persianas que separam visualmente a exposição da cidade estavam levantadas. Sem as persianas, a cidade iluminada compunha o acervo, enquanto o reflexo do museu invadia a cidade. Diante dessas duas imagens, ficava muito difícil, mais do que de costume, parar diante de alguma pintura ou escultura para perceber suas particularidades. Enquanto esperava as pessoas chegarem, o que conseguia fazer era olhar aquela massa informe de cavaletes pelo lado de fora, sem me decidir se ia ou não entrar ali. Lembrei da imagem que a educadora e artista Júlia Paccola, há um ano, criou para descrever a expografia do MASP: *quase um labirinto de pinturas*.

Aos poucos as pessoas foram chegando. Nesse dia a conversa era com três participantes³ que já tinham trabalhado ou estavam trabalhando no núcleo de Mediação e Programas Públicos do museu.

Lucas Oliveira chegou primeiro. Depois chegou Waldiael Braz, junto com Horrana Santoz. Fui percebendo as chegadas de longe. Havia uma peculiaridade no modo como caminhavam por aquele espaço, eram caminhantes de quem reconhecia, conhecia o chão onde pisava e o labirinto que atravessava. Num certo ponto, começamos a andar em direção ao cavalete de Marcelo Cidade, imagem que movia o nosso encontro.

O caminho era longo, pois o trabalho era o último no canto esquerdo da exposição, mas o museu não tinha muita circulação naquele momento, então

3 O encontro desses três participantes no museu é imaginário. As entrevistas com Waldiael Braz e Horrana Santoz ocorreram no MASP e diante da obra, em dias diferentes, e com Lucas Oliveira a partir de reproduções fotográficas no pavilhão da Bienal de São Paulo, onde na época estava trabalhando.

fomos desenhando percursos irregulares entre os cavaletes, pelas laterais deles, parando numa pintura aqui, outra escultura ali... até chegarmos.

Antes de começar a gravar, sugeri um movimento similar ao dos relatos coproduzidos com participantes da pesquisa ante. Pedi que as falas comesçassem como num fluxo de consciência, a partir do que viesse à cabeça, e que ocupassem o tempo que fosse necessário.

Depois de alguns segundos de silêncio, aquele breve vazio que costuma introduzir essas conversas, Waldiael começou:

— A leitura que faço é que a medida é alterada para alcançar a escala humana. A medida é de um homem médio brasileiro, porque ela atinge no máximo 1,80 metro, quando os nossos cavaletes [da expografia] atingem mais de dois metros. E eu tenho uma leitura específica quanto a essa eleição da mudança da escala — fez uma pausa para olharmos os tiros juntos e retomou sua leitura.

— Essa é a escala humana do trabalho: se você tem duas pessoas posicionadas dos dois lados da peça, você vai ter, dependendo da altura da pessoa, os tiros localizados em diferentes partes do corpo. Por exemplo, em mim, que tenho 1,72, o tiro mais alto fica exatamente localizado entre a minha jugular e meu ombro direito⁸, e o tiro mais baixo ficaria mais ou menos na minha canela, próximo ao meu joelho. Se a pessoa é mais baixa, o tiro pode ficar na altura da cabeça, por exemplo, dá uma imagem bastante violenta.

— Quando a gente traz essa ideia, geralmente incute ali uma suspensão, um choque. O espírito das pessoas, nos primeiros contatos com o trabalho, ainda está num lugar de riso, em se deparar com a confirmação que o objeto é uma obra de arte e não um cavalete avariado, geralmente eles estão nessa energia... e quando a gente traz uma possível leitura de que é um projétil que venha a acertar aquele que está do outro lado, sobretudo se aquele outro for alguém próximo, acaba criando uma imagem impactante, e muda a energia, assim conseguimos colocar o público nessa outra energia e dela desdobrar outras tantas perguntas e levar a leitura para outros lugares —, enquanto falava, Waldiael se posicionou rapidamente atrás do vidro para mirarmos o tiro na sua jugular.

— E quando a gente conduz a leitura para outros lugares, a partir da bagagem da pessoa e trazendo como contexto a violência de uma cidade como

Figura 5

Waldiael Braz e Auana Diniz, sobreposição com fotografias produzidas pela pesquisadora com orientação de Waldiael Braz, 2019, montagem com imagens digitais, s.d. Fonte: arquivo da pesquisadora. Fotografia: Auana Diniz.



São Paulo, é que conseguimos trazer para a conversa, se for o caso também, a fala do próprio artista. Que seria essa crítica mais voltada às instituições. Ou seja, dependendo das experiências, das pessoas do grupo, de depoimentos de caso de violência ou leituras de um contexto mais próximo, a gente consegue trazer essa leitura mais para próximo. É um ponto de partida mais interessante para chegar à questão da crítica às instituições —, disse Waldiael e parou sua leitura.

— Para mim, a relação com esse trabalho começou quando vim gravar um audioguia com o Marcelo Cidade. Uma experiência que remete ao princípio de colaboração que eu tenho com museu. Eu participei da segunda seção de audioguias, e foi uma experiência muito curiosa, porque foram críticos, historiadores, curadores que a Luiza Proença e o Lucas levantaram para fazer essa seleção de obras da coleção e fazer esse registro de áudio —, disse Horrana, depois sorriu para o Lucas e continuou — o primeiro foi o Histórias da Infância, e o outro com os especialistas, assim chamados. E quando a gente chamou o Marcelo Cidade para fazer os áudios, ele era uma das pessoas que tinha uma leitura muito rápida do trabalho que ele fez, mas ao mesmo tempo entendendo que é um discurso muito arrojado, pensando a coleção de uma maneira geral. E ele entende o trabalho dele dentro de uma cidade, de uma instituição. Foi um áudio que calhou de ser muito rápido. Na mesma

época que estávamos gravando os áudios, eu trabalhava na supervisão da Fábrica de Cultura Jardim São Luís, e ficava entre ir ao Jardim São Luís e vir para o MASP.

— Uma hora e quarenta para vir, e você passa por várias São Paulos para entender... Na época, era atravessar a cidade, deixando a dita periferia, para vir ao centro trabalhar com um recorte legitimado de arte, e a gente trabalhando nas Fábricas com o que ainda é visto como uma proposta político-cultural de formação artística, então às vezes me dava uma sensação de não estar conseguindo cumprir nem de um lado, nem de outro —, fez uma pausa, olhando para a peça.

