

a e
Arte & Ensaios

Arte e Ensaios
vol. 26, n. 40,
jul./dez. 2020



a e

Arte & Ensaios

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Federal University of Rio de Janeiro

Apoio
Support



Arte e Ensaios

Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ
Apoio CNPq e CAPES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Federal University of Rio de Janeiro

Reitora: Denise Pires de Carvalho

Decana do Centro de Letras e Artes: Cristina Grafanassi Tranjan

Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: Carlos de Azambuja Rodrigues

Políticas e Arte

@2020 autores @2020 Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: Ronald Duarte. **Mar de Amor.** Praia do Arpoador, Rio de Janeiro, 2013

Foto: Robin Resch

Editoria

Felipe Scovino (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Rogéria de Ipanema (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)

Felipe Scovino (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Maria Luisa Tavora, (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)

João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)

Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)

Paulo Venâncio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colômbia)

Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

Arte e Ensaios : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 26, n. 40, jul./dez. 2020.

Semestral

Resumos em português e inglês

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index>

Anual: 1994-2006

ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

Comissão de Políticas Editoriais

Ana Cavalcanti (UFRJ)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Elisa Magalhães (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luisa Luz Távora (UFRJ)
Paulo Venâncio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores *ad hoc* (AE n.40)

Alice Monsell (UFPEL)
Almerinda Lopes (UFES)
Ana Mannarino (UFRJ)
Analu Cunha (UERJ)
Ana Renata Meirelles (pesquisadora independente)
Beatriz Rauscher (UFU)
Carla da Costa Dias (UFRJ)
Carlos Azambuja (UFRJ)
Claudia Oliveira (UFRJ)
Claudio Ribeiro (UFRJ)
Daniela Kern (UFRGS)
Dinah de Oliveira (UFRJ)
Eduardo Veras (UFRGS)
Emerson de Castilho (Sec.Cult., Itu/SP)
Evelyne Azevedo (UERJ)
Felipe Chaimovich (FAAP)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Fernanda Pequeno (UERJ)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Helenise Guimarães (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Igor Simões (UERGS)
Jorge Vasconcellos (UFF)
Jorge Soledar (UFRJ)
Juliana Ribeiro Da Silva (UNICAMP)
Katia Gorini (UFRJ)
Laura Nery (UERJ)
Luciene Lehmkhul (UFPB)
Luis Claudio da Costa (UFRJ)
Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA)
Marco Pasqualini (UFU)
Marcelo Fonseca (FACHA)
Maria Alice Gonçalves (UERJ)
Marília Ribeiro (UFMG)
Maria Luisa Távora (UFRJ)
Marta Strambi (UNICAMP)
Maurício de Castro (UERJ)
Maurícius Farina (UNICAMP)

Michelle Sommer (UFRJ)
Michiko Okano (UNIFESP)
Mônica Zielinsky (UFRGS)
Neiva Bohns (UFPEL)
Niura Ribeiro (UFRGS)
Nilton Santos (UFF)
Patricia Corrêa (UFRJ)
Paula Viviane Ramos (UFRGS)
Paulo Gomes (UFRGS)
Paulo Silveira (UFRGS)
Paulo Venâncio Filho (UFRJ)
Pedro Pablo Moreno (UD, Colômbia)
Regina de Paula (UERJ)
Renata Valente (UFRJ)
Renato Silva (UFRJ)
Ricardo Gonzaga (UFES)
Roberto Conduru (SMU-EUA)
Rosana de Freitas (UFRJ)
Samuel Abrantes (UFRJ)
Sheila Cabo (UERJ)
Sergio Andrade (UFRJ)
Soraya Simões (UFRJ)
Tamara Quirico (UERJ)
Terezinha Barachini (UFRGS)
Vera Lucia Thomaz (ANPAP)
Viviane Matesco (UFF)

Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)

Beatriz Vianna
Bruna Costa
Carolina Rodrigues
Fabrício Guimarães
João Paulo Ovídio
Lia Imanishi
Mariana Menezes
Mayra Maluf Terra
Nathalia Nicolich
Omar Garcia
Paula Regina Santos
Raira Rolisola
Thatiana Napolitano
Ana Coutinho de Souza (HA/BA/UFRJ)

Editoração eletrônica

Fátima Alfredo

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Tradução

Rebecca Atkinson

Arte e Ensaios

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/>
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
<https://revistas.ufrj.br/>
Contato: arte.ensaios@gmail.com

SUMÁRIO *SUMMARY*

EDITORIAL

- 08 **Políticas e Arte**
Politics and Art
Felipe Scovino, Rogéria de Ipanema

ARTIGOS

- 17 **Mulheres artistas urbanas: operações de resistência como poética de dipnoico**
Urban women artists: resistance operations as poetic of dipnoico
Jo A-mi
- 31 **O corpo feminino na tela: desafios politico-afetivos e os sentidos poéticos na realização de um curta-metragem**
The female body on-screen: political-affective challenges and poetic meanings in the making of a short film
Júlia Machado
- 45 **(Des)Montagem de corpos: nudez, erotismo e fragmento**
Assembly of bodies: nudity, eroticism and fragment
Daniela Queiroz Campos
- 63 **Identidade e resistência: um olhar acerca da genealogia da arte da performance negra**
Identity and resistance: a look at the genealogy of black the art of performance
Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi
- 77 **Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados**
Estação Adílio: towards a politics of memory for invisibilized bodies
Pedro Caetano Eboli Nogueira
- 93 **Plas Ayiti (projeto neon): uma política das imagens**
Plas Ayiti (neon project): the politics of images
Felipe Prando
- 107 **Ponte Bezerra da Silva. A arte pública provocando o senso comum**
Bezerra da Silva's bridge. Public art provoking common sense
Pilar Pinheiro Sanches
- 123 **Arte amazônica, cosmologia e ação política**
Amazonian art, cosmology and political action
Daniella Villalta
- 141 **A “perda de si” na descolonização do processo contemporâneo de produção fotográfica**
The “loss of self” in the decolonization of the contemporary process of photographic production
Daniela Paoliello

- 155 **A apropriação, pasteurização e mercantilização da precariedade analógica pela indústria da fotografia digital**
The appropriation, pasteurization and mercantilization of analogue precarity by the digital photography industry
Paula Davies Rezende
- 173 **O papel do mercado na legitimação artística e alguns reflexos para histórias da arte em construção**
The role of the market for artistic legitimation and some reflexes for art histories under construction
Bruna Fetter
- 185 **Galerias ON-OFF: mercado da arte e (re)configurações**
ON-OFF galleries: art market and (re)configurations
Andrea Capssa
- 201 **Contextos de censura às artes visuais no Brasil: duas aproximações**
Visual arts censorship contexts in Brazil: two approaches
Juliana Proença de Oliveira
- 217 **“Chapa Branca” na Beija-Flor, o grande decênio na avenida em 1975**
“White Plate” in Beija-Flor, the great decene on the avenue in 1975
Carlos Carvalho da Silva
- 233 **A Minimal Art como projeto político: o caso da 8ª Bienal de São Paulo**
Minimal Art as a political project: the case of the 8th São Paulo Biennial
Guilherme Moreira
- 247 **Lembrar para não esquecer: arte e política no Salão Preto e Branco (1954)**
Remember to not forget: art and politics in the Salão Preto e Branco (1954)
Shannon Botelho
- 261 **Pelas ruas do Magrebe: orientalismo no Brasil ao final do século XIX**
Walk through the streets of the Maghreb: orientalism in Brazil at the end of the 19th century
Camila Dazzi
- 283 **Visualidade e política a partir de Foucault**
Visuality and politics from Foucault
Marcos N. Beccari
- 297 **Arte e nomadologia**
Art and nomadology
Veronica Damasceno

DOSSIÊ Arte e distopia

- 311 **Arte e distopia: memórias futuras, entranhas e fissuras**
Art and dystopia: future memories, entrails and fissures
Eliska Altmann, Felipe Scovino e Sabrina Parracho Sant'Anna
- 319 **Behemoth levanta-se novamente: reflexões sobre o Fascismo no século XXI**
Behemoth rises again: reflections on 21st-Century Fascism
Andreas Huyssen
- 333 **Descaminhos e desesperança: o Brasil de Luiz Ruffato em *O verão tardio***
Aimless and hopelessness: the Brazilian middle classes in the novel O verão tardio
Enio Passiani
- 347 ***Manhã cinzenta*: sociologia e cinema**
Gray morning: sociology and cinema
Mauro Luiz Rovai
- 361 **A língua das onças e das lontras**
The language of jaguars and otters
Renata Marquez
- 375 **Conexões de cura na arte contemporânea brasileira**
"Cure" connections in contemporary Brazilian art
Guilherme Marcondes
- 393 ***Sereias* distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas**
Dystopian mermaids: an essay on the relevance of dystopia in contemporary Portuguese artistic creations
Paula Guerra

RESENHA

- 409 **Fernanda Gomes: um organizar sem nome**
Fernanda Gomes: a nameless sorting out
Matheus Madeira Drumond

Políticas e Arte

Arte e Ensaios apresenta o número 40, correspondente à segunda parte da chamada pública *Artes e Política – Políticas e Arte* (2020), provocada por eixos temáticos urgentes e permanentes, confirmados pela grande procura à revista. A atual *Políticas e Arte* é composta de três seções: Artigos, com 19 colaborações; Dossiê Arte e Distopia, com 6 colaborações incluída a reedição de Andreas Huyssen; e de uma Resenha. E neste sentido, agradecemos a todas as pesquisadoras e todos os pesquisadores que publicam nesta edição.

Políticas e Arte continua refletindo sobre as relações intrínsecas entre práticas artísticas e as variáveis sobre a ideia de corpo: corpos performáticos, negros, identitários, invisibilizados, (re)apropriados, imigrantes, corpos restos-mortos, corpos memória política de corpos assassinados. Aborda os corpos de mulheres, artistas urbanas – quando o político é coletivo –, feministas, mulheres na origem, na poética visceral, na imagem-resistência.

Contribuições para o debate da imagem relativizam os trânsitos de gosto e acesso aos recursos desinformes do modelo focal pelos filtros das câmeras digitais de celulares, onde uma estética do precário se infiltra na sofisticada indústria de *mobiles*. Acrescenta-se a essa discussão, a ação política de alteridade pela fotografia para a desconstrução de narrativas e olhares estabelecidos.

Ressignificar é método e objeto dos artigos que demarcam uma circularidade geopolítica no país, problematizada pela produção artística em espaços públicos de Brasília, Curitiba, Fortaleza e Rio de Janeiro. Produção que tem o espaço público, particularmente urbano, como mote para a realização de dispositivos de intervenção e ocupação cultural. Mas, existe também um outro nível de ocupação, que vem do domínio espiritual, cosmopolítico numa expressão artística-xamânica da Amazônia peruana.

Questões do sistema de arte chegam pela relação do mercado e coleções, na representatividade das políticas de aquisição de obras de arte, e os reflexos constituintes dos lugares na e para a historiografia da arte brasileira. Assim como, pelas políticas curatoriais das galerias e exposições, ampliadas na virtualidade digital de acervos e de exibição na atualidade.

Algumas histórias das artes e das visualidades culturais estão tratadas em correlação à história política de diferentes períodos e regimes de governo no Brasil - democráticos, ditatoriais, autoritários. Neste enquadramento, as políticas públicas de estado para a arte e cultura, vezes por sua própria ausência, se comportam como ação legitimadora de conquistas e acomodações, conflitos e disputas, censuras e violações à liberdade. Exemplo das obras-protesto para o III Salão de Arte Moderna de 1954. Do enquadramento político de Estados Unidos-Brasil, junto às disputas institucionais dos modelos de arte na representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo de 1965. Mais, a plástica controlada dos desfiles das escolas de samba cariocas nos enredos chapa-branca dos anos de 1970. E por último, a discussão dos estatutos censórios oficiais da ditadura civil-militar e os ataques às obras, instituições e às/aos artistas, numa gravíssima validação moral-extremo-direitista em vigência, após o golpe 2016.

Finalizando a seção Artigos, dois textos compartilham propostas de chaves de compreensão para a arte e questões visuais expandidas a partir de conceitos e pensamentos específicos de Foucault, Deleuze e Guattari.

O Dossiê Arte e Distopia, coordenado por Eliska Altmann, Felipe Scovino e Sabrina Parracho Sant'Anna, reúne reflexões no campo da sociologia da arte. Os artigos reunidos identificam, a partir de reflexões sobre a produção de bens de cultura, como o termo, próprio aos nossos tempos, pode ser lido em formas artísticas, literárias, imagéticas, poéticas e políticas. Verificam-se, assim, modos pelos quais distopias se constituem como meios para a realização de obras bem como para análises de movimentos artísticos e sociais. Para tanto, serão enfatizadas visões sociocríticas a pressuporem que elementos distópicos se encontram em (ou dentro de) obras (específicas e abrangentes), mas podem ser igualmente observados como exteriores às mesmas, no mundo social contemporâneo.

Na última seção, a resenha *Fernanda Gomes*, exposição retrospectiva da artista realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo 2019-2020.

A escolha da imagem **Mar de amor** para a capa da edição não veio ao acaso. A obra de Ronald Duarte é questionadora, enfaticamente política e inevitavelmente produzida em espaço público, no Brasil e no exterior. Sua obra já foi objeto de outras pesquisas aqui publicadas e, temos certeza, continuará

sendo. A capa do número 40 é também uma homenagem a Ronald Duarte. Sua atividade como estudante, docente convidado, pesquisador e técnico-administrativo na UFRJ se mistura a própria história da **Arte e Ensaios**. Desde o primeiro número da revista, Ronald estava lá participando ativamente e generosamente. Reuniu pessoas e saberes, aglutinando, compartilhando, produzindo e sendo vínculo essencial na existência e continuidade da revista. Parte da longevidade e reconhecimento científico desse periódico se deve a paixão e profissionalismo de Ronald Duarte. Nosso grande abraço!

Depois de apresentada a edição n. 40, torna-se necessário registrar as atualizações realizadas pela editoria sob responsabilidade de Rogéria de Ipanema e Tatiana da Costa Martins durante agosto de 2019 a agosto de 2020. Neste período, a revista passa ter a identificação digital internacional de busca de objetos (DOI), constantes agora, não só nos novos artigos e das edições n. 39 e atual 40 de 2020, assim como, foram aplicados os DOIs para objetos e edições anteriores dos números 34 a 38. A revista foi cadastrada em alguns indexadores em rede, como o Diretório de Jornais de Acesso Livre (DOAJ). As chamadas públicas abriram-se para submissão de artigos em espanhol, inglês, francês, com as normas traduzidas incluídas na plataforma. Os artigos estão mais completos: com resumos e palavras-chaves em inglês; apresentam o número de Orcid e e-mail do/a pesquisador/a; têm inscrição de datas de submissão e aprovação; e, no Como citar, ao final do texto, a forma correta de citação se complementa com o DOI, e-ISSN e a URL da revista. O Conselho Editorial foi revisto e, no momento, possuiu um perfil majoritariamente fora da UFRJ e majoritariamente internacional, correspondendo ao intercâmbio interinstitucional para o campo das Artes Visuais. A editoria configurou o expressivo Quadro de Avaliadoras/es, com 70 nomes de diferentes universidades brasileiras, e continuará contando com a relevante participação das/os Avaliadores *Ad hoc* do PPGAV/UFRJ e demais programas. Temos um novo projeto gráfico que oferece design mais adequado à leitura de textos em dispositivos digitais. Por fim, a partir do n. 39, passamos a disponibilizar a edição completa. Todas as informações e atualizações referidas se encontram em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/>.

Esse número também marca a saída da professora Tatiana e o ingresso do professor Felipe Scovino, novo coeditor. Saudamos Tatiana e o seu competente e inestimável trabalho como editora.

A editoria da **Arte e Ensaios** registra os mais acadêmicos agradecimentos a todas e todos pareceristas que participaram do processo avaliativo das edições de 2020, números 39 e 40. Reconhecemos o especial profissionalismo e confiança, neste ano tão duro à saúde pela crise da Covid-19 no planeta. Manifestamos nossos profundos sentimentos pela perda de milhares de vidas no Brasil, lamentavelmente, e lembramos em especial à memória das/os artistas.

Agradecemos à equipe de produção de pós-graduandas/os do PPGAV.

Arte e Ensaios, no exercício da educação pública federal superior, constrói, mais uma vez, a função social de qualificação da formação, produção e difusão de conhecimento na área de Artes, como periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lutemos politicamente pela arte, necessária e livre.

Sempre!

Rio de Janeiro, dezembro de 2020

Felipe Scovino
Rogéria de Ipanema
Editoria Arte e Ensaios

Como citar:

IPANEMA, Rogéria de; SCOVINO, Felipe. Políticas e Arte. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 08-11, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.1>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Politics and Art

Issue 40 of **Arte e Ensaios** is the second to derive from our call for papers on *Arts and Politics – Politics and Art* (2020), prompted by perennial issues that deserve urgent attention, as confirmed by the large number of submissions. This issue is divided into three sections: Articles, with nineteen contributions; the special dossier Art and Dystopia, with six collaborations, including a new edition of an essay by Andreas Huyssen; and one contribution in the Review section. We wish to thank all the researchers who submitted their work for publication in this issue.

Politics and Art continues with a reflection on the intrinsic connections between artistic practices and variables concerning the idea of body: performative, black, identitary, invisibilized, (re)appropriated, immigrant bodies, dead-remains bodies, political-memory bodies of murdered bodies. It addresses the bodies of women, urban activists – when the political is collective – feminists, women at the grassroots, in visceral poetics, in resistance-imagery.

Contributions to the debate about the image relativize the transits of taste and access to resources, which distort the norm of focus through the filters of digital smartphone cameras, where an aesthetic of the makeshift infiltrates the high-tech industry of the mobile device. Added to this discussion is the political action of otherness through photography to deconstruct established gazes and narratives.

Resignification is both a method and an object in the articles that trace a circularity in Brazilian geopolitics, as posited by the art in the public spaces of Brasília, Curitiba, Fortaleza, and Rio de Janeiro. Art in which public and, especially, urban space can be harnessed to produce stratagems of cultural occupation and intervention. But there is another level of occupation possible too, in the spiritual, cosmopolitical domain seen in artistic-shamanistic expression from the Peruvian Amazon.

Questions relating to the art system are raised in the relationship between the market and collections, the representativeness of art acquisition policies, and

their effect in enshrining the places in and for the historiography of Brazilian art. Not to mention the curatorial policies of art galleries and exhibitions, expanded in the digital virtuality of collections and exhibition practices in the present day.

Some histories of the arts and cultural visualities are addressed in correlation with the political history of different periods and regimes in Brazil – democratic, dictatorial, authoritarian. Seen through this prism, state policies for art and culture, and sometimes the absence thereof, are instrumental in legitimizing conquests and conformities, conflicts and disputes, censorships and violations of freedom. Cases in point being the protest-artworks for the 3rd Modern Art Salon, in 1954. Brazil’s political enmeshment with the United States in the context of institutional disputes over the models of art to represent the US at the 8th São Paulo Biennial, in 1965. And the regimented aesthetic of the Rio samba school parades with their pro-government themes, in the 1970s. Not to mention discussions of official censorship regulations during the civil-military dictatorship and attacks on artworks, institutions, and artists, in an alarming expression of the far-right moralism in vogue since the 2016 coup.

Concluding the Articles section are two texts that propose the same framework for comprehending art and broader visual issues, harnessing particular concepts and thinking of Foucault, Deleuze, and Guattari.

The dossier Art and Dystopia, coordinated by Eliska Altmann, Felipe Scovino, and Sabrina Parracho Sant’Anna, brings together some reflections from the sociology of art. Drawing on reflections on the production of cultural goods, these articles identify how this term – so specific to our times – can be interpreted in artistic, literary, imagetic, poetic, and political ways. By doing so, they bring to light the means by which dystopias are constituted for the production of artworks and for analyses of art and social movements. They also stress socio-critical views based on the assumption that dystopian elements can be found in (or within) artworks (both specific and wide-ranging), but can equally be seen as outside them, in the contemporary social world.

In the final section is a review of *Fernanda Gomes*, a retrospective exhibition of the artist held at Pinacoteca de São Paulo in 2019–2020.

The image for the cover of this issue was not selected by chance. The work of Ronald Duarte is inquiring, emphatically political, and invariably produced in public space, both in Brazil and elsewhere. His work has already been the object of studies published here and will undoubtedly continue to be so. The cover of Issue 40 is also a tribute to Ronald Duarte. His activity as a student, guest lecturer, researcher, and administrator at UFRJ is inextricably linked to the history of **Arte e Ensaios**. Ronald was there from its very first issue, giving spontaneously and generously of his time. He brought together different people and knowledge, sharing, uniting, producing, and serving as an essential reference for its existence and continuity. Part of the longevity and scientific recognition of our journal is down to the passion and professionalism of Ronald Duarte. To him, our heartfelt thanks!

Having introduced this latest edition, we must also report on some changes made to this journal under the editorship of Rogéria de Ipanema and Tatiana da Costa Martins between August 2019 and August 2020. In this period, the journal started using digital object identifiers (DOIs), not only in the two 2020 issues (39 and 40), but also retroactively in issues 34 to 38. **Arte e Ensaios** is now listed with some online directories, like the Directory of Open Access Journals (DOAJ). Submissions are now accepted in Spanish, English, and French, and the guidelines have been translated. The articles are now more complete, containing the abstract and keywords in English, the researchers' email and ORCID number, the dates of submission and approval, and clear citation instructions, including the DOI and the journal's URL and electronic ISSN. The editorial board's membership has been renewed, and most of its members are now external to the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and from other countries, reflecting the growth of our inter-institutional exchanges in the visual arts. We have built up a substantial pool of seventy reviewers from different Brazilian universities, as well as ad hoc reviewers from the Graduate Program in Visual Arts at UFRJ and other programs. The journal's graphic design has been updated in order to make it more reader-friendly on different digital devices. Finally, since issue 39, we have started publishing the whole edition online. Information on all the updates can be found at: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/>.

This issue also marks the end of Tatiana da Costa Martins's time as co-editor of this journal, whose replacement is Felipe Scovino. We thank Tatiana for her inestimable competence at the helm of this journal.

The **Arte e Ensaios** team hereby extend our most scholarly thanks to all those who reviewed our two issues in 2020. We appreciate your great professionalism and trust in a year when health has been shaken by the global Covid-19 crisis. We are profoundly saddened by the loss of thousands of lives in Brazil, and spare a special thought for all the artists who are no longer with us.

We wish to thank the whole production team of graduate students from the visual arts program.

As the periodical linked to the Graduate Program in Visual Arts of the Federal University of Rio de Janeiro, **Arte e Ensaios** plays an important role in public higher education and the production and communication of knowledge in the area of the arts.

May we continue the political fight for art, both necessary and free.
Always!

Rio de Janeiro, December 2020

Felipe Scovino
Rogéria de Ipanema
Editors, Arte e Ensaios


Como citar:

IPANEMA, Rogéria de; SCOVINO, Felipe. Politics and Art. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 12-15, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.1>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Mulheres artistas urbanas: operações de resistência como poética de dipnoico

Urban women artists: resistance operations as poetic of dipnoic

Jo A-mi*

 0000-0003-4299-5897
joami@unilab.edu.br

Resumo

Neste artigo, lançarei mão do conceito de Resistência como uma rede de insurreições problematizada por mulheres artistas urbanas da cena de Fortaleza-CE. A categoria Resistência tornou-se uma borda temática apre(e)ndida a partir de narrativas dessas artistas (protagonistas de ações que passei a chamar de poéticas de dipnoico) durante processo de pesquisa que vem dialogando com discussões tecidas por Suely Rolnik (2018).

Palavras-chave

Mulheres; Resistência; Insurreição; Narrativas; Poéticas

Abstract

* É escritora, artista visual, professora-pesquisadora (da UNILAB-CE e da UFC) e pós-doutora em Artes (pela UFMG).

In this article, I will use the concept of Resistance as a network of insurgencies problematized by women urban artists from the Fortaleza-CE scene. The Resistance category became a thematic differential learned and apprehended from the narratives of these artists (protagonists of actions that I started to call dipnoic poetics) during a research process that has been dialoguing with discussions made by Suely Rolnik (2018).

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n40.2

Keywords

Women; Resistance; Insurrection; Narratives; Poetic

O cotidiano avança incomensurável pela cidade de Fortaleza: lapela do sol que nasce no mar; Fortaleza de facções do tráfico de drogas que usam corpos femininos e feminizados como códigos/inscrições de munição, moeda de troca, objeto sexual, máquina reprodutiva onde “el cuerpo femenino o feminizado es, como he afirmado en innumerables ocasiones, el propio campo de batalla” (SEGATO, 2016, p. 80-81); Fortaleza de homens e mulheres miserandos a se reproduzirem incessantemente pelas ruas, pelos becos, pelos viadutos; cidade¹ com ruas de asfalto liso (da Aldeota) e côncavo (no Jardim Guanabara) e de filas enormes que se serpenteiam nos terminais de ônibus; Fortaleza de pessoas que ficam doentes e pegam helicóptero para se consultarem no Sírrio-Libanês, enquanto outras procuram por postos médicos que (quase) não funcionam ou vão até o Centro para aguardarem no corredor do Frotão². Aqui, em meio a tantas Fortalezas, destacarei a cena de mulheres pretas, católicas, lésbicas, brancas, de classe média, semi-alfabetizadas, da periferia, com mestrado, mães, educadoras, poetas, agentes culturais, ciclistas, do hip-hop, da umbanda, heterossexuais, gestoras que *atravessam* essa cidade, de cotidiano incomensurável, *com tinta*. Mulheres com quem convivo numa pesquisa que se dá desde 2015. Para pesquisá-las, precisei entender toda essa dinâmica social, econômica e cultural heterotópica – em seus contraespaços, passagens, crises, sistemas de abertura e fechamento, recortes singulares do tempo e justaposições de lugares (FOUCAULT, 2013).

Para falar dessas experiências, trarei registros de falas das pesquisadas a fim de dialogar com o debate teórico que, aqui, dá-se por circulação predominante nascida e estabelecida pelo campo de pesquisa que trouxe o conceito de Resistência³ como uma hipérbole intrincada por rede de insurreições em diálogo com as discussões tecidas por Suely Rolnik em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018) e que se caracterizam como forma do que passei a chamar de *poéticas de dipnoico*.

¹ Aldeota, Jardim Guanabara e Centro são bairros de Fortaleza.

² Frotão é uma expressão popularizada para se referir ao complexo hospitalar Instituto Doutor José Frota.

³ Sempre que me referir à vivência de mulheres artistas na cena de Fortaleza farei uso da palavra Resistência com “R” maiúsculo; para uso geral, lançarei mão da palavra “resistência” com “r” minúsculo.

1. Ruas em narrativas: vi(d)a de Mulheres?

Num primeiro momento da pesquisa parti do debate feminista contemporâneo que procurou ressignificar as ocupações dos espaços públicos por mulheres como caminhos de empoderamento. Esses caminhos de empoderamento são atravessados, de modo geral, por problemáticas que envolvem o pensar sobre a dicotomização, historicamente construída, entre as esferas públicas (como campos políticos, culturais, financeiramente produtivos, balizas de vivência da cidadania) e privadas (campos dos afetos, das relações íntimas singulares, financeiramente improdutivos, em que os efeitos político-jurídicos da *res publica* não precisam ser determinantes). Em princípio, entendo que essas esferas são lugares emaranhados de coexistência político-social e que as normativas liberal-patriarcais de “universalidade” e “igualdade”, instaladas pelos/nos sistemas democráticos ocidentais, nunca pretenderam, de fato, dissolver os processos de exclusão social impostos às mulheres (MIGUEL; BIROLI, 2013).

O fato de que os valores universais sejam, na realidade, o desdobramento das perspectivas de *alguns indivíduos* e de que esses indivíduos tenham sido, historicamente, masculinos, brancos e proprietários coloca uma série de questões para a crítica democrática. (...) O diagnóstico das diferenças que o feminismo vem produzindo – diferenças de gênero, mas também na vinculação e sobreposição com sexualidade, raça e classe social – ganha amplitude em análises dos obstáculos à igualdade nas democracias ocidentais (MIGUEL; BIROLI, 2013, p. 38; grifo das/os autoras/es).

A rua, nesse sentido, pode ser tomada como um lugar emaranhado por disputa estrutural e relacional: *estrutural* porque num país como o Brasil os espaços públicos são norteados por engenhos amplos de um processo capitalístico⁴: da gentrificação dos lugares, padronização de vias para uso de automóveis, espaços de difícil circulação para pedestres, ao transporte público escasso e de qualidade duvidosa; e, por conseguinte, as disputas *relacionais* nas ruas explicitam as diferenças de gênero, cultura, raça, classe social de forma muito evidente.

⁴ Félix Guattari e Suely Rolnik (1986) falam do processo capitalístico como “sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (1986, p. 27).

Para as mulheres, de modo específico, frequentar e vivenciar as ruas pode consistir em instâncias extremamente desafiadoras dentro de uma complexa rede de atravessamentos entre público e privado: antes mesmo de estarem nas ruas como artistas, elas estão como “mulheres”. Isto significa dizer que há uma inextricável problematização acerca das “performances de gênero” (BUTLER, 2016), ou seja, performances que fazem parte de um sistema de performatividades que moldam padrões de gênero, heranças identitárias e produções de discursos seguidamente ensinados e naturalizados por instituições sociais reguladoras (religiosas, escolares, familiares, científicas, midiáticas, artísticas, mercadológicas), como num *script* que roteiriza as “apropriadas” formas de ser/agir das mulheres. Construindo sua própria poética de rua, vi/vejo nas intervenções com arte urbana feita por mulheres algo do que passei a chamar de *poética de dipnoico*: *poética* por se tratar de uma operação⁵ narrativo-política própria que interage/pensa enquanto/com circuitos corporais, discursivos, culturais, escriturais, estéticos, sociais na rua; *dipnoico*⁶ por se associar, simbolicamente, a

⁵ Sistema que inclui planejamentos (a)diversos para se estar na rua antes: nos cuidados com a casa e a família, o tipo de roupa “apropriada” (que pode significar: apropriada para diminuir os assédios sexuais, apropriada para as circunstâncias climáticas), a escolha dos suportes para o carregamento do material artístico; durante: realizar a ação em horário comercial (quando existem mais pessoas nas ruas e/ou porque precisa intercalar com os turnos das escolas dos filhos e das “obrigações familiares”), ouvir críticas infundadas de alguns homens passantes (que, apesar de não serem artistas, querem “ensinar” as mulheres a melhor forma de pintar), serem seguidamente “avaliadas” pelos colegas que estão no rolê (que consiste desde a opinião não solicitada sobre a ação [seja graffiti, lambe-lambe, estêncil, etc.] à crítica à capacidade técnico-artística de entrega do “produto” (observei na ação de muitos homens, em várias cidades do Brasil, uma tendência a medir suas habilidades pela relação quantitativa do maior número de superfícies no menor tempo possível); e depois: no retorno para casa e sua tripla jornada de trabalho, aparatos familiares, o descansar do corpo e o planejar do dia posterior (quando, por vezes, é necessário voltar à intervenção).

⁶ Com várias nomenclaturas (*Tambaki-M’boya*, para indígenas brasileiros), segundo estudo clássico de Paulo Sawaya e Naomy Shinomiya (1972), os dipnoicos, em tempos de grandes secas (como em algumas regiões de países sul-africanos), instalam-se debaixo da terra podendo sobreviver até à próxima estação chuvosa (e isto pode chegar a quatro anos). Sua estratégia de sobrevivência consiste em comer da lama do subsolo (cerca de um metro abaixo da terra), construir casulo (no caso dos africanos) ou ninho (de peixes encontrados no Brasil) em estado estival, secretar um muco que protege todo o corpo da seca (deixando-o impermeável) e, depois, com o retorno das águas, voltar às atividades cotidianas de vida – sendo isto possível porque os peixes criam o sustento, por si próprios, mesmo nas condições mais adversas, alimentando-se da própria carne. Os peixes dipnoicos atravessam o tempo, assim, sustentados por uma estratégia própria de sobrevivência: eles não atacam (a não ser para se alimentarem ou se protegerem), não definham, não expulsam, não destroem. Os dipnoicos criam formas de respirar dentro e fora da água e isto se deu por um longo processo de adaptação a condições de vida causticantes.

uma ideia de interação/hibridização/adaptação/ressignificação intrincada por seres que lutam para permanecerem existindo nos espaços em que circulam. A poética de dipnoico, portanto, nasce dessa relação simbólica que as mulheres têm travado nas ruas (e fora delas!) contra moldes/heranças/discursos que se confrontam com o que se espera delas nos espaços públicos e privados – dessa forma, refletindo com Carole Pateman (2013, p. 76), percebo quanto os feminismos têm tentado recompor essas complexas esferas em dimensões distintas que se atravessam nos/pelos conflitos, ressaltando, na crítica ao liberalismo patriarcal, que não se pode “substituir oposição por negação (negar que a natureza tenha qualquer lugar em uma ordem feminista) ou supor que a alternativa à oposição seja harmonia e identificação (o pessoal é o político: a família é política)”.

Partindo dessas reflexões, compreendi que fazer arte urbana está além de colorismos e embelezamentos dos espaços públicos: para essas mulheres parece ser necessário aproveitar o máximo possível do tempo/espaço durante as intervenções. Isto significa, dentre outras coisas, tornar a rua um território demarcado politicamente por suas narrativas, habilitado a inventar “nuevos vínculos entre lo público y lo privado, lo personal y lo político; por medio de un movimiento que inscribe lo general en lo singular, lo político en lo privado” (OBERTI, 2010, p.28-29). Entre ideias, emoções, desenhos, vestuários, materiais/estruturas (pincéis, galões de tinta, papéis, adesivos, sprays, escadas, plataformas), pessoas (parceiras/os, auxiliares, passantes, policiais, proprietários do local de intervenção), sensações, tempo, clima, as artistas se contam enquanto minorias sociais. A poética de dipnoico, desse modo, é uma poética de rua apropriada e protagonizada por mulheres.

1.2 – Da pesquisa e suas bordas temáticas

A inserção da narrativa de si como método e modo de operar foi constituindo-se no fazer-aprender da pesquisa, pouco a pouco, a partir de experiências com o campo – e não o contrário. Minha reflexão enquanto pesquisadora-artista procurou mudar o sentido tradicional do método: “não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” (PASSOS; BARROS; 2015, p. 17). Textos, imagens, entrevistas acoplados às andanças pela cidade como pesquisadora-artista

levaram-me a querer conhecer mais acerca de algumas narrativas que se multiplicavam nas ruas através da arte. Enquanto operação, as narrativas de si compuseram-se como exercícios territoriais (auto)críticos realizados com/nas experiências artísticas e suas convivências nos espaços da cidade. Pensando com Margareth Rago *nA aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade* (2013), encontrei nessas narrativas “práticas discursivas eminentemente feministas” contempladas nos diversos modos de existências, lutas autênticas por emancipações sociais, subjetividades a se (re)fazerem com/nas trajetórias,

que enfatizam e se comprometem com as lutas contra as formas contemporâneas de controle biopolítico dos corpos e com as buscas de afirmação de novos modos de expressão subjetiva, política e social. Instaladas em novos territórios, apontam para a exposição de vivências que são grafadas, ditas e esclarecidas como atitude crítica aos valores morais e às verdades instituídas, apontando tanto para um trabalho sobre si quanto para a luta em defesa da dignidade, da justiça social e da ética (RAGO, 2013, p. 56).

A pesquisa narrativa, nesse sentido, foi-me movendo. Movia-me ao que não estava planejado, arquitetado, penumbrado nas pautas do projeto aprovado. A cada etapa do processo, temáticas e suas bordas se apresentavam como camadas insurgentes do caminho – nas jornadas de encontros e desencontros, nas reflexões anotadas em recortes de imagens e corporeidades poéticas, diários de bordo, cadernos de artista, fotografias, pedaços inacabados de vídeos e áudios: a pesquisa narrativa me ensinava/ensina a viver um método de desconstrução do fazer “Ciência”.

Foi assim, fazendo pesquisa enquanto aprendia/aprendo a fazer, que comecei a ouvir a palavra Resistência. Essa borda ressoava, inclusive, para falar de situações que, à primeira vista, pareciam corriqueiras e comuns: sair de casa, andar na rua, transitar de ônibus, ir ao trabalho. Aprendi com Pathy Rodrigues⁷ que “corriqueiro” e “comum” podem ser lugares de Resistência para as mulheres:

⁷ Grafiteira, tatuadora e ilustradora. *Instagram*: @pathys91.art.

A rotina e algumas questões de “ser mulher” e “estar na rua” me impendem – principalmente esse ano, que é um ano bem difícil por conta da última eleição. A gente percebe que ficou muito hostil o ambiente da rua. Dependendo de onde você está, acaba sendo um ambiente bem hostil para nós mulheres que estamos pintando na rua. (...) é uma Resistência diária, a gente, como mulher, a gente sabe que é uma Resistência diária a gente sair na rua, sair para ir trabalhar, você se fazer presente nos espaços - mesmo que todo o ecossistema nosso urbano seja contra isso (RODRIGUES, 2019).

Na mesma linha de pensamento, Ceci Shiki⁸ fala de Resistência como ato “corriqueiro” e “comum” (pelas questões de gênero aí pertinentes), que, acrescido da maternidade, dá-se numa forma de reexistir na rua:

A rua é um espaço de disputa. São várias camadas, aí; e o espaço público nunca pertenceu à mulher (...). Há muito pouco tempo é que, de alguma forma, as mulheres vêm ocupando esse espaço e entrando em zonas, em áreas em que só os homens atuavam. Mas isto também não abdicou elas de exercer a função que a sociedade convencionou ser: que é o campo do lar, do íntimo. (...) Então, é uma Resistência e uma reexistência: a gente vai se virando para refazer a vida nesses vários tentáculos que a gente possui, esses tentáculos sutis de fazer várias coisas mesmo (SHIKI, 2020).

Ao trazer à tona a Resistência como ato de reexistir no “íntimo” e no “público”, Ceci Shiki pensa a potência de se ver, oscilar, sentir, perceber, inserir como formas de “instauração” da (re)existência (PELBART, 2016) de mulheres artistas diante da vida. Pathy Rodrigues e Ceci Shiki, dessa forma, provocam-nos a refletir sobre Resistência enquanto composições micropolíticas e macropolíticas: da “dona de casa” e os “tentáculos sutis” – em suas ressonâncias, tonalidades,

⁸ Acompanho os trabalhos de Ceci Shiki (artista urbana, ilustradora e educadora) desde 2017: quando tivemos uma primeira entrevista; em 2019, apresentei uma exposição intitulada *#trampos* (ver: <https://joa-miart.wixsite.com/trampos>) que continha referência a um trabalho dessa artista. Contudo, devido a compromissos profissionais de ambas as partes, e, depois, à pandemia letal do Coronavírus que vivenciamos no mundo (em março de 2020), não foi possível realizar a entrevista em planejamento. De todo modo, gentilmente, a artista enviou um pequeno áudio tratando de Resistência na Arte Urbana. *Instagram*: @cecishiki.

vibrações diante de “uma pluralidade de ritmos de duração que também se superpõe em profundidade, de acordo com níveis de tensão distintos” (LAPOUJADE, 2017, p. 11) –, a reverberações macropolíticas democráticas sobre processos político-jurídicos, econômicos, históricos – como as contestações às eleições presidenciais de 2018 e o #elenão⁹, manifestações sociais contra as perdas de direitos sociais (Reforma trabalhista, Reforma da Previdência, Sistema Único de Saúde) e os ataques a instituições estruturais do país (universidades, tribunais, congresso nacional), bem como, a expressividade das vozes de minorias sociais (movimento negro, movimento LGBTQ+, movimento dos Sem-Terra, movimento dos Sem-Teto, organizações sindicais, movimentos feministas etc.) que “vêm irrompendo nos céus do capitalismo globalitário, a cada vez que se formam nuvens tóxicas pela densificação da atmosfera em algumas de suas regiões, quando sua perversão ultrapassa o limite do tolerável” (ROLNIK, 2018, p. 30).

Poética de dipnoico, a arte urbana inferida por mulheres nas ruas da cidade de Fortaleza tem sido um longo e recorrente ato de Resistência no processo de ocupação artística dos espaços públicos em vivência política coletiva:

Resistência é exatamente isso: é o “fincar pé”, não arredar dali, não se deixar abater, envolver por essas críticas ou por essas violências, por essas coisas impostas, e, sim, enfrentá-las, e ir, então: isso é resistir. Então, quando eu vou pra rua, mesmo assim ... sendo mulher (...), me manter no mundo do grafite há quatro anos e tal, tentando fazer esse movimento, principalmente feminino, é resistir dentro dum âmbito tão machista que é o grafite (SANTOS, 2019).

Para Raquel Santos¹⁰, “fincar o pé”, “ir”, manter-se no “mundo do grafite” são expressões que falam de movimentos de transterritorialidade de mulheres artistas, pois se constituem como existências no mundo (enquanto gênero, corpo-movente, vetor político-cultural, locução econômica etc.), movendo-se entre diferentes territórios, hibridizando-se com o corpo da rua (muros, calçadas,

⁹ Manifestações lideradas por mulheres no Brasil (e em alguns países da Europa e Estados Unidos) que tiveram por objetivo principal denunciar a trajetória misógina, racista e fascista do então candidato de extrema-direita à presidência da República do Brasil, Jair Bolsonaro.

¹⁰ Feminista, arte-educadora, multiartista urbana, ciclista etc. *Instagram*: @quelquelquelquel.

asfaltos, passantes, buracos, chuvas, buzinas, ensolações, gritos, frios, cheiros, sedes, rachaduras, e assim por diante) e alteridades, o que implica tecer não só a passagem, mas a mescla cultural nesse “ecossistema nosso urbano” (HAESBAERT, 2012). “Nessa transterritorialidade criam-se condições mais favoráveis para a mobilização da potência de criação das práticas ativistas, bem como da potência micropolítica nas práticas artísticas (...)” (ROLNIK, 2018, p.35), mesmo diante da “cafetinação”¹¹ que existe entre Arte e sistema capitalista.

A compreensão dessa ocupação transterritorial como ação política torna-se ainda mais evidente quando a artista aglutina a ideia de “resistir” com o “aquilombar-se”: “resistência é em grupo, resistir sozinho é um negócio muito difícil, resistir para mim é em grupo. E aí eu me aquilombo mesmo, procuro aonde eu possa contribuir (...)” (SANTOS, 2019). É preciso destacar que o verbo aquilombar vai além da aparência semântica que o define como “ato de reunir (-se) em quilombo” (HOUAISS, 2009); de outro modo, precisamos retomar seu caráter insurgente para entendermos que “quilombos” foram espaços não só de abrigo e proteção para escravizados/as (africanos/as, afro-descendentes, indígenas, brancos/as) – o que, por si, é potente e incomensurável –, mas inconfundível célula política originária de África. Embora tenha origem na língua umbundu, quilombo foi uma instituição social e transcultural de resistência constituída nos bandos jaga e amadurecida coletivamente por ampla gama cultural africana: ideia reconstruída pelos/as escravizados/as no Brasil que “transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os[as] oprimidos[as] da sociedade (negros[as], índios[as] e brancos[as]), prefigurando um modelo de democracia plurirracial” (MUNANGA, 1996, p.63).

A artista Alexandra Ribeiro¹² reforça a ideia do aquilombar-se como movimento político de resistência de uma coletividade, ao afirmar: “sou uma ativista, eu sou porque o movimento *hip-hop* ele é um ativismo também, ele é um movimento

¹¹ Rolnik fala de cafetinação como operação que se apropria das pessoas por meio “da exploração da força de trabalho e da cooperação intrínseca à produção para delas extrair mais-valia” e que se apoderam da vida em “sua potência de criação e transformação em seu nascedouro – ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade” (ROLNIK, 2018, p.32). Vale lembrar que o cafetão age por sedução, mascarando-se em poder onipotente e protetor com o qual a vítima passa a idealizá-lo e a “entregar-se ao abuso por seu próprio desejo” (ROLNIK, 2018, p.108).

¹² Artista urbana, ilustradora, produtora cultural. *Instagram*: @dinhagraffiti_

de resistência e de pessoas negras e que não era nem tão visto e hoje já tem outra proporção” (RIBEIRO, 2019); porém, aprofunda essa ideia de resistência e aquilobamento ao trazer para a cena cearense implicações que atravessam a relação gênero/raça/classe social:

Eu vejo essa diferença porque eu já venho de uma família periférica, não tive tanta instrução, nem incentivo para arte, da minha família – já que desde pequena eu era condicionada a estudar, a trabalhar no escritório porque se eu fosse fazer arte eu não ia ganhar dinheiro. (...) Eu vejo essa diferença de classes. (...) Teatros, essa parte cultural, ela não foi feita para o povo pobre. (...) só depois de muito tempo, que minha mãe começou a trabalhar com isso, foi que eu comecei a ter acesso a um teatro: mas não tive à arte contemporânea. Arte urbana eu não tive um incentivo, minha mãe não podia me pagar um curso – só depois de muito tempo que essa situação foi mudando, que eu consegui ter esse acesso diferente de algumas amigas minhas que já tiveram acesso ali, na infância: (...) a minha cor remete à minha questão social (RIBEIRO, 2019).

Sendo uma mulher e negra, artista que grafita mulheres negras cuja condição de classe social menos abastada inter-feriu, inter-fere e trans-fere deslocamentos na forma de estar e pensar no/com o mundo, diante de um friccionar cotidiano que cria diversas situações para expulsar os/as artistas da rua (neste caso, independente de serem mulheres), os atos de Resistência enquanto insurgências, partes das poéticas de dipnoico, rompem “a cena pacata do instituído” (ROLNIK, 2018, p. 61).

Considerações finais

Minhas andanças com o termo Resistência ganham desfecho a partir da relação com o “narrar-se” – circundante à pesquisa, como poder de fala, (re) elaboração de mundo - ressignificada por Raísa Christina¹³. Essa artista, ao fazer

¹³ Artista urbana, escritora, ilustradora. *Instagram*: @raisa.christina.

intervenção urbana com desenhos de rostos de mulheres residentes na periferia de Fortaleza, reflete sobre a ação de narrar como ato de Resistência dado no processo de fala e escuta – tanto por sedimentar a criação técnica, quanto por tocar na condição do existir:

Muitas eram super tímidas e já iam dizendo que eram feias. Tinha uma questão com a imagem de si (...). A maioria eram senhoras de mais de 50 anos, (...) teve uma que a gente viu que estava com vontade de falar (...). E aí ela conversou comigo, enquanto eu desenho, porque ela não podia parar e o marido estava ali com uma cara de “bicho”, mas ela dizendo o tempo todo que queria falar e ele sempre questionando (...). A maioria trabalhando muito ativamente pra sustentar os netos dos filhos que fizeram filho e não trabalham e estão no tráfico; vendendo tapioca, fazendo de um tudo (...). Eu acho que resistência tem a ver com isso..., no meu caso, é muito uma curiosidade que me move. Eu adoro ouvir alguém se narrar (...), eu posso ficar horas e horas ouvindo ali uma pessoa contando. Porque é como ela decide se contar, que memórias que estão ali mais fortes, (...) e o desenho me ajuda porque, na verdade, muitas vezes, é uma desculpa para fazer essa conversa acontecer (...). E, aí, como parecia que elas não se sentiam muito olhadas! Como era no início muito desconfortável, e, depois, parecia que ali elas se sentiam um tanto valorizadas (...) (CHRISTINA, 2019).

As (auto)narrativas, que trouxeram os usos de Resistência como insurgências construídas por mulheres de Fortaleza-CE, vieram com/como camadas de cotidianos, agrupamentos, identidades, falas provocadas pelas ações artísticas nas ruas. Insurgências que se tornaram insubordinações, transterritorialidades, deslocamentos políticos, perfurações ideológicas, denúncias, perseverações e pulsões, empoderamentos de sujeitos, potências criadoras de vida e de arte, estratégias de combate, modos de existência não cafetinadas (ROLNIK, 2018) e que se traduziram em Resistência: palavra cujo “esgotamento”, anunciado por alguns setores sociais enquanto ato político-ideológico (*mass media*, principalmente), está longe de se concretizar - seja como constructo linguístico quanto por permeabilidades sociais.

Referências

A-MI, Jo. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Raquel Santos. Fortaleza, 30 jan. 2019. (27:40 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Alexandra Ribeiro. Fortaleza, 31 jan. 2019. (21:50 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Raísa Christina. Fortaleza, 20 fev. 2019. (48:53 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Ceci Shiki. Fortaleza, 20 mar. 2020. (02:51 min).

_____. **Entrevista concedida à Pesquisa Mulheres na arte urbana: narrativas da cena de Fortaleza.** Entrevistada Pathy Ribeiro. Fortaleza, 10 maio 2019. (35:06 min).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade.** 10a ed. RJ: Civilização Brasileira, 2016.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.

HAESBAERT, Rogério. Hibridismo cultural: antropofagia identitária e transterritorialidade. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A.. (orgs). **Visões do Brasil: estudos culturais em geografia.** Salvador: EDUFBA/Edições L'Harmattan, 2012.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo.** 2a.ed. SP: N-1 Edições, 2017.

MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. Introdução: teoria política feminista, hoje. In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. (orgs). **Teoria política feminista: textos centrais.** Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2013.

MUNANGA, Kabengele. Origem e história do quilombo na África. **Revista USP - Povo Negro – 300 anos,** São Paulo, v. 28, p. 56-63, dez./fev., 1995/1996.

OBERTI, Alejandra. ¿Qué le hace el género a la memoria? In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. (orgs). **Gêneros, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PATEMAN, Carole. Críticas feministas à dicotomia público/privado. In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia (orgs). **Teoria política feminista: textos centrais**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SAWAYA, Paulo; SHINOMIYA, Naomi. Biología da Tambaki-M'Boya – Lepidosiren paradoxo (Fitz. 1836) Peixe, dipnoico – metabolismo da glicose. **Revista Boletim de Zoologia e Biologia Marinha**, São Paulo, v. 29, 1972.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

A-MI, Jo. Mulheres artistas urbanas: operações de resistência como poética de dipnoico. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 17-29, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.2>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

O corpo feminino na tela: desafios político-afetivos e os sentidos poéticos na realização de um curta-metragem

The female body on-screen: political-affective challenges and poetic meanings in the making of a short film

Júlia Machado*

 0000-0002-5096-1550
machadoc.julia@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre a vitalidade político-afetiva do corpo feminino na tela a partir da realização de um curta-metragem, *Femme* (2016). Minha aspiração artística com o filme foi de transmutar os significados afetivos usualmente associados ao corpo feminino e trabalhar com sua visualidade extrema no limiar estético entre o belo e o abjeto. Ao lidar com a exibição de certos conteúdos do corpo visceral, a artista pode enfrentar um desafio duplo: se há o risco de se ser meramente apelativo aos sentidos, há também o risco de se repetir uma certa poética da abjeção que se tornou padrão no artes. Em seu processo, o filme-experimento levou-me a combinar elementos singulares a partir do retrato de uma personagem e a gerar, de modo inesperado e contundente, indícios acerca das forças poéticas do corpo e da imagem no contexto contemporâneo.

Palavras-chave

Imagem; Corpo; Poética; Afetos; Cinema

Abstract

*The article provides a reflection on the political-affective vitality of the body on-screen based on the making of a short film, *Femme* (2016). My artistic aspiration with the film was to question the usual affective meanings of the female body and work with extreme visuality at the thresholds of the beautiful and the abject. In dealing with the display of visceral body contents, an artist might face a double challenge: on the one hand, there is a risk of being too appealing to the senses; on the other, one risks repeating a poetics of abjection that has become standard in the arts. This film-experiment led me to gather unique elements in the making of it as a portrait of a character and generate unexpected evidence on the poetic force of the body and image in the contemporary context.*

Keywords

Image; Body; Poetics; Affect; Film

* Pesquisadora de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV - EBA-UFRJ).

Enquanto a pele lisa da mulher jovem tende a ser contemplada como um signo de beleza, o corpo feminino visceral é comumente visto como abjeto. Ainda que aparentemente inabaláveis, esses valores não são fixos nem definidos por um a priori natural. Os sentidos afetivos dos corpos mudam entre as diferentes culturas e, mesmo, em uma dada sociedade através dos tempos. Corpos, partes do corpo e materiais corporais marginalizados podem expressar um modo de ver o mundo assim como relações de poder mais amplas na sociedade, construídas em um processo histórico de seleção e exclusão do que é considerado feio, repugnante ou impuro (WEISS, 1999).

O curso do século XX foi marcado por questionamentos mais ou menos radicais dos significados normativos do corpo nas artes e na cultura, especialmente do corpo da mulher. A estratégia político-afetiva muitas vezes empregada tem sido de tornar explícito e central os conteúdos desprezados de modo a gerar um efeito de choque ou repulsa no público. Com relação à sensação de repulsa, Winfried Menninghaus (2003) observa:

O repugnante pode muito bem ser o estimulador mais forte possível do aparato humano de percepção. Ele gera fortes efeitos defensivos que, ao mesmo tempo, são poderosos instantes de autopercepção por parte do sistema, forçados a defender sua própria integridade (MENNINGHAUS, 2003, p. 398).

Aquilo que se caracterizou como um gesto transgressor pode ter se tornado, contudo, mais ou menos previsível em suas dinâmicas de choque. O teórico Paul Virilio (2006) observa que há uma tendência à banalização do excesso e a um mero “espetáculo” ou “conformismo da abjeção” na arte contemporânea. Ele argumenta que uma poética do excesso e da abjeção se revelaram um hábito e que uma escalada crescente ao extremismo na arte transgressora acaba por leva-la à insignificância. Da mesma forma, o filósofo Slavoj Žižek (2000) chama de “transgressão inerente” formas de transgressão que são constitutivas para o sistema de alguma forma. Elas parecem violá-lo, mas como nota o filósofo, acabam por sustentar a ordem existente.

O artista que escolhe trabalhar com o repertório do corpo feminino visceral na contemporaneidade enfrenta assim um desafio duplo, tendo em vista não

apenas seu efeito de choque iminente, mas principalmente sua condição mais ou menos previsível enquanto estratégia político-afetiva. Se há um risco de rejeição associado à exibição de certos materiais corporais pelo público em geral, há sobretudo um risco de se repetir uma certa poética da abjeção que se tornou padrão. Em outras palavras, mostrar o corpo feminino visceral pode simplesmente corresponder a um certo clichê de transgressão nas artes.

A minha proposta inicial com o curta-metragem *Femme*¹ (2016) foi de lidar com esse desafio a priori e trabalhar com o erotismo do corpo feminino visceral de modo a acessar seu sentido poético e produzir uma experiência outra, ao mesmo tempo sensível e íntima. Tive assim como aspiração transformar, na prática, o sentido afetivo de imagens cujo conteúdo gráfico sugeriam um efeito de choque latente. Essa aspiração implicava na escolha por trabalhar nos limiares morais e estéticos da imagem para além de seu caráter violento usual.

De início, listei um número considerável de materiais que viriam a constituir um repertório imagético do corpo feminino interdito. Dentre as várias imagens listadas, acabei por selecionar o *close-up* de uma vagina acompanhada por seu fluido menstrual como aquela que seria a mais central para esse filme-experimento. No processo de feitura, busquei a materialização dessa e de outras imagens conceituais a partir da presença do corpo na tela. A seguir, traçarei um breve histórico da presença desse repertório imagético escolhido no cinema e nas artes para tratar, em seguida, das questões que envolveram o processo de escolha na composição do filme.²

¹ Disponível em: <https://vimeo.com/juliamachadofilms/femmelink>

² O curta-metragem *Femme* tem duração de seis minutos e foi realizado ao longo de três meses durante a minha pesquisa de doutorado. A investigação teórico-prático tratou das poéticas da transgressão e sua vitalidade poética e política para o cinema enquanto arte na virada e primeiras décadas do século XXI. No projeto, realizei um filme-ensaio (*Transgressions*) e três curtas-metragens performativos trabalhando com o tema da sexualidade no cinema (*Bliss*, *Femme*, *Paradise*). O processo contou com um conceito de produção que desenhei e empreguei nos três curtas-metragens performativos que, apesar de independentes entre si, foram realizados simultaneamente

1. Sobre o repertório temático e iconográfico

Em *Femme*, o corpo feminino é apresentado em sua completude, incluindo partes e materiais normalmente marginalizados no campo da imagem e da representação. O filme aborda da sensualidade à condição abjeta associada ao corpo feminino a partir do retrato de uma bailarina. Segundo Julia Kristeva em *Powers of Horror* (1982), o corpo feminino é, por si só, uma categoria de abjeção.

Enquanto o nu feminino tende a ser confundido muitas vezes com o próprio conceito de beleza, o mesmo não ocorre com algumas partes do corpo e materiais, tais como a vagina e o sangue menstrual. A obra *L'Origine du monde* (A Origem do Mundo) (1866), de Gustave Courbet, é emblemática nesse sentido, dando um passo adiante à provocação que gerara *Olympia* (1863) de Édouard Manet um ano antes, quando exibida no Salão de Paris em 1865. Na obra de Manet, uma prostituta deitada com a parte superior do corpo nua fita o público enquanto recebe flores de uma criada. Na pintura de Courbet, o público é colocado defronte a um fragmento do corpo sexual de uma mulher, uma genital pintada em primeiro plano, cujo realismo erótico é enfatizado pela posição do corpo e ângulo do enquadramento, que deixa ainda ver uma parte do abdômen ligeiramente coberto por um lençol (veja a figura 1).

O trabalho de Courbet foi exibido somente em 1995 no Museu d'Orsay, tornando-se o segundo trabalho de arte mais popular no museu, depois de ter sido restrito a coleções particulares por cento e trinta anos (HUTCHINSON, 2007). Ainda assim, a obra tem sido objeto de censura desde que se tornou acessível ao público³. A dimensão provocativa evocada pelo realismo radical da pintura de Courbet é uma indicação da condição eminentemente tabu da imagem que escolhi como ponto de partida para esta investigação.

³ A cineasta Catherine Breillat teve seu livro *Pornocratie* (2001) confiscado das lojas pela polícia de Braga (Portugal) porque a capa foi ilustrada com a pintura de Courbet. Outro famoso caso de censura ocorreu em 2011, quando o Facebook desativou a página do artista de Copenhague, Frode Steinicke, depois que ele usou a pintura para ilustrar seus comentários sobre um programa de televisão exibido no canal DR2. O caso foi repetido alguns meses depois, quando um usuário francês publicou a imagem do quadro como link para um programa de televisão sobre a história da pintura exibido no canal Arte.



Fig. 1
Gustave Courbet.
L'Origine du monde,
óleo sobre tela, 1866
(Acervo: Paris, musée
d'Orsay). Disponível em:
<https://www.musee-orsay.fr>;
Acesso em: 15/10/2020.

No cinema, o nu feminino é, na maioria das vezes, um objeto de contemplação e representação que reforça os ideais de beleza da superfície lisa. Como observa Laura Mulvey (1991, p.144), “o corpo liso e lustroso, polido pela fotografia, é a defesa contra um corpo provocador de ansiedade, inquieto e estranho”⁴. Em contrapartida, o corpo visceral feminino e o erotismo de sua condição abjeta são geralmente evitados, aparecendo como um repertório mais típico em filmes pornográficos, de exploração e de terror, onde prevalece seu efeito de excitação, choque ou asco. A condição ambígua da corporeidade feminina tende a ser tratada de maneira mais autoconsciente sobretudo em filmes experimentais

⁴ Tradução do original: “the smooth glossy body, polished by photography, is the defense against an anxiety provoking, uneasy and uncanny body” (MULVEY, 1991, p.144).

de vanguarda. Como exemplo dessa tendência, vale citar o curta-metragem *Fly* (1970), de Yoko Ono e John Lennon, em que se vê uma coreografia de moscas que perambulam por sobre o corpo de uma mulher nua.

Femme exibe uma inegável filiação a uma corrente da arte de vanguarda feminista, na qual as reflexões poéticas se baseiam em transgressões corporais. Em *Red Flag* (1971), Judy Chicago apresenta a genitália de uma mulher removendo seu absorvente interno - uma obra que cito no curta, como mostra a figura 2. Tanto na obra de arte quanto no filme, o tom da pele e dos pêlos pubianos escuros estabelecem um contraste com o branco do fundo, destacando o vermelho do sangue menstrual. É relevante notar que, enquanto os materiais corporais, incluindo o sangue menstrual, estão associados a ideias de impureza, decadência e pecado nas culturas ocidentais, a menstruação não é apenas sagrada, mas representa uma fonte de empoderamento feminino em algumas culturas⁵.

Fig. 2
Red Flag (1971) de Judy Chicago e fotografia still de *Femme* (2016)



⁵ Por exemplo, a menstruação e a reclusão menstrual são vistas como a) “trazendo autonomia sexual às mulheres” em algumas tribos, como no caso de Djuka da Guiana Holandesa, o Warao da Venezuela, o Kasara do oeste do Canadá entre outras; ou b) como representante do empoderamento feminino, como sugerem os relatos sobre os Yurok, uma tribo nativa da costa noroeste dos Estados Unidos; ou mesmo c) como um processo de eliminação simplesmente, como é o caso das mulheres Rungus de Bornéu, para quem o fluido menstrual não é puro nem poluente. (BUCKLEY, 1988, p.13-52)

No filme, uma mistura de inocência e monstrosidade é intensificada pela figura da boneca, cuja presença produz um contraste entre o material inorgânico asséptico e o corpo feminino visceral. O curta-metragem encontra inspiração aqui na série *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman (1977-80), como mostra a figura 3. Na série, a artista realiza uma exploração notável de um certo erotismo disruptivo, que emerge da mistura de beleza e monstrosidade que acompanha a corporeidade feminina de maneira contraditória. Sherman explora uma estética de horror na fronteira entre o familiar e o estranho assim como a violência que reside no ideal da maternidade.

Se a figura da boneca convida sentimentos ambíguos, isso também se deve ao seu valor icônico. Em suas obras, Sherman torna evidente uma dimensão monstruosa do objeto que promove a ideia de maternidade didaticamente desde a infância. Em *Femme*, as dimensões familiar e estranha que habitam a figura da boneca também são combinadas e podem convidar nossos sentimentos mais contraditórios. Ainda outros elementos encontrados no trabalho de Sherman, o erotismo e abjeção dos alimentos, fizeram parte das filmagens, embora não apareçam na montagem final, como discutirei mais adiante.

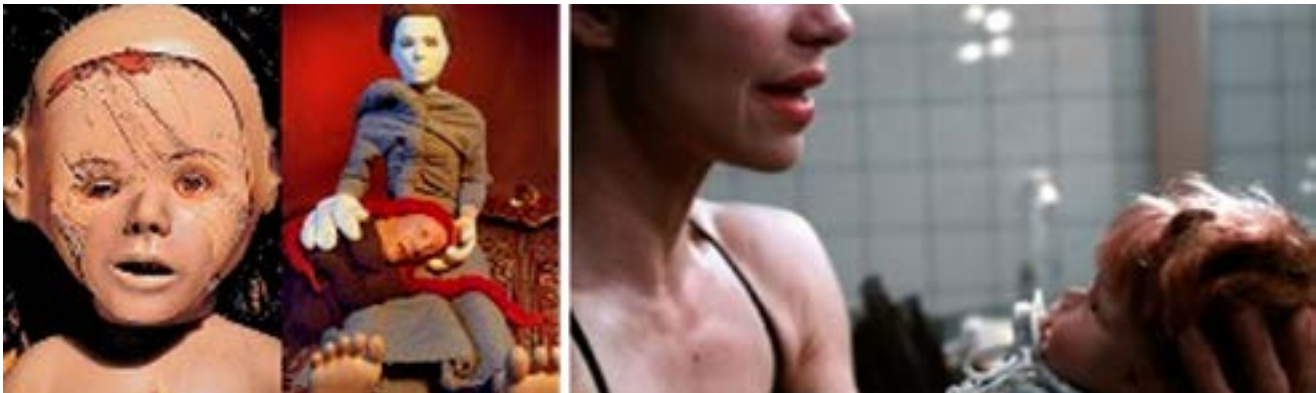


Fig. 3
Sem título # 316 (1995) de
Cindy Sherman e fotografia
still de *Femme* (2016)

2. Processo de escritura e modo de apresentação

Dados os efeitos chocantes esperados de uma vagina em *close-up*, a minha aspiração por acessar o significado poético da imagem levou-me a pensar sua exibição como parte do retrato de uma personagem. Como nos outros dois curtas-metragens que realizei para a pesquisa, minha estratégia foi de imbuir a imagem de um contexto narrativo de modo a acessar sua dimensão mais vertical.

A atriz e bailarina Aline Sánchez, com quem estava tendo aulas de dança na época da produção do curta, pareceu-me ideal para dar corpo e voz à personagem. Ela logo se mostrou interessada em participar, uma vez que já vinha experimentando e refletindo como pessoa e artista sobre algumas das mesmas questões que eu pretendia trabalhar no filme, isto é, a condição feminina e sua relação com o próprio corpo e sexualidade. A proposta de construir o filme como uma coreografia de dança nasceu assim de forma espontânea a partir de nosso diálogo e dinâmica de colaborações criativas, combinando seus talentos artísticos com o modo de produção mais aberto e experimental que marcaria o filme e o projeto como um todo. *Femme* incorpora ainda parte do material que a atriz já havia apresentado no palco em duas apresentações autobiográficas – *Aline Alone* (2007-2012) e *Aline Not Alone* (2013)⁶. O material prévio foi selecionado e combinado com novos elementos e camadas na construção de um retrato fragmentário e íntimo, em que aspirei sair de uma condição particular para tocar no universal.

A personagem é formada como uma colcha de retalhos, composta pela coreografia de um corpo que dança, canta e recita linhas. Ao mesmo tempo, a personagem é sua própria construção, que reflete e revela sua máscara fictícia dentro do filme. Rostos e máscaras são espelhados no filme em muitos níveis, onde atriz e personagem também compartilham não apenas o mesmo corpo, mas também algumas das mesmas questões existenciais. Esse caráter multifacetado me permitiu um melhor acesso a questões identitárias, incluindo as contradições relacionadas à condição da mulher enquanto filha, artista, mãe e, finalmente, pessoa em busca de sua liberdade.

⁶ A atriz e bailarina Aline Sánchez viajou vários por países da Escandinávia, Europa, Ásia e Oriente Médio com as duas apresentações.

A auto-reflexão é construída estilisticamente em *Femme* através da repetição, deslocamentos entre imagens e sons, e os olhares que a atriz-bailarina dá diretamente à câmera e a si mesma através do espelho. As várias camadas constituem uma atmosfera interior eminentemente onírica, que articula a fisicalidade das ações com a construção de um retrato ao mesmo tempo carnal e existencial. Aqui, o filme brinca com os limites das convenções estilísticas, pois olhar diretamente para a câmera pode ser incomum na maioria dos filmes narrativos, por quebrar a ilusão da quarta parede, mas não nos filmes de dança e de vanguarda. O modo de lidar com o corpo e a identidade feminina em *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren e Alexander Hammid, foi inspirador aqui para pensar a narrativa aberta, na qual a jornada pessoal da personagem se desenvolve de uma maneira auto-reflexiva, semelhante a um sonho.

L'Opéra-mouffe (1962) de Agnès Varda foi também uma referência pela sua atenção inspiradora dada ao corpo físico, especialmente o corpo nu, com uma crítica divertida e uma ligeira reviravolta nos modos como as aparências e poses aparecem na história da arte. Em especial, a cena em que a personagem feminina nua, deitada lateralmente e de costas para a câmera, olha direcionada o olhar para o espectador através de um espelho de mão. Aqui, um objeto normalmente usado narcisisticamente para verificar sua própria beleza é invertido pela mulher, que transforma assim sua condição de objeto de contemplação a sujeito que olha. Em *Femme*, opto por não “objetificar” o corpo nu na imagem, montando o retrato a partir de fragmentos do corpo da personagem, que é mostrada quase sempre parcialmente ou indiretamente, como através do espelho.

Embora fragmentário e ensaístico, o filme contém um vetor horizontal de eventos não causais que compõe uma camada narrativa. A dançarina chega ao camarim e se prepara para uma apresentação que deve apresentar no palco. A preparação é uma mistura de ensaio, aquecimento e performance para a câmera. O filme contém assim um aspecto metalinguístico em sua estrutura, onde o ensaio para a cena é sua própria performance – uma suposta performance final nunca ocorre seja dentro ou fora do filme.⁷

⁷ Encontrei inspiração neste conceito de obra aberta no filme *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho. O filme apresenta os ensaios da peça de Anton Tchekhov *Три сестры* (Três Irmãs) (1901), do grupo de teatro Galpão, que são, de fato, fragmentos de uma performance final que ocorre somente no interior do próprio filme.

Femme ganha uma dimensão vertical à medida que nos aprofundamos na intimidade dessa personagem, o que ocorre: a) por procedimentos fílmicos de repetição e dessincronização e, b) através de uma visualidade radical, que se concentra nos detalhes corpóreos, tais como costas, musculatura do corpo, veias, mãos, nádegas, que vão sendo apresentados progressivamente até culminar no *close-up* da vagina e a materialidade da urina e do sangue menstrual. O *close-up* é a peça final do quebra-cabeça da construção visual fragmentada do corpo e adquire uma dimensão de símbolo do drama íntimo da personagem. A dimensão simbólica da imagem é ainda reforçada na escolha da paleta de cores, com o vermelho do sangue menstrual sendo a cor principal que se destaca na mise-en-scène: o piso do camarim é vermelho, o morango que come ao chegar é vermelho, o batom é vermelho. O erotismo e a intensidade visceral da cor vermelha contrastam com a pureza do branco comumente associada à limpeza, que aparece no vestiário e nos azulejos do banheiro.

3. O corpo feminino visceral e a cena excluída na montagem

Inicialmente eu tinha uma lista mais ampla de temas e materiais, alguns dos quais cheguei a filmar, mas que resolvi não incluir na versão final. De fato, uma cena inteira em que a personagem come, regurgita para a câmera e suja seu corpo com frutas no limiar da loucura foi filmada e mantida como parte da montagem até a fase final de pós-produção. A escolha por deixá-la de fora aconteceu apenas quando, nas minhas tentativas de encontrar a forma do filme, removi a cena inteira quase que por acidente, em uma espécie de tentativa e erro. Ao fazê-lo, pude notar que o filme encontrou seu ritmo e seu sentido experiencial, sem carecer da cena que, ao invés de contribuir, acabava por retirar sua força poética.

Não saberia apontar exatamente onde se encontra o problema com a cena. Inicialmente, não fiquei satisfeita com alguns aspectos da produção, porque queria que o corpo fosse coberto com mais líquidos. Mas, finalmente, essa aparente falha me ajudou a fazer uma escolha que acredito ter sido a melhor para a composição poética e dramática do filme.

Este evento ofereceu evidências imprevisíveis para mim e para a pesquisa sobre a necessidade de se reduzir excessos em alguns casos, para se aumentar a força poética do filme e suas imagens. Foi só quando removi essa cena que

percebi não apenas como o filme encontrara seu ritmo, mas também como o *close* da vagina, o qual manteve, tornou-se mais significativo no nível da experiência. Esse nível de restrição, necessário para a poética do filme, não é evidente para o público – ele só pode ser acessado através da observação do processo de produção a partir do material bruto e do *making of*.⁸

4. Reflexão final

Femme é um filme-experimento que corresponde a minha aspiração por transmutar o significado afetivo de imagens do corpo feminino visceral. Esta aspiração levou-me a realizar uma jornada poética onde ideais de beleza feminina são articulados a questões identitárias e íntimas da personagem a partir de seu corpo. A proposta inicial foi de assumir e tornar explícita na imagem esta corporeidade em suas dimensões ambíguas. Pretendia com isso ir além dos significados sensíveis convencionais, pensando o corpo e suas partes no limiar estético do que é considerado belo e abjeto.

Noto que, na sua composição, o filme torna visível e sensível algo de foro íntimo. Enquanto em termos estritamente visuais, a imagem dá a ver algo do corpo físico e de suas funções vitais, ela expressa e revela algo mais profundo sobre o drama da personagem. Essa dimensão profunda, “invisível”, apenas se torna sensível na imagem pelo contexto e modo como é apresentada no filme. É pelo contexto e modo de apresentação que a imagem parece adquirir outros significados sensíveis para além do esperado. Assim, o que poderia ter sido apresentado como um mero espetáculo do abjeto se torna ícone final de uma jornada íntima que ancora e dá gravidade ao drama da personagem.

O contexto não acontece apenas como produção da narrativa, mas também das escolhas no modo de produção e apresentação, incluindo escolhas feitas na fase da montagem. Refiro-me aqui desde composições poéticas produzidas por artifícios como fragmentação, deslocamentos e repetição; à escolha por cortar uma cena inicialmente projetada e filmada, mas que se mostrou por fim desnecessária para a experiência do filme. Em outras palavras, o caso demonstra que aquilo que se considera por vezes excessivo no nível da experiência pode muito bem ser produto de restrição no nível da produção. Entretanto, a ideia de uma “estética de restrição” não seria apropriada para designar o filme em seus conteúdos e estilo.

Femme traz evidências acerca das possibilidades poéticas do corpo feminino visceral e sua experiência sensível na contemporaneidade. Desta forma, penso que o filme deixa uma modesta contribuição para o campo político ao convidar o público a uma experiência outra e a rever, nesse encontro com a imagem, seus valores e expectativas. Não há garantias que essa experiência de fato ocorra, e nem pretendo com isso afirmar que as respostas poéticas aqui encontradas sejam gerais, ao contrário. Os caminhos criativos são vários e devem ser encontrados caso-a-caso no processo singular de feitura de cada obra.

Apesar dos desafios⁹ poéticos de lidar com esse repertório imagético e estilístico como colocado de início, a abordagem do tema e o caráter eminentemente experimental do modo de produção e apresentação foram sedutores o suficiente como catalisadores para a produção. *Femme* foi resultado de um processo colaborativo com a atriz e equipe técnica¹⁰, e me permitiu encontrar respostas para a minha investigação poético-reflexiva no processo de feitura. O filme permitiu-me ainda gerar evidências de modo espontâneo e contundente, as quais não poderia prever inicialmente. Assim, enquanto filme-experimento, o curta é também um convite a se pensar o potencial frescor da prática poética para o pensamento teórico no cinema e suas reflexões acerca das vitalidades políticas do corpo, suas imagens e afetos.

Referências

BUCKLEY, Thomas; GOTTLIEB, Alma. (ed.). **Blood magic**: the anthropology of menstruation. Berkeley: University of California Press, 1998.

CATHERINE, Breillat. **Pornocratie**. Paris: Denoël, 2001.

HUTCHINSON, Mark. The History of “The Origin of the World”. **The Times Literary Supplement**, London, 8 ago. 2007.

⁹ Acerca das desvantagens práticas que enfrentei, o contrato restringe as maneiras pelas quais o filme pode ser promovido e distribuído na Internet. Talvez a dimensão provocativa de seu “conteúdo explícito” tenha também gerado resistência no nível de distribuição. De todo modo, *Femme* foi exibido no festival EIVV Encontro Internacional de Videodança e Videoperformance na Espanha (Valença, 2019) e tem sido bem recebido também em outros contextos, tais como na exposição Intersecções Poéticas (Rio de Janeiro, 2019) e na sessão especial de curtas-metragens brasileiros exibidos durante a Mostra Cinema Novo Brasileiro na Cinemateca Dinamarquesa (Copenhague, 2017).

¹⁰ Todos participaram de maneira voluntária na produção.

- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia U.P, 1982.
- LENNON, Kathleen. Feminist Perspectives on the Body. In: ZALTA, Edward N.. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2014. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/feminist-body>. Acesso em: 8 fev. 2017.
- MENNINGHAUS, Winfried. **Disgust**: theory and history of a strong sensation. Albany, NY: State University of New York Press, 2003.
- MULVEY, Laura. **Death 24x a second**: stillness and the moving image. London: Reaktion Books, 2006.
- VIRILIO, Paul. **Art and fear**. London: Continuum, 2006.
- WEISS, Gail. **Body images**: embodiment as intercorporeality. New York: Routledge, 1999.
- ŽIŽEK, Slavoj. **The fragile absolute**: or, why is the christian legacy worth fighting for? London & New York: Verso, 2000.

Filmografia

- UN CHIEN Andalou. Direção: Luis Buñuel. França: Cinexport, 1929. 1 DVD (16 min).
- MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Bretz Filmes, 2009. 1 DVD (78 min).
- MESHES of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. USA: Mystic Fire Video, 1943. 1 DVD (14 min).
- FEMME. Direção: Júlia Machado. Dinamarca: Nous Films. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://vimeo.com/juliamachadofilms/femmelink>. Acesso em: 6 setembro 2020.
- FLY. Direção: Yoko Ono e John Lennon. USA: SC Distribution, 1970 (25 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NANDNspWDJc>. Acesso em: 6 set. 2020.
- L'OPÉRA-mouffe, Direção: Agnès Varda, Bélgica: Ciné-Tamaris, 1958. 1 DVD (17 min).

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

MACHADO, Júlia. O corpo feminino na tela: desafios politico-afetivos e os sentidos poéticos na realização de um curta-metragem. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 31-43, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.3>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

(Des)Montagem de corpos: nudez, erotismo e fragmento

Assembly of bodies: nudity, eroticism and fragment

Daniela Queiroz Campos*

 0000-0002-9681-0977

camposdanielaqueiroz@gmail.com

Resumo

O texto ensaístico propõe uma dupla atividade de montagem. Primeiramente, a montagem foi evocada como atividade motora, uma organização visual do pensamento. Em seguida, se profere também montagem para problematizar a construção de corpos eróticos. Propõe-se colocar lado a lado os corpos montados pelas revistas eróticas aos corpos desmontados, tanto pela violência, quanto pela arte.

Palavras-chave

Corpo; Montagem; Fragmento

* Professora de História da Arte da UFSC. Pós-doutorado pelo *Centre d'Histoire et de Théorie des Arts* (CEHTA) da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris sob a supervisão do Professor Georges Didi-Huberman, com bolsa consentida pelo Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Doutora em História pela UFSC.

Abstract

The essay proposes a double assemble activity. Firstly, the assembly was applied as a motor activity for the visual organization of the thought. After that, another assembly was conducted to problematize the construction of erotic bodies. The first bodies, in question, printed covers of erotic magazines, and from these, the presumed montage had been established.

Keywords

Body; Assemblage; Fragment

A montagem de imagens

Eu parto da montagem de três imagens. Coloco uma imagem ao lado da outra. Três belos¹ corpos femininos montados pela imprensa periódica do século XX dispostos numa montagem que propõe desmontá-los. Tratam-se das imagens das capas das primeiras revistas eróticas masculinas que alcançaram larga circulação em seus respectivos países. A revista norte-americana *Playboy*, de 1953, com a emblemática imagem de Marilyn Monroe abanando. A revista francesa *Lui*, de 1962, cuja primeira capa trazia a imagem de Valérie Lagrange. E a revista *Homem*, que iniciou a circulação da *Playboy* no Brasil no ano de 1975 e a capa apresentava um homem vestido e uma mulher nua de costas.