— Mas foi muito importante, porque eu ouvi pessoas importantes do campo da arte falando sobre seu olhar a respeito de determinadas obras, essa leitura mais dedicada, estudiosa de alguns trabalho... Esse trabalho do Marcelo é um negócio que me pega por essa experiência simultânea da gravação dos audioguias porque, naquela época, transitando pela cidade, dava para ver que esse trabalho também é uma maneira de atingir a cidade como um todo —, comentou Horrana.

— Eu convivi muito com esse trabalho no MAM, eu acho que foi uma ou duas exposições, que me lembre... Meu trabalho no MAM era um pouco diferente do que desenvolvi aqui no MASP, eu era educador e fazia muitas visitas com grupos escolares. E o espaço é muito pequeno, então ele permite uma intimidade com esses trabalhos. Lembro de ser um trabalho que, no MAM, a gente sentava, olhava, falava sobre as marcas, criava suposições sobre o que levou alguém a fazer aquelas marcas, quem fez aquelas marcas, contava de onde vinha esse cavalete, falava dos materiais. Era o concreto, a rua, a parede, o vidro de um Banco. Era 2013, então eu ainda tinha esperanças —, disse Lucas, depois soltou um riso rápido e continuou.

— Mas aqui a primeira coisa que me lembro é de quando estava escrevendo os verbetes para a exposição do acervo do MASP. Eu propus uma leitura desse trabalho. Para mim, este trabalho cobra outro sentido neste contexto [exposto entre os cavaletes]: o vidro é uma interface que falsamente rompe os limites entre o espaço público e o espaço privado, um aparato formal para os discursos arquitetônicos modernos. E evidenciar que o vidro é também barreira por meio dos desenhos que o tiro grava na blindagem, seu uso como material de segurança, quebra com aquela ideia dos arquitetos modernos de que o vidro é um dos materiais da indústria que estreitam a relação entre rua

e espaço privado. Por isso, para mim, a obra do Marcelo denuncia a falência do projeto que aqueles materiais e aquele espaço, o museu, também representam, enquanto projeto e aparato da modernidade. Não é apenas uma homenagem à Lina... Mas no final o verbete ficou diferente.

Paramos para olhar o verbete do trabalho no chão, mas suas palavras ficaram no ar, e Lucas continuou:

— *O suporte das obras é quase como se fosse um vidro blindado. Tem uma película e uma gelatina que seguram o suporte. Isso eu sabia desde a época que trabalhei no MAM. Então é isso, é um vidro blindado, é um discurso de classe que puff! é revelado. As linhas no vidro mostram que ali... Acho que até coloquei no texto, num ensaio... Porque na época, em 2015, os textos institucionais do MASP costumavam dizer “um espaço diverso, múltiplo, plural, democrático e permeável”, alguma coisa assim, e eu falava alguma coisa sobre impermeabilidade. Mas essa transparência não é permeável, ela tem um limite material que essas rachaduras do vidro marcado pela bala, revelam. É transparente, mas não permeável, ela revela os limites materiais e as distâncias do espaço, mas ela não te permite passar. Se você tentar transpassar você bate a cabeça no vidro.*

Depois do relato do Lucas, começamos a conversar sobre esses limites e as vulnerabilidades humanas que se vive nas cidades e no capitalismo. Então Wadiael retomou a palavra:

— *Aqui minha experiência pessoal é: eu sou um migrante nordestino, que vem aqui para o contexto paulistano para as periferias de São Paulo. Então eu tenho um histórico de galgar muitos lugares sociais com todas as violências que o sujeito paulistano está exposto... E essa violência específica da troca de balas, infelizmente, ela foi e ainda é para muitas pessoas da minha família uma questão presente.*

— *Eu venho da região de Sapopemba/São Mateus, na Zona Leste paulistana, e esse imaginário não tem como não atravessar as minhas experiências, as minhas falas e até a minha poética como artista. Eu me identifico muito com esse trabalho do Marcelo Cidade porque vem de encontro não só com o meu imaginário, mas também com recortes que eu trago para a poética do meu trabalho como artista visual. Então a ponte sensível que eu consigo fazer com o público, se é um público que eu enxergue de um lugar social próximo ao meu, essa ponte ela já está posta —, disse Waldiael.*

— *Nos relatos que outros participantes trouxeram, com os registros que fiz nas terças-feiras, percebi que importa de que lado do vidro blindado a pessoa está, na cidade, para a leitura que ela vai fazer —, comentei.*

— *Às vezes é não só uma coleção de experiências, mas a gente pode estar falando de medos. Às vezes não é a experiência em si, mas os medos que nos trancam, que nos afastam uns dos outros. Porque, ao você colocar duas pessoas de dois lados diferentes da peça, você está falando de fronteiras e de muros. Os muros, que nos dividem, podem ser aqui simbolizados por esse medo construído e muitas vezes replicado por uma mídia intencionada, de controle social. Então para um cidadão, que reside em São Paulo, tem assunto aqui muito à flor da pele, realmente muito sensível, para qualquer cidadão dessa cidade aqui. Não só do trauma direto, mas de uma violência simbólica e simbolizada. Então acho esse trabalho muito, muito potente. Porque, sobretudo para a gente como mediador, traz para duas energias tão diferentes.*

— *Num contexto expográfico, é lugar comum o riso: essa peça está quebrada e não deveria estar aqui, que engraçado. É muito comum isso, sobretudo com adolescentes, ou público não especializado. E você conseguir aproveitar justamente essa ponte para, através de um choque, você levar para uma energia inversa, contrária, é muito potente. A passagem pelo MASP é movida, sobretudo, por uma selfie. Seja pelo turista ou uma excursão de escola. Como cada peça vai dar condição para o educador para trazer ela para uma energia diferente? Pensando nessa energia de um lugar de passagem, de uma selfie... Esse povo que está, às vezes, numa outra superfície. Como adensá-lo para a leitura da obra? —, disse Waldiael.*

— *É impressionante o quanto o tamanho da cidade às vezes nos deixa com o olhar opaco para o que acontece em dimensão quase... continental. São muitas grandes cidades em São Paulo, e aí, atravessando os rios, tem essa mesopotâmia cultural que é o centro, onde todos os espaços culturais estão, mas do rio para lá também são dimensões enormes, são acontecimentos de vida e de experiência de cidade. Isso começou a ficar mais intenso no momento em que também deixei o meu trabalho no Jardim São Luís, tentando montar uma experiência profissional que não só me deixasse entender o que é trabalhar com Arte-Educação no Brasil, mas entender o que é trabalhar com Arte-Educação em circuitos muito distintos. Por exemplo, a gente lida lá com uma população em vulnerabilidade.*

— *Não alta vulnerabilidade, mas uma vulnerabilidade social grave. Crianças com direitos violados, e pessoas portando armas na rua era um negócio muito*

corriqueiro, muito impressionante, e aqui é algo que está protegido pela instituição. E essa proteção que o espaço dá, ela é imediatamente negada no campo real, no campo das experiências de vida. É um trabalho que me pega nesse sentido... Estamos falando exatamente de violência aqui, talvez não, mas de vulnerabilidade. Que esse lugar, embora célebre, também é vulnerável, de certa maneira; os cavaletes também são vulneráveis, de certa maneira. Então é um pouco isso que o trabalho me traz. Uma memória de outra experiência, mas também uma memória de estar aqui —, continuou Horrana.

E começamos a caminhar lentamente ao lado das paredes de vidro do museu e a olhar a avenida, e o relato de Horrana continuava crescendo. Quando ela parou de falar, ficamos alguns minutos sem gravar a conversa, enquanto voltávamos para perto do trabalho de Cidade.

No caminho, Lucas e eu conversamos um pouco sobre os relatos que eu tinha narrado alguns dias antes, num seminário do grupo de pesquisa que nós dois integramos na Unesp. Quando chegamos à obra, ele retomou seu relato:

— A minha relação com esse trabalho, embora passe pelas marcas dos estigmas sociais (o vidro blindado, o tiro, o medo), foi reavivado especificamente com uma das falas que apareceu, da jovem lésbica... Acho que eu estou há muitos anos dentro do vidro dos museus, ou ainda não consegui dar nome para esses mesmos medos, como dessa menina lésbica falando de uma questão objetiva do tempo histórico que a gente vive, ou uma crítica muito circunscrita aos problemas da arte que ocupavam a minha cabeça, até aqui, até essa conversa, um lugar mais forte na minha cabeça em relação a essa obra do que o que eu ouvi lá. Mas eu fiquei pensando justamente sobre isso, que talvez o lugar de leitura, de acesso a esse trabalho do Marcelo Cidade, seja muito mais sensível e desinteressado desses problemas tão específicos, tão especializados, do que eu me disponho sozinho a imaginar e enunciar. Então é bom, porque faz o objeto parecer ter vida, e renova o meu interesse na minha relação com esses objetos. — Lucas parou sua fala por alguns minutos; eu contei para Horrana e Waldiael sobre essa fala. Então ele continuou:

— Minha leitura aqui talvez esteja muito informada de experiência e saberes específicos, mas ela pode ter outras camadas e outra vibração. A gente vai enferrujando um pouquinho. É bonito ouvir aquela fala, sobretudo da menina lésbica, porque para mim, que sou gay, também atualiza a relação com o trabalho num lugar que eu ainda não sei enunciar. Mas aquilo foi forte, e acho que por ter saído do MASP antes desse período, esse tipo de conversa não apa-

recia. A gente não tinha o risco de ver um levante fascista nessa escala pessoal em abril [de 2018], pelo menos não era tão evidente. Olho para o trabalho do Marcelo Cidade e penso em muitas questões específicas minhas, naquele contexto de trabalho, e aí eu ouço o seu relato de uma lésbica falando desse trabalho a partir do que está sendo discutido lá fora e... opa! Eu não estou discutindo lá fora. As questões que estão me fazendo vibrar lá fora eu ainda não estou encontrando palavras para ocupar dentro desses vidros.

Então, escutando Lucas, Horrana disse:

— Quando as persianas estão levantadas, quando a gente faz esse movimento mais celebrativo de ver a cidade, ou de comemoração do aniversário do museu, é como se o trabalho atingisse a cidade, na minha percepção. Essas marcas de tiro, elas são tão violentas que, com as persianas abertas, a gente vê toda a cidade atingida por essas marcas.

Paramos para olhar a cidade de dentro do museu.

Epílogo

O trabalho aqui exposto é um recorte da montagem visual-verbal *Fissuras*, parte da tese *Entretempos – histórias, conversas e mediações* (DINIZ, 2022). A montagem *Fissuras*, assim como sua remontagem para esta revista, foi elaborada a partir de leituras imagéticas da obra *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011/2015), de Marcelo Cidade, que integra a coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Este modo de expor as análises da pesquisa é uma referência a noção de montagem para estudo da História da Arte proposta por Georges Didi-Huberman em alguns de seus livros, e principalmente em *Imagens apesar de tudo* (2020).

O trabalho com a imagem de Cidade, e com outras três obras de arte presentes na coleção do museu, caminhou com uma pergunta: **como os diversos tempos nos quais compartilhamos e convivemos com uma imagem da arte podem compor a sua História⁴?**

4 Grafo História com H maiúsculo para reivindicar o espaço dessas Histórias com as imagens, protagonizadas por pessoas consideradas não-especialistas, na História da Arte.

Caminhando com esta pergunta aqui, e na pesquisa, tenho investigado o modo como um conjunto de imagens expostas se reconfiguram a cada tempo presente (BARBOSA, 2014, p. 106; DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16) e como suas leituras imagéticas são, potencialmente, processos de criação (MACHADO, 2010, p. 65).

O trabalho com as Histórias de recriação e recepção das imagens artísticas orientou a escolha de referenciais metodológicos para análise dos dados e composição verbo-visual das montagens, localizados no campo da Pesquisa Educacional Baseada em Artes – PEBA (EISNER, 2006; VIADEL, 2017). Isso porque os processos recepção e recriação cartografados com a pesquisa acontecem de diversas formas: por meio de relatos verbais, de registros fotográficos, na forma como as pessoas transitam pela expografia, na relação corporal com as obras, dentro e fora das ações e práticas educativas e mediação cultural, dos meus próprios registros em diário de bordo, nos experimentos que fiz com imagens fotográficas criando sobreposições, composições com pares etc. etc. etc.

Assim, para analisar e expor alguns caminhos da relação leitora e criadora com as imagens esse campo de pesquisa científica, educacional e artística, que se hibridiza com os processos de criação, a PEBA possibilitou a expansão do trabalho com as camadas das Histórias de imagem que se fazem e refazem a cada tempo e as possibilidades trazer à legibilidade esses movimentos.

Junto a esses processos, reconhecendo as disputas, feridas e violências que envolvem as Histórias e territórios associados a diversas imagens artísticas, são importantes referências para o trabalho as noções de olhar opositor (HOOKS, 2019, p. 215 – 240) e decodificação (HALL, 2018, p. 445 – 446). Além dessas referências, para a composição das montagens também usei procedimentos da História Oral, com referência em Leda Maria Martins, Márcia Nunes Maciel (Márcia Mura), José Carlos Meihy e Fabíola Holanda.