A questão primordial desta pesquisa é a montagem da imagem do belo corpo feminino nu. Imagem esta que no século XX passou a figurar majoritariamente nos periódicos impressos de larga circulação. As revistas masculinas eróticas do período consolidaram-se por vincularem em suas páginas ilustrações e fotografias de mulheres nuas. Foi na segunda metade do século XX que as chamadas revistas masculinas eróticas iniciaram uma consolidada circularidade. É a sociedade pós Grandes Guerras Mundiais que começou a produzir, a imprimir e a consumir essa categoria de periódico

Fig. 1
Capa Revista Playboy,
1953. Acervo: Bibliothèque
Nationale de France (BNF).

Fig. 2
Capa Revista Lui,
1962. Acervo: Bibliothèque
Nationale de France (BNF).

Fig. 3
Capa Revista Homem.
Acervo: Biblioteca Mario
de Andrade (BMA).



¹ Neste ensaio utilizo a categoria estética do belo associada ao corpo partindo dos pressupostos clássicos de beleza. Na Antiguidade, Platão e Aristóteles atribuíram ao conceito de belo traços de ordem, medida e proposição. No Renascimento, Alberti reitera a beleza como uma harmonia e acordo entre todas as partes (VASQUEZ, 1999, p.195-196).

É sabido que a revista, também norte-americana, *Esquire* afamou-se principalmente durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial por suas fotografias e ilustrações de provocantes *pin-ups* (Buszek, 2006). As imagens de *pin-ups* foram às grandes guerras de uma maneira inimaginável. Revistas contendo imagens de belas e sensuais bonecas foram distribuídas aos montes nos campos de batalha com o objetivo de fornecer “apoio estratégico às tropas”. Com elas, almejou-se incentivar a masturbação dos soldados e idealmente “prevenir” da homossexualidade (FAVRE, 2012). Destacadamente, durante a Segunda Guerra Mundial, a doce e áspera *pin-up* escapara de seu suporte preferencial – a folha de papel imprensa – e passou a figurar outras superfícies. As *pin-ups* ganharam forma na pele humana – através das agulhas que lhes tatuaram; nas latarias de avião de guerra – pelos pinceis que lhes pintaram, e chegaram a figurar nas bombas atômicas. Não esqueçamos que na bomba *Little Boy*, lançada sobre a cidade japonesa de Hiroshima, continha afixada uma *pin-up*, uma fotografia da modelo Rita Hayworth.

As *pin-ups* apresentam muitíssimo bem a intensa e violenta atividade de (des)montagem de corpos empreendida no século XX. As imagens daquelas belas e eróticas bonecas figuraram ao lado dos corpos desfeitos de sua carnalidade pela ação de guerra. Os corpos de soldados e civis mutilados e mortos figuram ao lado das imagens de *pin-ups*. Copos de carne e osso desmontados figuraram ao lado de corpos montados em tinta e papel.

Ainda que brevemente, não poderia deixar de mencionar que o século XX também se tornou célebre pelas inúmeras políticas eugênicas marcadamente ensaiadas desde o findar do século XIX. O uso da hereditariedade no almejo de melhorar e embelezar a raça humana foram defendidas por inúmeros movimentos nacionalistas tanto em países europeus, quanto em americanos (Stepan, 2005). A eugenia intentava a melhoria “racial humana” através de uma “evolução social”, o conceito foi cunhado por Francis Galton na Inglaterra no final do século XIX. Tais anseios de “evolução da raça humana” foram intimamente influenciados pelos escritos de Charles Darwin² (Del Cont, 2008). Peter Cohen no documentário

² As pesquisas empreendidas por Charles Darwin influenciaram sobremaneira as políticas eugênicas, todavia estas não consistiam em objetivos dos seus escritos e das suas investigações.

Homo Sapiens 1900 (1998) abordou justamente estes ideais de limpeza racial entre os séculos XIX e XX. Como sublinha Hannah Arendt (2012), a ideia de uma limpeza racial antecede em muito o nazismo alemão.

Visivelmente, na primeira metade do século XX objetivou-se montar belos e eugênicos corpos. Todavia, para montar um corpo faz-se necessário desmontar outro. A beleza eugênica figura ao lado da violência e do horror. Ao lado do corpo sanitaria e do esporte figura o corpo rasgado, ferido e desfeito de sua carnalidade em trincheiras de guerra e campos de concentração. Montar requer desmontar.

A montagem é a atividade motora deste texto ensaístico, ela constitui o objeto em questão: a imagem dos corpos montados e dos corpos desmontados. Todavia, ela também retrata a maneira de operar: a organização visual deste pensamento. Quando escrevo montagem refiro-me aquela enunciada por Georges Didi-Huberman, que por sua vez concerne aquela manifesta nos trabalhos de Walter Benjamin (2006), Aby Warburg (2012), Sergueï Eisenstein (2013). A operação de montagens didi-hubermaniana indica dispor imagens em relação, pois as imagens não falam de forma isolada. E se precisamos montar imagens, é porque as imagens desmontam (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.173).

Didi-Huberman retoma Aby Warburg (2010), quem montou nas 79 pranchas de seu *Atlas Mnemosyne* imagens de obras de arte, fotografias veiculadas à imprensa da época, cunhagens de moedas, selos, páginas de livros, cartões postais (MICHAUD, 2013, p.293). As pranchas negras do Atlas apresentam um modelo mnemônico repleto das polaridades próprias das pesquisas warburguianas. Walter Benjamin em seu Livro das Passagens desenvolveu magnificamente uma arte de citar sem usar aspas (BENJAMIN, 2006, p.500). Naquela coleção, ou por melhor dizer constelação, de textos sobre uma Paris do século XIX Benjamin elencou relações através de seus movimentos e seus intervalos, singularidades foram destacadas (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.14).

No entanto, foram as palavras escritas por Sergueï Eisenstein as primeiras a teorizarem uma atividade de montagem. Como bem sublinha Antonio Somain (2013) Eisenstein teve-se durante 25 anos na teorização de conceitos de montagem – de 1923 a 1948 – sendo assim, a teoria da montagem em Eisenstein é plural e não singular. Para Didi-Huberman (2015, p.38), nos escritos eisensteinianos podem ser detectadas conceitualizações teóricas da montagem desde *A não-indiferente natureza do cinema* até *Notas para uma história geral do cinema*

(DIDI-HUBERMAN 2015, p.38). Neste último, o cineasta e teórico problematizou o cinema como herdeiro das montagens que antecederam a cinematográfica, passou por relevos egípcios, vitrais góticos, trípticos, literatura, música (EISENSTEIN, 2013). De tal feita, a montagem eisensteniana não se reduz ao cinema, ela foi reivindicada como uma maneira de operar (SOMAINI, 2013). Grosso modo, para Eisenstein a junção de dois fragmentos justapostos concebe uma terceira coisa que não pode ser identificada em nenhuma delas separadamente (EISENSTEIN, 2002, p.14).

Ao escrever sobre montagem Eisenstein reivindica a figura de um deus, o deus grego da dança. Dionísio que em seus rituais dançava e se fragmentava – se punha em pedaços. Com seus muito pedaços inventava uma nova apresentação imagética para ele próprio. “A montagem é uma operação dionisíaca: coloca-se em pedaço, corta-se de sua continuidade, assassina-se num senso e, portanto, é lá que se faz justamente mudar, dançar, viver. É um nascimento cruel, um nascimento por desmembramento obrigatório” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.176). Tal qual Eisenstein, aqui também reivindico Dionísio como deus da montagem. Nestas páginas, almejo desmontar corpos montados, fragmentá-los para propor se não nova apresentação, outras interrogações.

A montagem de corpos

Corpos femininos foram incansavelmente montados numa porção de tempos históricos. Em seu extenso curso, a imagem parece obcecada por aparições femininas nuas. Muitos foram os suportes que aprestaram o corpo feminino nu, e muitas foram as formas que o expressaram. A história da arte também se constrói envolta a estas destacadas imagens como a *Vênus dos Médices* (século I d. C), a *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano (1490-1576), *A maja nua* (1800) de Goya (1746-1828), a *Olympia* (1863) de Manet (1832-1883). A montagem de belos corpos femininos nus e fechados tiveram posto veemente na imagem de arte. Todavia, tais corpos também foram abertos em nome de tal saber. E este talvez seja o ponto mais relevante desta pesquisa: a atividade de abrir e desmontar corpos. Os corpos fragmentados também são significativamente presentes nas imagens de artes, embora exibam uma apresentação mais lacunar do que a do nu.

Em meados do mesmo século XX a imagem de arte, grosso modo, não veiculava o corpo feminino nu e belo como o fizera nos antecedentes séculos, pelo menos não mais da mesma maneira. A montagem de imagens de belos corpos femininos nus na imagem de arte data de alargada temporalidade. Data, antes mesmo, da arte ter sido cunhada por um estatuto definido, no Renascimento, que objetivava legitimar uma prática (BELTING, 2006). Os escritos que discutiram questões que tangenciavam as apresentações corpóreas do nu feminino também antecedem há século – antecedem mesmo mais de um milênio – a história da arte “propriamente dita”, aquela cujo primeiro texto fora redigido pelas mãos de Giorgio Vasari (2011). Platão (2012) em *Banquete* escrevera acerca da cisão de Afrodite em duas: Afrodite *Celestial* e Afrodite *Naturalis*. Fora a partir de tal cisão que o historiador da arte inglês Kenneth Clark (1956), em célebre *O nu. Um estudo da arte ideal*, problematizou o nu que como forma artística transcenderia ao despido, pois transformava matéria em forma pura. Clark escrevera então sobre esse corpo nu feminino ideal e celestial, em detrimento de imagens nuas vulgares e pornografias – a imagem montada aqui em questão.

Os corpos apresentados aos pedaços permeiam, em especial, imagens de santos mártires. No Renascimento, de maneira mais tímida, foram ensaiados corpos com a carne aberta, sobretudo em contextos de histórias sagradas e juízos infernais (Didi-Huberman, 1999). Ou nas incontáveis apresentações de “Caçadoras de cabeças”, encarnadas em personagens como Salomé, Judite ou Lucrécia. Contudo, foi no decorrer do século XX que desenhar, pintar e modelar corpos não significaria captá-los em suas verdades anatômicas (MICHAUD, 2012).

No século XX a beleza do corpo nu feminino parecer ter perdido seu papel de destaque no mundo das artes. Tal corpo passa a se dar a ver preferencialmente em outras imagens. Ele passou a ser evidente em imagens de circularidade cotidiana, ordinárias: reclames publicitários, montagens cinematográficas, nas folhinhas de *pin-ups*. “A beleza vai estar presente em seguida, com uma difusão imensa no imaginário das massas, através da cultura e das artes populares, do sonho hollywoodiano, dos ilustradores e dos produtores de *pin-ups*, das fotografias de estrelas [...]” (MICHAUD, 2012. p.554). O corpo belo figuraria nu e erótico nos corpos fotografados e editados nas páginas das revistas masculinas que se consolidavam e ampliavam sua circulação naquela mesma época.

A revista *Playboy* para além de um periódico que veiculava imagens eróticas, modificou imaginários que tangenciam questões que vão desde a construção de uma masculinidade até da um imaginário da nudez do corpo feminino. A revista apresentava a imagem do corpo feminino ao lado de um “novo” ideal de homem heterossexual de classe média-alta e urbano (PRECIADO, 2010). No âmbito das imagens midiáticas Belting (2014, p.119) sublinha que entanto, “a imagem representa o corpo que constantemente foi o mesmo, sempre diferente”.

Playboy foi a pioneira das revistas masculinas eróticas. O periódico lançado por High Hefner em sua primeira edição teve expressivos 54.175 exemplares vendidos. No ano de 1960, a revista alcançou os 400.000 exemplares (Sohn, 2006). Nas páginas de *Playboy* eram veiculadas fotografias, ilustrações, artigos sobre Jazz, contos de Decamerón que abordavam o adultério, fragmentos do texto de *Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle. Todavia, como bem sublinha Preciado (2010, p.25) não foram estes elementos que impulsionaram a expressiva venda do primeiro exemplar da revista. O que fizera furor por entre aquelas páginas foram as fotografias coloridas de Marilyn Monroe nua que haviam sido adquiridas de Chicago John Baumgarth. As fotografias foram clicadas objetivando sua impressão em calendários e pôsteres de *pin-ups*. Ou seja, as imagens dessas revistas eróticas estão intimamente relacionadas às imagens de *pin-ups* que haviam marcado piamente o século XX.

A imagem do corpo fechado

A censura constitui fator determinante para pensar esses periódicos eróticos voltados ao público masculino. As imagens de Marilyn Monroe nua – veiculadas as páginas da revista *Playboy* – quando fotografadas por Tom Kelley objetivavam figurar calendários. Fora justamente o medo da censura, sob a acusação de obscenidade, que fez a companhia vendê-las por um preço irrisório à Hugh Hefner. Na segunda metade daquele mesmo século XX a revista *Playboy* ensaiou publicação em território brasileiro. No entanto, o Brasil atravessava uma forte ditadura militar que entre muitos “feitos” marcou-se por uma forte censura da imprensa.

A impossibilidade da publicação de uma revista intitulada de *Playboy* fez o grupo Abril cunhar outro nome para o impresso: *Homem*. *Homem* era a versão

brasileira da já afamada *Playboy*. Em suas páginas foram impressas fotografias e matérias procedentes da matriz norte-americana montadas à textos e fotografias aqui escritos. Como sublinha Silva (2003), usava o material editorial da revista *Playboy*, mas voltava-se ao publico brasileiro. Dois anos após seu lançamento, em 1977, abaixo do título *Homem* já fora adicionado não apenas o subtítulo que contemplava o nome de sua matriz “com o melhor de *Playboy*”, bem como seu famoso mascote: o coelho. A revista passou a circular com o título *Playboy* somente a partir do ano de 1978.

Esse tipo de impresso estampava em suas folhas a imagem de belos corpos nus femininos desejáveis. Homens se apaixonam por imagens de corpos feminino há muito tempo, no século XX o mito de Pigmalião – outrora narrado por Ovídio (2003) – ganhara outras linhas, então escritas por Willllhelm Jensen e analisadas por Sigmund Freud (1997). Um arqueólogo teria se apaixonado pelo relevo de *Gradiva* e tentou heroicamente salvá-la da erupção do Vesúvio. Bredekamp (2015, p.111) problematiza como por intermédio das análises de Freud – quem viu o *Gradiva* como a repetição do mito de Pigmalião – os surrealistas perceberam a personagem feminina como imagem intermediária entre o sonho e a realidade. As bonecas surrealistas compõem, o denominado por Bredekamp (2015, p. 77), de “ato de imagem esquemático”, o qual para o historiador da arte alemão atrela vivificação das imagens ao assimilar imagem e corpos.

Artistas surrealistas como René Magritte (1898-1967) e Hans Bellmer (1902-1975) discutiram imagetivamente a montagem de tais corpos idealizados. Em *La tentative de l'impossible* (1928) Magritte pinta um pintor que pinta uma imagem feminina nua. A imagem nos apresenta o momento em que este corpo feminino esta fragmentado, em vias de completude pelo pincel do pintor que ele próprio pinta. Durante o Renascimento, esses corpos femininos nus que figuraram majoritariamente quartos nupciais não substituíam o corpo de carne o osso, como escreveu Daniel Arasse (2003), talvez se somassem a ele. Com as *pin-ups* e as imagens de *Playboy* a questão é outra. Talvez muitíssimo mais próxima de mitos como o de Pigmalião, ou dos escritos sobre a *Gradiva*. As imagens impressas em papel tinham intuito de substituir o corpo de carne e osso, mesmo tendo este como referente. O ideal era a masturbação diante daquelas imagens, elas nos remetem diretamente as manchas por entre as pernas da *Vênus de Cnido* (FREEDBERG, 2009). Elas substituiriam mais o corpo de carne e osso do que se adicionariam a ele.

A primeira capa desse tipo de impresso no Brasil traz sob um fundo azul celeste a imagem de um homem com cor de pele morena e uma mulher cuja pele também se caracteriza pelas tonalidades terrosas que nos dá as costas e nos olha. A primeira imagem que encosto a ela é a de *A grande Odalisca* (1814) pintada por Dominique Ingres (1780-1867). Ambas apresentações femininas estão imersas a cenários azuis. Ambas estão dispostas de costas e a inclinação da cabeça as permite olhar diretamente o expectador.

Se a proposta montagem faz por diversos aspectos as imagens se encostarem, a inapreensível contradição dessa forma de operar aponta também genuínos afastamentos. A primeira imagem é uma capa de uma revista erótica masculina do século XX, ela veicula uma fotografia sobre a qual foram sobrepostos os tipos que dão nome ao periódico e os títulos das matérias que se encontram no miolo do impresso. A segunda, é uma tela pintada à óleo pelo renomado pintor francês Dominique Ingres nas beiradas entre o neoclassicismo e o romantismo. A revista *Homem* alcançara milhares de múltiplos e tivera a sua materialidade burilada pelos maquinários da Editora Abril. A imagem foi comercializada em bancas de revistas, circulou em mãos de incontáveis homens, e também de mulheres, principalmente num universo doméstico masculino – o qual a revista *Playboy* bem construiu a partir da segunda metade do século XX (PRECIADO, 2010). A imagem da Odalisca nua apresentada no interior de um harém foi encomendada e figurava as habitações de um castelo em Nápoles e nos anos de 1899 passou a formar a consolidada coleção do museu do Louvre.

A capa da revista *Homem* e a tela *A Grande Odalisca* nos remetem a outras tantas imagens femininas que nos dão as costas. De tal conjunto uma imagem em especial parece se destacar: *A Vênus ao espelho* (1651) de Diogo Velázquez (1599-1660). A tela constitui a única imagem de nudez feminina do renomado pintor espanhol. Sua Vênus fora traçada durante uma estada em Roma. Ela, provavelmente, nos dá as costas em virtude da tradicional e recatada sociedade marcadamente católica daquela Espanha do século XVII. Se a Inquisição inibiu muitos artistas espanhóis de traçarem imagens de nu, ela não impediu que colecionadores da mesma nacionalidade adquirissem imagens de nus traçadas por estrangeiros. Visto que, a coleção de pinturas de nus femininos apresenta-se frequente na Espanha católica do século XVII.

Todavia, como nas demais imagens aqui montadas, se Vênus nos dá as costas ela também nos olha. O que possibilita seu olhar não é a torsão de sua cabeça ou coluna, mas um espelho. O cupido, mitologicamente seu filho, porta nas suas mãos um espelho, através do objeto simbólico à pintura de Velázquez Vênus nos olha (in)diretamente. A beleza da construção corpórea da imagem é singular. A imagem pintada por Velázquez faz clara menção a tela de Rubens (1577-1640) datada de algumas décadas antecedentes, *Vênus do Espelho* (1615) e a escultura *Hermafrodita Borghese* (cópia romana do III ao I a.C.). A curva entre o quadril e a s costas da pintura do artista espanhol faz clara alusão a escultura em mármore. Durante sua estada em Roma Velázquez teve a imagem escultórica diante seus olhos e chegara a encomendar uma cópia em bronze da mesma que fora adereçada à Madri.

Durante muito tempo a *Vênus ao espelho* figurou a coleção privada de cortesãos espanhóis. No século XIX, a tela adentrara o território inglês, fora adquirida por um nobre. Finalmente, no ano de 1906 a obra passou a constituir a coleção de *National Gallery*, na qual no ano de 1914 fora atacada. E aqui nosso corpo em questão fora aberto. E para “[...] abrir se supõe ferida e crueldade” (Didi-Huberman, 2007, 54).

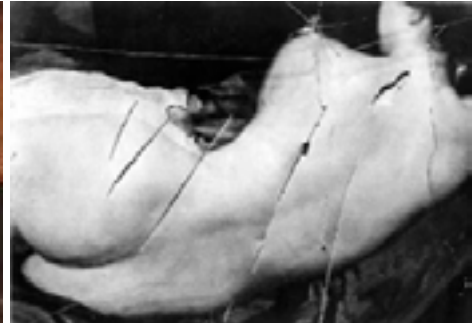
A imagem do corpo aberto

A *Vênus ao espelho* (1651) do pintor espanhol Diego Velázquez foi aberta. No ano de 1914, a tela foi atacada na *National Gallery* pela sufragista britânica Mary Richardson. Para além dos sete cortes que acometeram a pintura à óleo o ataque fora enormemente divulgado pela mídia da época. Lynda Nead (2013) escreve que o acidente chegou a simbolizar uma percepção particular de atitudes feministas frente a uma imagem de nu feminino e foi tratada como um dos mais notórios atos iconoclastas da história recente. A tela que adentrou as salas da *National Gallery* no ano de 1906, após o ato de 1914, foi transformada pela mídia periódica inglesa numa espécie de Vênus da nação com uma perfeição eugênica – uma bela e jovem mulher em idade fértil e de puras formas nuas. Nos periódicos o ataque fora descrito com uma linguagem digna de assassinato sensacionalista.

Fig. 4
Diogo Velázquez, *Vênus ao Espelho*, 1651, óleo sobre tela. National Gallery.



Fig. 5
Detalhe da obra.



O ataque de uma enfurecida e selvagem feminista³ a uma imagem de perfeita beleza feminina. Se Kenneth Clark (1956) escreve que a imagem artística do nu transforma matéria em forma, talvez possamos ensaiar que o ato de Richardson transformou forma em matéria. Já que, os cortes sobre as formas nuas de Vênus fizeram a imagem ganhar matéria, carnalidade – quase como em *Pigmalião* escrito por Ovídio (2003).

A partir da *Vênus ao Espelho* com as costas abertas ensaiemos fazer o mesmo com a imagem de outra mulher que nos é apresentada de costas. Ensaaiemos abrir a imagem que figura fechada na capa da revista *Homem*. Para tal, lembremos das pinturas nas quais Sandro Botticelli abria o corpo frio e impenetrável de Vênus (DIDI-HUBERMAN, 1999, p.69). Nos quatro painéis que apresentam a história de *Nastagio degli Onesti* (1483), narrada por Baccaccio na novela *Decameron* (VASARI, 2005, p.258).

O primeiro número da revista *Homem* esta repleta de corpos eróticos e fechados. Os corpos aqui tratados são como o corpo de uma bela Vênus renascentista. Os corpos vinculados às capas de revistas eróticas aparentemente estão apenas marcados pelo apolíneo. Nossa questão é procurar o dionísíaco nessas mesmas imagens. Isto é, procurar os corpos abertos que foram desmontados para montar os corpos fechados. Como se procurássemos as mãos sujas de sangue do pintor que dissecau cadáveres antes de pintar suas imagens de nudez.

³ Esses foram os comentários extremamente ideológicos tecidos pela mídia periódica inglesa no ano de 1914.

Ressalta-se que a revista masculina brasileira *Playboy* iniciou sua circulação na década de 1970, época em que o Brasil – assim como outros países da América Latina – atravessava uma forte Ditadura Militar. Ditadura esta marcada por censuras, perseguições políticas, exílios, desaparecimentos, torturas de corpos⁴. Por evidente motivo existem uma quase inexistência de registros fotográficos que apresentam corpos fragmentados pela ação da tortura durante os anos de regime militar no Brasil. Contudo existe uma porção de registros imagéticos que contemplam forte perseguições nas ruas de díspares cidades brasileira, depoimentos de um sem-número de presos políticos que relataram a ação de tortura sofridas por seus corpos, cartazes com fotografias de muitos desaparecidos.

Boa parte da mídia periódica brasileira de larga circulação parece ter compactuado com o silenciamento e invisibilidade daqueles corpos que eram incessantemente torturados. Ao abrir as páginas de revistas como a *Homem* não nos deparamos com imagens de corpos desmontados pela ação da tortura, mas vemos as imagens de corpos montados por uma ação erótica – da qual, de certa feita, a tortura também era parte integrante. Na atividade de abrir o primeiro número da revista *Homem* de agosto de 1975 deparei-me com uma porção de corpos montados. Corpos de atrizes e modelos que pousaram para fotógrafos. Em meio a essas fotografias existem imagens de ilustração de *pin-ups* mas indiscutivelmente descana-se as páginas que estampam anúncio publicitários. São automóveis, relógios, joias que trazem à tona que esses períodos também se caracterizaram por ascensão econômica. Ascensão esta que possibilitava aquisição deste tipo de impresso.

A bela garota nua estava montada ao lado do luxuoso automóvel, montagem essa que a mídia periódica e a publicidade tanto fez. “Montar não é assimilar. Só um pensamento trivial nos sugere que, se está ao lado deve ser igual. Só uma propaganda publicitária pode nos fazer acreditar que um carro e uma garota são da mesma natureza pela simples razão que os vemos juntos” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p.223).

⁴ Durante a Ditadura Militar brasileira um número significativo de presos e perseguidos políticos foram mortos, presos e torturados em nome de um nacionalismo e de uma dita ordem normalizadora. Ver mais em: GASPARETO JUNIOR, A. *desaparecidos políticos*. 2010. Disponível em: <[http:// www.historiabrasileira.com/ditadura-militar/desaparecidos-politicos](http://www.historiabrasileira.com/ditadura-militar/desaparecidos-politicos)>. Acesso em: jan. 2014.

Ensaaiemos então montar uma outra imagem de corpos ao lado da imagem da revista *Homem*: os registros fotográficos de uma ação realizada por de Artur Barrio. Em *Trouxa ensanguentadas* Barrio espalhou trouxas de pano contendo carne, sangue e ossos nos jardins do Museu de Artes Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (1969) e posteriormente as margens do Ribeirão Arrudas na cidade de Belo Horizonte (1970) (CANONGIA, 2002, p.195). No Brasil, em plena ditadura militar as trouxas da Barrio trouxeram à luz – e em pleno esgoto urbano – o que estava acontecendo de forma soterrada. As trouxas de Barrio reuniram pessoas repletas de medo e curiosidade – segundo registros aproximadamente 5 mil –, além da polícia e do corpo de bombeiros que foram ao cenário da obra a fim de investigar os vestígios censurados que parecem ter escapado.



Fig. 6
Artur Barrio. *Trouxas ensanguentadas*, 1970, fotografia de registro da ação de César Carneiro.

Para Adolfo Montejo Navas “A entrada de Artur Barrio no mapa da arte brasileira é muito semelhante a uma fissura [...]” (NAVAS, 2002, p.207), e é justamente em meio a essa fissura que pretendo enfiar meu dedo. Barrio deu visibilidade a corpos torturados e mortos invisibilizados. Ele concede carnalidade a corpos descarnados. Todavia esses corpos não eram corpos, mas imagens de corpos – materiais diversos envolvidos em panos que davam a ilusão de serem

cadáveres. Expôs os cadáveres no esgoto. Em ação similar à empreendida por Marcos Brodsky que em *Condenados da terra* (1999) expôs uma tumba livros, tumba esta que fora negada a mais de 30.000 corpos desaparecidos durante o regime militar argentino (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.41). Nas palavras de Júlia Buenaventura “não foi a arte que enfrentou a ditadura militar, foi a ditadura que enfrentou a arte” (BUENAVENTURA, 2014, p.115).

A desmontagem de imagens, a desmontagem de corpos

A montagem proposta colocou lado ao lado imagens de corpos eróticos da imprensa de massa, o belo corpo nu que por muito tempo apresentou-se nas artes visuais, a invisibilidade dos corpos em migalhas marcado pela violenta ação de tortura e o corpo embrulhado em pedaços da arte contemporânea. A montagem como maneira de operar imagem fora mesclada o erotismo tal qual proferido por George Bataille. Este pensador do impensável descreveu a atividade erótica como uma também atividade violenta. O erotismo batailliano está irremediavelmente atrelado à morte (Bataille, 2007).

A primeira capa da revista *Homem* constituiu nossa primeira imagem. A ela adicionamos a imagem de outra mulher que nos foi apresentada de costas: *Vênus ao espelho*. A ação empreendida por Mary Richardson em 1914 é a mesma que almejei praticar. Corta, abrir, rasgar as costas do belo feminino hermeticamente fechado corpo. Buscar a carne, o sangue, as entranhas do corpo montado, penetrar com o dedo na ferida.

A montagem da capa da revista *Homem* ao lado do registro fotográfico das *Trouxas Ensanguentadas* de Barrio nos mostram que brevemente estas podem quase se encostar. Mas, como atividade warburguiniana por excelência tal disposição imagética aponta incomensuráveis repulsas. Elas apresentam mais dissimilaridades do que analogias. Todavia, a questão deste ensaio é suscitar o questionamento se a imagem do corpo erótico e a imagem do corpo violentado são tão opostas assim? “As imagens se abrem e fecham, como nosso corpo que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.25). Como última montagem proponho uma que não foi por mim posta, mas por Eduardo Menz. No curta metragem *As mulheres de Pinochet* (2004), Menz montou a imagem de Pinochet e sua esposa assistindo um concurso de Miss em Santiago e a imagem de perseguições políticas nas ruas chilenas.

Referências

- ARASSE, Daniel. **On n'y voit rien**. *Description*. Paris : Folio, 2003.
- BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros. Iconografía en colaboración con J.M. Lo Duca**. Barcelona: Ensayo Tusquets Editores, 2007.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BUENAVENTURA, Júlia. Isto não é uma obra de arte: arte e ditadura. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, USP, n. 80, vol. 28, p. 115 -128, 2014.
- CANONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. In: CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio Janeiro: Modo, 2001.
- CLARK, Kenneth. **O nu: um estudo da arte ideal**. Lisboa: Ulisseia, 1956.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels**. Paris : Gallimard, 2007.
- _____. **L'œil d'histoire: tome 2, Remontage du temps subi**. Paris: Minuit, 2010.
- _____. **L'œil de l'histoire: tome 5, Passés cités par JLG**. Paris: Minuit, 2015.
- _____. **L'œil de l'histoire: tome 6, Peuples en larmes, peuples en armes**. Paris: Minuit, 2016.
- _____. **Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté**. Paris: Gallimard, 1999.
- EISENSTEIN, Sergueï. **Notes pour une histoire générale du cinéma**. Paris: Afrhc, 2013.
- _____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FAVRE, Camille. La pin-up US, un exemple d'érotisme patriotique. In: **Revue CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Écrire au quotidien**, Toulouse, L'Université Toulouse, n. 35, p. 239-264, 2012.

FREDBERG, David. **El poder de las imágenes**. Madrid: Catedra, 2009.

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). **História do corpo: as mutações do olhar - o século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MICHAUD, Philippe Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad**. Madrid: Editorial Tecnos, 2013.

OVÍDIO. **Metamorfose**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Edipro, 2012.

PRECIADO, Beatriz. **Pornotopia – arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría**. Madrid: Anagrama, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Mário. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poésis**, Niterói, UFF, vol. 15, n. 24, p. 35-58, 2014.

SOMAINI, Antonio. Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias. In: EISENSTEIN, Sergueï. **Notes pour une histoire générale du cinéma**. Paris : Afrhc, 2013.

VASARI, Giorgio. **Les vies des meilleurs peintre, sculpteurs et architecte...** Traduction et édition commentée sous la direction d'André Castel. Arles: Actes Sud, 2005. Vol. 1.

VASQUEZ, Adolfo Sanchez. **Convite à estética**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid. Ediciones Akal, 2010.

Submetido em janeiro de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

CAMPOS, Daniela Queiroz. (Des)Montagem de corpos: nudez, erotismo e fragmento. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 45-61, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.4>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Identidade e resistência: um olhar acerca da genealogia da arte da performance negra

Identity and resistance: a look at the genealogy of black the art of performance

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi*

 0000-0001-7229-339X
Marcelorocco1@ufop.edu.br

Resumo

O presente artigo analisa algumas noções de performatividade traçando um breve panorama acerca do surgimento da arte da performance negra nos Estados Unidos a partir dos anos 70, problematizando as experiências estéticas e autobiográficas, visando mostrar certos experimentos que contribuiriam para a consolidação de novos pensamentos acerca de parte da identidade negra na contemporaneidade. Evidentemente, este trabalho não busca traçar resultados conclusivos, mas sim, ampliar possíveis discussões sobre o objeto de pesquisa.

Palavras-chave

Identidade; Performatividade; A arte da performance;
Visibilidade; Resistência

Abstract

This article analyzes the notions of performativity by giving a brief overview of the emergence of black artistic performance in the United States from the 1970s on, problematizing the autobiographical aesthetic experiences in order to show certain experiments that contributed to the consolidation of new thoughts about black identity in contemporary times. Of course, this work does not seek to draw conclusive results, but rather to broaden possible discussions about the research object.

* Professor adjunto na área de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Preâmbulos - as artes performativas e a corporeidade imediata

Em seu surgimento, *a arte da performance* criticava certas premissas sobre as definições de arte, abalando as concepções dadas por um sistema elitista que definia o que seria ou não aceito pelo mercado. Contrários a essa concepção mercadológica, muitos artistas inquietos usaram as noções de performatividade como meios de veiculação de ideias, como forma permeável de articulação entre as diversas falas, e, sobretudo, como lutas ideológicas, enfrentando determinadas formas de exclusão. Enquanto muitas obras artísticas deram – nos anos 60 e 70 – a continuidade ao caráter contemplativo de exibição pública, geralmente sendo localizadas em recintos fechados e formais do mercado de arte, a arte da performance foi uma linguagem correspondente aos anseios criativos de diversos artistas que buscavam escapar das definições cerceadas por padrões artísticos da época. Alguns artistas desejavam subverter as apresentações em espaços institucionalizados, dando outras possibilidades de feitura nesses lugares. Outros artistas almejavam, inclusive, fugir dos espaços dos circuitos oficiais de arte, caminhando para espaços alternativos, entre eles, a rua e os espaços públicos.

Nesse contexto, a arte da performance apareceu como uma linguagem remodeladora da subjetividade das relações entre artista e público. O corpo do performer ultrapassou a definição de atuante para se transformar, também, em criador. Este ponto é muito emblemático na mudança de paradigma artístico ocidental, pois revelou que o artista cênico deveria defender mais que um texto, mais que uma narrativa. O artista deveria se posicionar como sujeito frente a uma obra. Ou seja, ele deveria colocar o seu corpo em diálogo com a cena, mostrar seus limites, suas dores, seus pensamentos, suas resistências, em uma diluição entre o corpo social – o corpo que se apresenta no cotidiano – e o corpo artístico, muitas vezes exibido para uma audiência. Grande parte dos trabalhos performáticos da segunda metade do século XX foi pensada como uma defesa de ideias autônomas do artista, indo além da representação de um papel previamente escrito por um dramaturgo, para dar a concretude estética a um pensamento, ou a uma ideologia que seria representada sob o signo artístico. Parte do desejo dos performers foi provocar reações diferenciadas no público. Público que, teoricamente, era mais acostumado a uma arte contemplativa e

verbal, propiciando assim, o choque frente às obras, a paralisia, o asco, entre outras afetações. Segundo Renato Cohen:

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. (COHEN, 2002, p. 117).

Sobre o aspecto das afetações, Cohen (2002) vem defender que a arte da performance desequilibrou as relações de distanciamento físico e de certo “conforto” que o espectador possuía em muitas apresentações artísticas tradicionais, forçando o mesmo a repensar o seu lugar perante a arte, a partir do desconforto das obras que se colocavam à sua frente. Neste sentido, a arte da performance começou a ser entendida como uma linguagem experimental que *ressignificaria* parte da identidade artística do século XX e, por conseguinte, do século XXI. Desse modo, a arte da performance nasceu da emergência dos artistas de criarem uma linguagem detonadora de múltiplas sensações, resistindo aos modelos de artes oficiais. Cohen (2002) salienta que, em seu surgimento a arte da performance pretendeu atingir o espectador pelo viés visual, descrito por ele como caráter “não-verbal”, compondo uma obra a partir do discurso corporal dos performers, em suas diferentes entonações e modos de interagir com o espectador. Ainda segundo o autor, ao contrariar o teatro tradicional a arte da performance se estruturou de fragmentos interpostos, dando um caráter de *collage*, de arte fragmentada, caminhando além da “linha narrativa”.

Ainda sobre este assunto, a arte da performance foi responsável por despontar muitos artistas, cujas intencionalidades significaram explorar a corporeidade imediata, as nuances de seus discursos imagéticos, os limites físicos, entre outros riscos que impulsionaram diversos artistas/performers. Desse modo, pode-se dizer que a arte da performance reconfigurou o jogo entre artista e público, criando novas possibilidades frente à noção clássica e sacramentada de arte, esquematizando uma inter-relação entre o corpo do performer em cena e a sua identidade, sem seguir os rígidos parâmetros aristotélicos acerca da noção de personagem (FÉRAL, 2015). Com isto, pode-se ressaltar também que a arte da performance hipervalorizou a plasticidade das *obras em processo* diante do público, visando seduzir o espectador a partir dos subtextos presentes

na corporeidade do performer, em uma espécie de “quebra-cabeça”, em que o espectador deveria fechar a obra a partir de signos e de códigos ainda não sedimentados. Isto fez com que o performer não fosse complacente com qualquer entendimento prévio, enquadrado e racional por parte do espectador, envolvendo-o em um emaranhado de sentidos acerca da arte da performance. Além disso, um dos objetivos iniciais da linguagem de tal linguagem foi abrigar o caráter de frescor, de algo novo dado às obras, se opondo aos mecanismos reprodutivistas de arte que realizavam e ainda realizam obras profundamente demarcadas, e exaustivamente ensaiadas para a realização de apresentações sequenciais. Por conseguinte, o caráter efêmero, de curtas apresentações, ou até mesmo com exposições únicas, fizeram parte do movimento criador de tal linguagem, dando o caráter de “evento” para a mesma:

Uma das marcas da performance é seguramente a característica de ‘evento’, de um ato que ‘acontece’ no momento presente. A noção de evento nos permite pensar em ações que interfiram no aqui e agora de sua execução, atualizando e/ou transformando esse instante por meio de ações inusitadas (eventualidade), de acontecimentos subsequentes (que sobrevêm) e, por isso, inesperados, imprevistos. (ACÁCIO, 2011b, p. 53).

A exibição de uma performance deveria propor ao espectador a noção de *acontecimento único*, cuja singularidade pudesse repousar na experiência vivida pelo momento dado, na fruição de uma obra, cujos contornos seriam *irrepetíveis*, na proposição da mescla artista-performance-espectador. As noções de performatividade – inseridas, então, nos Estudos da Performance – referem-se, em parte, à consciência de um espaço compartilhado, de um lugar de comunhão em que o performer e o espectador dividem a presença no mesmo ambiente. Neste lugar, torna-se difícil desvencilhar a noção de “vida” do que é próprio do “caráter cênico”, pois as fronteiras na relação palco-plateia, ator-performer, real-ficcional, se diluem. No acontecimento em que o ato performativo é instaurado, o teatro e a vida se imbricam de tal forma que as características particulares das ficcionalidades e as compreensões da vida social, pautadas no caráter real, têm suas linhas imaginárias rompidas, em uma construção sequencial de diferentes atravessamentos, em que os efeitos do real e do ficcional se dissolvem.

Performance e visibilidade

Segundo Marvin Carlson (2010), a partir dos anos 70 surge nos Estados Unidos e também na Europa, uma ideia de performance com preceitos artísticos pautados na busca de visibilidade étnico-racial, visando mostrar ao mundo ocidental as lutas das minorias que resistiram diante do poder hegemônico. Tal poder era embasado, por sua vez, na ideia de superioridade entre os sujeitos, baseada, entre outros aspectos, na cor da pele e na inferioridade social de qualquer menção à ancestralidade africana.