As leituras imagéticas específicas com o trabalho artístico de Marcelo Cidade foram coproduzidas com participantes da pesquisa em duas ações de campo: a primeira ocorreu entre junho 2018 e maio 2019 com 16 pessoas/visitantes que criaram relatos sobre a imagem, no momento que circulavam pela exposição de longa duração (*Acervo em transformação*); e a segunda entre dezembro de 2018 e fevereiro de 2019 com cinco profissionais, três

que integravam ou já haviam integrado a equipe de Mediação e Programas Públicos e dois orientadores de público do MASP, entrevistados sobre suas percepções e experiências profissionais e pessoais com a obra.

No entanto, nas montagens as leituras de imagens e recriações transitam num tempo imaginado, que acontece em um dia e uma noite no museu, e foram compostas com atenção ao cruzamento de relatos que aconteceram em tempos e espaços diferentes, mas que se encontram nas questões que abrem, nas encruzilhadas que propõem (RUFINO, 2019).

A imagem móvel da encruzilhada é também uma referência para pensar a prática cartográfica na pesquisa: um mapa feito enquanto se caminha, mas o caminho tem curvas, desvios, reviravoltas e incertezas... Como a pandemia de covid-19 ou, no caso desta remontagem, o contexto político de 2018 no país. Ou cada relato que vira a imagem pelo avesso.

Referências

BAHIA, Dora Longo. Do campo à cidade. 2010. 284 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Departamento de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DINIZ, Auana Lameiras. Entretempos: histórias, conversas e mediações. 2022. 388 p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/235474>. Acesso em: ago. 2022.

EISNER, Elliot; BARONE, Tom. Arts-Based Educational Research. In: GREEN, Judith L.; CAMILLI, Gregory; ELMORE, Patricia B. (Ed.). Handbook of Complementary Methods in Education Research. Washington: American Educa-

tional Research Association, 2006.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

MACHADO, Regina Stela. Sobre mapas e bússolas: apontamentos a respeito da abordagem triangular. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; CUNHA, Fernanda Pereira (Org.). A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo: Cortez, 2010.

MACIEL, Márcia Nunes/MURA, Márcia. Tecendo tradições indígenas. 2016. 821 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza, 2021.

MAZZUCHELLI, Kiki (Org.). Marcelo Cidade: empena cega. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. História oral: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2020.

PEDROSA, Adriano e PROENÇA, Luiza (Org.). Concreto e cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi. Rio de Janeiro; São Paulo: Cobogó; MASP, 2015.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

VIADÉL, Ricardo Marín; ROLDÁN, Joaquín (Ed.). Ideas Visuales. Investigación Basada en Artes e investigación artística/Visual Ideas. Arts Based Research and Artistic Research. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2017.

Recebido em 30 de junho de 2023 e aceito em 1º de setembro de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.



A importância do reconhecimento de padrões e convergências na História da Arte para a mediação

Thais Ribeiro Gaifam Seixas¹

Resumo: O presente texto, através de uma escrita artística, visa exemplificar como um conhecimento aprofundado na História da Arte, nas religiões e vivências que possam atravessar o público, em conjunto com a assimilação pregressa do trabalho de arte, faz com que o mediador promova uma relação de maior fecundidade entre o expectador e o mesmo.

Palavras-chave: Mediação. Arte-educação. Arte Sacra. História da Arte.

The importance of recognizing patterns and convergences in Art History for mediation

Abstract: This text, through an artistic writing, aims to exemplify how an in-depth knowledge in the History of Art, religions and experiences that can cross the public, together with the previous assimilation of the work of art, it causes the mediator to promote a relationship of greater fruitfulness between the spectator and the same.

Keywords: *Mediation. Art-education. Sacred Art. Art History.*

1 Mediadora cultural, pesquisadora e artista visual. Graduada em História da Arte pelo Instituto de Arte da UERJ. Pesquisadora em História da Arte, voltada para a teoria da arte e da imagem. Discente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20550-013. E-mail: thais_rgs2000@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9436-7978>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6000090982149578>. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.



E o que você tem a me dizer sobre esta obra, minha filha?

Não há a necessidade de “cuspir” as informações, construí-las com o outro é mais fecundo, permanente, faça arder.

O que a senhora está vendo?

Um homem magro, triste, sofrendo, não sei....

Mesmo que você esteja cansada, física e mentalmente, pode ser tentador, mas se segure, não informe, estimule a ardência.

Um homem qualquer?

...

Procure fazer o diálogo se manter interessante, lembre-se que em uma instituição cheia de obras, um texto cheio de informações ou uma escola repleta de aulas, a atenção e o estímulo a curiosidade são a chave. Não desista. Faça com que a pessoa olhe. Observe.

Para onde ele está olhando?

Para cima, é religioso?

Quanto mais próximo da informação, mais distante.

Isso, viu? A senhora sabe!

Sei nada! Não sou tão inteligente assim, sem você, eu não conseguiria... mas quem é?

Tente mais uma vez. A pessoa que está a sua frente tem uma vivência plural, relacione.

Quem você acha que pode ser? Pode “chutar”!

Aleijadinho?

A história da arte é cíclica. Procure pelos padrões. Domine-os.

Por que o Aleijadinho?

Me pareceu pesado, igualzinho!

A recompensa faz com que o aprendizado não se torne cansativo. Quando se tem pouco tempo e o interesse está em jogo, explique, sem explicar.

Isso é porque ambos artistas fazem parte do Barroco, um período marcado pela teatralidade, intensidade, contraste etc.

Faz sentido, já fui a diversas Igrejas Barrocas daqui do Brasil *começa a se dirigir para outra peça de arte*

Ainda não queimou. Faça arder.

Mas quem é o homem representado?

Olha menina, eu sou macumbeira, sabe? Da umbanda, sei nada disso de Bíblia ou Santo.

É bonito.

É o suficiente para mim.

Será que é realmente o suficiente?

Conecte

Recicle

Explore

Pense

PENSEPENSEPENSEPENSEPENSEPENSEPENSEPENSEPENSEPENSE

Este é São Jerônimo Penitente².

Ou.

Xangô.

Cinzas.

2 José Ribeira. São Jerônimo Penitente. 1601. Óleo sobre tela. 96 x 83 x 4 cm. Fundação Casa Museu Eva Klabin Rapaport. Disponível em: < <https://evaklabin.inwebonline.net/ficha.aspx?id=613&ns=216000&filtro=243034110118063018184247015098028182033108195128&pesquisa=1&modo=album> > Acesso em: 06 jan. 2023.

Re-visões e transcriações na tecno-imagem

Ryan Ferreira Hermogenio¹

Resumo: Explorar a fronteira borrada entre arte contemporânea e a cibercultura. Em torno dos impactos das tecnologias e a transcriação no campo da linguagem, através do uso das mídias digitais como possibilidade de ruído.

Palavra-chave: escritos de artista, transcriações, tradução, tecno-imagem.

Abstract: Explore the blurred boundary between contemporary art and cyberculture. Around the impacts of technologies and transcreation in the field of language, through the use of digital media as a possibility of noise.

Keywords: *artist's writings, transcreations, translation, techno-image.*

¹ Ryan Hermogenio é artista-pesquisador. Graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes – UFRJ. Mestrando em Linguagens Visuais pelo PPGAV-UFRJ sob orientação de Maria Elisa Campelo de Magalhães. E-mail: ryanferreira967@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3764-6833> Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0274901283750398>. Rio de Janeiro, Brasil.

ART

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação

processo de derivação

A ordenação do conhecimento, possa o mais rápido possível encontrar-lhe a parte viva e perder o mínimo de tempo com itens obsoletos.

Traduzir & trovar

são dois aspectos da

mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar.

só pode assumi-la um homem datado e inscrito num dado tempo histórico, o presente

Se ***** deve entender por tradição o processo histórico da **práxis artística**, então cabe compreendê-la como um **movimento do pensar** que se constitui na consciência receptora, *apropria-se do passado*, o traz até ela e ilumina o que ela assim traduziu ou “tra-ditou” em presente, à nova luz de um significado atual.

a postulada **impossibilidade** da
 t radução
 mais do que uma física, uma verdadeira meta-
 física do traduzir”*****

A familiaridade com interfaces e a exposição contínua a imagens digitais têm um impacto profundo na estética do público. A rapidez com que consumimos e interagimos com imagens na era digital molda nossa compreensão da estética contemporânea.

A percepção é influenciada pela fluidez das formas digitais, pela manipulação da realidade e pela constante busca por novas experiências visuais.

A digitalização não apenas amplia as possibilidades técnicas, mas cria um novo vocabulário estético. A expectativa do público em relação à arte contemporânea é, portanto, moldada por uma interação complexa entre a busca por novas formas de semelhança e a experiência de transformação constante, abrindo caminho para uma apreciação mais dinâmica e participativa da experiência visual.

a poesia, por definição, é intraduzível (poetry by definition is untranslatable). Só é possível a transposição criativa (creative transposition)...

o DOGMA da intraduzibilidade da poesia.

(DOG -- )))



operação tradutora, desde que entendida como transposição criativa: ou seja, como re-criação, como trans-criação

má tradução”
à má tradução: uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial

a prática da má tradução persistirá enquanto permanecer o credo de que o escopo do traduzir seja servir ao leitor.



[...] a tradução deve, na mais larga medida, libertar-se do sentido, de propósito de comunicar **algo**; nisto o original é para ela essencial apenas na medida em que já tiver exonerado o tradutor e sua obra do afã e da ordenação do comunicável, daquilo que haveria para comunicar

língua pura

a tarefa da fidelidade consiste em emancipar o tradutor da preocupação com a transmissão do mero conteúdo referencial; a reivindicação de liberdade da tradução trans põe-se para um plano mais alto, o do resgate. Para cumprir sua missão, o tradutor tem, portanto, de operar um virtual desocupamento

poderíamos dizer que a língua pura seria o significado de conotação visado pelo modo de intencionar

tradução como prática de uma teoria do significante, como produção de um texto e não paráfrase, significado prévio



reconhecer-lhe a operacionalidade enquanto prática teórica

o jogo conceitual

Tenho para mim que o jogo conceitual benjaminiano é um jogo irônico (não por acaso o tema romântico da ironia reponta no seu ensaio, justamente quando ele assinala que a tradução transplanta o original para um domínio mais definitivo da linguagem).

texto que o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original, depois de desconstruí-lo num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências (nos limites do campo do possível, porque sua operação é “provisória”, vale dizer, “histórica”, num sentido laico que substitua o “fim messiânico” dos tempos pela noção de câmbio e fusão de horizontes). Uma prática, ao mesmo tempo desfiguradora e transfiguradora.

WB rejeita a teoria da “cópia” que implicaria a preocupação de “assemelhar-se” ao sentido do original.



outro: Pensar o seu outro: Pensar o seu outro: Pensar o seu outro: Pensar
o seu outro: Pensar o seu outro: Pensar o seu outro: Pensar o seu outro:
Pensar o seu outro: Pensar o seu outro: Pensar o seu outro:

R

U

Í

D

O

(Som de Encerram      ento do Windows )

Eu nunca vi uma baleia mas deve ser assim azul azul azul azul: notas sobre arquivos, luto e memória.

Zé Caetano (Anderson José Caetano de Souza)¹

Resumo: Entrelaçando vivências íntimas, este escrito de artista investiga trauma, luto e ausência e o quanto esses elementos embaçam as fronteiras entre ética, memória e arquivo.

Palavras chaves: memória, arquivo, luto, trauma.

I've never seen a whale but it must be like this blue blue blue blue: notes on archives, mourning and memory.

Abstract: Interweaving intimate experiences, this artist's text explores trauma, mourning, and absence, and how these elements blur the boundaries between ethics, memory and archives.

Keywords: *memory, archive, mourning, trauma.*

¹ Zé Caetano é artista-pesquisador. Aluno do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio. É mestre pelo mesmo programa, orientado pela professora Dra Tania Alice. Bacharel em Atuação Cênica pela mesma universidade. Foi estagiário no Museu de Imagens do Inconsciente. Integra, desde 2018, os Performers sem Fronteiras: coletivo internacional que atua com ações participativas em tempos e espaços de crise. Vínculo institucional: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Av. Pasteur, 436 - Urca, Rio de Janeiro - RJ, 22290-255. E-mail: caetano@edu.unirio.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2896-2607>. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9661575546578828>. Rio de Janeiro-RJ.

Para o vendedor de placas de cemitério que me cobrou caro por uma placa de qualidade duvidosa para o túmulo do meu pai.

Seu filho da puta.