Carlson (2010) define este tipo de performance como “lugar de resistência” do povo afrodescendente em relação à supremacia branca que segregava as pessoas negras em espaços periféricos, negando até mesmo os direitos civis. Concomitante a este pensamento, Erik Mac Donald (1993) sugere que a arte da performance possibilitou dar voz aos sujeitos que, muitas vezes, apareciam às margens do âmbito social, problematizando e compartilhando as suas dores que, até então, eram silenciadas por uma soberania patriarcal e branca. A luta pelos direitos trabalhistas que englobava a luta pela equiparação aos salários dos “homens brancos”, o descontentamento dos cargos subalternos, geralmente incumbidos aos povos negros e demais minorias étnicas, além do direito de “ir e vir” sem o policiamento diário, como também melhores condições de moradias, e o fim de diversas segregações, foram os principais motivos da inserção de tal “performance de resistência” no âmbito artístico, refletindo, assim, o descontentamento dos cidadãos.

Inserido neste contexto histórico, o ato de “performar”, possibilitou então, maior tomada de consciência dos sujeitos sociais exauridos das formas de exploração ocidental que atravessavam os séculos, desde a escravidão até à modernidade. Lembrando que “ter voz” é uma forma de ter “poder” (mesmo que de forma efêmera) mediante a sociedade (Foucault, 2008), pode-se dizer que os atores sociais afrodescendentes compuseram desde os anos 70, um encadeamento das múltiplas falas na sociedade, influenciando a construção discursiva do pensamento ocidental. Neste sentido, Michel Foucault (2008) descreve que a:

Formação discursiva é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística, dada às condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2008, p. 133).

Sobre esta concepção, pode-se dizer que a construção discursiva de tais minorias pôde moldar, ao longo da curta história da arte da performance, novos pensamentos sobre “igualdade de direitos e luta”, dando audiência às preocupações políticas, influenciando a cultura contemporânea em sua leitura de mundo e como esta leitura opera frente às diferenças entre os indivíduos. Porém, os discursos proferidos por diversas performances de cunho artístico compartilharam algo que foi além da visibilidade. Eles compartilharam também, a culpa, transformando os espectadores em corresponsáveis pelo que assistiam, dando a incumbência de pensar e, sobretudo, divulgar formas de realidades apresentadas pelas obras. Por isto, pode-se dizer que “resistir”, entre outros aspectos, aparece como derivação do “falar”, de “refletir” e de “divulgar o que se vê”, promovendo novas discussões, em uma dinâmica de desestruturação de paradigmas para novas construções políticas e outras falas sociais.

Para Féral (2015), os artistas que se envolvem e realizam a arte performativa, são, antes de tudo, geradores de fluxos energéticos, cruzando a noção de representação, sem se fixar, sem se enrijecer nela. Como arte de fronteira, a arte performativa evidencia o corpo do performer em toda a sua fragilidade, em sua autonomia e, muitas vezes, em sua insubordinação a algum roteiro previamente pensado por ele mesmo (pelo próprio performer), uma vez que a experiência dada pelo momento da construção da obra pode contaminar o teor da proposta, redirecionando o performer para outro lugar. Com efeito, as interferências do espaço, da luz, do som, dos espectadores, etc., mediam a experiência do performer em cena, desenrolando o processo de feitura da obra ao vivo, valorizando o processo em detrimento à noção de produto acabado.

Isto nos leva a outro ponto destacado por Féral: o “engajamento total do artista” (p. 128), em que o performer investe em uma forte presença cênica, colocando-se em risco até o possível limite da exaustão e/ou até mesmo, em alguns casos, atentando contra a sua integridade física, em alguma instância. Com isto, pode-se notar que o artista não se preocupa mais com os formalismos de uma mensagem, mas tenta transformar o seu corpo em discurso. Contrariamente à construção de uma obra fechada, o corpo do performer em cena não deseja veicular uma posição ideológica clara e imediata. Mas sim, suscitar interrogações a partir de fragmentos deixados pela obra que se constrói, formulando uma espécie de quebra-cabeça para, posteriormente, convidar o espectador a

montá-lo. Diante disso, o sentido único de uma obra artística cede espaço para uma experiência difusa, imediata e urgente.

Desse modo, as obras performativas se apresentam como formas de escrituras cênicas em constante processo, pois elas não se estancam, ou seja, as artes de cunho performativo não chegam a um lugar específico, não se prestam a um fim e rejeitam os desfechos formalistas de uma obra. O que ocorre fora dos esquemas estruturalistas, o que aparece como lugar instável durante a ação do performer e o que simplesmente “acontece” em cena passa(m) a ser valorizado(s) pela performatividade, potencializando a capacidade de percepção do performer que deseja oferecer ao espectador uma *experiência do real*. Como *experiência do real* compreende-se uma complexidade de ações realizadas pelo performer que caminham no limite tênue entre a interpretação e a presença pura do mesmo em cena, na proposição de um jogo com o espectador. Um jogo repleto de tensões, de incertezas e de lacunas que obscurecem os elementos próprios do âmbito da teatralidade e da esfera do real, sendo importante elemento usado por artistas ativistas.

Os artistas inquietos e a performance como resistência:

***Sally's Rape* - Quem estupra é o público**

A presentificação dos artistas na configuração da exposição e do desnudamento total dos corpos dos performers foi uma das grandes forças motoras para as construções cênicas, tendo como uma das matrizes a experimentação aberta, processual e provocativa, em contraposição às obras ditas fechadas, encerradas por uma estrutura representacional de ação (Lehmann, 2007). Sendo assim, puderam estreitar as relações com o espectador, trazendo questões artísticas e filosóficas de quem se apresenta para uma audiência. Neste contexto, diversos artistas evitavam a estrutura dramática de ação aristotélica, privilegiando o corpo real ao invés do caráter representacional (Carlson, 2010).

Pensando sobre este aspecto, pode-se dizer que a experiência de expor o próprio corpo explicita os campos de aproximação física e sensorial entre a obra e a quem ela se refere (Gasperi, 2010), pois “as novas artes elaboram as relações corporais, afetivas e espaciais entre atores e espectadores, buscando a possibilidade de participação, acentuando a interação em detrimento à mera representação” (LEHMANN, 2007, p.170).

Optando, muitas vezes, por trabalhos autobiográficos e trazendo questões consideradas, aparentemente, do âmbito privado, diversos artistas performáticos abordaram temas de suas vidas cotidianas que ecoavam em questões sociais, tais como o racismo, caminhando gradativamente da esfera da vida privada para uma política em escala “macro”, propondo ao público, uma reflexão aprofundada acerca de tais temas:

Seus praticantes [da arte da performance] quase que por definição, não baseiam seus trabalhos em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o self é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. (CARLSON, 2010, p.17).

Dentro desta esfera, pode-se dizer que, ao revelar os elementos constituintes da autobiografia, os performers traziam à tona camadas de consciência sobre suas preocupações de âmbito social. Segundo Carlson (2010), determinadas performances tornaram-se ferramentas políticas que visaram chamar a atenção para as causas humanitárias, sendo as vozes dos oprimidos, estes violentados sistematicamente pelos aparelhos hegemônicos de poder. Esta forma de performance, considerada “politicamente engajada”, aparecia, muitas vezes, fora do circuito comercial, atuando de maneira *off*, em meio à população, sendo desconsideradas até por críticos da área:

O teatro afro-americano tem uma longa e importante tradição de performance própria, algumas das quais se valeram diretamente da performance moderna, mesmo quando essa influência tenha sido ignorada pelos artistas críticos de performance brancos. (CARLSON, 2010, p. 183).

De acordo com o pensamento acima, a performance, cuja temática era o “negro e a sua construção de identidade”, bem como “seus performers”, passou

a atuar como resistência não apenas para o *status quo* vigente, mas também entre o próprio meio artístico em que ela estava inserida. Sendo assim, colocar o sujeito negro como figura central de uma obra, sendo analisado por ele mesmo, permitiu ampliar a noção deste sobre ser “ativo” dos processos de construção cênicos, tornando-se objeto de estudo de si mesmo, e não apenas visto como um ser “folclórico”, “exótico” pelos olhares externos da época. Desta forma, tal multiplicidade de olhares do sujeito negro sobre si e sobre o mundo contrastava-se com o lugar da estereotipia dada a ele, interagindo com o público e, assim, explorando novas possibilidades de discussões acerca das diferentes identidades que não se afeiçoavam com as construções etnocêntricas apresentadas pela sociedade:

A obra da performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar a voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, tornou-se no início de 1970, e ainda permanece nos anos 90, a maior parte da performance social e politicamente engajada (CARLSON, 2010, p. 187).

Constantemente, a natureza do tipo de performance explicitada acima não tendia, como também não tende até os dias atuais, a delimitar espaços de poder, mas em provocar o espectador, dar a ele novos rumos de percepção, sem o intuito de fechar a obra, como os modelos tradicionais de representação geralmente fazem, mas sim, em resistir às definições dadas como conclusivas, dissolvendo as certezas sobre o redor, sobre eu, sobre o outro, trazendo consigo a ideia de alteridade, de expressão, de mudança frente às construções sedimentadas de arte.

Nesta ótica, Carlson (2010) elenca, entre outras obras, performances artísticas cuja resistência aparece tanto na temática, quanto na estrutura de apresentação, colocando o público como testemunha de uma ação, ou até mesmo de uma barbárie, em que o espectador pode dar continuidade à obra. Dentre as performances de resistência, o presente trabalho pretende se debruçar sobre a obra *Sally's Rape* (o estupro de Sally), de autoria de Robbie Mc Cauley.

Tal performance, criada em meados dos anos 80, cuja autoria é de Robbie Mc Cauley¹, artista e ativista negra nascida em Virgínia, nos Estados Unidos, traz uma proposta singular ao colocar o corpo nu da artista em questão se oferecendo para uma plateia em um leilão, transformando seu corpo na condição de mercadoria. A apropriação do lugar pelo corpo da artista remetia a uma espécie de “jogo perverso” em que os seres humanos são cruelmente depositados em prateleiras para serem vendidos como “seres coisificados”, ou seja, como pedaços de pele e de carne, cuja humanidade não existe mais, pois foi dilacerada, esgotada por um sistema que nega a possibilidade daquele corpo existir para além da forma de produto. Mc Cauley criou um simulacro de um leilão, cuja funcionalidade era revelar a adstração de um corpo amorfo, cujas potencialidades de vida e de ação estavam se esvaindo.

Remetendo claramente às condições dadas aos seres humanos escravizados até o século XIX, a artista trazia em si as marcas do corpo feminino negro, colocado - aos longos anos da História - como um corpo subalterno, inferior, indesejado na condição de ser humano, mas sim, necessário às satisfações sexuais dos homens brancos, aos trabalhos braçais, e em outras formas de escravidão: “[...] usando a fisicalidade de seu corpo (talvez mais chocante como uma escrava nua no local do leilão [...]) para explorar os efeitos sociais e pessoais do racismo sobre sua própria vida e a de seus ancestrais”. (CARLSON, 2010, p. 184).

Nesta perspectiva, a artista revela um corpo marcado, “assombrado” pelas formas de violência das quais as mulheres escravizadas eram submetidas. Mc Cauley performa a sua dor, inscrita na biografia de sua família, de seus antepassados, mas que percorrem o seu corpo até à atualidade, mostrando que a desvalorização de seu corpo negro e de sua identidade atravessaram os séculos, até os dias atuais (Nymann, 1999). Nesta performance, a artista se desnuda a fim de colocar a fragilidade de seu corpo em cena, pondo o espectador na condição de testemunha do acontecimento cênico, provocando quase que, inevitavelmente, um desconforto a quem assiste a obra, pois ela compartilha tal sofrimento, dando possibilidade do público comprar o seu corpo, dando um preço a este corpo subestimado pela lógica capitalista a que tudo pode ser vendido ou comprado.

¹ Artista *off Broadway*, participante da Emerson College, Performance Studies.

Enquanto se dá a proposição de venda de seu corpo nu, Mc Cauley inicia uma narrativa sobre os abusos sexuais que sua ancestral - aparentemente, a sua tataravó - sofreu na condição de mulher escravizada. Tal narrativa descreve as sucessivas violações corporais das quais as suas ancestrais eram submetidas. Desta maneira, a performer centraliza a temática e seu trabalho no “corpo violentado”, ora apresentado na linguagem verbal, ora na exposição excessiva de seu próprio corpo, situando a questão da identidade negra como um processo de exclusão histórica, e que ainda possui “raízes” nas relações sociais.

A artista traz no cerne de seu trabalho a crítica aos modelos estruturais de construção da estereotipia da figura do corpo negro, visto como mera mercadoria de troca. Mc Cauley traz em seu corpo, em sua fala, as experiências obscuras que as pessoas negras sofreram e sofrem, sendo modelados pela lógica do capitalismo como a “carne mais barata do mercado”, dando ao espectador a noção de um “estupro coletivizado”, cujos estupradores não têm rostos, portanto, não foram responsabilizados, pois são partes de um sistema que silencia a vítima, sem que ninguém seja culpabilizado.

Considerações finais

Pensando mais sobre as formas operativas da performance como ato de resistência ao status quo vigente, bem como sobre seus múltiplos conceitos, pode-se dizer que, ao longo do século XX e, posteriormente, o século XXI, ela vem reconfigurando as noções de teatro. Neste sentido, a intensidade da presença do ator, transformado em performer, as relações com outras linguagens artísticas, o compartilhamento entre atores e espectadores, colocando o corpo em risco, geraram novos olhares à cena atual, ampliando as possibilidades do novo sentido cênico. Esta possibilidade de provocar o espectador, dando as possibilidades de este ser coparticipante, corresponsável pelo o que vê, transformou-se em ferramenta para discussões acerca de vários temas associados à identidade e à exclusão, dando voz às minorias que experimentaram (e ainda experimentam) formas de expressão estética que, muitas vezes, apareciam desvinculadas às leis do mercado de arte, pelo contrário, questionavam tais leis e exigiam mudanças estruturais nas abordagens artísticas na condição de representatividade social.

Referências

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011b. 92f

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thaís F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço da experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177p. (Debates 219).

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003. 126p.

DONALD, ERIC. **Theatre at the margins: text and pos-structured stage**. Ann Arbor: University of Michigan, 1993.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**: Teatro & Dança, Salvador, UFBA n.16, p. 11-21, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

GASPERI, Marcelo. **A aproximação entre a cena e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: “às margens do feminino”** – agrupamento Obscena. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NYMANN, ANN E. Sally's Rape: Robbie McCauley's Survival Art. In: **African American Review**, New York City: New York University. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Sally%27s+Rape%3A+Robbie+McCauley%27s+-Survival+Art.-a059024879>. Acessado em 04 mar. 2020.

Submetido em março de 2020 e aprovado em julho de 2020.


Como citar:

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. Identidade e resistência: um olhar acerca da genealogia da arte da performance negra. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 63-75, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.5>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados

*Estação Adílio: towards a politics of memory
for invisibilized bodies*

Pedro Caetano Eboli Nogueira*

 0000-0001-5685-2331
pceboli@gmail.com

Resumo

O ensaio analisa a ação performática *Estação Adílio*, realizada por Elilson em 2016. Tratou-se de uma homenagem a Adílio Cabral, vendedor ambulante atropelado por três trens na Estação Madureira, Rio de Janeiro, em julho de 2015. Para compreender os vínculos políticos do trabalho, partimos dos subsídios teóricos de Jacques Rancière, em cruzamento com o pensamento de Judith Butler. Nos baseamos em Maurice Halbwachs e Walter Benjamin para explicitar o modo como a performance mobiliza uma escuta da memória no próprio território. Compreendemos que a performance reorganiza a cartografia de visibilidades e invisibilidades que coaduna a produção coletiva da memória.

Palavras-chave

Políticas da memória; Arte e política; Memória coletiva;
Performance; Distribuição desigual do luto

* graduado em Desenho Industrial pela UFRJ, tendo também estudado no Politecnico di Torino, Itália. É mestre em Artes e Design pela PUC-Rio, onde atualmente cursa o doutorado, custeado por meio da Bolsa FAPERJ Nota 10.

Abstract

This essay analyzes Estação Adílio, performed by Elilson in 2016. It was a tribute to Adílio Cabral, a street vendor run over by three trains at Estação Madureira, Rio de Janeiro, in July 2015. To understand the politics underlying the artwork, we start from the theoretical subsidies of Jacques Rancière, along with the thought of Judith Butler. Based on Maurice Halbwachs and Walter Benjamin, we explain how the performance mobilizes a listening based on territory's memory. We understand the performance reorganizes the cartography of visibilities and invisibilities that follows the collective production of memory.

Keywords

*Politics of memory; Art and politics; Collective memory;
Performance; Differential distribution of grief*

Adílio Cabral dos Santos teve o azar de morrer no horário de pico¹

O presente ensaio analisa *Estação Adílio*, ação performática realizada por Elilson em 2016. Tratou-se de uma homenagem ao vendedor ambulante Adílio Cabral dos Santos. Procurando evitar que sua mercadoria fosse apreendida pela polícia, ele cruzava os trilhos da ferrovia, quando um trem o atingiu e matou. O atropelamento aconteceu na estação de Madureira, Rio de Janeiro, no dia 28 de julho de 2015. Seu corpo seria novamente atropelado por outros dois trens, com a permissão da empresa que gerencia o serviço. Os bombeiros foram acionados apenas duas horas depois do ocorrido, quando o corpo de Adílio já estava esfacelado.

Caso alguns passageiros não houvessem gravado a cena com seus celulares, muito provavelmente a morte e o tratamento desumano dado ao corpo do ambulante teriam permanecido na invisibilidade. Diante da repercussão, a SuperVia² procurou se justificar, apontando os potenciais transtornos e perigos que a remoção imediata do corpo teria causado aos outros passageiros. A empresa declarou ter preferido evitar a interrupção do enorme fluxo de passageiros que circulava em pleno horário de pico.

Pouco mais de um ano após a morte de Adílio, Elilson realizaria sua performance, começando pela Central do Brasil³. Lá o artista deitou no chão um tecido branco medindo aproximadamente 1,80m, cortado em duas partes iguais. Auxiliado por um passante, ele deu o primeiro ponto de costura no tecido, usando uma linha grossa, vermelho-sangue. Ele então seguiu para os vagões de trem, falando aos passageiros e vendedores ambulantes sobre a morte de Adílio.

Enquanto isso, lia o poema “Adílio”, que o escritor Jonas Onofre⁴ havia composto a seu pedido. Elilson saltou na Estação Madureira já com o tecido costurado, onde pichou “Estação Adílio”, e por fim o levantou, como uma bandeira.

¹ Frase retirada de “A dignidade morreu no horário de pico”, artigo de María Martín, publicado no Jornal El País, dia 31 de julho de 2015. <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/31/politica/1438377272_774029.html> (acesso em fevereiro de 2020).

² SuperVia é a empresa que opera o serviço de trens urbanos na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, por onde circulam aproximadamente 600 mil usuários por dia, através de uma malha ferroviária de 270 quilômetros dividida em cinco ramais, três extensões e 104 estações.

³ Terminal rodoviário e ferroviário localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁴ O poema está publicado, na íntegra, em *Por uma mobilidade performativa* (In: NASCIMENTO, 2017, pp. 64-65).

Vestido com um colete semelhante ao dos funcionários da SuperVia, ele seguiu para a passarela de acesso à estação, e terminou depositando o tecido-corpo no chão, sempre impedindo que os passantes pisassem nele.



Fig. 1
Adílio Cabral.
Fonte: reprodução

A performance articula o luto como um importante substrato para a ação política e artística. Ela está em diálogo com alguns dos traços mais prementes da poética de Elilson, marcada por um esforço simultâneo de mimetismo e produção de estranhamentos nos espaços públicos. Assim, no que tange às relações entre arte e vida, o artista flutua entre os paradigmas de autonomia e heteronomia, muitas vezes encontrando o gesto de arte onde ele não se encontra a priori. Partindo deste lugar paradoxal, o artista funda uma espécie de dispositivo de escuta dos territórios, transformados em locais onde encontros e acasos podem ter lugar. A própria ideia de *programa performativo*⁵, formulada pela performer e teórica Eleonora Fabião, permeia profundamente a poética do artista, em sua compreensão da performance enquanto uma espécie partitura aberta aos acasos do mundo real. Elilson oferece um olhar cuidadoso para os seres nômades e invisibilizados das ruas, produzindo reflexões sobre o caráter performático das atividades desempenhadas por estas personagens.

Compreendo que *Estação Adílio* mobiliza a arte em sua vocação política⁶, pois reorganiza algumas das formas e forças que regem os horizontes perceptivos compartilhados, produzindo fissuras naquilo que Rancière denomina *partilha sensível*⁷. Curiosamente, esta partilha em disputa é mantida pela figura que o filósofo francês denomina pelo termo *polícia*, constituindo o dispositivo social cujo lema seria: “Circulem! Não há nada para ver” (RANCIÈRE, 2014, p. 147).

⁵ Elilson destaca que a expressão *programa performativo* remete ao vocabulário de Eleonora Fabião, e pode ser definida como um enunciado conciso que “possibilita, norteia e move a experimentação” (FABIÃO, 2013, p. 4), consistindo de “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (idem). A prática deste *programa* previamente concebido, por sua vez, “ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (ibidem). Assim, um enunciado controlado incorpora a incidência dos acasos quando praticado.

⁶ Segundo Jacques Rancière, a vocação política da arte em seu regime estético reside em seu modelo dissensual de eficácia (“Paradoxos da Arte Política”. In: RANCIÈRE, 2010).

⁷ Jacques Rancière denomina partilha do sensível “à lei geralmente implícita que define as formas do tomar parte, definindo primeiro os modos perceptivos nos quais eles se inscrevem (...). Esta partilha deve ser entendida no duplo sentido da palavra: por um lado, o que separa e exclui, por outro, o que permite participar. Uma partilha do sensível é a forma como se determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a repartição de partes exclusivas. Esta repartição que antecipa, pela sua evidência sensível, a repartição das partes e do que não o é, do que se ouve e do que não se ouve” (RANCIÈRE, 2014, p. 146).

Este dispositivo social amplo, que não está restrito àquilo que geralmente denominamos por polícia, “distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que convém a cada um” (RANCIÈRE, 1996, pp. 40-41).

Ora, a justificativa para o brutal atropelamento de Adílio é sintomática de um *regime policial* em que o paradigma da circulação está acima de certas vidas: o corpo invisibilizado do vendedor estaria atrapalhando o direito de ir e vir dos passantes. Elilson conta que, quase uma hora após ter iniciado sua ação, “um segurança saiu da estação, pedindo que parasse de *atrapalhar o direito de ir e vir* das pessoas. Ironicamente, o mesmo argumento utilizado para justificar o injustificável em 28 de julho de 2015” (NASCIMENTO, 2017, p. 69). Vemos aqui o modo como as forças policiais estão recorrentemente engajadas em processos de apagamento.

O artista realiza a performance neste espaço limiar de circulação e invisibilização por excelência, em que os corpos, mesmo em movimento, se encontram ociosos, em sua maioria no percurso entre as casas e os trabalhos. Ao deslocamento rápido do trem pelo espaço se opõe o marasmo do tempo morto, onde Elilson provoca a emergência das memórias do ambulante atropelado.

Baseado especialmente no pensamento do filósofo Jacques Rancière, explícito de que modo *Estação Adílio* interfere na partilha do visível e do invisível que impermeabilizou a morte de Adílio ao luto coletivo. Em estudos mais recentes, Butler constata que “as molduras pelas quais apreendemos ou, na verdade, não conseguimos apreender a vida dos outros como perdida ou lesada (suscetível de ser perdida ou lesada) estão politicamente saturadas” (BUTLER, 2018, p. 14). A *distribuição desigual do luto* constituiria um sintoma do modo diferencial e seletivo como a violência atinge as diversas partes do tecido social, representando uma questão política de grande importância.

Acredito que *Estação Adílio* possa ser conceituado a partir do pensamento da filósofa, onde a vulnerabilidade dos corpos constitui um objeto privilegiado onde se sedimentam e se manifestam as relações de poder. Com vistas a compreender o esforço político empreendido pela performance, vinculo a *partilha do sensível* rancieriana à *distribuição desigual do luto*, teorizada por Judith Butler.

A escuta do lugar e a costura da história

Na ação, o artista carrega o peso de um tecido que é ao mesmo tempo corpo inanimado e sua própria mortalha. Quantos trens, após os três que o despedaçaram, ainda terão atravessado os poucos escombros fugidios da memória que sobrou de Adílio? Quantos trens já terão passado, incólumes, pelos mesmos trilhos que ceifaram a vida do ambulante? É como se sua morte fosse reiterada a cada passagem do trem, e sua memória esgarçada. Mas a ação de Elilson realiza uma espécie de sutura simbólica no corpo de Adílio, realizada coletivamente nos vagões de trem: uma costura de memória que é também labor cuidadoso do luto.

A ação concebida pelo artista poderia ser dividida em dois tempos: um primeiro atravessado por um devir relacional⁸, colaborativo, e um segundo, em que o artista desdobra o tecido-corpo-mortalha suturado coletivamente em uma espécie de bandeira. Entre estes dois momentos ele realiza uma espécie de peregrinação, como um ritual fúnebre que reencena a caminhada diariamente performada pelo ambulante.

Assim, para além de seu aspecto plástico e performático, o ato de cerzir ganha uma função muito específica: é através dele que Elilson interage com os usuários do trem e evoca a memória de Adílio. Talvez aqui coubesse pensar a função social que a costura já desempenhou, uma espécie de ensejo para a conversa⁹, ao mesmo tempo em que guarda em si o sentido de um trabalho cuidadoso de elaboração e reparação. É através deste dispositivo que o artista fazia emergir conversas e lembranças sobre o vendedor, àquela altura já um tanto esmaecidas, soterradas pelo transcurso do tempo. Mas o processo histórico seria como uma costura, que vai sendo tecida coletivamente?

⁸ O termo *Estética Relacional* foi cunhado pelo teórico e curador francês Nicolas Bourriaud, circunscrevendo trabalhos de arte direcionados ao estar-junto e à elaboração coletiva de sentido. Ele remete, portanto, a “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

⁹ A este respeito, convém recordar que a palavra *tricotar*, em sentido coloquial, pode assumir o sentido de *fofocar*.



Fig. 2
Elilson cerzindo o corpo-mortalha-monumento de Adílio, com a ajuda de um usuário da supervia.
Foto de André Rodrigues

Se nos baseássemos em Maurice Halbwachs, a figura de uma cosedura coletiva, distribuída uniformemente seria satisfatória. O autor compreende o espaço material como suporte estável para memórias fragmentares de caráter individual, mas que são criadas coletivamente e a nível local. Haveria, para o filósofo, uma espécie de memória coletiva impregnada nos espaços, resistente muitas vezes à sua destruição. Para o autor,

não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial (...). É ao espaço, ao nosso espaço - o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça (HALBWACHS, 1990, p. 170).

Aqui poderíamos mobilizar o modo como o trabalho de Elilson é atravessado por um esforço de escuta do território onde se deu a morte de Adílio, fato ainda ignorado por muitos passageiros. Como grande parte das ações do artista, *Estação Adílio* não é performada em um espaço neutro, mas em uma atmosfera já prenhe de sentidos latentes, no espaço e no tempo em que são realizadas. Tratava-se de fazer emergir a lembrança do ambulante no próprio lugar onde ele circulava. Deste modo, poderíamos caracterizar *Estação Adílio* como uma espécie de performance *site specific*, haja vista seu ímpeto de fazer falar uma memória impregnada naquele espaço.

Segundo o historiador da arte Douglas Crimp, os trabalhos artísticos dos anos 1960 e 1970 a que convencionamos denominar *site specific* ou *site oriented* teriam surgido em contraposição ao

idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico em si e por si mesmo era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, [e] determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular, um não-lugar que na realidade era o museu (CRIMP, 2005, p. 18).

Deste modo, o *site specific* desponta como uma recusa à mobilidade indiscriminada da obra de arte, partindo de sua pertença a um espaço específico.

A historiadora da arte Miwon Kwon, chama esta vertente de *fenomenológica*. Tratava-se de uma pertença invariavelmente remetida aos aspectos físicos e espaciais dos locais, resultando em soluções majoritariamente formais e ainda calcadas na presunção de um corpo-espectador universal.

A autora aponta que, sucessivamente, teriam surgido outros paradigmas determinando quais aspectos atribuiriam especificidade a um *lugar*. Ela esquematiza outros dois desses modelos: o *social/institucional* e o *discursivo*. O primeiro circunscreve uma série de práticas ligadas à *crítica institucional*, compreendendo o *lugar* como uma “estrutura cultural definida pelas instituições de arte” (KWON, 2008, p. 168), cujas operações ocultas e relações com processos socioeconômicos devem ser evidenciadas. Já o segundo compreenderia o *lugar* como o papel social desempenhado, geralmente pelo artista, no interior de uma política de identidades.

Elilson, por sua vez, parece absorver o modo como os trabalhos *site specific* recusam uma ideia de arte autônoma, alheia ao tempo e ao espaço, declarando seu ímpeto de “aderir às pessoas no agora, ao tempo do agora, ao espaço em que se é e se está, tentando negociar ativamente relações através do desencadeamento de ações” (NASCIMENTO, 2017, p. 11). Entretanto, o artista não adere aos outros dois modelos supracitados, uma vez que não está interessado em evidenciar estruturas e vícios ocultos internos ao meio da arte, tampouco partir de um certo *lugar de fala* como local específico da arte. Elilson provoca a emergência de um ponto cego de uma memória coletiva latente no espaço. Poderíamos justapor este exercício de uma escuta localizada a uma espécie de etnografia¹⁰, muito embora o artista não se coloque na posição de representar ou falar por uma alteridade. Em seus trabalhos a escuta se funda em uma relação de equidade com o outro.

Mas a recusa de uma autonomia da arte não é tomada de modo radical em *Estação Adílio*, uma vez que a ação não deixa de se articular como factóide estético, ação simbólica que produz uma fissura no cotidiano dos passantes. Este devir é coadunado por um ímpeto comunicativo, que jamais se efetiva por completo: o trabalho não se baseia apenas em comunicar a notícia de uma

¹⁰ Conferir, a este respeito, O artista como etnógrafo (In: FOSTER, 2014).

morte, mas em fazer aflorar ou provocar uma memória que estaria latente naquele espaço. Assim, *Estação Adílio* tangencia um limite em que esta emersão poderia sequer acontecer, de modo que o trabalho lida com uma certa impotência de qualquer ímpeto propagador de uma mensagem.

Em outras palavras, a performance circula entre a ideia da política enquanto ação direta no mundo, apoiada em seu devir comunicativo, e a política como ruptura de uma determinada inércia da ordem sensível. Seguindo o rastro deixado pelo pensamento de Jacques Rancière, poderíamos dizer que a performance opera uma fina equação entre fala e mudez, atividade e inação, subjacente à identidade de contrários que caracteriza uma política imanente à arte.

Fig. 3
Elilson levantando o corpo-mortalha-monumento de Adílio, já costurado.
Foto de André Rodrigues



Distribuição da violência, partilhas do luto e da memória

A filósofa Judith Butler interroga os horizontes de afecção que determinam uma certa predisposição coletiva a prestar luto para alguns corpos e não para outros. Este caráter diferencial da experiência do horror apontaria justamente para a maneira como as afecções são produzidas socialmente. Ela compreende que estas disposições afetivas não respondem a escolhas ou à consciência individuais, mas estão calcadas nos *enquadramentos epistemológicos* que determinam “a alocação diferencial da precariedade e da condição de ser lamentado” (BUTLER, 2018, p. 42).

Haveria, portanto, um componente estético subjacente ao pensamento de Judith Butler que permitiria aproximá-lo do domínio da arte, especialmente em cruzamento com os subsídios teóricos de Jacques Rancière. A autora declara seu “foco nos modos culturais de regular as disposições afetivas e éticas por meio de um *enquadramento* seletivo e diferenciado da violência” (BUTLER, 2018, p. 13). Butler questiona sobre quais corpos são dignos de deflagrar o luto coletivo e como esse fenômeno se dá.

A filósofa explicita que

Nossa comoção nunca é somente nossa: a comoção é, desde o começo, transmitida de outro lugar. Ela nos predispõe a perceber o mundo de determinada maneira, a acolher certas dimensões do mundo e resistir a outras. Entretanto, se uma resposta é sempre uma resposta a um estado percebido do mundo, o que faz com que determinado aspecto do mundo se torne perceptível e outro, não? Como abordar de novo a questão da resposta afetiva e da valoração moral considerando os enquadramentos já em operação de acordo com os quais certas vidas são vistas como dignas de proteção, enquanto outras não, precisamente porque não são completamente “vidas” de acordo com as normas predominantes da condição de ser reconhecido? (BUTLER, 2018, p. 81).

Partindo das reflexões de Butler, poderíamos concluir que talvez a vida de Adílio não tenha sido jamais compreendida enquanto viva. Para a filósofa “uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva” (BUTLER, 2018, p. 13) motivo pelo qual “a condição

de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto à não vida desde o início” (BUTLER, 2018, p. 33). Parece que o nomadismo incessante de Adílio ainda mantinha aceso seu frágil sopro de vida, mas a transformação de seu corpo em matéria inerte tornou evidente que não lhe era atribuída qualquer dignidade. Seguindo o rastro deixado pela filósofa, poderíamos dizer que *Estação Adílio* confere uma espécie de vida póstuma a um corpo que nunca foi reconhecido enquanto vivo.

Remetendo a Jacques Rancière, compreendo que aos corpos invisíveis, àqueles cujas vidas nunca foram *enquadradas* enquanto vidas, a sociedade não destina sua disponibilidade para o luto. Reivindicando o luto a um corpo que não seria passível de luto, Elilson interfere nas *molduras* que regulam a produção coletiva de memórias.

Ora, Judith Butler compreende justamente a tarefa política nestes termos. Para a autora, “os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas são reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia” (BUTLER, 2018, p. 28). Assim, trata-se de intervir no âmbito da circulação destas *molduras*, estabelecendo novos enquadramentos que aumentariam a possibilidade de reconhecimento e outras possibilidades de apreensão.

Em outras palavras, “o que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque” (BUTLER, 2018, p. 28). Ora, talvez estes rompimentos a que Judith Butler se refere poderiam ser aproximados às rupturas na partilha do sensível que marcam o pensamento político de Jacques Rancière. Sob este viés, o trabalho de Elilson poderia ser compreendido enquanto uma ruptura na partilha que invisibiliza corpos como o de Adílio, acionando uma política imanente à “contagem dos incontados” (RANCIÈRE, 1996, p. 48).

Neste sentido, embora a ação de Elilson consista na atividade de produzir suturas no corpo-mortalha-monumento de Adílio, o que o artista efetivamente faz, ao contrário, é esgarçar o tecido sensível que prescreve a visibilidade ou invisibilidade a certas mortes. Esta partilha constitui os horizontes sensíveis no seio dos quais as respostas afetivas a situações de violência e luto se fazem possíveis. Mas também é fundante dos modos através dos quais a produção de memórias pode se dar no âmbito social.

Assim, poderíamos compreender, com Walter Benjamin, a relação de empatia que o investigador historicista estabelece com o vencedor. Ou, em outras palavras, a maneira como a história é invariavelmente escrita do ponto de vista dos vencedores, de modo que “nunca houve qualquer monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Ora, as suturas cerzidas em linha vermelho-sangue-vivo por Elilson são como a tessitura da história para Walter Benjamin: ela já emerge como ferida, e não na forma de uma cesura totalmente pacífica. A agulha fura o tecido-pele, maculando a pureza do branco com a linha vermelha e cerzindo a história a sangue, como uma costura que jamais recompõe por completo. Ela não esconde os traços de uma violência absoluta e imanente, investida contra certas vidas tidas como matáveis, no âmbito de uma sociedade que o filósofo Achille Mbembe (2018) denominaria necropolítica.

A ação de Elilson permite questionar o caráter colaborativo e horizontal que Halbwachs atribui à produção de memórias. Afinal, o autor não analisou de forma cuidadosa as dinâmicas de poder que são intrínsecas e determinantes para o modo como as memórias coletivas são distribuídas socialmente. Ele negligenciou toda a cartografia de lutas e disputas que subjaz à construção social das memórias, compreendendo-a como uma formação espontânea. Em suma, o filósofo não foi sensível aos fatores políticos determinantes para a construção das memórias sociais, deixando de destacar a prevalência de alguns estratos sociais sobre ela. Restaria pensar: sob quais dispositivos de invisibilidade e visibilidade se assenta a escrita da história e da memória?

Ao criar a fantasia de uma de uma estação que levaria o nome de Adílio, no próprio local onde o ambulante foi morto, Elilson reflete sobre os princípios que orientam a nomeação de ruas, espaços e equipamentos públicos. Eles são especialmente sintomáticos da cartografia pré-estabelecida de visibilidades e invisibilidades que rege a produção de memórias, evidenciando o modo como a história é contada do ponto de vista dos vencedores. Não é um acaso que a maioria destes bens públicos receba nomes de políticos, militares ou datas que celebram guerras e batalhas.

As memórias sociais estão banhadas no sangue dos vencidos, embora predominem os nomes dos vencedores. Mas criando uma ficção que subverte este estado de coisas o artista estaria justamente interferindo nesta ordem, erigindo uma espécie de monumento aos vencidos. E talvez neste sentido Elilson

esteja assumindo a tarefa benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Mas que rudimentos poderiam reger a construção de um memorial destinado ao corpo anônimo e brutalmente despedaçado do vendedor?

Talvez a efemeridade da ação proposta pelo artista, tão característica do pensamento político de Jacques Rancière¹¹, incorpore o próprio caráter fugidivo das reminiscências de memória produzidas sobre os corpos subalternizados. *Estação Adílio* consiste na elaboração de uma espécie de monumento momentâneo em homenagem a uma vida que não seria passível de luto, portanto engajado em fazer emergir memórias menores. A este respeito, poderíamos destacar o próprio modo como o artista descreve o último momento da ação:

Com o consentimento do chefe de segurança, amarrei o tecido nas grades da tubulação de ar da Central do Brasil. Por instantes, além de repetir o gesto de adicionar graxa ao corpo, o ferro trouxe o vento dos trilhos, vibrando o nome de Adílio para a cidade que, rapidamente, voltou a esquecê-lo (NASCIMENTO, 2017, p. 69).



Fig. 4
Elilson fazendo vibrar o
nome de Adílio nas grades
da tubulação de ar da
Central do Brasil.
Foto de André Rodrigues

¹¹ Jacques Rancière compreende a política como “uma atividade excedente e precária, ainda à beira de seu colapso” (RANCIÈRE, 2019, p. 12).

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto?. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. **Revista do LUME**, Campinas, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/Universidade de Campinas. p. 1-11. n. 4, 2013.
- FOSTER, Hal. **O retorno do Real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Rio de Janeiro: Biblioteca Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2008.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- NASCIMENTO, Elilson Gomes do. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu, 2010.
- _____. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.
- _____. Da política à estética? **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação do Departamento de Comunicação Social/Pontifícia Universidade Católica, vol. 20, n.38, p. 5-16, jan./jun. 2019.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

NOGUEIRA, Pedro Caetano Eboli. Estação Adílio: por uma política da memória a corpos invisibilizados. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 77-91, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.6>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Plas Ayiti (projeto neon): uma política das imagens

Plas Ayiti (neon project): the politics of images

Felipe Prando*

 0000-0002-5116-2400
felipeprando@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa o trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) da artista brasileira Milla Jung com o propósito de investigar uma política das imagens. Em um mundo do excesso de informações na era midiática somos incitados a não ver nada que está debaixo dos nossos olhos. Entretanto, as imagens constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. *Plas Ayiti* (projeto neon) propõe uma política das imagens não apenas pelo fato de captar um aspecto visível do mundo, mas por pensar a produção e a circulação de imagens dialéticas que produzem o dissenso e restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

Palavras-chave

Política das imagens; Imagem e esfera pública;
Imagem dialética; *Plas Ayiti*

Abstract

This article analyzes the work Plas Ayiti (neon project) by the Brazilian artist Milla Jung with the purpose of investigating a politics of the images. In a world of over-information in the media age we are urged not to see anything under our eyes. However, the images constitute and constitute a field of forces and relations of power that produce subjectivities and signs of cultural systems. Plas Ayiti (neon project) proposes a policy of images not only by capturing a visible aspect of the world, but by thinking the production and circulation of dialectical images that produce dissent and restore a historical knowledge in which the image and the subject which look at it constitute at each other.