A ligação foi atendida rapidamente. Do outro lado da linha, fiquei um momento em silêncio. Gosto do silêncio e de como ele mede o tempo em outros compassos. Sua duração não é só uma sequência de segundos; ela se molda ao contexto. No telefone, até um silêncio breve é suficiente para interromper a chamada, como se o corte estivesse à espreita, aguardando para sinalizar um fim. Mas ali, não. Não havia espaço para o silêncio. Ela repetia alô, alô. Acho curioso que alguns dentistas não tenham secretários. Eles interrompem o trabalho para atender ao telefone ou abrir a porta. Imagino que façam isso para se manterem próximos dos problemas dos pacientes, com a chance de perguntar, ouvir, fofocar, abrir a porta com um sorriso. Essa dentista, em especial, me incomodava: às vezes, esquecia de tirar as luvas para atender. Nunca confrontei. Tenho medo de obturação, e também dos dentistas.

alô, alô. Senti que iria desligar. Uma desordem tempo espaço barbatanas o mar estava longe eu nunca vi uma baleia mas deve ser assim azul azul azul azul: o trauma está sempre atrasado em relação ao acontecimento que o suscita. Muitos acham que o trauma é o próprio evento. O trauma chega depois. As coisas não fazem sentido na hora que acontecem. Preciso demarcar a consulta de dentista do meu pai: o peso do corpo aumenta. Ali, senti o segundo tempo do trauma, quando me pergunta o porquê.

Escrevi em voz alta, buscando entre as palavras um espaço em que coubesse o que é “sentir a falta”. Destaco a importância de diferenciar “sentir a falta” de “sentir falta”. Repita, em voz baixa:

sentir a falta

Para mim, isso está automaticamente associado às possibilidades que permeiam questões sobre memória e arquivo. O que quero dizer é que, ao atravessar o espaço da falta, percebo que falta é sobre um rastro, uma marca de algo; então, a falta é alguma coisa que sucede um acontecimento ou uma presença. Assim, chego ao que vejo: a falta é um passado soterrado por um futuro. Já não consigo olhar para o passado sem pensar nas possibilidades — inexistentes ou não — da repetição ou da invenção de

um novo futuro com aquilo que falta. E, aí, talvez residam as possibilidades da memória e do arquivo como formas de não esquecer, de compor enquanto ação contrária ao esquecimento, de não esquecer a falta causada por aquilo que, não estando mais ali, ainda afeta. Ao pensar em memória, me lembro da ligação com a dentista, pois foi a primeira vez em que vi a palavra “suicídio” caminhando com “pai”.

Início: um arquivo é sempre uma falha.

E, aqui, não quero lidar com a falha como juízo de valor, mas como operação. Penso com Beckett: “Tentar de novo. Falhar de novo. Melhor de novo. Ou melhor pior. Falhar pior de novo. Ainda pior de novo. Até farto de vez.” Para, aqui, a falha ser um movimento contínuo. Falhar enquanto motor de experimentação.

Um arquivo é, antes de qualquer coisa, uma falha, uma denúncia de uma falha. Um arquivo é a denúncia da falha da memória. Sendo os arquivos uma extensão da memória individual e coletiva: tratam-se de locais em que a memória é materializada e preservada, de modo que permita que eventos passados sejam registrados e, assim, potencialmente recuperados no futuro. E, aqui, é importante pensar a memória, embora dotada de grande potência, como incapaz de assegurar tudo que lhe é captado. O arquivo vem como uma forma de manter a memória ativa, evitando, no futuro, possíveis falhas ou lacunas. É um processo de recorte em que as escolhas e as exclusões são forças que operam contra um possível esquecimento. Arquivo, no entanto, é também um espaço de poder, em que narrativas podem ser construídas e desconstruídas. Quem controla o arquivo, controla as narrativas que dele emergem. É uma arena de disputas — de golpes e de contragolpes narrativos — que se entrelaçam de maneiras complexas e, muitas vezes, controversas. Penso nos arquivos como expoentes de uma crise, um paradoxo; pois, ao mesmo tempo em que preservam a memória, eles também revelam sua fragilidade e seletividade.

A primeira vez que roubei foi quando — ainda criança — peguei dois reais da estante da sala de casa. Meus pais sentiram falta e apanhei de fivela de cinto. É um pedido de perdão: mãe, roubei algumas fotografias que estavam a certa altura do seu guarda-roupa. Sei que ficará triste quando sentir a falta dessas lembranças físicas. Eu te entendo. Roubei, pois precisava. Apliquei um contragolpe, uma tentativa de mostrar que aqueles recortes, aquela frágil construção narrativa era minha, também era minha.

Fui meticuloso e atento

subi em sua cama

depois trouxe

a escada

roubei com aperto

Mas ali que tudo começou, naquele encontro de construção de memórias suas que esbarraram com as minhas, e percebi que tínhamos um recorte diferente para olhar essa coisa que responde por “filha da puta”, mas também posso chamar de “saúde”. Eu queria que você me falasse mais sobre saudades.

Quando iniciei essa pesquisa, animado, comprei um gravador de áudio. É curioso comprar objetos que têm sua funcionalidade quase inútil: digo isso, pois um celular também grava áudio, mas eu não queria um celular, eu queria um gravador. Não sei explicar exatamente o porquê, talvez para dar alguma espécie de profissionalismo à coleta de depoimentos que me propus a fazer. Foi aí que as coisas começaram a desandar.

Me sinto um pouco carrasco em ter roubado fotografias do pai. Mas não me arrependo: talvez o meu maior arrependimento seja de não conseguir lembrar como era seu sorriso antes de tudo isso acontecer. A memória tem disso, ela vai.

Escrevo porque algo dói e pergunto: a quem pertence esse sentimento que ronda nossas casas?

Quem é o verdadeiro dono das memórias construídas em conjunto? As fotografias daquela tarde de domingo — com aquela felicidade nos rostos debaixo da sombra — são suas?

como te contar

que aquilo que você

com tanto carinho guardou

roubei.
a gente fracassou em tentar
organizar juntos nossas memórias
nossos fracassos
a ausência daquele nosso amor
do corpo daquele homem.
sei que não é certo
mas acho que faria tudo exatamente igual
exceto,
talvez
(mas só talvez)
não amaria
novamente
com tanta força
nosso homem, mãe
meu pai
Henrique já não teve essa coragem.
Explico quem é Henrique¹.

1 Embora eu odeie fazer isso.

Na verdade, Henrique se foi da minha memória. Reafirmo: por graça do destino, não vejo Henrique há 10 anos². Ontem mesmo, na minha análise, questioneei Maria sobre a existência real de Henrique. Durante os cinquenta minutos de ininterruptos xingamentos, olhei nos olhos da minha analista e disse:

Talvez ele nem se chame Henrique.

O nome João combina mais com seu sorriso.

(Pausa)

Acho que nunca o vi sorrindo.

Contei para Maria que vi um homem nas ruas de Vila Isabel, no Rio de Janeiro. Jurei que era Henrique. O segui por horas. Horas. Horas. Horas. Depois de contar isso, saí do divã e gritei alto, bem alto, alto mesmo. Horas. Sem hipérbole. Odeio exageros. Não era Henrique.

Henrique foi a pessoa mais triste com quem convivi³. Depois do nosso último encontro, eu chorei uma noite inteira, tudo me doía. Ele fez a maior das crueldades e me deu de presente aquilo que de mais bonito guardei no coração, o que me trouxe até aqui.

Chovia em Limeira, eu cheguei adiantado, tirei meu caderno e coloquei ao lado o pedido da professora Angela.

Henrique chegou encharcado em sala, tirou a blusa, não me olhou. Senti o gosto de suor e chuva de sua pele. Consigo sentir seu cheiro de testosterona, da juventude, de fim de tarde, de hominhos que ainda éramos e poderíamos estar em qualquer banheiro da escola, esfregando seus pentelhos nos meus.

2 Na realidade, quando revisei esse texto, percebi que houve um erro de cálculo: não vejo Henrique há 12 anos, cinco meses e três dias. Tinha apenas treze anos quando tive o desprazer de ter sua última companhia.

3 Isso é mentira.

Enfim, era aula de espanhol. Angela começou sua fala e pediu para que a turma se reunisse em grupos de até cinco pessoas, o que era impossível, pois éramos uma turma de dezesseis alunos. A proposta do exercício era simples e prática. Na semana anterior, Angela solicitou a cada estudante que levasse uma foto de sua família. Deveríamos apresentar nossa família e descrever suas características com adjetivos em espanhol.

Comecei. Falei de papai, de mamãe e de irmã, sorridente com uma fotografia do dia em que fomos ao zoológico de Campinas e fizemos um lindo piquenique que acabou com uma briga terrível entre meu pai e minha mãe: porque vocês sempre se odiaram. Podem falar agora que um já está morto mesmo. E aí, eu estava animado, porque parecia que eu poderia conhecer um pouco do infinito de cada pessoa, mas a euforia logo passou quando percebi que não era tão divertido assim — comecei a me entediar. A roda girava e todos diziam coisas genéricas, chatas e maçantes sobre seus familiares com um retrato mediano e feios (por que esses retratos são tão feios?) nas mãos.

Só falta você, Henrique. Foi aí que eu nunca conseguirei te perdoar. Henrique abriu sua pasta, tirou de lá dois recortes de revista com três pessoas: uma mulher de quarenta e três anos, abraçada com um homem de cinquenta e cinco, ambos sorriam e debochavam da minha cara; e um adolescente de quinze anos com o braço cruzado e um *skate* nos pés. Eram três modelos recortados de uma propaganda qualquer de uma revista barata. Você começou a dizer que eram seu pai, sua mãe e você, e descreveu detalhadamente como eles eram. Eu fiquei aterrorizado, Henrique. Aqueles não eram seus pais e aquele modelo estranho não era você. Você mentiu. Acabou sua fala e a gente ficou em um silêncio terrível, assustados com aquela coisa que você foi capaz de fazer. Até que Fernanda disse:

Por que você está mentindo? Esses não são seus pais. Esse não é você.

Henrique fez um jogo que mudou a minha percepção sobre arquivo: trouxe — sem cuidado e, para mim, de forma violenta — o arquivo para o campo da criação. Hoje, eu acredito que — embora seja óbvio que aquilo não era a família de Henrique — ele selou algum pacto criativo em mim, quase uma convocação para encarar os documentos de um arquivo como projetos de algo que pode estar também no campo de uma invenção, de uma criação: arquivo é, antes de tudo, um objeto já manipulado, um campo dinâmico em que a seleção, a interpretação e a contextualização das

memórias são inevitáveis. O que se escolhe preservar, destacar ou omitir molda a narrativa construída a partir desse arquivo. Dessa forma, o arquivo em arte não é apenas preservação, mas também um convite à criação e à transformação contínua.

Henrique, que de nada tinha de excepcional fez aquilo que nunca tive coragem: inventou sua família; e isso foi o que me deu mais raiva. Nunca vou me esquecer desse dia. Desse acontecimento. Henrique não voltou mais para a aula.

Ao trazer Henrique, penso que, ao trabalhar com arquivos e memórias, uma questão ética se impõe: ao explorar o uso de arquivos pessoais em trabalhos artísticos que se entrelaçam com depoimentos e histórias de pessoas “reais”, surge a questão das pessoas, ali apresentadas. Elas existem para além da obra e continuarão suas vidas após o fim da ação cênica ou performativa. Como, então, trabalhar com a matéria bruta da vida em diálogo com a construção artística?

Ademais, penso/questiono: a quem pertence a memória? Pertence a cada pessoa que viveu a experiência? E a que custo a família, que tenta manter vivos, através de anos, arquivos e memórias, assegura o direito daquilo que não é somente de um, mas de um coletivo?

Enquanto redigia este texto, me lembrei da vez em que “esbarrei” com um lindo caderninho amarelo no armário da minha irmã mais velha. Eram anotações, poemas de amores, vagos amores da adolescência. Pouco tempo depois, descobri que minha irmã tinha uma paixão pelo nosso vizinho. Senti em minhas mãos um furor único, um desejo implacável: a fúria de um arquivo em mãos me deixou excitado. Embora eu ainda não tivesse ouvido aquela palavra na vida, me sentia assim: excitado. Com isso, cheio de delírio e encanto, me encarreguei de fazer o amor acontecer e joguei o caderno pelo telhado. O pobre caderninho amarelo caiu no quintal da casa ao lado, o barulho foi tão alto que parecia com o de chuva de pedra de granizo. Minha irmã ouviu e tudo isso me rendeu um tapa na cara, longos xingamentos e um choro insuportável. Acho que ali descobri o perigo da intimidade — encontrei, no longo tapa na cara, um castigo por ter violado aquilo que não era meu. Senti em minha pele a legítima raiva da minha irmã por ter entregue aquele caderno — parte de um arquivo de amor — ao seu destinatário. Interrompi, frustrei algo. Rompi a intimidade que não devia. Inclusive, sobre ela, a intimidade: íntimo é tudo aquilo que a gente coloca os órgãos genitais

e o coração. Acho que, por isso, minha irmã estava tão frustrada: colocou o coração e eu impedi os órgãos de se encontrarem.

O gravador de áudio fervia, em silêncio, no bolso do meu shorts. Todas as minhas idas a Limeira⁴ eram promovidas por perguntas sobre o meu pai, o passado da minha família, as nossas histórias — tudo era minuciosamente gravado e transcrito. Eu estava tão animado com os rumos disso que nem sabia nomear; estava ali, acontecendo.

Estávamos no carro — minha mãe, minha irmã e eu —, a conversa estava sendo gravada sem o consenso das duas. Já reunia uma série de gravações. Houve uma tensão, uma explosão silenciosa e, com um toque de palavras dentro do carro, minha mãe começou a gritar e a chorar.