* Artista e professor do Departamento de Artes da UFPR. Doutor em Artes pela USP (2016) com estágio doutoral na *Universitat de Barcelona* (2015).

Keywords

The politics of images, public sphere and image, dialectical image, Plas Ayiti

Durante a noite, quando se diz que todos os gatos são pardos, o letreiro em neon *Plas Ayiti*, de 450 cm x 100cm, instalado pela artista brasileira Milla Jung¹ no alto do Edifício “Nossa Senhora da Luz” era percebido pelas pessoas que passavam pela Praça Tiradentes, na região central de Curitiba. Naquela escuridão, que supostamente apaga e desfaz as diferenças, a luz do trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) destacava a presença de inúmeros haitianos e haitianas, que entre os anos 2012 e 2014, como imigrantes recém-chegados na cidade, fizeram da Praça Tiradentes seu ponto de encontro e deram a ela um nome em créole², *Plas Ayiti*.



Fig. 1

Milla Jung, *Plas Ayiti*
(projeto neon), 2014.
instalação de neon,
450 x 100cm.

Foto: Milla Jung.

Disponível em: <http://www.comunidade.art.br/wordpress/2014/12/07/plas-ayiti-projeto-neon-2014/>;

Acesso em: 14 out. 2020.

¹ Milla Jung é brasileira, nascida em Curitiba, artista-pesquisadora e doutora em artes visuais, pelo PPGAV da ECA/USP. Fotógrafa documentarista por mais de 20 anos, seus trabalhos recentes, de forma ampliada, abordam questões sobre imagem e esfera pública a partir da relação entre práticas artísticas e espaços sociais.

² O créole é a língua falada pela população haitiana que resulta de uma mescla da língua francesa com línguas da África Ocidental como o *wolof*, *gbe*, *fon*, *ewé*, *kikong*, *yoruba* e *igbo*.

A medida em que produz visibilidade da presença de haitianas e haitianos, o trabalho *Plas Ayiti* também torna visível a construção de um imaginário republicano concebido pelas imagens de Marechal Floriano Peixoto, Getúlio Vargas e Tiradentes, figuras representadas nos monumentos instalados naquela praça. Um imaginário que ambiciona forjar um sentimento popular não presente nos processos históricos aos quais fazem referência. Popular no sentido de ser compartilhado por diferentes setores da sociedade, tal qual fora a construção da imagem de Tiradentes como um herói republicano. Um herói ambíguo e multifacetado o qual, de acordo com José Murilo de Carvalho, “é o Cristo e o herói cívico; é o mártir e o libertador; é o civil e o militar; é o símbolo da pátria e o subversivo” (1990, p.141). Um herói à imagem e semelhança de Cristo, mas não um Cristo ressuscitado, e sim, um Cristo esquartejado, como representado na pintura de Pedro Américo. Um desfile de heróis mascarados que “reduz nossa deslumbrante realidade ao espetáculo nanico da vitória dos ricos, brancos, machos e militares” (GALEANO, 1990, p.30).



Fig. 2
Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, 1893.
Óleo sobre tela,
270 x 165cm.
Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado_\(Pedro_Am%C3%A9rico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado_(Pedro_Am%C3%A9rico)); Acesso em: 14 out. 2020.

Estes monumentos que buscam forjar um imaginário popular revelam uma história a qual Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*³, descreveu como a história da empatia, ou da identificação afetiva com os vencedores, cuja “origem é a indolência do coração, a *acedia*, que hesita em apoderar-se da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz” (1994, p.225). Dar nome a uma praça, encomendar e instalar monumentos são atos que produzem uma narrativa histórica. Uma história que fala através do que é mostrado ao mesmo tempo em que silencia acerca do que é esquecido, afinal “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p.225). Cultura e barbárie entendidas “dialeticamente como uma unidade contraditória” e não “como dois polos que se excluem mutuamente, ou como etapas diferentes da evolução histórica” (LÖWY, 2005, p.75).

Esses monumentos da Praça Tiradentes ilustram a ideia de uma memória única e obrigatória estabelecida pelos vencedores, ao mesmo tempo que a história esquecida e apagada é a de negras/negros e desvalidas/desvalidos que sempre estiveram ali. Entre os séculos XVII e XIX, para serem açoitados, castigados, humilhados e presos no Pelourinho⁴ e na Delegacia de Polícia que existiram nesta Praça considerada o marco zero do povoamento que deu origem à cidade de Curitiba, ou em busca da xepa da feira. Hoje, estão os moradores de rua e usuários de drogas constantemente filmados por câmeras de vigilância, cujas existências são reduzidas, quando muito, a números estatísticos. Também os moradores da periferia que embarcam e desembarcam nos pontos de ônibus que estão ao redor da praça, entre os quais avistam-se os imigrantes haitianos. Personagens anônimos para os quais a história identificada afetivamente com os vencedores dá as costas. Subjetividades que são destituídas recorrentemente

³ Walter Benjamin escreveu “Sobre o conceito de história” no ano de 1940, pouco tempo antes de suicidar-se quando ao tentar escapar da França ocupada pelo nazistas foi interceptado pela polícia franquista na fronteira espanhola. Para a elaboração deste texto foram consideradas a tradução de Sérgio Paulo Rouanet publicada pela editora brasileira (BENJAMIN, 1994); e a realizada por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller que integra o livro Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história” de Michel Löwy (2005).

⁴ A instalação dos pelourinhos correspondia ao ato fundacional de uma Vila representada pela instituição dos poderes político, Casa da Câmara, e judiciário, cadeia e pelourinho, ocupados pelo chamados “homens bons”, membros da elite econômica e social.

em nome da implementação de projetos de modernização. São os mortos e os destroços lançados aos pés da história que o anjo da história benjaminiano gostaria de despertar e juntar:

Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sobre uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 1994, p.226).

Esta tese reforça uma ideia mencionada em outras teses em *Sobre o conceito de história*: a da crítica à história cujo método da empatia com o vencedor está baseada na filosofia do progresso⁵ e se apoia numa noção de tempo homogêneo, cronológico e linear. Esta filosofia e concepção de tempo também podem ser encontradas numa historiografia progressista para a qual o processo histórico entendido em suas contradições é representativo de uma perspectiva evolutiva baseada na complexificação das divisões sociais do trabalho que explicariam a passagem da etapa da barbárie para a da civilização⁶. Um progresso que impede

⁵ Para Reinhart KOSELLECK a constituição de um mundo burguês europeu está associado ao desenvolvimento da consciência histórica iluminista no século XVIII através da filosofia da história que legitimava o processo revolucionário burguês no qual “os iluminados, [...], já tinham identificado o curso da história e seus próprios planos, desejos e esperanças. A legitimação pela filosofia da história era um elemento, talvez o mais importante, do Grande Projeto. Eles o conceberam e compuseram a partir de ideias rousseauianas da natureza, de um cristianismo moralizado e de ideias correntes sobre o progresso” (1999, p.115).

⁶ Frederich ENGELS (1995) dedica o capítulo IX do livro *Origem da família e da propriedade privada e do Estado* para apresentar as etapas evolutivas que explicam como a sociedade passou da fase da barbárie para a da civilização à medida que a divisão social do trabalho torna-se mais complexa.

o anjo de juntar os escombros que ficaram no passado, “uma vez que é ao mesmo tempo responsável pela visão linear da história, na qual cada elo da cadeia de acontecimentos representa um passo para melhor” (OTTE, 2000, p.41).

E o passado? Seria aquele guarda-roupa onde guardamos todas as fantasias que não nos servem mais? Seria uma imagem eterna que representa a história tal como de fato aconteceu? O passado é algo morto? Para Benjamin, o passado é “uma imagem que relampeja” e atravessa veloz o presente. É “uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado” (1994, p.224). A história, assim entendida, não é o lugar de um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’, de modo que Túpac Amaru era para José Gabriel Condorcanqui um passado carregado de ‘agoras’, passado que ele fez explodir do *continuum* da história:

em 1572, quando os espanhóis cortaram a cabeça de Túpac Amaru, último rei da dinastia dos incas, nasceu o mito entre os índios do Peru. O mito anunciava que a cabeça se juntaria ao corpo. Dois séculos depois, o mito retornou à realidade que o tinha originado, e a profecia se fez história: José Gabriel Condorcanqui tomou o nome de Túpac Amaru e encabeçou a maior sublevação indígena de todos os tempos (GALEANO, 1990, p.33).

Explodir o *continuum* da história quer dizer interromper um fluxo de acontecimentos que se sucedem legitimados pelo discurso evolutivo do progresso. Poder-se-ia dizer, puxar o freio da história para que esta interrompa seu fluxo contínuo e permita que os mortos e escombros de outrora despertem e se juntem. Nesta história saturada de ‘agoras’, o presente não é entendido como transição para o futuro, mas valorizado como

o momento da imobilização da história, do choque que interrompe seu fluxo contínuo, possibilitando que os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem: ‘imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa constelação’. (OTTE, 2000, p.41).

O acontecido unir-se ao agora numa constelação representa a ideia de que o passado ganha legibilidade à luz do presente em uma escrita complexa e em movimento, do mesmo modo que os corpos celestes que observamos em cada momento do presente são momentos do passado. O historiador Didi-Huberman, ao transpor este conceito para seu ambiente de pesquisa, diz que

o conhecimento histórico só acontece a partir do ‘agora’, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhas do passado, um momento de memória e legibilidade que aparece [...] como um ponto-crítico (2018a, p.22).

Este ponto-crítico é o que Benjamin chama de ‘imagem dialética’. Imagens que não são dadas empiricamente, mas resultam de uma construção por meio da qual elas se tornam objetos históricos. Imagens que restituem um saber aos acontecimentos ao produzir uma legibilidade da história “articulada com sua visibilidade concreta, imanente e singular” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.19). Todavia, as imagens não nos dizem nada ou permanecem obscuras enquanto não nos damos o trabalho de lê-las, visto que elas constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. Neste sentido, produzir legibilidade histórica implica a “dupla tarefa de tornar legíveis estas imagens tornado visível sua própria construção” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.27).

Deste modo, a construção de legibilidade para o trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) parte do contexto que o originou e pela compreensão de espaços e temporalidades heterogêneos através das diferentes partes que constituem este trabalho. *Plas Ayiti* (projeto neon) foi produzido entre os anos 2012 e 2014 através da 6ª edição do Programa Bolsa Produção Artes Visuais, um edital do Fundo Municipal de Cultura gerenciado pela Fundação Cultural de Curitiba. Cada edição deste programa apoiou uma média de 10 artistas e/ou coletivos de artistas. Na mesma 6ª edição foi realizado e exibido um filme-instalação chamado *Plas Ayiti*⁷.

⁷ O filme-instalação pode ser acessado no link: <https://vimeo.com/111914277>.

Este filme é o resultado da proposta dos artistas Carlos Kenji, Daniel Yencken e Felipe Prando que propunham criar narrativas a partir da investigação das noções de pertencimento e não-pertencimento no quadro de fluxos migratórios contemporâneos na cidade de Curitiba. Para o desenvolvimento do roteiro deste filme foram realizados em 2013 diversos encontros e oficinas de vídeo com diferentes grupos de imigrantes haitianos refugiados do terremoto e da falta de perspectiva econômica no Haiti que se encontravam em Curitiba. No decorrer destes encontros o filme-instalação foi tecendo uma forma de existir com a participação direta de David Limose e Serge Norestin, recém-imigrados do Haiti, que atuaram como atores e co-realizadores do filme-instalação.

Os desenvolvimentos de *Plas Ayiti* (projeto neon) e do filme *Plas Ayiti* partilharam um mesmo processo de escuta e de trocas de modo que se conectam como partes de uma mesma dobra, cujo vértice é o compartilhamento da composição de um trabalho com seu próprio público, as diferentes comunidades de imigrantes haitianos e haitianas. Uma dobra que assinala o surgimento de singularidades no sentido da produção de um abertura que rejeita a ficção dos limites, um espaço-tempo enrugado e multi-direcional.

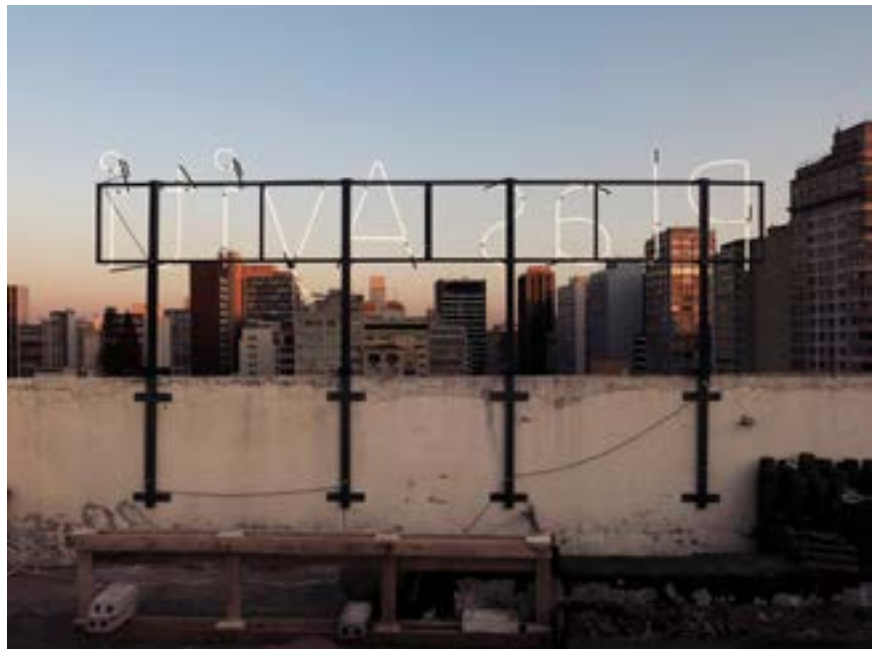


Fig. 3
Milla Jung, *Plas Ayiti*
(projeto neon), 2014.
Instalação de neon,
450 x 100cm,
Foto: Milla Jung.
Disponível em: <http://www.comunidade.art.br/wordpress/2014/12/07/plas-ayiti-projeto-neon-2014/>;
Acesso em: 14 out. 2020.

A parte mais visível, o primeiro espaço-tempo do *Plas Ayiti* (projeto neon), é, sem dúvida, o já citado letreiro de neon, com 450cm x 100cm, instalado no alto do Edifício “Nossa Senha da Luz”, localizado na Praça Tiradentes, que era acionado por um sensor que acendia o neon quando a luz do dia começa a baixar. Um tipo de letreiro que anos atrás foi muito popular nos comércios da Praça como uma forma de anunciar os estabelecimentos comerciais. Um letreiro de publicidade que no trabalho desta artista é uma forma de anunciar à história daquele lugar a invisibilidade produzida por um excesso de informações na era midiática que nos incita a não crer em nada e a não olhar nada que está debaixo dos nossos olhos (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.57).

A artista Milla Jung tem aqui referências e diálogos com trabalhos de artistas como Alfredo Jaar⁸ e Jens Haaning⁹. Jaar por meio de suas intervenções na esfera pública nas quais apropria-se de estruturas publicitárias. Como por exemplo, em uma das etapas do projeto *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981), realizado durante a ditadura militar, no qual o artista apresenta em *outdoors* espalhados pela cidade de Santiago do Chile a pergunta *¿es usted feliz?*. Uma pergunta aparentemente inócua e supostamente referida a vida privada que convocava às pessoas a expressarem publicamente uma opinião, um ato proibido por governos autoritários. E a referência de Hanning, por meio do trabalho *Turkish Jokers* (1994), no qual um alto-falante instalado em uma praça de Copenhague, na Dinamarca, amplificou pequenas anedotas contadas em turco para uma plateia na qual boa parte não compreendia aquele idioma. Hanning criou um contexto de estranhamento no qual há uma inversão na situação do lugar do estrangeiro entre os imigrantes turcos e os dinamarqueses.

Plas Ayiti (projeto neon), *Estudios sobre la felicidad* e *Turkish Jokers* são trabalhos nos quais, por meio de instalações em espaços públicos, os debates propostos nascem da relação das imagens e sua percepção e das possibilidades

⁸ Alfredo Jaar, é um artista chileno, arquiteto e cineasta que vive atualmente em Nova York e, reconhecido como um artista de projetos de longo prazo, tem em seu engajamento em questões políticas e humanitárias uma condução para produzir instalações, trabalhos multimídias e publicações que circulam amplamente em espaços de arte.

⁹ Jens Haaning é um artista conceitual dinamarquês que vive em Copenhague. Engajado em temas relacionados à migração, deslocamento, poder e comunicação na sociedade globalizada, Haaning opera por meio de intervenções em estruturas institucionais e espaços públicos.

de representação e sua apresentação. Proposições que ativam as percepções de estranhamento e pertencimento mediante a produção e circulação de ‘imagens dialéticas’ que produzem o dissenso e restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

O segundo espaço-tempo de *Plas Ayiti* é a fotografia exposta no Museu da Gravura Cidade de Curitiba que recebeu os trabalhos e exposições da 6ª Bolsa Produção entre os dias 26/08 e 09/11 de 2014. Nos mesmos dias em que o letreiro esteve instalado na Praça, uma imagem fotográfica desta instalação foi exibida há poucas quadras dali, dentro do Museu e numa sala ao lado da que exibia o filme-instalação *Plas Ayiti*. Uma fotografia que, não obstante ser o registro do primeiro espaço-tempo, revela o avesso do Museu ao conectá-lo com uma experiência que não está ali. Um avesso que se manifesta em decorrência deste Museu encarnar a cultura e a barbárie como uma unidade contraditória. Antes de ser um Museu, o edifício havia sido construído e utilizado no século XIX como residência de uma família da nobreza imperial, o Solar do Barão, como ainda hoje é popularmente conhecido. E entre os anos 1912 e 1975, um período que abrange dois períodos ditatoriais, o Estado Novo e a Ditadura Civil-Militar, também serviu como sede do exército brasileiro. Um Museu instalado num edifício reformado para ser um monumento da cultura, mas que preserva a memória da barbárie, as memórias do poder político e econômico imperial e escravocrata e do poder militar do período republicano. A fotografia da instalação *Plas Ayiti* conecta, portanto, o Museu com as comunidades de haitianas e haitianos e às memórias apagadas e silenciadas pela história narrada através dos monumentos identificados afetivamente com os vencedores.

O terceiro espaço-tempo de *Plas Ayiti* (projeto neon) é um cartão-postal no qual a mesma imagem exposta no Museu é reproduzida no tamanho 13x18cm. Os cartões foram impressos para serem distribuídos na festa “*Plas Ayisien – somos tod@s imigrantes*” realizada na Praça de Bolso do Ciclista, centro de Curitiba. O evento, realizado no dia 06 de dezembro de 2014, foi organizado por diversos movimentos sociais com o intuito de manifestar apoio aos imigrantes haitianos que viviam em Curitiba e contou com uma programação com a apresentação de bandas e músicos haitianos, projeções de fotografia e do filme *Plas Ayiti*. Os cartões-postais entregues às haitianas e aos haitianos presentes na festa, representou o envio daquela imagem ao Haiti. Uma imagem que fala das

transformações pelas quais eles passavam e que acabavam por promover simbolicamente na cidade que escolheram para morar, renomeando uma praça no idioma *créole*. Renomear a Praça Tiradentes para *Plas Ayiti* simboliza a possibilidade de se reconstruir a narrativa do marco zero da cidade a partir dos vestígios e escombros deixados para trás pela história dos vencedores. Uma perspectiva dada por pessoas que descendem daqueles que realizaram a primeira revolta de escravos africanos das Américas e que, no embalo desta revolta, derrotaram o exército de Napoleão para, em 1804, declararem a independência do Haiti.



Fig. 4
Milla Jung, *Plas Ayiti*
(projeto neon), 2014.
cartão postal, offset,
13 cm x 18 cm.

O quarto espaço-tempo de *Plas Ayiti* (projeto neon) é o vídeo de 1'53" exibido na internet em que é apresentado de diferentes ângulos o neon no topo do edifício. O primeiro plano apresenta um enquadramento aberto no qual vemos sucessivamente a praça, o edifício no qual o letreiro começa a acender e a cidade em movimento no fim do dia. No terceiro plano, a um enquadramento fechado acima das árvores da praça sobrepõe-se um áudio no qual ouve-se uma conversa em *créole*. Estas palavras em *créole* são as únicas palavras escutadas em todo o vídeo. No decorrer do vídeo, com o anoitecer as luzes do *Plas Ayiti*, pouco a pouco, tornam-se mais visíveis para as pessoas que passam pelo Praça. Uma luz que pode ser entendida como o esforço em manter-se acordado, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília. O presente de uma história saturada de 'agoras' que permite que "os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem"(OTTE, 2000, p.41).

Por fim, gostaria de recuperar uma imagem já apresentada neste texto e bastante utilizada pela artista na apresentação de seu trabalho, aquela em que o letreiro neon é fotografado de trás. Uma imagem que representa uma reivindicação de Walter Benjamin ao exigir do artista o mesmo que exigia de si como historiador: “a arte é escovar a realidade de trás para frente” (citado por DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.46). Escovar a realidade de trás para frente, escovar a história a contrapelo, ou ainda tirar a maquiagem do real, desmascará-lo. Um gesto que implica buscar as imagens das coisas e das vidas perdidas. Perdidas por serem apagadas da história/arte dos vencedores, e apagadas desta história/arte dos vencedores por se deixarem perder naquilo que as fascina de modo irresistível, o desejo que se manifesta nas sublevações daquelas e daqueles que teimam em não se deixar apagar da história e em escrever suas histórias com seus próprios gestos.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIDI-HUBERMAN, George. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

_____. **A imagem queima**. Curitiba: Ed. Medusa, 2018b. ENGELS, Friedrich.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GALEANO, Eduardo. **Nós dizemos não**. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 1999.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lidia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos: revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v.18, p.35-47, jan./jun. 2000.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

PRANDO, Felipe. *Plas Ayiti* (projeto neon): uma política das imagens. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 93-105, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.7>. Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Ponte Bezerra da Silva A arte pública provocando o senso comum¹

Bezerra da Silva's bridge
Public art provoking common sense

Pilar Pinheiro Sanches*

 0000-0001-8830-2676
pilersanches@gmail.com

Resumo

Em 2012, o Coletivo Transverso realizou uma intervenção em Brasília que consistiu em uma espécie de “rebatismo” de uma ponte chamada, até então, “Costa e Silva”, renomeando-a para “Bezerra da Silva”. Essa provocação, “renomear” uma ponte, teria qual significado dentro do contexto urbano? Entendendo como arte pública esse tipo de proposta artística que deposita na interação com o público sua própria condição de existência, faremos uma análise da obra “ponte Bezerra da Silva” e de seus desdobramentos nos espaços da cidade, a fim de refletir a respeito do alcance político que esse tipo de obra de arte dispõe. Partindo do entendimento de que toda obra de arte é política, uma vez que nunca é fundada em um terreno neutro, compreendemos que a arte está sempre trabalhando na reprodução ou na desarticulação de uma dada hegemonia.

Palavras-chave

Arte Pública; Coletivo Transverso; Espaços públicos; Ponte Bezerra da Silva

Abstract

In 2012, Coletivo Transverso carried out an intervention in Brasília that consisted of a kind of “rebaptism” of a bridge called, until then, “Costa e Silva”, renaming it to “Bezerra da Silva”. Does this provocation, “renaming” a bridge, have any meaning in the urban context? Understanding as public art this type of artistic proposal that deposits in the interaction with the public its own condition of existence, since it participates in its creation process, we will analyze the work “ponte Bezerra da Silva” and its unfolding in the spaces of in order to reflect on the political scope that this type of work of art has. Starting from the understanding that every work of art is political, since it is never founded on a neutral ground, we understand that art is always working on the reproduction or disarticulation of a given hegemony.

Keywords

Public Art; Coletivo Transverso; Public spaces; Bezerra da Silva's bridge

* Pesquisadora independente. Arquiteta e urbanista pela UnB (2004). Mestra em estética, hermenêutica e semiótica pela mesma universidade (2018).

¹ O presente artigo integra parte da pesquisa elaborada para a dissertação de mestrado intitulada “Arte Pública e Política: Desejo de Democracia?”, defendida em junho de 2018 no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB (PPG-FAU) e orientada pelo Prof. Dr. Miguel Gally.



Fig. 1 e 2
Ponte Costa e Silva;
ponte Bezerra da Silva.
Foto por Luiz Filipe Barcelos;
Janine Moraes.
Fonte: (MAIA et al., 2018,
p. 134–135)

Em 2012, o Coletivo Transverso realizou uma intervenção que consistiu em uma espécie de renomeação de uma ponte em Brasília, chamada ponte Costa e Silva², nome dado em fevereiro de 1976, data de sua inauguração. Por meio de uma colagem sobrepondo a indicação original, a placa passou a informar o nome “Bezerra da Silva” (1927-2005), que foi um sambista, cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro. Questionado a respeito da atuação em uma reportagem do jornal “Correio Braziliense”, o coletivo afirmou que pretendia chamar atenção para o fato de a ponte celebrar um cidadão que foi eleito presidente de forma não democrática. Com a substituição do seu nome, os artistas propuseram homenagear uma pessoa que julgavam ser mais importante para a história e cultura brasileiras do que o ex-presidente (G1 DF, 2012).

Buscando compreender os significados e reverberações dessa obra no contexto urbano, primeiramente, podemos analisá-la como aquilo que se tem denominado como arte pública, pois integra um tipo de iniciativa que busca conquistar um espaço fora daqueles usuais ou tradicionais do mundo da arte ao

² O presente artigo integra parte da pesquisa elaborada para a dissertação de mestrado intitulada “Arte Pública e Política: Desejo de Democracia?”, defendida em junho de 2018 no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB (PPG-FAU) e orientada pelo Prof. Dr. Miguel Gally.

mesmo tempo que se empenha em orientar a sua produção para a vida cotidiana, estabelecendo uma relação na qual o público se torna agente transformador e parte do processo criativo. Entendemos, assim, essa arte pública como sendo pública não apenas por estar disposta em um espaço que é público, mas sim por dispor de uma condição pública ao colocar o espectador como participante implicado na constituição da obra de arte, dependendo da sua dedicação para lhe atribuir significado (HEIN, 1996, p. 3).

Podemos considerar também que o ato de utilizar placas nos espaços das cidades para inserir contrainformação serve como estratégia de comunicação, recuperando narrativas que são negligenciadas, ao mesmo tempo que questiona os limites de representação das histórias oficiais. Assim, essa intervenção reflete uma crítica realizada por meio de uma mensagem rápida, contestando diversos conteúdos, tais como: o condicionamento ao qual estamos habituados (não prestamos atenção ao ambiente em que estamos inseridos nas cidades); e a manutenção de valores que atualmente não integram, ao menos aparentemente, a ordem política vigente (como ideias e personagens do regime ditatorial, por exemplo). Constitui também uma subversão ao uso dos equipamentos da cidade e uma provocação realizada de uma maneira diferente daquela encontrada nas obras com caráter de denúncia que Rancière (2012, p. 52–53) evidenciou como exemplos do “modelo de eficácia”, que pressupõem a exposição de estigmas de dominação, a ridicularização de ícones reinantes ou a fuga dos lugares próprios da arte para transformar-se em prática social.

Ao mesmo tempo, reconhecemos que, nessa obra, a intenção não é defender uma bandeira, realizar indicação de uma proposta política como solução para o problema da suposta passividade dos cidadãos em relação ao patrimônio público, ou, tampouco, reforçar homenagens e ideais relacionados a determinadas épocas opressivas nos espaços das cidades. Podemos entender que há uma crítica e é manifestada, a partir dela, uma contradição, porém sem indicação de caminho ou alternativa para o cenário presenciado. Constitui apenas a exposição de um fato que, de tão despercebido, aparentemente foi aceito pelos cidadãos: continuamos a prestar homenagem a um presidente que não foi eleito de forma democrática. Sendo assim, de que modo essa arte poderia estar comprometida com uma atuação política?

Arte Pública e Espaço Urbano

Propostas artísticas pensadas para espaços públicos são suscetíveis a acontecimentos e reações imprevistas, podendo, muitas vezes, tomar rumos bastante diversos daqueles vistos nos museus e galerias em geral, mesmo quando elaboradas com finalidade de apenas representar uma crítica como a “ponte Bezerra da Silva”. E a análise do desenrolar dos acontecimentos na cidade após a instalação dessa obra auxiliará a compreensão dessa questão.

Em primeiro lugar, pudemos constatar que a intervenção causou uma reação do Estado de rapidez impressionante, pois, já nos primeiros dias de exposição foi realizada a troca da obra do coletivo por uma nova placa, oficial. A celeridade para fazer a substituição impressiona principalmente se levarmos em consideração o aparente esquecimento sob o qual os espaços das cidades brasileiras, em geral, se encontram.

Ainda nos anos 1999 e 2003, antes mesmo de o Coletivo Transverso realizar essa intervenção, foram elaborados projetos de lei que pretendiam alterar o nome da ponte, porém sem causar grande repercussão. Já em dezembro de 2012 – período pós-intervenção do coletivo – o Projeto de Lei nº 1.076/2012, da deputada Eliana Pedrosa foi aprovado e revogou o decreto que dá à ponte o nome do ex-presidente Costa e Silva, bem como determinou que o novo nome seria escolhido por meio de audiência pública.

No entanto, contrariamente ao Projeto de Lei supracitado, em 30 de junho de 2015 foi aprovado na Câmara Legislativa do Distrito Federal novo Projeto de Lei que propunha alterar o nome para “ponte Honestino Guimarães”. A partir da colocação da nova placa no local (figura 3) diversas manifestações ocorreram (figuras 4, 5 e 6), demonstrando repúdio ao novo nome escolhido em sessão plenária. Tal situação teve como contexto o grande embate político presenciado durante a campanha presidencial de outubro de 2014 e que se estendeu, especialmente nas redes sociais, motivado pela tentativa de impugnação de mandato e o processo de *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff. Foi no mesmo período que se percebeu o crescimento de expressões políticas conservadoras e as manifestações de apoio ao Regime Militar (1964-1985) ganharam maior visibilidade.



Fig. 3
Ponte Honestino Guimarães
Fonte: (BRASÍLIA na
Trilha, 2015)

Assim, a rejeição ao novo nome da ponte foi claramente percebida nas diferentes manifestações ilustradas nas figuras 4, 5 e 6. Na expressão da figura 4, vemos uma pichação que apenas transcreveu o nome “Costa e Silva” por cima do nome “Honestino Guimarães”. A intervenção da figura 5, na qual foi feita primeiro uma pintura, constituindo um plano de fundo e, depois, escrito com spray os dizeres “Costa e Silva! Esse é o nome!”, representou uma espécie de exigência à manutenção da homenagem anterior, passando por uma elaboração maior do que a apresentada na figura 4. E o trabalho que podemos ver na figura 6, o mais elaborado dentre todos, é semelhante ao que foi executado pelo Coletivo Transverso, porém com uma precisão ainda superior, pois não deixa pistas de sua recusa à ordem vigente, fazendo-se passar por uma homenagem oficial.

Fig. 4
Intervenção “ponte Costa
e Silva”.
Foto por Michael Melo.
Fonte: (FURQUIM, 2018)



Fig. 5
Intervenção “ponte Costa
e Silva”.
Foto por Michael Melo.
Fonte: (FILGUEIRA, 2016)



Fig. 6
Intervenção “ponte Costa
e Silva”.
Fonte: (GALLO, 2015)



Identificando o conteúdo das intervenções, poderíamos acreditar que a permanência da homenagem à Costa e Silva naquele local seria resultado do simples esquecimento de sua presença no espaço da cidade? É possível entender, de um lado, que essas manifestações surgiram como repulsa à maneira como foi alterado o nome da ponte, já que não foi realizada consulta pública. No entanto, as reivindicações evidenciam outro aspecto importante: percebemos que o aparente esquecimento durante décadas do conteúdo exposto pela placa, a homenagem ao ex-presidente da ditadura militar, na verdade, constitui o valor genuíno de parte da sociedade brasileira, que apoia ideias conservadoras, ainda que, naquele período, ainda estivessem disfarçadas. Isso pôde ser percebido porque as diversas reivindicações indicaram total desagrado em relação à escolha de um novo nome a ser homenageado pela ponte, demonstrando a real vontade de seguir consagrando a ditadura e seus personagens, camuflada pelo aparente esquecimento da homenagem feita na placa, assim como de tantas outras exibidas nas cidades em geral. Também devemos ressaltar que o novo homenageado, Honestino Guimarães, foi um líder estudantil com atuação importante contra a ditadura militar, e a nova escolha do nome da placa representou, inclusive, dar relevância ao lado que fazia oposição àquele regime.

Percebemos, assim, que a intervenção provocou reações ligadas à própria condição da obra de arte pública. Devido à sua estreita ligação com o cotidiano e abertura característica, a “ponte Bezerra da Silva” teve como resultado uma criação coletiva, baseada na exploração da experiência proposta na forma de provocação. Ao mesmo tempo, vimos que essas obras provocam reações e experiências que são próprias do ambiente em que estão inseridas, dizendo respeito a uma situação e um local determinados. Pallamin (2000), esclarece que os efeitos complexos que certas obras ou intervenções artísticas são capazes de provocar se devem ao fato de que o significado e a concretização da obra no domínio público acontecem dentro de espaços permeados de interdições, contradições e conflitos.

Obras de arte pública podem ser estabelecidas ora aflorando novas orientações, ora instaurando situações de confronto nos espaços urbanos. Dessa maneira, Pallamin (2000) as interpreta como agentes de produção do espaço que adentram nas contradições e conflitos aí presentes, podendo redefinir os modos usuais com os quais são caracterizados. Assim, e a partir de seu uso não

funcional, obras de arte pública desestabilizam significados concretizados, como foi o caso desse episódio de intervenção na ponte, o qual, após a provocação do coletivo, terminou por acarretar verdadeira demonstração de disputa daquele lugar ou da homenagem ali presente.

Pallamin (2000) afirma que esse tipo de confronto se dá pela diferenciação das formações sociais e pelo modo como estas se realizam por meio da linguagem:

Sua efetivação [da arte pública] porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores).

[...] Por um lado, a dimensão da cultura associa-se ao processo de diferenciação de grupos sociais, delineando suas identidades, legitimando-os. Por outro lado, abarca o modo como se dão as relações entre estes diferentes grupos, as quais, frequentemente, são rugosas, de caráter agonístico. (PALLAMIN, 2000, p. 24–26).

Assim, o caráter agonístico³, ou seja, questionador, que representa uma luta ou uma disputa de interesses, pode ser reconhecido nos acontecimentos observados durante a intervenção da ponte, que não dizem respeito apenas à escolha de um nome, mas sim da memória que se deseja preservar. No momento em que um símbolo foi destituído, realizaram-se diversas reivindicações, formando um campo onde se concentram e se dividem maneiras diferentes de se posicionar e se identificar socialmente. Dessa maneira, entendemos que a arte pública atua em um universo amplo (cultural, político, etc.), quando realizada nos espaços urbanos. Neles, aparentemente, uma provocação parece ser levada a consequências imprevisíveis, motivando, inclusive, reações de disputa. Ao mesmo tempo, esse comportamento agonístico pode representar um papel importante no questionamento do consenso dominante, pois, ao contrário de um resultado meramente negativo, a ação do Coletivo Transverso deu origem a debates que perduram até hoje, e podem ser entendidos como lutas agonísticas (MOUFFE, 2013b).

³ Agonístico: ETIM gr. *Agōnistikós*, 'relativo a luta'. (i) Refere-se aos combates atléticos da Grécia antiga; (ii) que argumenta intensamente, combativo; (iii) favorável à luta, ao conflito.

Lutas agonísticas

Apesar de colocar-se de maneira apartidária, ou seja, contra a defesa de qualquer causa, a partir do momento em que uma crítica é realizada em um espaço comum, pode haver quem se identifique com ela ou contra ela. Dessa maneira, uma obra de arte pública que deseja simplesmente negar uma ordem vigente, praticar uma crítica contra o senso comum ou contra a hegemonia existente, mesmo que não deseje convencer ou defender outra perspectiva específica, poderá ser vista como algo que atrapalhe a ordem que ali está estabelecida, e contará com a salvaguarda de quem se identifique com aquela ideia.

Assim, podemos entender, primeiramente, que as intervenções artísticas são capazes de atuar na desestabilização de valores e significados consagrados em espaços, questioná-los e colocá-los à prova. Ou seja, agir por meio de uma provocação muitas vezes pode representar um ideal contrário ao que é estabelecido como senso comum daquele lugar, mesmo em uma situação como essa, na qual o senso comum estava recalcado. Dessa maneira, Mouffe (2013a), por exemplo, não acredita que as obras de arte pública possuam ou afirmem um projeto político, mas sim que poderiam participar de um macroprojeto, dentro do qual grupos lutam e reivindicam espaços.

Essas lutas, nas quais certas práticas tentam desarticular e desafiar uma ordem estabelecida, buscando estabelecer outra hegemonia, podem ser vistas como lutas agonísticas ou contra-hegemônicas (MOUFFE, 2013b). Nessa situação que estamos analisando, por exemplo, vimos que a provocação do Coletivo Transverso serviu para que fosse colocada em questão uma perspectiva já estabelecida a respeito daquele local: a visão de que a ponte servia como homenagem a um marechal que foi presidente do Brasil durante a época da ditadura militar. A ideia de honrar esse ex-presidente, materializada pela sinalização da cidade, foi aparentemente aceita por muitos anos, não sofrendo grandes contestações ou questionamentos que resultassem na desarticulação daquela ordem. Na época de sua inauguração (1976), durante o regime militar, qualquer crítica à escolha do seu nome seria fortemente repreendida. Dessa maneira, essa homenagem se estabeleceu como algo semelhante a uma ordem “natural”, pois fazia parte do senso comum que acompanhava a história daquela ponte. A partir do momento em que essa ordem “natural” foi contestada, e a representação do

lugar estava prestes a refletir os interesses de outro grupo, o poder sobre aquele símbolo foi imediatamente reivindicado. E mesmo que não fosse a intenção do Coletivo Transverso defender qualquer bandeira, a provocação resultou em uma luta entre grupos defendendo suas respectivas causas, um comportamento que pode ser observado frequentemente dentro das relações sociais.

Na visão de Mouffe (2015), para que esse tipo de disputa representada pelas relações de poder dentro da sociedade seja compreendida, é necessário primeiramente o reconhecimento da negatividade radical presente na dimensão do político, que se manifesta na possibilidade sempre presente do antagonismo das relações. Essa característica, por sua vez, impede tanto a existência de um consenso sem exclusão, como a de uma sociedade sem divisão de poder e, por isso, deve-se abandonar a esperança de haver uma sociedade perfeitamente harmônica, ou assumir que é necessário encontrar a harmonia dentro de uma tensão equilibrada. Reconhecendo o antagonismo presente na sociedade, é preciso perceber que a sociedade não só é múltipla, como também é dividida, e essa divisão não pode ser superada. Por isso há sentido na busca de uma harmonia tensionada.