O gravador queimava em meu bolso e eu sentia vergonha de ter registrado aquele momento: não, não pelos gritos, mas pelo que minha mãe contou. Eu senti que ali fui um algoz, invadi um campo que não era meu. Ultrapassei um limite ético. Errei. Preciso parar de escrever agora.

Lembro da primeira vez que vi um esqueleto de baleia. Era criança, estava em uma praça, no litoral, os ossos eram brancos. Eu estranhei. Enquanto minha mãe gritava e chorava, fiquei quieto, imóvel, pensei naquela visão, naquele bicho enorme vazio vazio vazio vazio e, com ausência do corpo, eu via o outro lado, as pessoas passando. Era uma desordem de tempo espaço o mar, agora, estava do meu lado e eu já vi uma baleia assim bem assim quase assim: perto. Não era azul era vazio.

A gente lida bem com o vazio da falta. Olha a gente ali, bem ali, com ela, com a falta, com o vazio indo, bem ali. Lembro que minha mãe disse

Olha a baleia, filho.

Apontava para aqueles enormes ossos. Vazio é o que não falta.

Gosto da obturação estragada, quando apodrece e a massa solta do dente,

4 Alguns têm sorte, outros nascem em Limeira. Faço parte desse segundo grupo.

denunciando um enorme vazio na estrutura. É curioso porque a sensação é sempre de ser algo bem maior do que realmente é. A língua tenta preencher aquela estrutura: a língua tem dessas errâncias de procurar, assim como a memória, o dente que sempre dói mais. Os dentes são curiosos pois nunca são os mesmos, temos dez dentes de leite, na infância, e vinte na fase adulta⁵. Quando minha mãe, ali no carro, contou sobre a primeira vez que ela sofreu abuso, dentro de casa ali bem pertinho ali mesmo onde a gente sempre ia onde a gente conseguia ver pelo cheiro da terra a vinda das primeiras gotas de chuva, era ali, estranhamente tão distante que parecia perto demais da minha carne. Quando minha mãe contou, eu senti, era como se os dentes de leite tivessem mudado. Algo aconteceu e eu lembrei de quando os dentes cresciam, doíam na minha boca pequena e eu sentia vontade de chorar. Não havia nada, ali, que pudesse ser negociado, como se algo perdesse a inocência — um dente de leite a menos — e surgisse uma percepção crua sobre o que é realmente inegociável e irreparável, tanto nos dentes quanto na memória. Pela primeira vez, eu achei que pudesse ser algo que tivesse acabado. Acho que várias vezes, enquanto escrevia, pensei que poderia dar um fim. Eu quis me ver livre disso tudo, mas a gente não se livra dessas coisas. Várias vezes, torci (baixinho, bem baixinho) para que tivesse acabado. A gente não está livre dessas coisas. A liberdade é sempre uma condicional, uma negociação. Recentemente, meu pai voltou a aparecer e eu pedi:

Pare de invadir meus sonhos

minha escrita

pare de me procurar

por favor.

Pelo menos, temporariamente.

Até eu (talvez) encontrar uma nova obsessão.

⁵ Uma baleia tem cerca de vinte e seis dentes, eu pesquisei. Provavelmente, baleias também têm dentes de leite, pois, assim como humanos, também são mamíferos.

Eu sabia que era um pedido falso, não quero isso. Prometi nunca mais fazer pesquisa em/sobre intimidade, no entanto eu também prometi, na virada do ano, não tomar mais Coca-Cola e bebo, semanalmente, no mínimo, três litros de uma coquinha geladinha. Eu não sei lidar com promessas e, por isso, aprendi a pedir. A pedir o que acabei de te falar. A pedir um tempo de silêncio para reconciliar a gente.

Quando era pequeno, sentia falta de companhia para dormir. Eu atravessava silenciosamente o imenso corredor que levava ao quarto dos meus pais, grudado na parede. Sempre acreditei que, se algo pudesse acontecer, era melhor evitar ao máximo a facilidade do possível fenômeno. Explico: caminhando até o quarto dos meus pais, eu juntava meu corpo contra o frio reboco da parede, porque acreditava que, se algum tipo de assombração quisesse me levar, teria mais trabalho do que se meu corpo ocupasse o meio do corredor. Essa lógica é a mesma dos pés: ninguém dorme com os pés esticados para fora da cama para não facilitar que o bicho-papão puxe. É conhecimento popular.

Eu abria lentamente a porta barulhenta, encostando no chão com as pontas dos pés como se estivesse em uma coreografia de balé⁶. Adentrava o quarto com as mãos cruzadas, quase como em oração, pedindo para que nenhum mal da noite pudesse me abraçar. Caminhava e sentia como se tudo se dobrasse em quilômetros de distância percorridos no breu, que não era tão escuro, pois contava com minha habilidade de saber onde cada objeto da casa, cada obstáculo da minha maratona noturna e perigosa estava. Só o olhar já dizia. Chegava na contramão da noite tranquila regada de roncos e uma ou duas palavras que meus pais soltavam, enquanto estavam nos braços de alguma divindade que protege o sono dos filhos das putas dos trabalhadores exaustos. Eu abria meus arregalados olhos e ficava ali, até que um deles se assustasse e percebesse que havia um terceiro presente no ambiente. Na maioria das vezes, não se assustavam, talvez por saberem que sempre há um terceiro em toda relação amorosa para completar o complexo vicioso ou por entenderem que, quando se tem um filho, assina-se um contrato vitalício de noites inteiras de insônia e longe dos braços de qualquer sono, qualquer mesmo. Minha mãe dizia que a

6 Nunca fiz balé.

maior decepção dela não foi ter um filho viadinho, foi ter uma criança chata, que não dormia. Depois, lógico, a viadagem foi uma grande questão.

Eu rezava baixinho, minto, mentalmente, para que fosse meu pai que me encontrasse ali. Ele já havia aceitado meu segredo. Era simples: para me acalmar, apertava minha cabeça contra seu peito e murmurava algo como “você não tem jeito”, “você não deixa ninguém dormir” ou “puta que pariu, que inferno de vida”. Eu não ouvia; as palavras soavam como algodão doce. É engraçado, porque eu sempre evito comer algodão doce, odeio ficar com as mãos sujas, melecadas, mas eu sempre limpo minhas mãos na camiseta, na região do peito (ou na parte direita do shorts).

José, quando sentir a falta, não coma docinho: você tem tendência à diabete.

Um dia me tranquei no banheiro só para falar a palavra mãe. Saudade.

(Grace Passô, *Mata teu pai*)