Antagonismo e Hegemonia

Assim, analisar os acontecimentos processados pela provocação realizada na ponte dentro do modelo agonístico de democracia requer entender, primeiramente, dois conceitos fundamentais a respeito da natureza do político: antagonismo e hegemonia. Buscando assimilar o primeiro deles, Mouffe (2015) esclarece que o antagonismo é próprio de todas as sociedades humanas e constitui a dimensão ontológica do “político”. Ou seja, refere-se à forma como a sociedade é fundada e está relacionado à própria formação da sociedade, aos espaços de poder e de conflito, que são constitutivos das sociedades humanas. Distingue-se da “política” que, vinculada ao nível ôntico, se relaciona ao ente, o existente múltiplo e concreto. Sua referência é o campo empírico, os fatos da atuação política, o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são potencialmente conflituosas, por serem sempre afetadas pela dimensão ontológica do “político” (MOUFFE, 2015).

É nessa dimensão do político que se processa a criação das identidades coletivas, cuja natureza é formada pela dicotomia nós/eles. O político lida com a formação de um “nós” que se identifica em oposição a um “eles”. Ele está sempre relacionado a formas coletivas de identificação e tem a ver com conflito e antagonismo. Assim, toda identidade é relacional, na verdade, e a afirmação e percepção da diferença é a pré-condição para a existência de qualquer identidade. Isso quer dizer que, em determinadas condições, as relações podem se basear em uma relação entre amigo/inimigo, mas essa é apenas a sua versão negativa (MOUFFE, 2013b, 2015).

A partir desse entendimento a respeito da formação das identidades coletivas, é possível compreender que a “paixão”, ou seja, a dimensão afetiva, representa a característica central da constituição dessas formas coletivas de identificação e exerce papel crucial no campo da política. Constitui a força motriz do campo político, pois sem tais identificações, seria impossível compreender como se dá a construção das identidades políticas (MOUFFE, 2013b, 2015).

Assim, compreendida a característica antagonística das relações sociais, é necessário entender o segundo conceito que define a natureza do político: a hegemonia. Para Mouffe (2013a), os desdobramentos em torno da intervenção realizada pelo Coletivo Transverso podem ser entendidos como movimentos em torno da articulação/desarticulação de uma hegemonia:

Em nosso vocabulário, isso significa reconhecer a natureza “hegemônica” de todo tipo de ordem social e encarar a sociedade como um produto de uma série de práticas cujo objetivo é estabelecer uma ordem num contexto de contingência. Nós chamamos de ‘práticas hegemônicas’ as práticas de articulação através das quais uma ordem dada é criada e o significado das instituições sociais, fixado. De acordo com essa abordagem, toda ordem é a articulação precária e temporária de práticas contingentes. As coisas poderiam sempre ser de outra maneira e toda ordem é sempre a expressão de uma configuração particular de relações de poder. O que em certo momento é aceito como a ordem ‘natural’, juntamente com o senso comum que o acompanha, é resultado de uma sedimentação de práticas hegemônicas. Isso nunca é a manifestação de uma objetividade profunda que é exterior às suas práticas. Toda ordem é, portanto, suscetível de ser desafiada por práticas contra-hegemônicas que tentam desarticulá-la em um empenho de instalar outra forma de hegemonia. (MOUFFE, 2013a, p. 2, tradução nossa).

Dentro dessa lógica, para que uma ordem seja criada, é necessário uma série de movimentos de articulação até que ela se estabeleça. Por outro lado, isso também acarreta a sua suscetibilidade, pois a qualquer momento essa ordem pode ser desafiada por práticas contra-hegemônicas que, ao tentarem desarticulá-la, são capazes de estabelecer uma outra hegemonia. Para Mouffe (2013a; 2013b), nessas disputas pela hegemonia devem ser travadas lutas entre adversários, constituídas por uma relação “*nós versus eles*”, não entre inimigos, que consistiria em uma relação entre “*amigo versus inimigo*”. Para que as disputas possam ser mantidas ativas, como em um jogo, devem ser respeitadas suas regras, como é, por exemplo, dentro de um regime democrático, a vitória pela maioria dentro de uma eleição.

Segundo Mouffe (2013a), o mundo comum é sempre resultado de uma composição hegemônica. No entanto, esses processos de articulação de hegemonia não são realizados em um terreno neutro, são eminentemente políticos, e por isso é necessário examinar as relações de poder que estão atuando dentro deles. Para a autora, “interesses conflitantes estão em jogo nas articulações hegemônicas do comum, e é por isso que um elemento de crítica está sempre enredado em qualquer tentativa de desarticulação” (MOUFFE, 2013a, p. 81 tradução nossa). Foi o que pudemos observar no desenrolar da obra do Coletivo Transverso, entendendo que a arte e suas práticas são igualmente afetadas por essa condição ontológica do político, representando, portanto, um terreno que também não é neutro. Assim, compreendemos que toda arte é política e que arte e política são campos que não se constituem separadamente, mas que, na verdade, “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (MOUFFE, 2013b, p. 190).

Dessa maneira, artistas são capazes de desempenhar um papel fundamental dentro das lutas políticas ao realizarem práticas artísticas e culturais. Primeiro porque atuam na reprodução ou desarticulação de uma dada hegemonia, tendo a possibilidade de elucidar tudo que é reprimido pelo consenso dominante e abrir o debate, facilitando o confronto agonístico. E, em segundo lugar, porque ao lidar com a dimensão da subjetividade é possível à arte realizar uma reconstrução política pelo nível individual e, a partir dele, quem sabe, construir um novo regime sensível, por onde possa surgir uma abertura para um novo projeto político. Esse constitui, portanto, o potencial político da arte, na visão de Mouffe (2013a; 2013b). Já para a política, a condição necessária é a de uma disputa permanente. Essa abordagem tem importância para as práticas artísticas

e sua relação com o político também porque destaca a existência das confrontações hegemônicas fora das instituições, abrindo o seu campo para quaisquer lugares onde hegemônias são construídas.

Percebemos, assim, que é possível perturbar o senso comum por meio desse tipo de intervenção, utilizando inclusive recursos bastante simples. Dessa maneira, a “ponte Bezerra da Silva” representa a manifestação da condição antagonista da sociedade e da dimensão ontológica do político, mobilizando identidades políticas distintas a respeito dela como acontecimento. Além disso, podemos considerar que essas propostas, agindo por dentro dos processos de subjetivação, sejam capazes de mudar aspectos da vida das pessoas e de propor novos modos de convivência, contribuindo para a construção de outras formas de identidades coletivas, visto que são processos que sempre se constroem discursivamente. Ademais, a intervenção possibilitou uma considerável discussão que seguiu sendo praticada em diversos episódios ao longo do tempo, causando tamanha desestabilização dos significados concretizados até então que tornou-se símbolo de manifestações e reivindicações, como pode ser verificado na figura 6. A intervenção ilustrada foi realizada no dia 14 de março de 2019, data em que o assassinato da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco e de seu motorista completou 1 ano sem que houvesse avanço nas investigações sobre o crime. Na mesma data do ano seguinte, 2020, a manifestação foi novamente realizada.



Fig. 7
Ponte Marielle Franco.
Foto por Mirelle Pinheiro.
Fonte: (GUIMARÃES, 2019)

Referências

BRASÍLIA NA TRILHA. Disponível em: <http://www.brasilianatrilha.com.br/2015/11/roteiro_-7-de-bike-pontes-do-lago-sul.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

FILGUEIRA, A. Placa de acesso à ponte Honestino Guimarães é pichada. **Metrópoles**, 10 abr. 2016. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/vandalos-picham-placa-de-acesso-a-ponte-honestino-guimaraes>. Acesso em: 28 jul. 2020.

FURQUIM, G. Ponte Honestino Guimarães volta a se chamar Costa e Silva. **Metrópoles**, 6 nov. 2018. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/ponte-honestino-guimaraes-volta-a-se-chamar-costa-e-silva>. Acesso em: 28 jul. 2020.

G1 DF. Grupo “rebatiza” ponte em Brasília com homenagem a Bezerra da Silva. **G1**, 11 jul. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/grupo-rebatiza-ponte-em-brasilia-com-homenagem-bezerra-da-silva.html>. Acesso em 25 jan. 2015.

GALLO, M. B. Ponte Honestino Guimarães é novamente alvo de protestos por defensores do antigo nome. **Metrópoles**, 3 nov. 2015. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/politica-df/ponte-honestino-guimaraes-e-novamente-alvo-de-protestos-por-defensores-do-antigo-nome>. Acesso em: 28 jul. 2020.

GUIMARÃES, L. Movimento “rebatiza” Ponte Costa e Silva como Ponte Marielle Franco. **Metrópoles**, 14 mar. 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/distrito-federal/movimento-rebatiza-ponte-costa-e-silva-como-ponte-marielle-franco>. Acesso em: 30 jul. 2020.

HEIN, H. What is Public Art?: Time, Place, and Meaning. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, *Denver, Society for Aesthetics*, v. 54, n. 1, p. 1–7, 1996.

MAIA, C. et al. **Atenção**: isto pode ser um poema. Brasília: Coletivo Transverso, 2018.

MOUFFE, C. **Agonistics**: Thinking The World Politically. Londres, Nova York: Verso, 2013a.

_____. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? Trad. Natália Quinderé. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio de Janeiro,, n. 27, p. 180–199, 2013b.

_____. **Sobre o político**. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda., 2015.

PALLAMIN, V. **Arte Urbana. São Paulo - Região Central (1945 - 1998)**: obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

Submetido em março de 2020 e aprovado em julho de 2020.


Como citar:

SANCHES, Pilar Pinheiro. Ponte Bezerra da Silva. A arte pública provocando o senso comum. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 107-121, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.8>. Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Arte amazônica, cosmologia e ação política

Amazonian art, cosmology and political action

Daniella Villalta*

 0000-0003-2783-100X

danvita@gmail.com

Resumo

Esse artigo é um exercício de aplicação do conceito de cosmopolítica à produção da arte amazônica, especialmente a do artista peruano Pablo Amaringo, considerando aqui, como as culturas amazônicas performam com o mundo, já que o xamanismo tem seus próprios paradigmas energéticos, cosmológicos e ecológicos. O propósito principal é ressaltar a necessidade de se conhecer a diversidade de perspectivas que conformam esses múltiplos mundos para poder compreender suas expressões artísticas como sistemas coletivos de arte que mobilizam artistas engajados em projetos étnicos de seu povo, cujas implicações são sociais e políticas também.

Palavras-chave

Arte Amazônica; Pablo Amaringo; Cosmopolítica

Abstract

This article is an exercise in applying the concept of cosmopolitics to the production of Amazonian art, especially that of the Peruvian artist Pablo Amaringo, considering here, how Amazonian cultures perform with the world, since shamanism has its own energetic, cosmological and ecological paradigms. The main purpose is to highlight the need to know the diversity of perspectives that shape these multiple worlds in order to understand their artistic expressions as collective art systems that mobilize artists engaged in the ethnic projects of their people, whose implications are social and political as well.

Keywords

Amazonian Art; Pablo Amaringo; Cosmopolitics

* Doutora em Artes Visuais pela UFRJ. Pesquisadora independente em Arte Amazônica, Imagem e Cultura.

Introdução

É preciso aprender sobre os diferentes sentidos da estética e da imagem para os povos ameríndios para estabelecer as relações necessárias ao estudo da arte amazônica, já que ela não se apresenta em objetos de adorno, ou para a fruição estética ou ainda para compor as coleções de arte dos museus. Antes talvez, seja conveniente pensá-la como uma cosmopolítica e não uma força independente da vida cotidiana.

Os elementos básicos da nossa noção de consciência estética, como nos explica Joanna Overing (2015), não se aplicam à compreensão amazônica de uma bela produção. A autora exemplifica essa ideia através dos Piaroa. Para eles não há o “artista”, o ‘objeto de arte’ e o assunto esteticamente astuto funcionando de maneira soberana. Isso não quer dizer que eles não tenham uma tradição altamente desenvolvida de produção artística, pois eles têm. Ela abrange o que chamamos de artes verbais e poéticas, visuais, musicais e performativas e nossa estética não nos ajudará a entender o que essas artes são para o Piaroa.

A maneira de ser e estar no mundo dos povos amazônicos, por exemplo, deve ser compreendida em seu sentido espiritual, sem compartimentações artificiais que separam eventos como sendo políticos, econômicos, religiosos, de parentesco, cosmológicos. Essa espiritualidade também deve ser pensada como imanente, ou seja, ela está na realidade cotidiana. No caso da pintura amazônica peruana, há um termo bastante explicativo para mostrar a visão complexa e não compartimentada dos diversos mundos na concepção ameríndia, esse termo é o *bosque*. Christian Bendayan (2020), explica que o *bosque* comporta muitos mundos paralelos, que são como rios que mudam de lugar e se entremeiam. O *bosque* é intrinsecamente ligado ao ser humano, tem inteligência e é espiritual e dota de humanidade todas as coisas e seres da natureza. Nas pinturas de Amaringo, por exemplo, esse bosque se apresenta nos multiversos que são corporificados nas telas, onde seres de todas as formas, inteligências e habilidades se comunicam ou se ligam em circuitos e trançados que ele pinta com ramos de cipó, serpentes e linhas luminosas.

Acostumadas a ouvir, ver e aprender com a vida vegetal, as culturas amazônicas desenvolveram variadas experiências sensoriais que se distinguem dos modos ocidentais de percepção, extrapolando os critérios aos quais estamos

acostumados a perceber e conceber a realidade, ou seja, a partir de uma visão dos sentidos básicos como sendo divididos (olfato, paladar, tato, visão, audição) e hierarquizados, onde a visão aparece no topo dessa escala e nossos modo de conhecimento estão associados a uma competência da mente. De outro modo, a concepção de sentidos e sensorialidade indígena contempla esses diferentes aspectos dos sentidos de forma integral, sendo essa a principal habilidade do xamã. É justamente por conta dessa corporalidade que o xamã assume com o uso de plantas mágicas e dos sonhos que ele pode transitar entre diferentes mundos. O xamã é um tradutor de mundos, é aquele que permite a totalização dos pontos de vistas singulares e irredutíveis. Manuela Carneiro (1991) explica que no ocidente amazônico, os xamãs são os viajantes por excelência e sob o efeito da ayahuasca¹ ou de outros alucinógenos, podem ver tudo. Para ela, “cabe-lhes, sem dúvida, interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas (Carneiro, 1997, p.12)”. Conforme explica ainda, nada os surpreende e “ao longo de suas viagens a outros mundos, ele observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê (Carneiro, p.13)”, pois o xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial, nesse jogo de linguagem se manifesta a incerteza da percepção alucinada, mas há, também, a tomada de consciência de uma relatividade, ou seja, da verdade da relatividade mas não a relatividade do verdadeiro, pois nesses mundos ampliados só é possível ver sob perspectivas particulares.

Do mundo das plantas amazônicas, com suas folhas, troncos, raízes, cipós, sementes e flores é que emerge a produção de Pablo Amaringo, que a partir da região do rio *Ucayali*, alcançou o público internacional na metade dos anos de 1980 e consagrou a arte visionária da Amazônia como estilo a ser desenvolvido em sua escola de pintura, *Usko Ayar*, localizada em Pucallpa, e a ser continuado por novas gerações de artistas amazônicos. Sua produção floresceu no terreno fértil do fluxo internacional de pessoas interessadas nas ricas culturas da Amazônia, isto é, sua obra torna-se conhecida no espaço do encontro entre as artes

¹ *Ayahuasca* é uma palavra de origem quíchua e significa *liana dos espíritos* ou ainda *cipó da alma, dos mortos*. O termo é um dos mais utilizados para designar uma bebida psicoativa preparada geralmente com duas plantas (pode haver algumas variações): a liana ou cipó propriamente dito, cujo nome científico é *Banisteriopsis caapi*, e as folhas do arbusto *Psychotria viridis* (Labate, Goulart e Araujo, 2004, p. 21).

indígena, a vida ribeirinha e o vegetalismo² nela presente e a cultura ocidental³. Suas obras são grandes agenciadoras do interesse popular pela ayahuasca que havia sido desperto já na década de 1980 com o início do turismo xamânico estrangeiro em curso e antes disso com o interesse de jovens pesquisadores ocidentais pela rica farmacopeia da floresta amazônica. A partir de seu encontro com o antropólogo Luis Eduardo Luna, por intermédio do etnobiólogo Dennis Mckenna, ambos pesquisadores interessados em conhecer as plantas mágicas, e da posterior publicação de um livro feito em parceria com Luna, em 1991, o trabalho artístico de Amaringo tornou-se amplamente divulgado. Na época do encontro, Amaringo não praticava mais o xamanismo e não podia mostrar as plantas mestras da floresta amazônica, foi então impulsionado por Luna a pintar as coisas que a ayahuasca o havia ensinado e elucidar assim, um mundo interno dos grafismos amazônicos. Amaringo relembra como reagiu diante da decepção dos pesquisadores,

Luego, pensando um poco, ya que ellos se habían quedado tristes, les digo, pero yo podría pintar todo lo que me han enseñado, todo lo que me han hecho ver y me han explicado em la mareación com ayahuasca. Yo podría pintar todo eso porque lo tengo em mim memória. Luna me dijo: ‘pinta, quiero ver’. Y así se fue como pinté dos cuadros y se lo llevaram. Los científicos aprobaran mis cuadros diciéndome que han discubierto

² O vegetalismo amazônico é um fenômeno comum entre a população mestiça da Amazônia peruana. Muitos grupos da Amazônia têm grande interesse em plantas que alteram a consciência e são tidos, inclusive, como especialistas numa farmacologia da consciência. Os vegetalistas são especialistas no uso de plantas específicas, chamadas doutoras ou professoras, através das quais é possível aprender com a medicina e adquirir certos poderes, mediante rigorosa dieta, acompanhada de isolamento que podem durar vários meses ou mesmo anos. A prática desse vegetalismo na Amazônia é relativamente recente, tendo em torno de cem anos (Luna, 2015, p.19).

³ Luna (1991), adverte que sua obra não pode ser considerada um retrato do xamanismo indígena ou mesmo do vegetalismo mestiço considerando a influência europeia nas pinturas de Amaringo. Para ele, esses temas geram um *blend* entre cosmogonia amazônica, folclore e esoterismo europeu, metafísica moderna e arquétipos coletivos e, portanto, pode parecer muito eclético para ser considerado representativo do vegetalismo e menos ainda do xamanismo amazônico. Com relação ao ecletismo da obra de Amaringo, acompanho a visão de Labate (2011), no sentido de que ele soube agregar esses e outros elementos da cultura ocidental como poderes, que foram incorporados à sua produção artística e com isso sua obra se torna conhecida a partir dos diálogos entre a cultura amazônica, mestiça, ribeirinha e a cultura científica, ocidental e interessada nas plantas mestras e nos seus usos terapêuticos, curativos, culturais e até mesmo de entretenimento.

idiomas, astronomia, biología y muchas otras ciências. Así comencé a pintar para ellos, desde aquella vez, toda la temporada, hasta ahora. Pero quiero volver a pintar outra vez mis retratos y mis paisajes, porque a mí me gustan todas estas cosas naturales. (RIVERA, 2015. p. 37).

O artista concebia e executava sua pintura se concentrando até que pudesse ver as imagens em sua mente de forma completa, com detalhes, ora eram paisagens ora eram recordações de suas jornadas com ayahuasca e aí projetava essas imagens sobre o papel ou a tela e então, *“when this is done, the only thing I do is just add the colors”* (Luna&Amaringo,1991, p. 29). Quando pintava suas visões ele sempre ouvia ou mesmo assoviava alguns ícaros que costumava usar nas sessões quando era vegetalista e com isso, as visões vinham tão claras como se ele estivesse tendo aquela experiência novamente. Uma vez que as imagens se fixassem em sua mente, ele era capaz de pintar vários quadros ao mesmo tempo, além de saber perfeitamente onde cada desenho ou cor deveria ser colocado. *“Pablo believes that he acquired his ability to visualize so clearly and his knowledge about colors partly form the ayahuasca brew”* (Luna, 2016, p. 43 - 45). Em termos de conteúdo, as plantas sagradas também permitiram que o artista documentasse uma paisagem invisível, até então não pintada, povoada pelas mesmas entidades que Amaringo vividamente lembra de invocar, consultar e lutar em um contexto ritual como um ayahuasqueiro (Luna, 2016).



Fig. 1
Curandera Transformed into a boa, sem data, presumivelmente década de 1980

A Arte Amazônica e a proposição cosmopolítica

Christian Bendayán (2013) explica que desde o final do século XIX a pintura amazônica teve seu maior impulso no departamento de Loreto. Artistas como César Calvo de Araújo, Américo Pinasco e Victor Morey buscavam pintar em suas telas o intenso colorido da selva, o brilho do seu céu e rios, a calidez de sua frondosa vegetação e de sua gente em retratos e paisagem que decifravam uma realidade ditada por aquilo que a luz desenha nos olhos. Mas ressalta que no século XX, por volta dos anos de 1970, surgiu no departamento de Ucayali uma pintura amazônica concentrada em representar uma realidade mais além do visível ou palpável. Uma pintura que

que supera la percepción de los sentidos, que penetra em el universo interior de cada ser, em sus sueños y pensamientos. Uma realidade que se conserva em la memoria y que no abarca solo el pasado, sino también lo que vendrá: la realidade de las 'visiones'. Así, como las aguas de los distintos rios se unen pero no se mezclan, cada Pueblo amazónico posee su particular cosmovision y arte, de modo que em Iquitos (Loreto) la pintura dotó de magia a realidade de la vigília y em Pucallpa (Ucayalli) la pintura despertó a la realidade la magia de los sueños (Bendayán, 2013, p.7).

Belaunde (2013) situa o surgimento da arte amazônica, reiterando a noção de uma pintura que propicia a visualização do invisível como uma ruptura com as convenções que distinguem entre o real e o imaginário no mundo ocidental. Conforme diz, essa ruptura leva à tomada de consciência de que há uma realidade não conhecida pelo público urbano que passa a se aproximar desse tipo de arte, cujo principal objetivo é visibilizar o invisível. A pintura visionária peruana nasceu no trânsito entre a estética gráfica amazônica e a técnica figurativa, de origem europeia, possibilitando a comunicação entre o pintor amazônico e o espectador (e potencial comprador) das cidades, sendo então, produto desse movimento entre o indígena e o alheio à floresta.



Fig. 2
Mermaids Vision,
sem data

É fruto da experiência vivida pelos artistas mestiços ligados ao vegetalismo peruano e suas práticas xamânicas ou ainda pelos artistas indígenas, ambos contando com a força narrativa das imagens para fazer suas pinturas testemunhais. A autora aponta ainda uma vocação subversiva do sujeito diante das concepções hegemônicas ocidentais.

El carácter testimonial de las pinturas intensifica su fuerza de transgresión puesto que afirma la veracidad fidedigna de las escenas y los seres representados sobre el lienzo o el papel. Siempre cabe la duda de si las pretensiones testimoniales son falsas, si el pintor es un charlatán, si abusa de la credulidad de los espectadores y compradores; pero esa duda es en sí transgresora, porque inquieta al sugerir, sin dar una respuesta definitiva, que podrían existir realidades alternativas en las que se transmitirían, manejarían y disputarían instrumentos de curación y enfermedad ajenos a las jerarquías, las tecnologías y las finanzas de la medicina y la farmacêutica oficial. En este sentido, la pintura chamánica es subversiva. Es un arte de los subalternos (Spivak 1988) que requiere acomodarse a los patrones figurativos occidentales para dar a conocer su voz y complacer a los compradores; pero que habla sobre órdenes de vida y muerte que escapan del control de quienes imponen el régimen del capital financiero. Hay algo irónico en este arte que afirma y, al mismo tiempo, desacredita la hegemonía de aquellos que desacreditaron la autoridad y los saberes de los pueblos indígenas amazónicos. Este residuo de libertad, que se pliega pero también burla el orden dominante, no consiste en una resistencia indígena colectiva sino en la vivencia personal y el testimonio visual y verbal del sujeto que hace uso ritual de las plantas (Belaunde, 2011, p. 368).

Sobre Amaringo, Belaunde (2019) propõe pensar que ele é uma dobra que responde à questão da colonização econômica cuja intervenção aguda na Amazônia gerou pobreza e violência. Uma dobra que, dentro do movimento histórico da colonização, reflete sobre as nossas epistemologias, pois o artista estabelece uma relação com o Ocidente através de um sujeito que se constrói como essa dobra sobre os ocidentais e ao mesmo tempo mostra a complexidade dos mundos amazônicos e das cosmologias do vegetalismo.



Fig. 3
The three powers,
1986



Fig. 4
Allpa Runa, 2001

Nesse sentido, penso que em sua obra se pode conhecer outros cosmos dentro dos quais se operam outras políticas, ou como diz Roy Wagner (2012), outros modos de lidar com a realidade, já que os xamãs/artistas, verdadeiros configuradores de mundos, vivem realidades diferentes, não redutíveis a nenhum dos paradigmas epistemológicos ocidentais. Reforçando essa ideia, Gibram (2017), afirma que a apreensão destes eventos a partir de conceitos e categorias enrijecidas, aut centradas e estabelecidas a *priori* como atribuições ontológicas universais faz findar a possibilidade de compartilhamentos entre mundos distintos. Assim, penso que a noção de cosmopolítica, como apresentada por Stengers (2018), isto é, sem conexão ou herança com a perspectiva kantiana do termo, ajuda a compreender como a cultura ameríndia vivencia e agencia uma outra natureza e aponta a importância de observar que não nos adianta pensar sobre ela a partir da ideia tolerante do multiculturalismo que propõe uma pacificação das variações de mundo, mas sim considerando que as culturas são divergentes e não hierarquizáveis.

A produção artística de Amaringo está dentro desse escopo divergente, movida por uma “ecologia das práticas’, espécie de invenção das maneiras que poderiam ensinar a fazer coexistir práticas diferentes, respondendo a obrigações divergentes”, (Stengers, 2018, p. 445). Assim, uma concepção englobante não atende ao multiverso do pensamento ameríndio e o termo cosmos deve ser entendido como distinto à ideia de uma realidade particular situada num contexto englobante de culturas convergentes, porque ela não é passível de ser lida por uma chave universal neutra, que sirva para todos.

O cosmos, aqui, deve, portanto, ser distinguido de todo cosmos particular, ou de todo mundo particular, tal como pode pensar uma tradição particular. E ele não designa um projeto que visaria a englobá-los todos, pois é sempre uma má ideia designar um englobante para aqueles que se recusam a ser englobados por qualquer outra coisa. O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos (Stengers, 2018, p. 446).

A proposição cosmopolítica nesse sentido, oferece ao termo política a existência de seu duplo cósmico, a construção “em presença” de um pensamento coletivo que repercute numa insistência que esses povos fazem existir, da busca de uma legitimidade que resiste aos achatamentos e categorizações propostas para classificar seus modos de pensar, suas epistemologias e suas cosmovisões. Esse é o ato político que a arte amazônica nos coloca: ela resiste e insiste na existência de seus cosmos e seus próprios operadores políticos e nos apresenta suas expressões estéticas sem precedentes para a estética de tradição ocidental e nos convida a combater uma concepção supostamente universalista dos sentidos, já que ela não se dá da mesma maneira em outras realidades culturais.

Amaringo não considerava sua arte um ornamento para ambientes, mas antes, afirmava sua capacidade *agentiva*, ou seja, suas pinturas podem agir sobre as pessoas tornando presentes através dos motivos pintados, as cerimônias com ayahuasca e seus seres, os três reinos da cosmogonia amazônica: água, da terra e do céu com seus seres respectivos, a rica diversidade das plantas mestras e seus donos, as múltiplas dimensões do tempo e do espaço, os espíritos que ensinam os desenhos às mulheres indígenas, a pele da boa e as tramas que a recobrem, além de mestres ocidentais e anjos. Para Alfred Gell (1998) a agência pode ser pensada como tipos de processos cognitivos que podem fazer com que objetos, artefatos ou obras de arte ajam sobre o indivíduo. Ele parte do conceito de índice para dizer que um objeto pode se relacionar com seu índice por contiguidade, participando assim da natureza do objeto ao qual se refere. Quanto a isso, Lagrou (2009), explica que “tendo em vista que a imagem age sobre a pessoa, ela partilha nas qualidades daquilo de que é imagem (Lagrou, 2009, p.13)”. Essa capacidade agentiva se dá pelo fato de que sua produção artística não se baseia na projeção de sua criatividade individual, já que o artista indígena não faz nada sozinho, há uma transmissão dos espíritos que se presentificam quando se vê um desenho. Sua habilidade é a de aparelhar códigos e arranjá-los em formas expressivas capazes de fazer sentido, como o faz o xamã no seu habilidoso processo de comunicação entre dimensões. Como diz “*En mi experiencia de chamán he logrado ver los idiomas. (...) Hay idiomas en los colores, en los sonidos, en las formas y motivos; mi trabajo es transcribir esos idiomas.*”

(Villar, 2013, p. 4 e 5). Ainda nesse sentido, sua produção tem relação com a ideia de coincidência que, por vezes se dá, entre o xamã e o artista no pensamento ameríndio:

Tradutora dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios. Entre os Araweté, a arte do xamã reside na evocação de imagens mentais através do canto: ‘Como um todo, os cantos xamanísticos são uma fanopeia – projeção de imagens visuais sobre a mente, para usarmos uma definição de Pound –, evocações vívidas, mas elípticas de situações visuais ou sensoriais’ (id: 548). Teremos a oportunidade de voltar ao tema da tradução artística de outros mundos, importa notar aqui que esta atividade prevê a possibilidade de diferentes ênfases e processos de transposição: em alguns casos, como no exemplo citado acima, meio privilegiado de expressão das imagens em movimento é o canto, em outros os seres invisíveis ganham existência material através da fabricação de imagens, ‘roupas’ e instrumentos (Lagrou, 2010, p. 9).

Em Amaringo isso se dá de um lado, por sua trajetória no xamanismo e por outro, em seu florescimento como artista, que munido de suas experiências visionárias foi capaz de trazer para a visibilidade cenas dos mundos invisíveis com seus múltiplos idiomas que ele organizou nos motivos que pintava. Procuro também distinguir sua produção artística de uma arte chamada de ingênua, resistindo ao que me foi sugerido inúmeras vezes por pares acadêmicos, que me parecem incapazes de compreender que as malhas de seu estilo são feitas de muitos diálogos que o levaram a outros patamares como artista e que seu discurso resiste enquanto existe fora das classificações globalizantes.

Amaringo se apresentava principalmente como um ribeirinho mestiço, mas também reconhecia sua origem indígena Kechua Lamista e tinha grande familiaridade com o xamanismo cocama e shipibo-konibo da região do Ucayali. Entre 1988 a 2009, ele conduziu na cidade de Pucallpa, capital do Ucayali, a escola de pintura Usko Ayar dirigida a alunos locais, principalmente mestiços. Até hoje seus alunos carregam seu estilo distintivo e continuam a difundi-lo. Suas telas espetaculares mostram o inesgotável universo imagético de suas experiências visionárias geradas

Fig. 5
Pablo Amaringo com a
tela *Misterio Profundo*,
2002. Acrílico sobre
tela. 250x150 cm

pela ingestão das “plantas com poder”, também chamadas “plantas mestras”, como o tabaco, a ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) e o toé (*Brugmansia* sp.). Embora sua obra pioneira tenha tido influência nas pesquisas de [Pablo] Macera, ela não foi muito promovida em Lima, pois seu público comprador era principalmente composto por estrangeiros envolvidos em movimentos new age. Ainda assim seu sucesso internacional nas artes visionárias teve um impacto, mesmo que indireto, sobre os artistas indígenas em Lima, pois impulsionou o turismo xamânico estrangeiro na Amazônia peruana. Por sua vez, o auge do turismo facilitou a chegada ao país de potenciais compradores das obras dos pintores indígenas (Belaunde, 2016, p. 615).



Considerações Finais

Como vimos em Lagrou (2010) e Belaunde (2011, 2016), o artista ameríndio é também um xamã e o que vai se tornar importante na expressão artística não é mais uma representação ou a imitação do mundo real, mas sua habilidade em criar a ponte que vai permitir aos mundos invisíveis se tornarem visíveis em imagens que presentificam, daí o sentido de considerar as telas de Amaringo como capazes de agir sobre as pessoas, através da expressão de uma linguagem poética comum aos xamãs. Essa produção artística não se baseia na projeção de sua criatividade individual, mas na capacidade de aparelhar códigos e arranjá-los em formas expressivas capazes de fazer sentido, como o faz o xamã no seu habilidoso processo de comunicação entre dimensões, afinal, sua realidade está baseada na interligação entre mundo social e humano, natural, ecológico, sobrenatural e espiritual. Assim, não vejo como tomá-lo como um artista cuja produção se defina por aspectos primitivos ou ingênuos habitualmente pensados para a pintura de costumes. Amaringo foi um artista que soube pintar, sobretudo, um mundo que explorou a experiência xamânica com seres humanos e não-humanos que pertencem à sabedoria da ayahuasca. Um de seus maiores aportes artísticos é ter chegado a uma linguagem pictórica que permite descrever aquela concepção de mundo amazônica onde a realidade é um conjunto de realidades, como observa Bendayán (2013). Ele foi capaz de codificar em suas telas um vasto repertório com os conhecimentos que adquiriu em suas experiências com o xamanismo amazônico da ayahuasca, munido de uma habilidade especial para ensinar e que se tornou o *maestro* de uma nova geração de pintores que se relaciona muito bem com o mundo ocidental da arte, comercializando suas obras em exposições internacionais e pela rede, em sites especializados em arte visionária. A arte amazônica está em pleno vigor, e as obras de Amaringo abriram as portas dessa arte indígena peruana para o mundo. Os aspectos formais de sua produção, são expressões das complexas narrativas presentes nas cosmologias amazônicas, onde os modos de ver dos povos da floresta são trazidos à tona ao lado, como já foi dito, de elementos da cultura ocidental. Nesse sentido, vejo grande importância na abertura de disciplinas como a História da Arte para a arte indígena contemporânea, trazendo essa temática para os currículos de graduação e pós-graduação, estimulando as pesquisas voltadas para essa

produção. No Brasil há um forte e bem articulado movimento de arte-ativistas indígenas, cujos trabalhos são expressivos e vêm ocupando espaços importantes no cenário da arte contemporânea. Entre eles é possível destacar Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Arissana Pataxó, Isael Macaxali, Daiara Tukano, todos vencedores de diferentes edições do Prêmio PIPA, uma considerável premiação da arte brasileira contemporânea. Há ainda a produção de coletivos como o MAHKU, com Ibã Sales Huni Kuin.

Os jovens artistas peruanos, saídos ou não da escola de Amaringo, também estão bem articulados com o mercado internacional, atravessando pontes e encontrando na arte o ponto de encontro e relação com o mundo e isso vale também para outras regiões como Iquitos. Em Nauta, por exemplo, há um grande movimento mural indígena, realizado pelos artistas da escola de arte Purawá, onde vemos as cenas da cosmovisão cocama. Se observarmos a expressiva participação de artistas indígenas e mestiços, brasileiros e peruanos, em exposições e festivais de arte internacionais⁴, já temos justificativa suficiente para compreender a importância de se ampliar o número de pesquisas sobre essas expressões artísticas no campo das Artes Visuais no Brasil e levar a sério o que dizem esses artistas, que essa será a década da arte indígena contemporânea.

Referências

BELAUNDE, Luisa Elvira. Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. 22, n. 3, p. 611-640, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442016v22n3p611> Acesso em: 26 ago. 2020.

_____. Comunicação oral gravada e transcrita. In: VILLALTA, Daniella C. **Arte visionária amazônica. Pablo Amaringo e as formas do invisível**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

⁴ Sobre os artistas indígenas contemporâneos Jaider Esbell, Daiara Figueroa e Fernanda Kaingang ocupando diversos espaços na Europa ver Voix et Visions Autochtones du Brésil. Disponível em: <https://www.autresbresils.net/Voix-et-Visions-Autochtones-du-Bresil> Acesso em: 20 mar. 2020. Ou ainda, Chimeria – Festival de Arts et de Sciences Visionnaire. Sedan, França, outubro de 2018. Disponível em: <https://www.chimeria.org/> Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo. In: LAGROU, Els; SEVERI, Carlos. **Quimeras em diálogo. Grafismos e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

_____. Visión de espacios en la pintura chamánica del sheripiare asháninka. Noé Silva Morales. **Mundo Amazónico**, Manaus, Universidade Feral do Amazonas, n. 2, p. 365-377, 2011.

BENDAYÁN, Christian, Don Pablo, el Maestro. In: VILLAR, Alfredo. **Usko Ayar: la escuela de las visiones**. Lima: PetroPeru, 2013.

_____. Arte Amazónico: Afluentes, corrientes y creciente. Aula 3. Británico Cultural. Lima, Auditório Virtual: Zoom. 20 ago. 2020.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. 4, n.1, p. 7-22, 1998.

GELL, Alfred. **Art and agency: An anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GIBRAM Paola Andrade. Propostas cosmopolíticas e resistência indígena: um convite às festas Kaingang. **Cadernos de Campo, São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Universidade de São Paulo**, vol. 26 n. 1, jan./dez. 2017. PPGAS/USP. 132-150. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/issue/view/10569>. Acesso em: 28 ago. 2020.

LABATE, Beatriz C. **Ayahuasca Mamancuna merci beaucoup: internacionalização e diversificação do vegetalismo ayahuasqueiro peruano**. Tese (doutorado em Antropologia Social) – Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

_____. GOULART, S. L.; ARAÚJO, W. S. *Introdução*. In: LABATE, B.C. & ARAUJO, W.S. **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 2004.

LAGROU, Els. **Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou**. 2010. Disponível em: <https://revistausina.com/20-edicao/entrevistacom-els-lagrou/> Acesso em: 26 ago. 2020.

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LUNA, Eduardo & WHITE, Steven F. **Ayahuasca reader: encounters with the Amazon's sacred vine**. Santa Fé: Synergetic Press, 2016.

_____. **Inner Visions: sacred plants, art and spirituality**. Indiana: Brauer Museum. Valparaiso/University Center for the Arts, 2015.

_____. AMARINGO. **Ayahuasca visions: The religious iconography of a Peruvian Shaman**. Califórnia: North Atlantic Books, 1991.

OVERING, Joanna. Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, Tim. **Key Debates in Anthropology**. Londres: Routledge, 1996.

Prêmio PIPA. A janela para a arte contemporânea brasileira. Disponível em: <http://www.premiopia.com> Acesso em: 30 ago. 2020.

RIVERA, Ronald C. **Arte con ayahuasca, entrevistas sobre procesos creativos**. Lima: La Nave, 2015.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

VILLALTA, Daniella C. **Arte visionária amazônica. Pablo Amaringo e as formas do invisível**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

VILLAR, Alfredo. **Usko Ayar: la escuela de las visiones**. Lima: PetroPeru, 2013.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

VILLALTA, Daniella. Arte amazônica, cosmologia e ação política. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 123-139, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.9>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

A “perda de si” na descolonização do processo contemporâneo de produção fotográfica

The “loss of self” in the decolonization of the contemporary process of photographic production

Daniela Paoliello*

 0000-0003-2346-8397
danielapaoliello@gmail.com

Resumo

No presente artigo desenvolve-se uma reflexão em torno dos processos de produção na fotografia contemporânea a partir da noção de “perda de si” enquanto conceito central da relação com a alteridade e da construção de narrativas não violentas de representação do Outro. Propõe-se aqui que o atravessamento da intencionalidade da “perda de si” em processos fotográficos que envolvem a alteridade trata-se de um deslocamento, de uma disponibilidade de abertura ao Outro e de desconstrução de si que seria capaz de reconfigurar relações potencialmente exploratórias.

Palavras-chave

Perda; Descolonização; Fotografia; Alteridade; Metodologia

* Artista visual e doutoranda em Artes na UERJ. Foi contemplada com o XIII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia em 2015. Autora dos livros *Exílio* (2015) e *Que horas são no paraíso?* (2020).

Abstract

This article aims to combine reflections on contemporary photography with the concept of “loss of self”. The crossing of the intentionality of “loss of self” in a photographic process that involves otherness is a displacement, an availability of openness to the Other that would be able to reconfigure potentially exploratory relationships. It is therefore part of this research to rethink the use of photography based on the notion of “loss of self” as a central concept of the relationship with otherness and the construction of non-violent narratives representing the Other.

Keywords

Loss; Decolonization; Photography; Otherness; Methodology

Introdução

Proponho a noção de experiência da “perda de si” como eixo central deste artigo. A “perda de si” é aqui compreendida como um deslocamento referencial de um lugar de enunciação em que o sujeito está situado. Experiência, portanto, que desloca o indivíduo de suas zonas de conforto e, a partir desse distanciamento, o coloca em risco ao desconstruir noções pré-afirmadas de indivíduo e identidade.

Partindo da noção de “perda de si”, pretendo repensar o uso da fotografia na contemporaneidade enquanto uma proposição crítica que se estabelece na relação com a alteridade e na construção de narrativas não violentas de representação do Outro. Nesse sentido, coloca-se em jogo a própria subjetividade como forma de se expor ao diálogo permanente e de vivenciar a desconstrução de pressupostos, de sua percepção do mundo e de si mesmo experimentando um abalo de sua própria episteme no encontro com a alteridade.

Proponho a seguir, que pensar a fotografia combinada com o conceito de “perda de si” propicia um uso do dispositivo fotográfico capaz de desestabilizar lugares de poder, abrindo caminho para um fazer que possa contribuir com o processo de desconstrução de discursos hegemônicos. Construir narrativas fotográficas a partir de experiências de “perda de si” é colocar-se em comunicação, é pensar uma etnografia da relação, nas dinâmicas entre fora/dentro, si-mesmo/mundo (GLISSANT, 1997). Como afirma Georges Bataille, ao relacionar comunicação e perda “só comunico fora de mim, abandonando-me ou lançando-me para fora” (BATAILLE, 2017). Do mesmo modo, Michel Leiris – seu contemporâneo – tematiza a questão do “si mesmo” como um lugar do qual o sujeito deveria se deslocar para estabelecer uma verdadeira comunicação com a alteridade. Afirma ainda, a partir disso, que alcançar instantes de desequilíbrio que lançam o sujeito para fora de si deveria ser o desejo maior do artista (THEOPHILO, 2018).

Rosane Borges interpreta o século XXI como uma época marcada por embates da ordem do imaginário, “por uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade” (BORGES, 2019, p.10). Política e representação são indissociáveis numa sociedade tão centrada na imagem e portanto, se faz essencial pensar a arte a partir de uma perspectiva que abarque

um pensamento decolonial. O desafio, como propõe Borges, é o de reinventar um mundo possível numa chave “estética, ética e política.”

Fotografia, experiência e perda

O pressuposto de que a fotografia seria capaz de se aproximar de forma mais direta e transparente do mundo, provocado por sua aparente automação, monopolizou por décadas a produção de pensamento e os usos em torno da mesma, especialmente na primeira metade do século XX. A fotografia se inscreve na modernidade como uma tecnologia a serviço da verdade, exercendo uma função de mecanismo ortopédico da consciência moderna: a câmera não mente e toda fotografia é uma evidência (FONTCUBERTA, 2012), atrelada à memória, ao arquivo, ao registro e à verdade. Sustenta-se essa ideia a partir da negação de que a fotografia teria uma natureza construtiva e, portanto, intencional. Desse modo, a fotografia responde a uma expectativa de linearidade que recai sobre as linguagens artísticas modernas, cumprindo uma demanda positivista e empirista do século XIX ao impor “valores de neutralidade descritiva e verossimilhança” (FONTCUBERTA, 2012, pos. 927 de 3148).

O apogeu da valorização da fotografia como registro é marcado sobretudo pelo artigo *L’instant Décisif* do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson publicado em 1952, no qual predomina o culto ao referente e à representação. Bresson sustenta esta crença em um momento único, no qual se expressaria a essência da cena fotografada, como se o fotógrafo atento pudesse capturar a verdadeira face da realidade através da câmera – seu instrumento de caça – agindo sorrateiramente, sem ser notado. O botão disparador funcionando como um gatilho pressionado no momento exato, no instante decisivo que tudo revela em busca da *foto-essência* que restitui a estrutura, a ordem e a forma. O que Bresson propõe é um método inspirado na estratégia da caça, não há *corpo-a-corpo*, não há espaço para a pose, para a performance ou para a relação. Ele ainda afirma: “nunca encenar, senão não se trata mais de fotografia, mas de teatro: o arranjo artificial é o que se deve temer acima de tudo. O fotógrafo não deve intervir, deve tornar-se invisível, como um anjo sem corpo” (BRESSON apud SOULAGES, 2010, p. 46).

Vários experimentos e disrupções em torno da linguagem foram empenhados desde sua criação por movimentos artísticos como o pictorialismo e o

surrealismo¹, na tentativa de trazer a fotografia para o campo das artes e romper com o pressuposto documental. No entanto, é apenas na virada para o contemporâneo nas artes visuais – a partir dos anos 1950/60 – que ocorre uma mudança paradigmática a partir da qual a fotografia começa a ser amplamente explorada segundo outras perspectivas de uso e produção de subjetividade, e passa a ser reconhecida como um dispositivo com potência de invenção e intervenção direta no fluxo do real.

A digitalização da fotografia vai também contribuir fortemente para essa mudança paradigmática em que sua veracidade é contestada, uma vez que escancara e facilita as múltiplas possibilidades de manipulação que uma imagem pode sofrer. Começam a surgir alterações e efeitos que sempre foram possíveis no meio analógico (apesar de mais difíceis de serem obtidos), mas que agora são desvelados pela democratização do processo de edição. Produz-se assim uma desfeticização do quarto escuro de revelação criando um público familiarizado com esses procedimentos. Por outro lado, observamos uma potente aliança da fotografia com outras disciplinas e linguagens artísticas que quebra com o paradigma moderno de produção.

Nesse sentido, parto da proposta de pensar a fotografia como instrumento contemporâneo que “incita a nos aventurarmos no mundo e percorrê-lo tanto visual quanto intelectualmente” (FONTCUBERTA, 2012, pos. 148 de 3148), como meio de se inserir no acontecimento, de experimentar e produzir ruídos no real e em suas narrativas, e não como forma de reproduzi-lo ou necessariamente, narrá-lo. Aqui, a dimensão da experiência se inscreve na fotografia não como produtora de saber, mas como catalisadora do acontecimento em si mesmo e da construção narrativa, construção que é, porém, sempre precária, fragmentada e lacunar. Permitindo, como sugere Ronaldo Entler (2000), que a fotografia seja utilizada como instrumento potente para criar fissuras nas narrativas hegemônicas contemporâneas.

Desse ponto de partida podemos pensar uma fotografia que não é nem simulacro (FOSTER, 2014), nem referencial. Mas uma fotografia que se estabelece com potência de inserção no real, ativa e reflexiva em seu próprio surgimento,

¹ O dadaísmo e o futurismo também empreenderam práticas de ruptura com a fotografia documental, a exemplo das colagens e fotomontagens dadaístas, e o fotodinamismo.

capaz de fazer as coisas existirem. É essa fotografia catalisadora que nos permite pensar em um processo fotográfico que pode ser tomado como instrumento capaz de provocar as experiências de “perda de si” aqui sugeridas.

Se pensarmos ainda a fotografia em relação a outras práticas tais como a performance e a antropologia, reforça-se ainda mais o valor da experiência. A ordem do fenômeno resgata a dimensão do abalo, a solicitação do corpo presente, e o potencial de desencadear acontecimentos e relações que a fotografia carrega.

É interessante pensar que se por um lado a fotografia digital é um espelho da sua época, respondendo a um mundo acelerado, “à supremacia da velocidade vertiginosa e às exigências do imediatismo e da globalidade”, a própria combinação entre o método etnográfico de trabalho de campo e a intencionalidade de uma “perda de si” tem potência de romper com esse tempo acelerado do digital, com a voracidade de consumo imagético e a comoditização estética do mundo. Nesse sentido, abre-se caminho para um fazer em que a fotografia funciona como forma de se inserir no real de forma expandida, desacelerada, e não como uma inserção agressiva, controlada, imediata que, aliás, acaba se opondo radicalmente à experiência e à qualquer tipo de perda e negociação com os sujeitos e os espaços envolvidos.

Pensar a fotografia como instrumento capaz de gerar acontecimentos desvincula o processo criativo de uma fotografia hiper centrada na imagem e no resultado, e direciona o olhar para o dispositivo e, por conseguinte, para o processo de produção. A fotografia como forma de provocar a existência das coisas e das relações aproxima do mundo desatrelada dos valores de verdade e verossimilhança, de forma a se estabelecer como instrumento propositivo.

A “perda de si” na relação com a alteridade

É agosto de 2019 em *Bull Bay*, Jamaica. Sentada na varanda de casa vejo meu vizinho, cabelo trançado ao modo Rastafári. Com uma garrafa de água amarela na mão ele contempla o lago à minha esquerda, que nessa hora do dia ganha tons mais escuros e reflete o céu, um mangue mais ao fundo, e uma montanha com casas simples e paredes de areia. Meu desejo é que meu olho, como uma máquina, pudesse capturar a cena. No entanto, não fotografo.

O desejo de retenção do mundo encontra na fotografia sua maior promessa de realização e reflete nela uma voracidade de captura que sua dimensão maquínica parece ser capaz de atender. Mas fotografia é também sobre perda e imaginação das imagens que nos atravessam, sobre as imagens que deixamos de fazer. A necessidade de um dispositivo – a câmera fotográfica – coloca questões relacionadas aos modos de produção, e é justamente a impossibilidade de produzir determinadas imagens que aponta para a dimensão social e relacional da fotografia. É nesse sentido que a decisão de não fotografar um momento pode dizer muito mais sobre o processo do que uma captura bem sucedida.

O teórico martinicano Édouard Glissant, afirma que “[i]remos perceber que a poética não é uma arte do sonho ou da ilusão, mas uma maneira [...] de conceber a relação entre si-mesmo e o outro e a expressar” (GLISSANT, 2010 apud THEOPHILO, 2018). Glissant infere aqui sobre um potencial de comunicação que não passa apenas pelo seu resultado, mas também pela forma como essa comunicação é concebida. O que me interessa é justamente esse ponto, aquilo que transcorre durante essa relação entre si-mesmo e o outro. O princípio da comunicação estaria para Bataille precisamente no “lançar-se para fora”: “Só comunico fora de mim, abandonando-me ou lançando-me para fora” (BATAILLE, 2017, p. 62). Parece então que a própria noção de *perda* que busco delinear aqui implicaria essencialmente essa comunicação: “Se não comunica, aniquila-se nesse vazio que é a vida ao se isolar. Se quer comunicar arrisca-se igualmente a se perder” (BATAILLE, 2017, p. 62). Se para Bataille “comunicação” e “perda” estão estritamente relacionados, é nesse espaço onde a “perda de si” no encontro com a alteridade pode se dar.

Pude aprofundar minhas reflexões sobre o conceito aqui proposto em um trabalho de campo de cinco meses desenvolvido na Jamaica em duas ocasiões, nos anos de 2017 e 2019. Para pensar a “perda de si” em um contexto de deslocamento se faz necessário situá-lo, ou seja, refletir de onde e para onde se dá esse movimento. Invariavelmente, viajar implica ir de um lugar para outro, porém com um corpo situado historicamente: “Saber quem você é significa saber onde você está. Seu mundo tem um centro que você carrega com você.”² Para

² Tradução minha: “*To know who you are means knowing where you are. Your world has a center you carry with you.*”

James Clifford, a escrita sempre se dá a partir de algum “onde”, e esse “onde” é menos um lugar do que itinerários (CLIFFORD, 1989, p. 6). Ou seja, o autor atenta para a condição relacional que constrói os lugares para onde nos deslocamos.

Faço portanto um exercício proposto por Adrienne Rich (2003) e traço um itinerário ao chegar na Jamaica:

Itinerário para uma política do lugar

Branca /31 anos/ Mulher

Partida:

Rio de Janeiro / Brasil / América do Sul /ex-colônia portuguesa de ocupação / ex-colônia que conquistou a independência em 1822 / território afro-diaspórico / continente / ocidente/ hemisfério sul.

Chegada:

Bull Bay / Kingston / Jamaica / uma ex-colônia inglesa de exploração / ex-colônia que conquistou a independência em 1962 / ilha / território afro-diaspórico / Caribe / América Central / ocidente / hemisfério norte.

A viagem pode ser pensada como um dos mais antigos mecanismos de exposição do corpo à comunicação radical com a alteridade, atuando, portanto, como um dos possíveis dispositivos para a “perda de si”. Michel Leiris afirma em seus cadernos que a viagem teria a particularidade de deslocar o sujeito (CARERI, 2013). Ainda para Bashô, poeta japonês do século XVII, viajar parece ter um sentido de passagem estando muito mais ligado a um desejo de expor-se ao mundo do que ao de se instruir ou se comover. Viagem não é, porém, um termo neutro e é preciso refletir sobre esse conceito. O que significa viajar para uma colônia, um país afro-diaspórico? Como pessoas de diferentes populações, gêneros, raças viajam? (CLIFFORD, 1989)

Bell Hooks, teórica negra estadunidense, faz uma crítica contundente à noção de viagem, uma vez que estaria fortemente relacionada com uma noção imperialista. Questiona quais são os corpos que podem viajar e relata que suas experiências de deslocamento para outros países sempre são atravessadas por diversos obstáculos impostos ao seu corpo – de mulher negra – de modo que viajar sempre implica em encarar o terror, a perseguição e se mover em meio ao medo (HOOKS, 2019).

É importante ainda observar que, como aponta Hal Foster (2014) em “O artista como etnógrafo”, alguns autores que trabalharam na junção entre arte e etnografia – tal como Leiris em sua obra autoetnográfica “África Fantasma” (2007) – parecem utilizar do encontro com a alteridade como um instrumento para um ritual de autoalterização. Nesses casos o Outro era frequentemente encerrado em estereótipos essencialistas vinculados à emoção em contraposição à racionalidade europeia, apresentando-se como via de acesso a processos psíquicos e sociais primários (FOSTER, 2014). Reproduzia-se assim uma fantasia primitivista sobre esse Outro que não era de fato reconhecido e continuava encerrado, distante de um possível espaço de aparição, instrumentalizado enquanto contraponto do eu, a serviço de uma transformação pessoal em que a antropologia figurava como autoanálise (PEIXOTO, 2007).

Bell Hooks ilustra bem essa questão ao afirmar que “tornar-se vulnerável à sedução da diferença, buscar um encontro com o Outro, não exige que o sujeito abdique de sua posição dominante de forma definitiva” (HOOKS, 2019, p.68). Ou seja, o interesse e a relação com a alteridade podem acontecer de forma violenta, resultando em uma absorção puramente estética do Outro, como num processo antropofágico em que se adquire certa característica que lhe falta, devolvendo ao mundo uma versão comoditizada desse encontro; ou apenas se autoalterizando.

Em “Comendo o outro: desejo e resistência” (2019), Bell Hooks demonstra como o desejo de se aproximar da alteridade não é suficiente para garantir uma relação não violenta. E atenta para a necessidade de se desconfiar da aparência de intimidade criada entre fotógrafo e fotografado, em que, aquele que ocupa a posição dominante pode se utilizar de um discurso do afeto para justificar seu trabalho e, no entanto, servir do Outro unicamente para as finalidades do próprio desejo, reforçando estruturas vigentes de dominação.

Hooks, nos dá como exemplo uma situação interpretada na peça “Les Blancs” (1970) de Lorraine Hansberry, em que Charles, um homem branco deseja fazer amizade com Tshembe, um homem negro, porém supõe que pode decidir sozinho a natureza da relação. Quando Tshembe nega sua amizade, Charles o acusa de odiar homens brancos. Esse exemplo é interessante para pensarmos aqui como o conceito da “perda de si” pode ser instrumental para compreender

a relação com a alteridade para além da chave do “desejo” e do “afeto”. Essa abordagem não seria suficiente para garantir uma relação não violenta, podendo até mesmo reforçá-la, uma vez que “somente exprimindo seus desejos por contatos “íntimos” com pessoas negras, pessoas brancas não acabam com a política de dominação racial expressa em interações raciais.” (HOOKS, 2019, p. 76)

A “perda de si” também abarca uma perspectiva conflitiva da relação que incluiria justamente a aceitação da frustração, o reconhecimento dos limites do Outro, e a intenção de deslocar-se de um lugar dominante de poder. Esse ponto é crucial para compreendermos como esse conceito pode ser central para a relação com a alteridade e nos processos de criação que envolvem essa interseção.

A “perda de si” na relação com a alteridade implica justamente em aceitar essa impossibilidade de retenção ou construção de narrativas fixadas. É ver as noções sobre a alteridade, pontos seguros de interpretação, serem constantemente abalados. É adotar um processo fotográfico que reflita a todo tempo sobre sua potencial violência; é deixar de fotografar e aceitar a impossibilidade de produção de uma imagem; é o contra-jornalismo clássico; não forçar limites; negociar a produção; não usar de privilégios para invadir lugares ao qual não lhe foi dada a permissão de adentrar; entre tantas outras formas de fazer que constroem uma prática possível dentro de uma perspectiva decolonial.

O que me interessa portanto não é necessariamente o que modifica o artista individualmente – o que ele agrega do Outro em si – mas o que perde de si mesmo para acessar o Outro. É a desconstrução de um relacionar-se violento que importa, uma vez que daí sim pode surgir uma poética relacional, onde se possa conceber a relação a partir da poética da “perda de si”.

Ao retornar da Jamaica a pergunta que mais ouvi era “como é ser branca na Jamaica?”. Considero essa questão um ponto de partida para pensar meu processo a partir da poética da “perda de si”. Essa pergunta era na maioria das vezes feita com um tom que revelava um medo de ser branco e numericamente minoritário, como se o Outro, negro, caribenho, fosse uma ameaça. Completavam em seguida: “você sofria preconceito? Racismo inverso? Era muito difícil ser branca?” “Deve ser louco estar do outro lado”, como se ser minoritário numericamente pudesse me tornar uma minoria ou como se fosse possível ocupar simetricamente um outro lado.

Ser branco na Jamaica, um país em que mais de 90%³ da população é negra, é carregar um corpo violento, o mesmo corpo do colonizador inglês, mas também o mesmo corpo daquele que contemporaneamente reproduz estruturas colonizantes. Ser branco na Jamaica é continuar sendo maioria, dominante, com privilégios. No entanto, a Jamaica estabelece sobre o corpo branco um olhar radical. Ela escancara a branquitude e cria desconforto em relação a esse corpo ao mesmo tempo que evidencia privilégios. Esse desconforto é essencial para uma autorreflexão, para uma desconstrução de si, para um reconhecimento e compreensão de um pertencimento violento no mundo.

Pensar sobre a alteridade é pensar no olhar sobre si. E é através dessa perspectiva que é possível começar a responder a pergunta “como é ser branco na Jamaica”? É pensar portanto sobre a representação da branquitude na imaginação negra. Quem é o Outro branco? O que o corpo branco enuncia? Reconhecer o olhar da alteridade sobre si é parte fundante de uma relação concebida na experiência da *perda*.

Mia Couto, escritor branco moçambicano, em entrevista para o portal de notícias “UOL” em 2018, se põe em um lugar curioso em relação à sua situação racial em Moçambique, e parece tentar justamente negar o olhar do Outro sobre si ao negar sua branquitude. Ao ser interrogado pelo jornalista sobre se alguma vez se percebeu branco em Moçambique, país onde mais de 90% das pessoas são negras, ele responde:

No meu caso, não. Por exemplo, quando eu escrevo uma história, os personagens que surgem são negros. Quando eu tenho que perceber que alguém não é negro, eu tenho que pensar e colocar isso como uma espécie de marca de extensão no texto. Mas a minha imaginação é toda construída nesse outro universo. Aprendi a ser outros.... (COUTO, 2018)

É surpreendente que em sua habilidade para aprender a “ser outros” Mia Couto desconsidere que o princípio básico para uma aproximação não violenta suponha passar pelo reconhecimento da própria identidade, ignorando completamente sua passabilidade branca em um país com uma história extremamente

³ Black 92.1%, mixed 6.1%, East Indian 0.8%, other 0.4%, unspecified 0.7% (2011 est.) -> Disponível em: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/jm.html> Acesso em 25 set. 2019.

violenta de colonização européia. Ao contrário do romancista moçambicano, Adrienne Rich, em seu texto *Notes Towards a Politics of Location* (RICH, 2003) reconhece a importância de nos situarmos politicamente no mundo, considerando a interseccionalidade de nossas identidades, porém, sem achar que ser mulher apaga sua branquitude, que ser judia nos Estados Unidos é o mesmo que ser judia em um contexto de guerra, ou que ser moçambicano e falar a língua nativa anule o privilégio histórico de carregar o mesmo fenótipo do colonizador. Portanto se faz necessário pensar a branquitude como um ponto de partida, um lugar de enunciação do qual é preciso se responsabilizar.

A “perda de si” na relação com a alteridade não é sobre deixar de ser quem se é socialmente, não é sobre anular o corpo, derrubar a ordem do mundo, se tornar o Outro ou se desfazer de sua identidade. Mas assumir um olhar político de reconhecimento e desconstrução desse lugar. Se dispor ao olhar do Outro para viabilizar uma renegociação dessa violência e poder que o corpo carrega. Como propõe Glissant (1997), é possível pensar uma relação em que nossas raízes não desaparecem, porém não se manifestam de forma totalitária ou intolerante de modo a buscar um acordo possível dentro da relação. Essa discussão ilustra apenas uma relação possível de poder, que pode se dar em outros tipos de dinâmicas que envolvem não só raça, mas classe, gênero, hierarquias diversas, ou qualquer tipo de processo e construção narrativa que seja atravessado por relações desiguais de poder.

O atravessamento da intencionalidade da “perda de si” em um processo fotográfico que envolve alteridade, trata-se justamente de um deslocamento, de uma disponibilidade, um desejo e abertura ao Outro que seria capaz de reconfigurar relações potencialmente exploratórias (DINIZ, 2018).

Ressalto ainda que não pretendo aqui chegar a respostas conclusivas sobre a experiência da “perda de si” ou a formulação de uma receita, mesmo porque esse *si* só pode ser pensado a partir dos itinerários individuais, de onde cada um enuncia. Aqui o que proponho é um esforço de – como sugere Adrienne Rich – responsabilização, auto-reflexão e deslocamento radical. A “perda de si” em sua intencionalidade crítica deve ser pensada enquanto um método que está em constante construção e reformulação de acordo com os contextos e situações em que se apresenta. Como afirma Paulo Herkenhoff: “a arte pode nos fazer pensar sobre a perda. E essa é sua potencialidade política mais radical” (HERKENHOFF, 2011).

Por fim, o que se buscou neste texto foi instigar alguns questionamentos. Como processos artísticos que envolvem relações de poder desiguais podem ser realizados de forma a não reforçar esses lugares? Como pensar uma estética que seja ética e política ao mesmo tempo? Como a fotografia enquanto linguagem artística que nos coloca em contato direto com o mundo pode lidar com o desafio de se relacionar com o Outro de forma não violenta e produzir narrativas de mundo descolonizadas?

Referências

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BORGES, Rosane. **Das perspectivas que inauguram novas visadas**. In: HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

BRESSON apud SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CLIFFORD, James. **Notes on travel and theory**. *Inscriptions*, Santa Cruz, UCSC, v. 5, n. 5.29, 1989.

COUTO, Mia. Questionar lugar de fala “mata” literatura, diz Mia Couto. **UOL**, São Paulo, maio 2018 Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/24/uol-tab-159-mia-couto.htm?fbclid=IwAR0ag0ksOFxw-seR2PNNkfQFKd8SqCW2zhAzpQysIGQKqpuPfFnc7iehbH34>. Acesso em: 20 set. 2019.

DINIZ, Clarissa. **Da intrusão disponível**. Disponível em: <http://www.juliano-notari.com/da-intrusao-disponivel/> Acesso em: 06 out. 2019

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. (Tese de Doutorado em Artes). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, 2000. 203 f.

FONTCUBERTA, Joan. **A caixa de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia.** São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GLISSANT, Edouard. **Traité du tout monde: poétique IV.** Paris: Gallimard, 1997.

HERKENHOFF, Paulo. **Rodrigo Braga - um modo de ver.** Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.rodrigobraga.com.br/texts> Acesso em: 2016 jul 2018.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação.** São Paulo: Elefante, 2019.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. A viagem como vocação. Antropologia e literatura na obra de Michel Leiris. In: LEIRIS, Michel. **A África fantasma.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RICH, Adrienne. **Notes towards a politics of location. Feminist postcolonial theory: A reader.** Edinburgh: Edinburgh University press, 2003

THEOPHILO, G. M. **Uma poética da relação: a conversa infinita entre Édouard Glissant e Michel Leiris.** História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 11, n. 27, 16 jul. 2018.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

PAOLIELLO, Daniela. A “perda de si” na descolonização do processo contemporâneo de produção fotográfica. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 141-153, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.10>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

A apropriação, pasteurização e mercantilização da precariedade analógica pela indústria da fotografia digital

The appropriation, pasteurization and mercantilization of analogue precarity by the digital photography industry

Paula Davies Rezende*

 0000-0002-6662-2801
paula.rezende@usp.br

Resumo

Proponho uma reflexão sobre como câmeras de baixa fidelidade contribuem para subversão da fotografia tradicional e para a consolidação de uma estética caracterizada por ruídos e falhas, denominada estética da precariedade. Abordo ainda a apropriação, padronização e mercantilização da estética da precariedade pela indústria fotográfica digital, por meio de aplicativos de edição de imagens e redes sociais de compartilhamento de fotos e vídeos.

Palavras-chave

Estética da precariedade; fotografia de baixa fidelidade; fotografia analógica; fotografia digital; indústria fotográfica

Abstract

I propose a reflection on how low-fidelity cameras contribute to the subversion of traditional photography and to the consolidation of an aesthetic characterized by noise and flaws, called precariousness aesthetics. I also address the appropriation, standardization and commercialization of the precariousness aesthetic by the digital photographic industry, through image editing apps and photo and video sharing social networking services.

Keywords

Precariousness aesthetics; low fidelity photography; analog photography; digital photography; photographic industry

* Mestra em Estética e História da Arte pelo MAC-USP e doutoranda em Artes Visuais pela ECA-USP. É docente na ESPM-SP e no Centro Universitário Belas Artes - SP.



Fig. 1
Fotografia integrante da
série "Indícios e Passagens"
(2015), de Paula Davies
Rezende

Se quisermos matar a curiosidade de como eram fotografias ou filmes antigos, existem alguns museus ou instituições de guarda onde podemos nos debruçar em imagens de lugares e pessoas que muitas vezes não mais existem. Porém onde vão parar as máquinas que as produziram?

O empenho em guardar e preservar determinados objetos está relacionado com a atribuição de significados ou o reconhecimento de importâncias. Guardamos para lembrar o papel relevante que tal artefato teve, para não deixar que as próximas gerações percam contato com seu valor. Não hesitaremos em jogar fora coisas que estamos convencidos serem irrelevantes. A lógica parece se aplicar às câmeras fotográficas antigas. Para justificar sua existência em uma coleção de museu, me parece necessário entender o que elas nos trazem de informações e significados. Além do ser humano, que pensa, planeja e aperta botão, teria a câmera responsabilidade na estética das imagens fotográficas gestadas no íntimo de seu mecanismo? Seria, por exemplo, capaz de determinar na imagem traços estéticos ou atributos formais que independem do controle e da vontade do fotógrafo? Parece-me que sim.

Primeiramente meu pensamento voltou-se para lomografia e para a fotografia de *pinhole*, com suas câmeras de plástico ou de caixinha de fósforo. As imagens criadas por esses equipamentos simplórios e prosaicos trazem diversas características tradicionalmente consideradas como falhas — foco suave, manchas devido a vazamento de luz, baixa fidelidade na reprodução das cores, além de outros ruídos e imprecisões —, que esquivam-se da vontade e dos esforços de quem está fotografando. À esse conjunto de interferências e falhas chamei de estética da precariedade. A Polaroid, principal representante da fotografia instantânea, parecia trazer características e defeitos da mesma ordem das câmeras de plástico e das artesanais. Juntas elas estruturam o que entendo por fotografia de baixa fidelidade. Tais equipamentos têm em comum um potencial latente de subversão, pois se contrapõem ao aumento da complexidade e a tendência ao automatismo das câmeras fotográficas convencionais, cada vez mais programadas para seguir os ideais de precisão, nitidez, clareza e fidelidade. Segundo a pesquisadora mexicana Laura González Flores, tais valores, associados à mecanicidade e à revolução industrial, marcaram não apenas o surgimento da fotografia, mas a primazia de um tipo específico de fotografia, que busca mimetizar nítida e fielmente o objeto representado (FLORES, 2011, p. 139). Aqui denominaremos tal tipo específico de fotografia tradicional.



Fig. 2
Fotografia integrante da
série “Dos sonhos que
não acordei” (2007),
de Dirceu Maués

Fig. 3
Fotografia sem título e sem
data, de Miroslav Tichý

Ao abordar as tecnologias de produção de imagem, Phillip Dubois afirmou que quanto maior for a potência de um sistema de imagens mimetizar fielmente o mundo visível, maiores serão as manifestações contrárias que visariam destruir, ou melhor, “desanalogizar” tal tentativa de analogia (DUBOIS, 2004, p. 55). A ânsia de desconstruir a analogia de um sistema de representação seria proporcional à sua força de dominação. Nesse sentido, a fotografia de baixa fidelidade traz latente esse impulso de desconstrução de um sistema de representação que supõe-se ser objetivo e exato por excelência, largamente impulsionado e legitimado pela indústria fotográfica.

O filósofo francês Roland Barthes considera que a fotografia seria evidência de que a cena registrada aconteceu, já que sua existência estaria condicionada à presença absoluta e irrecusável do referente, que refletiria a luz capturada pela superfície sensível (BARTHES, 2012, p. 72). Todavia nas imagens de baixa fidelidade com frequência aparecem traços que não são meros registros de raios luminosos refletidos pelo referente, mas sim gerados pela própria prática precária, o que leva a pensar nesse tipo de fotografia como produção de formas inéditas ao invés de reprodução de formas existentes. Tal fotografia seria mais da ordem da ficção e da apresentação do que da representação¹. Não seria apenas um apontamento para algo que em algum momento existiu/aconteceu, mas ao próprio fazer, ao aparelho e à sua capacidade de criação de conteúdo. Penso na baixa fidelidade e na estética da precariedade mais como fratura no sistema de representação dominante do que na sua afirmação.

Se inicialmente a estética da precariedade dizia respeito à fotografia analógica, há alguns anos os meios digitais passaram a emular tal estética ruidosa. Essa apropriação parece ter início com o surgimento do Instagram, em 2010. A nova rede social, ao invés de focar no conteúdo textual, focava no compartilhamento de imagens e posteriormente de vídeos. Diferentemente de sites como Fotolog e Flickr, que também ofereciam ao usuário ferramentas de compartilhamento de imagens através dos navegadores de internet, o Instagram oferecia

¹ Representação, segundo Hanna Pitkin, é um termo de origem latina, proveniente de *repraesentare*, que significa “tornar presente ou manifesto; ou apresentar novamente”. Representar, portanto, tem em sua raiz a ideia de retomar algo que já existiu ou já existe. Cf. Pitkin, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e idéias. *Lua Nova*, São Paulo, n. 67, p. 15-47, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452006000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 set. 2020.

acesso por meio de um aplicativo de celular que trazia a função de capturar e editar as imagens com efeitos retrô/vintage, tomando parte em uma tendência de valorização de estéticas do passado.

Na esteira do Instagram, surgiram diversos outros aplicativos para celular e softwares de edição de imagens baseados na mesma lógica de aplicação de filtros pré-definidos. Tais ferramentas buscam simular os ruídos e falhas produzidas por câmeras de baixa-fidelidade, reproduzir efeitos próprios da fotografia analógica, como a viragem em sépia e a granulação, ou, ainda, simular marcas de deterioração, como o esmaecimento das cores. São automatismos que, de certa forma, atingiam resultados estéticos similares sem que fosse preciso passar pelo demorado e custoso processo de produção analógica.



Fig. 4
Fotografia editada com o aplicativo de compartilhamento de fotos Instagram

Fato é que a tecnologia para celular está se desenvolvendo cada vez mais rapidamente, e um dos itens que tem merecido mais atenção é justamente a câmera. Busca-se disponibilizar nesses aparelhos sensores capazes de registrar o mundo físico com a pretensa fidelidade e mimese características da fotografia tradicional. Nesse sentido, os filtros disponibilizados pelo Instagram parecem caminhar na direção inversa, inserindo ruídos, granulação e vinhetas, desbalanceando as cores, operando na contramão do desenvolvimento tecnológico da maioria das câmeras fotográficas. Parece que a estética da precariedade delineada pelas câmeras de baixa fidelidade caiu tanto no gosto popular que a indústria fotográfica ficou interessada em tomar parte desse fenômeno tão bem sucedido e transformou-a em mercadoria. Não as imagens produzidas, mas sim a sua própria forma de emulação - os algoritmos, os *presets* de tratamento de imagem e os filtros presentes nos *softwares* e aplicativos de edição de imagem digital.

Parece ser contraditório o interesse em emular e mercantilizar uma estética que a priori funcionava na contramão dos valores da fotografia tradicional, tipicamente celebrados pela indústria. Para tentar compreender esse fenômeno, cabe trazer para essa discussão as considerações de Vilém Flusser. Segundo o autor, os aparelhos e centros emissores de informações têm seu potencial aperfeiçoado quando confrontados por tentativas de subversão e desobediência aos seus programas (FLUSSER, 2009, p. 79-87). O autor define centros emissores como “[...] lugares de algodão, lugares moles: *softwares*. Lugares onde se calcula, se computa e se programa”, de onde são irradiadas as informações (dentre elas as imagens técnicas) que programam o comportamento dos receptores (FLUSSER, 2009, p. 73-74). Entendo que os centros emissores operam em consonância com a indústria, como um complexo socioeconômico que define conceitos e políticas de produção específicos para uma área, neste caso a fotografia. A subversão da programação à qual Flusser se refere tem a ver com o conceito de caixa preta, expressão que o autor usa para se referir, entre outros, ao aparelho fotográfico, devido à complexidade de seu sistema. Segundo o autor

[...] o fotógrafo domina o input e o output da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e do output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. (FLUSSER, 2002, p. 24-25).

Ao adentrar a caixa preta, compreender a lógica dos processos que ocorrem no seu interior e insubordinar-se a ela, seja através do questionamento de seus valores, ou mesmo através da alteração física de seu mecanismo, o ser humano subverte o aparelho pré-programado, extrapola suas limitações e cria novas possibilidades. Esse questionamento, assim como a exaltação de outros valores serve de *feedback* para o aprimoramento, adaptação e otimização da programação do próprio aparelho, na tentativa de sempre dominar o fotógrafo. Neste sentido operam os filtros e *presets* pré-definidos que emulariam de forma automática o que antes era subversão e insubordinação.

Só que os aplicativos e *softwares* que oferecem esses filtros e *presets* não o fazem por um interesse em desacomodar convenções fotográficas ratificadas por uma indústria bem estabelecida, e sim por conta de uma demanda, por parte do usuário, no resultado estético de uma prática que teria inicialmente um caráter de insubordinação. Surge então a necessidade de se refletir sobre o motivo pelo qual tal estética está ganhando tanta relevância, a ponto de estimular uma indústria, que historicamente desenvolveu-se rumo à precisão e à mimese, a tentar emular e automatizar características que são fruto de erros e falhas no processamento fotográfico convencional.

Para tentar compreender a valorização e o interesse estético em características relacionadas à falhas e ruídos, é de grande valia trazer à baila a artista e pesquisadora holandesa Rosa Menkman e suas reflexões sobre o *glitch*. Para a autora, o *glitch* seria uma

[...] quebra (real e/ou simulada) de um fluxo de informação ou significado esperado ou convencional, no âmbito do sistema de comunicação (digital) que resulta em um acidente ou erro percebido. Um *glitch* ocorre na ocasião em que há uma ausência de funcionalidade (esperada), seja ela entendida em um sentido técnico ou social. (MENKMAN, 2011, p. 9, tradução nossa).

O *glitch* é comumente encarado como uma falha em um sistema de informação eletrônico, e se manifesta na forma de ruídos, disfunções ou desvios no que seria considerado um fluxo imagético normal. É justamente essa quebra em um fluxo convencional e/ou previsível que acredito ser o ponto de tangenciamento entre o *glitch* e a estética da precariedade.



Fig. 5
"Cinema Lascado -
Perimetral" (2016),
de Giselle Beiguelman

De acordo com Menkman, a ideia de ruído seria relacional, já que em um contexto social ele não existiria de forma absoluta, e sim de forma relativa, em contraponto com aquilo que não é ruído. A ideia de ruído traria intrínseca uma carga negativa, já que “[...] representa o som não aceito, a não-música, informações inválidas ou a ausência de uma mensagem. O ruído é indesejado e não solicitado” (MENKMAN, 2011, p. 28).

Dessa mesma forma relacional podemos pensar sobre a estética da precariedade. Ela só pode ser definida como tal se contraposta a um processo fotográfico que se baseia em um ideal de precisão, pureza e transparência na representação do mundo físico, cujos valores acabam sendo normatizados pela percepção. A definição que está sendo trazida nesse trabalho é válida para esse contexto sócio-político-cultural, e talvez faça pouco ou nenhum sentido em outro tempo-espço. O contexto relacional trazido por Menkman é importante pois

propõe justamente uma reflexão sobre o que faz com que determinadas características sejam classificadas como ruído ou não-ruído. Para abordar a relação entre essas duas definições, a autora se baseia em Paul Hegarty² e afirma que o “Ruído tende a propor reflexivamente uma reconsideração ou revisão de seu oposto - o mundo de significados, normas e regulamentos, bondade ou beleza” (HEGARTY apud MENKMAN, 2011, p. 28). A precariedade questiona a obsessão por precisão e cria estranhamento em relação à suposta transparência da fotografia tradicional, que é, antes de tudo, um código construído e naturalizado como sendo o sistema de representação mais preciso e fiel, escondendo o sistema de regras e convenções sociais a ele inerente, bem como sua natureza subjetiva.

Já o sistema de regras e codificação do que chamei de estética da precariedade pode ser percebido com mais clareza, pois é sempre visto em contraposição ao sistema naturalizado. Nesse sistema, o ruído funcionaria como uma forma de interrupção da ilusão de superfície lisa, sem pontas nem rugas, estável e transparente da fotografia tradicional. O ruído da estética da precariedade é um desafio de percepção às convenções, justamente por quebrar esse ideal de transparência, um desvio no modo de fruição ao qual estamos acostumados diante da fotografia tradicional. Ele surge quando o fotógrafo abre mão de um conjunto de regras naturalizado pela fotografia tradicional, quando ele cria um estranhamento com o que está naturalizado.

Essa interrupção - em forma de ruído - do discurso convencional, teoricamente transparente, revela justamente a sua opacidade, a presença de um sistema de regras e códigos que pode ser eventualmente quebrada. A estética da precariedade é a materialidade da câmera tornando-se evidente e a desobediência das regras da fotografia tradicional sendo concretizada em uma imagem física. Além disso, traz em si a insegurança e o vazio de se perceber que não existe nada dado a priori, que as regras podem ser suspensas a qualquer momento.

Fato é que, de alguma forma, tal suspensão de regras traz certo prazer estético, talvez proveniente justamente da confusão e da insegurança. Na

² Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, London and New York: Continuum, 2007. p. 5.

tentativa de justificar esteticamente o prazer nesse desvio, Menkman recorre a Ernst Gombrich³, que discorre sobre a origem do prazer estético.

Apesar de analisarmos a diferença entre o regular e o irregular, devemos finalmente ser capaz de tomarmos nota do fato mais básico da experiência estética, o fato de que o prazer está em algum lugar entre o tédio e confusão. (GOMBRICH apud MENKMAN, 2011, p. 29)

É compreensível que tenhamos um certo prazer na quebra do que é esperado e previsível, em sermos deslocados de nossa zona de conforto - que no limite é o tédio - rumo à um local em que vigore a suspensão de regras pré-determinadas. Talvez esse seja um dos estímulos que tenhamos ao construir, reproduzir e cultivar uma estética da precariedade, mesmo frente ao desenvolvimento tecnológico que aponta na direção oposta. Talvez o ruído tenha algo que tanto nos encanta justamente por ser fratura num discurso estabilizado, por ser rebarba em um mundo que quer ser visto como liso e sem rugas. A estética da precariedade é de cunho político, não apenas por causa do seu conteúdo ou construção formal, mas por sua própria gênese como forma de subversão de um status quo imagético.

Precisamente neste ponto é fundamental explicitar a contradição que existe na apropriação, automatização e massificação de uma estética de ruptura por uma indústria que, ao mesmo tempo, ajuda a construir o mito da precisão e da falta de ruído que as propagandas das novas câmeras alardeiam. No nosso sistema de verdades, o que puder ser lucrativo será apropriado e vendido, aterrando qualquer indício de contradição.

Além do prazer que pode surgir da ruptura no deslocamento da zona de conforto, essa tomada de gosto pelo ruído faz parte de uma tendência contemporânea mais ampla, que a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman caracteriza como *retromania*, um fetiche pelo vintage. A autora chama a atenção para o fato de que a cultura pop tenta, cada vez mais, reviver o passado, mas de forma

³ GOMBRICH, Ernst Hans Josef, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, London: Phaidon Press, 1984.

acrítica, apropriando-se dele como um objeto de consumo, descolado do presente e do futuro. O passado idealizado como fetiche estético e como objeto de consumo (BEIGUELMAN, 2014, p. 26-28). Além de móveis, roupas e carros, tal fetiche também se materializa na imagem fotográfica, na romantização da deterioração e na nostalgia das marcas deixadas pela passagem do tempo.

Só que esse culto acrítico ao passado não vem sem consequências. Por exemplo, os filtros aplicados pelo photoshop ou pelo Instagram que emulam nas imagens o amarelecimento causado pelo tempo não trazem com eles a experiência vivida nos anos que teriam de fato se passado para que os pigmentos esmaecessem.

Se por um lado os filtros facilitam a emulação de uma dada aparência que a priori só seria possível obter no fazer fotográfico analógico ou como decorrência da passagem do tempo, por outro lado homogeneizam e pasteurizam a deterioração como um *look vintage*, descolado da forma como originalmente é produzido. Nos deparamos então com uma padronização digital dos resultados dos processos alternativos de experimentação fotográficos. O que era um resultado estético decorrente de vários fatores - câmera, película, processamento químico, deterioração, etc. - foi simplificado até virar uma aplicação de filtros pré-definidos, que não tem abertura alguma ao acaso e sempre irá gerar os mesmos resultados já previstos. Ao discutir a apropriação e automatização do *glitch* pelos meios digitais, Rosa Menkman usa o termo *domesticação*, já que ele perde o viés subversivo e torna-se previsível (MENKMAN, 2011, p. 55). Assim como o *glitch* emulado por algoritmos digitais, os filtros também são domesticados, camuflados sob uma máscara de rebeldia. Assim como o punk de boutique e o hippie chique, os filtros e *presets* visam apenas um resultado atraente e não um questionamento político de fato.

Apesar de sua contribuição para a perda do caráter subversivo da experimentação fotográfica e do esvaziamento do questionamento contra a indústria, a apropriação da estética da precariedade pela indústria da fotografia digital ganha novas perspectivas ao ser analisada sob a luz de Walter Benjamin e seu ensaio sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. É possível relacionar as consequências de se padronizar uma estética com as consequências da reprodutibilidade técnica para a obra de arte. Segundo Benjamin:

[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Ou seja, apesar do surgimento dos filtros contribuir para a perda do “[...] aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1994, p. 167), eles também possibilitam acesso dos não iniciados à experimentação fotográfica analógica, que bem se sabe é de caráter exclusivista, por conta do preço e da demanda de tempo que exige. Se por um lado, a pasteurização e homogeneização de um processo criativo que envolve tantas variáveis é uma simplificação, por outro é uma forma de ampliar e difundir algo que a priori estava reservado a um segmento restrito da população.

A mercantilização da estética da precariedade está intimamente ligada à sua popularização. A questão é: será que a ampliação do acesso é válida mesmo pagando-se o preço de uma pasteurização estética? Seria essa a nova perda da aura? A artista visual alemã Hito Steyerl levanta uma questão similar em seu ensaio em defesa da imagem de baixa resolução. Esta seria, segundo ela, o tipo de imagem que circula mais amplamente na internet e que por já ter sido baixada, comprimida e re-comprimida diversas vezes, perdeu suas qualidades originais (STEYERL, 2009, p. 1). Tais imagens acabam sendo desprezadas justamente pelas características que permitem sua grande circulação, pois, ao perderem qualidade e resolução, ficam mais leves, podendo ser enviadas e compartilhadas com mais rapidez, atingindo mais pessoas.

Ao questionar a validade da tão reverenciada alta resolução, Steyerl recoloca a polêmica hierarquia contemporânea existente no campo das imagens, que, segundo ela, seria baseada em nitidez e resolução. De acordo com as convenções naturalizadas pela fotografia tradicional, uma imagem nítida e fiel ao seu referente estaria numa escala hierárquica superior em relação a uma imagem de baixa fidelidade, cheia de ruídos e falhas. Segundo Steyerl, a “Resolução foi fetichizada como se sua falta ocasionasse a castração do autor”, sendo percebida como fator de ranqueamento: quanto maior, mais valiosa é a imagem (STEYERL, 2009, p. 3).

A hierarquização existente entre as imagens hoje, fica clara não só ao pensarmos nos processos criativos que resultam em imagens consideradas ou não artísticas, mas também no âmbito da própria automatização, entre os diversos meios digitais e dispositivos que a possibilitam. O Instagram, que como vimos é um dos principais aplicativos que oferece filtros que emulam a estética da precariedade, foi lançado primeiramente em 2010, exclusivamente para o iOS, sistema operacional do iPhone, dispositivo de alto custo. Em 2012, quando finalmente foi lançada uma versão do aplicativo para o sistema operacional Android, usado por celulares de todos os preços - inclusive os de baixo custo -, uma polêmica foi iniciada. Alguns usuários de iOS criticaram tal lançamento manifestando claramente o temor de que o aplicativo se popularizasse e perdesse o caráter exclusivista de reunir apenas usuários que podiam pagar pelo preço do iPhone. Para satirizar o medo da popularização, um usuário criou o site *Pobrogram*, onde eram postadas fotografias supostamente tiradas por pessoas que usariam aparelhos de baixo custo. Refeições baratas, transporte público e chinelos havaianas seriam os temas mais recorrentes.⁴

Por fim, gostaria de trazer para discussão Clement Greenberg e seu ensaio *Vanguarda e Kitsch*. Proponho uma aproximação entre a estética da precariedade e aquilo que Greenberg chamou de “cultura genuína”, considerando ainda que sua automatização e mercantilização podem ter alguma relação com o kitsch, “destinado àqueles que insensíveis aos valores da cultura genuína, ainda assim estão famintos pela diversidade que somente algum tipo de cultura pode proporcionar” (GREENBERG, 1996, p. 28).

Trago essa leitura não por conta dos aspectos estéticos ou formais, até porque, desconfio que na leitura de Greenberg, qualquer tipo de fotografia poderia ser vista como kitsch - dado o seu caráter mecânico, produto da revolução industrial -, mas por conta da relação que ambas estabelecem, não apenas entre si, mas também com o sistema econômico e com as pessoas que as consomem. Greenberg afirma que o kitsch é parte integrante de um sistema produtivo, surgindo com o objetivo de atender à uma demanda de mercado. O kitsch é criado

⁴ O site *Pobrogram* está disponível no endereço <<http://pobrogram.tumblr.com>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

a partir de um simulacro do que ele considera como sendo a cultura genuína e é operado através de fórmulas. Ora, o que é a transformação da estética da precariedade em mercadoria senão a simplificação de uma experiência analógica através de algoritmos digitais? A polarização que Greenberg propõe entre os consumidores do que ele considera como cultura genuína *versus* kitsch, parece ser pertinente, à primeira vista, para para se pensar o universo dos consumidores da fotografia analógica experimental *versus* a sua vertente digitalizada e automatizada. No entanto, é complicado simplesmente considerar os consumidores do kitsch como “insensíveis à cultura genuína”, sendo que essa tal cultura genuína seria baseada e construída sobre valores sociais e economicamente excludentes. A fotografia analógica custa caro e demanda disponibilidade para a experimentação e tempo livre. O culto à experimentação - ao qual conclamam os artistas, incluindo Menkman - é socialmente insensível, e deixa de fora as pessoas que não têm meios e recursos financeiros de participar dela⁵. A automatização e a valorização do kitsch acabam sendo alternativas à essa experimentação aurática e elitista.

Dentre os consumidores do kitsch devem existir curiosos, interessados na tal fratura que é a estética da precariedade, mas que, sem meios - financeiros, culturais e temporais - para alcançá-la através de uma experimentação analógica artístico-fotográfica, valem-se das ferramentas automatizadas para tal. O problema é que automatizar sem a devida problematização é apenas como uma repetição de fórmula. O que começa como rebeldia e resiliência perde sua força quando engolida pelo sistema ao qual ela mesmo fazia oposição. Não é de se espantar que a indústria se aproveite desse desejo de estar inserido em um sistema altamente excludente para criar ferramentas automatizadas para emular essa inserção.

⁵ Em seu Manifesto pelos Estudos do Glitch (Menkman, op. cit.:11.), composto de dez itens, Rosa Menkman afirma: “Perceba que o evangelho da arte *glitch* também fala sobre novos padrões implementados pela ruptura. Nem toda arte *glitch* é progressiva ou algo novo. A popularização e o cultivo da *avant-garde* dos acidentes tornaram-se predestinados e inevitáveis. Esteja ciente dos efeitos de falha facilmente reproduzíveis, automatizados por softwares e plug-ins. O que é agora uma falha vai se tornar uma moda”.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BELGUELMAN, Giselle. Reinventar o futuro é preciso. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves; BEIGUELMAN, Giselle (org). **Futuros Possíveis**: arte, museus e arquivos digitais. Editora Peiró-polis LTDA, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**, v. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: _____. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes. Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O universo das imagens técnicas elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2009.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. Tradução Otacilio Nunes. São Paulo, Atica, 1996.

MENKMAN, Rosa. **The glitch moment(um)**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011. Disponível em: <http://www.networkcultures.org/uploads/NN#4_RosaMenkman.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2016.

PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e idéias. **Lua Nova**, São Paulo, n. 67, p. 15-47, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452006000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 08 set. 2020.

STEYERJ, Hito. In defense of the poor image. **e-flux journal**, v. 10, n. 11, 2009.


Submetido em setembro de 2018 e aprovado em setembro de 2018.

REZENDE, Paula Davies. A apropriação, pasteurização e mercantilização da precariedade analógica pela indústria da fotografia digital. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 155-171, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.11>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

O papel do mercado na legitimação artística e alguns reflexos para histórias da arte em construção

The role of the market for artistic legitimation and some reflexes for art histories under construction

Bruna Fetter*

 0000-0002-6840-4269
brunafetter@gmail.com

Resumo

O mundo contemporâneo apresenta uma série de desafios para o sistema da arte. Mudanças econômicas, sociais, culturais e organizacionais na década passada produziram um mercado global de arte cuja influência já atinge desde a produção artística à programação de importantes instituições. O número de museus privados cresce, enquanto instituições públicas não possuem verba para investir em novas aquisições para suas coleções. Nesse cenário, nos perguntamos: em 50 ou 100 anos, o que estará legitimado nas coleções institucionais referentes à atualidade? Onde estarão as obras mais significativas dos artistas brasileiros contemporâneos? Quem serão os artistas brasileiros mais reconhecidos? Quais critérios estéticos estão sendo legitimados através dos mecanismos dessa nova institucionalização no Brasil? Quais narrativas acompanharão a historicização da arte contemporânea brasileira? Que papel o mercado e os colecionadores privados têm desempenhado na definição de histórias da arte em construção?

Palavras-chave

Mercado de arte; Legitimação; Papel do colecionador; História da arte; Arte brasileira

* Professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS. Vice-coordenadora da Especialização em Práticas Curatoriais na mesma universidade, investiga relações contemporâneas em processos de legitimação nos sistemas e ecossistemas da arte.

Abstract

The contemporary world presents a series of challenges for the art system. Economic, social, cultural and organizational changes in the past decade have produced a global art market whose influence already reaches from artistic production to the programming of important institutions. The number of private museums grows, while public institutions do not have funds to invest in new acquisitions for their collections. In this scenario, we ask ourselves: in 50 or 100 years, what will be legitimized in the institutional collections for today? Where are the most significant works by contemporary Brazilian artists? Who will be the most recognized Brazilian artists? What aesthetic criteria are being legitimized through the mechanisms of this new institutionalization in Brazil? Which narratives will accompany the historicization of contemporary Brazilian art? What role have the market and private collectors been playing in shaping art histories under construction?

Keywords

Art market; Legitimation; Collector's role; Art history; Brazilian art

O mundo contemporâneo apresenta uma série de desafios para o sistema da arte. Mudanças econômicas, sociais, culturais e organizacionais nas últimas décadas produziram um mercado global de arte cuja influência já atinge desde a produção artística à programação de importantes instituições. O número de museus privados cresce, enquanto instituições públicas não possuem verba para investir em novas aquisições para suas coleções. Nesse cenário, um ator em particular ascendeu em relevância: o colecionador. Esse artigo busca discorrer sobre algumas de suas formas de atuação nos processos de legitimação da produção artística e as consequências para uma historicização de artistas e obras contemporâneos, atentando para o crescente papel de mecanismos do mercado nessa equação.

Partindo de uma discussão apresentada por Felix Vogel (2013) no artigo *Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse*, no qual o autor menciona uma conferência realizada no The Clark Art Institute em 1999 intitulada *The Two Art Histories: The Museum and The University*, tomo para mim a suposta cisão ali discutida entre histórias da arte constituídas nesses dois ambientes distintos (DEUHOR, 2002). Tal conferência almejou examinar pré-conceitos de que a história da arte acadêmica estaria por demais interessada em gerar teoria, negligenciando seu objeto; enquanto o museu, ao voltar seu foco de atuação para a formação de públicos, prezando por números que validem sua busca por financiamento, teria acabado por reduzir seu papel de fomentador de pesquisa.

A discussão apresentada é relevante não apenas por explicitar diferenças de abordagens em relação a um mesmo objeto de estudo, mas porque, sob uma ótica de análise das relações sistêmicas da arte, traz à tona a identificação dos diferentes lugares de fala – ou posições objetivas, como diria Bourdieu (1996) –, o conjunto de interesses que cada posição dispara, bem como as disputas de poder e legitimação de atores e práticas. Assim, o que proponho aqui é analisar não os percursos dessas diferentes estratégias de abordagem de histórias da arte no plural, como proposto por Belting (2013), mas sim levantar algumas questões sobre como suas formas de financiamento influenciam na recepção da produção artística pelos públicos (incluindo o público especializado) e condicionam a escritura de histórias da arte.

Em um ambiente global de extrema volatilidade advinda de processos de financeirização do capitalismo tardio e da flexibilização das relações de trabalho,

a obra de arte enquanto mercadoria extrapola os limites do universo propriamente artístico e passa a fazer parte de uma lógica de fetichização do trabalho criativo na contemporaneidade (LIPOVETSKY, 2015).

Nesse sentido, apresento brevemente dois conceitos que norteiam minha compreensão a respeito do *Zeitgeist* característico dos circuitos contemporâneos da arte e que está relacionado à forma de acumulação do capital na atualidade. Conforme afirma Lazzarato: “A acumulação original do capital é sempre contemporânea de sua expansão; a acumulação não é uma etapa histórica, mas uma realidade sempre renovada” (LAZZARATO *apud* SIMON, 2013, p. 113, tradução nossa¹). Assim, o primeiro conceito diz respeito a uma condição de heteronomia (GRAW, 2012) das relações estabelecidas, em detrimento de uma reivindicada autonomia. Para Graw, isso significa que, apesar de o campo de conhecimento da arte ainda seguir regras internas determinadas pelos pares, sendo auto-legislado, questões externas – em especial as econômicas – passaram a desempenhar um papel cada vez mais significativo na legitimação da produção.

O segundo conceito está diretamente relacionado ao anterior e fala de um novo protagonismo de agentes na contemporaneidade, resultando em uma atualização do regime de valor vigente no Modernismo. Se então os mecanismos de constituição de valor simbólico e financeiro passavam por um *critic-dealer-system*, hoje houve uma transposição para um *collector-dealer-system* (LIND, 2012). Dessa forma, é possível notar não apenas uma ascensão e diversificação do papel do colecionador nos circuitos artísticos, como também uma atuação mais explícita nos processos que o beneficiam direta ou indiretamente. Isso passa por uma mudança de postura em relação à compreensão do objeto artístico: de uma aproximação supostamente desinteressada, que era revertida majoritariamente em *status* e capital simbólico como termos de distinção social, a um negócio. A arte passou a ser vista como mais uma forma de investimento (VELTHUIS, 2012).

Retomo aqui a divisão apresentada por Vogel em relação à multiplicidade de possíveis histórias da arte para acrescentar outra camada de complexidade: a forma como o capital perpassa essas realidades. Se nos casos norte-americanos

¹ “The original accumulation of capital is always contemporaneous with its expansion; accumulation is not an historical stage, but an ever-renewed actuality”.

e europeu a divisão se materializa nas relações estabelecidas entre o museu e a academia – duas instâncias de pesquisa por natureza –, no caso brasileiro a situação se mostra diferente. Conforme afirma Ivo Mesquita:

Quanto a essa questão de quem está escrevendo a história da arte no Brasil, vale anotar duas realidades, duas produções, duas bibliografias: uma, a do mercado de arte e o colecionismo particular, e a outra, a da academia, das universidades no Brasil e no exterior, também. Tendo a entender o primeiro grupo como um produto das leis de estímulo fiscal à produção cultural. É notável o fato de que se trata de uma bibliografia patrocinada, de uma diversidade de editoras sem programas editoriais a não ser trabalhar com incentivo fiscal. São publicações diretamente ligadas ao mercado (e isso não é mal em si), ao circuito das galerias, que têm o acesso aos colecionadores e patrocinadores, aos interesses das corporações que as patrocinam, dos jogos políticos regionais, dos interesses na valorização das coleções particulares. A despeito da sua qualidade irregular, de alguma forma esses livros muito ajudam na difusão da visualidade brasileira e criaram uma espécie de hábito deles, uma estratégia de *marketing*. Entretanto, vale ressaltar que aqueles casos, diversos, de publicações realmente profissionais, consistentes, apoiam-se na maioria das vezes em trabalhos acadêmicos, produtos de tempo de pesquisa e reflexão. E com isso chegamos a outra escrita da história da arte brasileira, a acadêmica (MESQUITA *in* PEDROSA, 2013, p. 386).

A fala de Mesquita é particularmente rica para a discussão proposta por fornecer indicativos de como está estruturado o sistema da arte no Brasil e os reflexos dessa configuração em narrativas historicizantes da arte contemporânea brasileira. Aqui observo a fragilidade das instituições nacionais frente às instituições museais consideradas na conferência do The Clark Art Institute: Mesquita sequer menciona os museus nessa equação. Em seu lugar, ele aponta a atuação do mercado, representado nas figuras dos colecionadores, patrocinadores e galerias.

Se Mesquita ressalta a dicotomia mercado x academia na escrita da História da Arte brasileira, ele o faz enfocando os processos de pesquisa que geram publicações referenciais para a continuidade e desenvolvimento de futuras pesquisas

no campo e que constituem o próprio campo. Além de vislumbrar os ciclos viciosos que esse tipo de perspectiva pode resultar – nos quais apenas aquilo que é mais conhecido passa a ser estudado e referenciado, tornando-se mais e mais relevante em detrimento de outras informações (BRANDELLERO, 2016) –, cabe atentar quais critérios estéticos estão sendo legitimados através dos mecanismos desse tipo de institucionalização no Brasil.

No entanto, não são apenas as publicações que fazem parte dos mecanismos do corrente regime de valor. A atuação dos colecionadores se dá a partir de uma gama variada de relações políticas, sociais e econômicas.

Uma de suas possíveis manifestações é a crescente onda de construção de emblemáticos espaços arquitetônicos em caráter museal, assinados por renomados arquitetos internacionais, para abrigar coleções privadas abertas à visitação pública. Essa tendência de criação de museus particulares foi apontada por Silas Martí como uma “febre” em artigo publicado em 2013 e não se configura como exclusividade de nenhum país específico, podendo ser encontrada na Cidade do México, com o Museo Jumex, do colecionador Eugenio López, inaugurado em novembro de 2013; ou o Garage Museum of Contemporary Art (2014), em Moscou, dos colecionadores russos Dasha Zukhova e Roman Abramovich; em Miami, o Pérez Art Museum que, apesar de existir desde 1984, em 2013 se mudou para o Museum Park e passou a ocupar um prédio construído para abrigar e dar visibilidade internacional à coleção de Jorge Pérez; o MALBA, fundado em 2001 por Eduardo Constantini, em Buenos Aires; a Fundação Louis Vuitton, inaugurada em outubro de 2014 em Paris; e The Broad Museum, em funcionamento desde dezembro de 2015 em Los Angeles do colecionador Eli Broad (MARTI, 2013). No Brasil, a lista é menos extensa, mas em franca expansão (ROSA, 2020). Usarei a título de exemplo aqui o Instituto Inhotim e o Instituto Figueiredo Ferraz, ambos casos pioneiros.

O Instituto Inhotim, do colecionador Bernardo Paz, se localiza na cidade mineira de Brumadinho e funciona desde 2006. Com 110 hectares de área de visitação, Inhotim possui uma série de pavilhões expositivos, onde as obras de artistas como Waltercio Calas, Cildo Meireles, Tunga, Adriana Varejão, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Marepe, Dominique Gonzalez-Foerster, Zhang Huan e Yayoi Kusama, entre outros nomes, são mostradas de maneira permanente. Menos ambicioso em termos de estrutura física, mas dispendo de significativa coleção, o Instituto Figueiredo Ferraz, de João Carlos Figueiredo Ferraz, se localiza em

Ribeirão Preto, no interior paulista. Conta tanto com exposições permanentes da coleção, como com mostras temporárias, realizadas em parceria com outras instituições nacionais, com o intuito de dinamizar a visita ao espaço.

Tais exemplos afirmam o impacto dessas instituições para o sistema da arte como um todo. Em especial porque esses museus de iniciativa privada têm formado coleções a partir de orçamentos muito superiores aos dos pares públicos na constituição de seus acervos. Em um processo de seleção de mercado, museus privados acabam muitas vezes por adquirir as obras mais significativas dos artistas relevantes dentro de cada período. Como fica explícito no *site* da instituição localizada em Brumadinho: “Inhotim é a única instituição brasileira que exhibe continuamente um acervo de excelência internacional de arte contemporânea” (INSTITUTO INHOTIM, 2016).

Com verba para contratar arquitetos de renome e formar uma programação de qualidade, muitos desses museus passaram a figurar nas principais atrações turísticas de suas cidades. Além disso, seus recursos também contemplam publicações e registros das exposições. Assim, memória institucional dessas coleções privadas vai sendo gerada. A partir desse material de consulta e investigação, versões de histórias da arte são escritas. Versões nas quais a relevância histórica e estética de determinada produção artística não necessariamente é priorizada. Ou seja, a constituição de coleções privadas e das instituições que as abrigam, em sua maioria, é regida por critérios pessoais do colecionador (CORDOVA, 2018), não necessariamente tendo como objetivo preencher lacunas históricas. Seu compromisso é com o gosto pessoal do colecionador e com a consolidação do seu patrimônio, por meio da valorização das obras e consequente aumento do capital simbólico envolvido (FIALHO, 2017).

Um fato que cabe ser mencionado é o uso de leis de incentivo fiscal por parte dessas instituições. Apesar de esses museus não utilizarem verba pública para a aquisição de acervo, beneficiam-se desses recursos na elaboração de suas programações, projetos de exposições temporárias, ações educativas e publicações. Como esses colecionadores costumam ser também empresários bem-sucedidos, eles utilizam a renúncia fiscal em suas próprias empresas, tendo um ganho duplo: direcionamento do dinheiro de impostos para a manutenção do museu e valorização da sua coleção particular. Ou seja, os patrocinadores citados por Mesquita em sua fala.

Outra forma de atuação dos colecionadores é através da participação em conselhos e diretorias de instituições públicas (FIALHO, 2017). Nessa função, o colecionador, além de ter acesso a informações privilegiadas a respeito da programação futura da instituição, detém poder nas decisões que envolvem tal programação. Assim, um colecionador pode se antecipar à subida de preços de determinado artista em função de uma mostra retrospectiva a ser realizada em importante museu do circuito artístico, ou emprestar obras de sua coleção a essa mesma exposição. Ambas possibilidades sugerem valorização da coleção pessoal e ganho financeiro para o colecionador.

Uma prática já observada nos grandes museus de Nova Iorque é a viabilização, por parte de grandes colecionadores, de postos de trabalho que exigem conhecimento específico a respeito da produção artística de determinada região e a consequente incorporação dos respectivos cânones por essas instituições. Na prática isso significa dizer que as colecionadoras venezuelanas Patricia Phelps de Cisneros e Estrellita Brodsky patrocinam vagas de curadores latino-americanos no *Museum of Modern Art* (MoMA, 2016) e *Metropolitan Museum of Art* (MET, 2016) a fim de incluir obras de artistas dessa região em suas coleções, bem como realizar pesquisas e incorporar tais artistas e suas obras dentro de narrativas centrais da história da arte. Apesar de ainda não termos registro desse tipo de atuação no Brasil, esse é um claro exemplo da relevância do capital nos processos de legitimação do campo artístico e que não deve ser desconsiderado. Em especial porque a arte brasileira tem se beneficiado indiretamente dessas ações no que concerne à produção latino-americana de forma mais ampla. Como exemplos podemos considerar a exposição de Lygia Clark no MoMA, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, ocorrida em 2014; e a mostra de Lygia Pape, com curadoria de Iria Candela, que ocorreu no MET Breuer em 2017. Ambos curadores que ocupam as vagas patrocinadas pelas colecionadoras acima mencionadas.

Como parte do conselho de um museu, o colecionador também é convidado a realizar doações em dinheiro ou obras, a fim de contribuir com a expansão da coleção institucional. Tal prática tem sido cada vez mais frequente durante as feiras de arte, nas quais os curadores ou diretores de grandes instituições selecionam obras a serem incorporadas à respectiva coleção a partir de um programa de doações. Como exemplo cito a SP-Arte, que desde 2008 passou a promover um programa de estímulo à doação de obras para acervos públicos

e privados do país, buscando “[...] contribuir para o desenvolvimento de suas coleções e impulsionar a presença da produção artística nacional e internacional nessas instituições” (SP-ARTE, 2016). Até 2016 o projeto já havia possibilitado a doação de mais de 80 obras ao MAM-SP, MAM-BA, MAM-RJ, MAR, MAC-USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo e MASP, entre outros, por doadores como Iguatemi São Paulo, a colecionadora Cleusa Garfinkel, a Fundação Edson Queiroz e o Banco Espírito Santo, além da própria SP-Arte. Apesar de ser uma forma bastante comum e eficiente de agregar trabalhos às coleções, tal mecanismo geralmente oculta as negociações travadas entre as partes envolvidas e os interesses existentes por trás dessas operações. Se por um lado os galeristas reduzem os valores das obras negociadas nessas situações porque a presença de seus artistas representados em contextos institucionais legitimados lhes é interessante, por outro os colecionadores tendem a priorizar obras de artistas que eles mesmo possuem e que possam reverter para maior reconhecimento e valorização de sua coleção particular.

Ainda pensando na atuação discreta do mercado nos processos de historicização da arte, há outras formas de interferir em seus rumos. De acordo com pesquisa realizada pelo *The Art Newspaper*, na qual foram analisadas cerca de 600 mostras de arte realizadas em 68 museus dos Estados Unidos entre 2007 e 2013, quase um terço das principais exposições individuais contou com artistas representados por apenas cinco galerias: Gagosian Gallery, Pace, Marian Goodman Gallery, David Zwirner e Hauser & Wirth. Essa análise levanta questões sobre a crescente influência de um pequeno número de galerias de arte na consolidação do mercado, especialmente quando elas muitas vezes oferecem apoio logístico e financeiro para exposições (HALPERIN, 2015). Os galeristas realizam esse investimento cientes de que a presença de seus artistas em exposições individuais em instituições relevantes consolidará seu interesse por parte dos colecionadores e, provavelmente, elevará seus preços. Apesar de não haver registro de investigações dessa ordem realizadas no Brasil, estimo que os resultados não seriam muito diferentes em nosso contexto.

Nesse cenário, uma série de perguntas aflora a respeito de uma história da arte em construção, como: quais critérios estéticos estão sendo legitimados através dos mecanismos dessa nova institucionalização no Brasil e no mundo? Em 50 ou 100 anos, o que estará legitimado nas coleções institucionais referentes

à atualidade? Quem serão os artistas brasileiros mais reconhecidos? Onde estarão as obras mais significativas dos artistas brasileiros contemporâneos? O que as instituições estão fazendo para dar visibilidade a produções artísticas em vias de consagração (e que ainda não possuem validação pelo mercado)? Quais narrativas acompanharão a historicização da arte contemporânea brasileira no futuro? Que papel o mercado tem desempenhado na definição dessas histórias da arte?

Ainda existem grandes lacunas nessas discussões, que merecem ser aprofundadas. Esse breve artigo se propõe a levantar algumas questões e dar visibilidade para o necessário debate a respeito do tema. Com isso reafirmo minha convicção de que cabe à academia jogar luz sobre esses processos e, assim, desenvolver ferramentas críticas que embasem a escrita de histórias possíveis para a arte contemporânea, tanto no Brasil como em outras geografias.

Referências

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter. (eds.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**. Cambridge: MIT Press, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRANDELLERO, Amanda. . Placing Art in the Global Art Market: Status, Practices and Networks of Brazilian Art Galleries in a Transnational Cultural Field. In: **Seminário Internacional - The Art Market in a Global Perspective**, Amsterdam, Amsterdam Institute for Social Science Research (AISSR), 30 jan. 2016.

CORDOVA, Dayana Zdebsky. **Relações apaixonadas, investimentos obsessivos: uma etnografia sobre o colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea**. (Tese de Doutorado). São Paulo: Universidade Federal de São Carlos/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2018.

DEUHOR, Stephen. Whose Art History? Curators, Academics, and the Museum Visitor in Britain in the 1980s and 1990s. In: HAXTHAUSEN, Charles W. (ed). **The two art histories**. New Haven and London: Sterling and Francine Clark Art Institute/Yale University Press, p. 03-12, 2002.

FIALHO, Ana Leticia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. In: **OuvirOUver**, Uberlândia, Instituto de Artes/Universidade Federal de Uberlândia v. 13, n. 2, p. 378-390, 2017. <https://doi.org/10.14393/OUV21-v13n2a2017-3>

GRAW, Isabelle. . In the Grip of the Market? On the Relative Heteronomy of Art, the Art World, and Art Criticism. In: LIND, Maria; VELTHIUS, Olav (org). **Contemporary Art and its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios**. Berlim: Sternberg Press/Tensta Konsthall, 2012. (p. 183-207).

HALPERIN, James. Almost one third of solo shows in US museums go to artists represented by five galleries. **The Art Newspaper**, 02 abril 2015. Disponível em: <http://theartnewspaper.com/news/museums/almost-one-third-of-solo-shows-in-us-museums-go-to-artists-represented-by-five-galleries/>. Acesso em 09 out. 2016.

INSTITUTO FIGUEIREDO FERRAZ. Disponível em: <http://www.institutofigueiredo-ferraz.com.br/pt/#/institucional>. Acesso em: 09 out. 2016.

INSTITUTO INHOTIM. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/>. Acesso em: 09 out. 2016.

LIND, Maria. . Contemporary Art and its Commercial Markets. In: LIND, Maria; VELTHIUS, Olav.(org). **Contemporary Art and its Commercial Markets: a Report on Current Conditions and Future Scenarios**. Berlim: Sternberg Press/Tensta Konsthall, 2012. (p. 07-15).

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTI, Silas. Megaespaço de exposições criado por mexicano confirma onda de museus privados. In: **Folha de São Paulo**, 17 dez. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1386311-megaespaco-de-exposicoes-criado-por-mexicano-confirma-onda-de-museus-privados.shtml>. Acesso em: 09 out. 2016.

MESQUITA, Ivo. Conversa entre os curadores. In: DUARTE, Luisa; PEDROSA, Adriano. **ABC - Arte brasileira contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART (MET). Disponível em: <http://www.metmuseum.org/press/news/2014/brodsky-curatorships-july-2014>. Acesso em 09 out. 2016.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). Disponível em: <http://post.at.moma.org/profiles/1001-luis-perez-oramas>. Acesso em 09 out. 2016.

ROSA, Nei Vargas da. (2020). O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea? In: **Revista Estado da Arte**, Uberlândia, Instituto de Artes/Universidade Federal de Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2020.

SIMON, Joshua. **Neomaterialism**. Berlin: Sternberg Press, 2013.

SP-ARTE. Disponível em: <http://www.sp-arte.com/a-feira/historico/2016/doacoes/>. Acesso em 09 out. 2016.

VELTHUIS, Olav. The Contemporary Art Market Between Stasis and Flux. In: LIND, Maria; VELTHIUS, Olav. (org). **Contemporary Art and its Commercial Markets: a Report on Current Conditions and Future Scenarios**. Berlin: Sternberg Press/Tensta Konsthall, 2012. (p.17-50).

VOGEL, Felix. Notes on exhibition history in curatorial discourse. In: **On Curating** (New Institution(alism)), Zurique, Instituto Instituto de Estudos Culturais nas Artes, Universidade das Artes de Zurique, issue 21, p. 46-54, december 2013. Disponível em: http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.V_o665MrLBI. Acesso em: 09 out. 2016.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

FETTER, Bruna. O Papel do Mercado na Legitimação Artística e Alguns Reflexos para Histórias da Arte em Construção. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 173-183, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.12>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Galerias ON-OFF: mercado da arte e (re)configurações

ON-OFF galleries: art market and (re)configurations

Andrea Capssa*

 0000-0002-2416-7695
andreamcapssalima@gmail.com

Resumo

Este artigo no campo da Arte Contemporânea, propõe discutir as estratégias de atuação das Galerias ON-OFF¹, que atuam paralelamente em ambientes virtuais e físicos. A capacidade de articulação das galerias ao disseminar conteúdo nas redes, divulgar artistas e obras, ao realizar ações no campo da curadoria e expandir seus contatos em feiras de arte, promover eventos e firmar parcerias, estabelece, sobretudo, as suas relações com o mercado da arte. Busca-se compreender a atuação das galerias na contemporaneidade, através da curadoria, o público-alvo e suas estratégias, sobretudo as relações entre as galerias ON-OFF e o mercado da arte, as dinâmicas do sistema e suas (re)configurações.

Palavras-chave

Arte Contemporânea; Galerias ON-OFF; Curadoria; Mercado da arte

Abstract

This article in the field of Contemporary Art proposes to discuss the strategies of ON-OFF galleries acting in parallel in virtual and physical environments. The ability to articulate the galleries by disseminating content on the networks, publicize artists and works, carry out actions in the field of curatorship and expand their relations with the art market. It seeks to understand the performance of galleries in the contemporary world, through curatorship, the target audience and their strategies, especially the relations between the ON-OFF galleries and the art market, the dynamics of the system and its (re)configurations.

Keywords

Contemporary Art; ON-OFF Galleries; Curatorship; Art Market

* Doutoranda em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e crítica da Arte PPGART/UFSM. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia CNPq e LABART.

¹ Conceito proposto e defendido pela autora para caracterizar as galerias de arte que na atualidade atuam online e offline concomitantemente, de acordo com suas estratégias de atuação.

Galerias: da modernidade ao contemporâneo

Na contemporaneidade, classificar as galerias de arte enquanto físicas ou virtuais já não basta para identificar o meio de atuação das mesmas. No século XXI as galerias atuam em paralelo, concomitantemente, online (ON) através de sites, redes sociais e aplicativos, e offline (OFF) a partir de seus próprios endereços físicos, ou em feiras de arte e ações em museus, ou ao realizar exposições itinerantes. Essas ações, no entanto, não são exclusivas das galerias contemporâneas, elas correspondem também às atividades das galerias desde as suas origens nas primeiras décadas do século XX (CINTRÃO, 2011). Em meados da década de 1930, em São Paulo, e de 1940, no Rio Grande do Sul, as galerias surgem em parceria com estabelecimentos comerciais, como livrarias e estúdios fotográficos. Em 1960, no entanto, a Galeria Bonino, com sede no Rio de Janeiro, se destaca por abrir as portas exclusivamente para expor e comercializar obras de arte. Na década de 1980, surgem diversas galerias no Brasil e no mundo, apesar de certa instabilidade de duração:

[...] contavam-se 330 em 1990, em Paris, e cerca do mesmo número em Nova Iorque em diferentes momentos. A edição do guia Bill'art 2004 apresentava 590 galerias de arte moderna e contemporânea e estimava cerca de 6000 lugares “abertos ao público com a vocação de apresentar todas as formas de arte”. (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 60).

Cada vez mais especializadas e voltadas para o mercado, as galerias tornaram-se múltiplas, no sentido de não somente expor e comercializar, mas proporcionar conhecimento, facilitar o acesso e a disseminação da arte, realizar cursos, palestras e workshops, e ao propor novas alternativas de atuação em rede ao usufruir das tecnologias possíveis e da internet. Segundo Xavier Greffe (GREFFE, 2013), hoje as artes possibilitam o estímulo ao consumo e, em uma economia de mercado, vê-se o uso da arte para reforçar, sobretudo, a imagem das empresas.

Nesse sentido, observa-se também a atuação constante do curador, para que as ações estejam em consonância com os propósitos das galerias, de acordo com o que se pretende alcançar, seja o público que visita as exposições, os colecionadores e investidores atentos ao mercado, ou o próprio interesse das

empresas que muitas vezes patrocinam eventos artísticos em busca de legitimidade social. Uma visão mais ampla do campo de atuação de um curador pode ser compreendida a partir do livro *Uma breve história da curadoria*, de Hans Ulrich Obrist (2010), onde desde a apresentação de Nessia Leonzini e do prefácio assinado por Christophe Cherix, compreende-se que se trata de uma espécie de rede de relações da própria comunidade artística e que a palavra curador deriva do latim, *curare*, no sentido de preservar as obras de arte e, ainda, que a história da arte está intrinsecamente ligada às exposições.

As exposições compõem a base da pirâmide do sistema da arte, junto aos artistas, os produtores e, contudo, estão interligadas ao mercado da arte, mais efetivamente desde o século XIX (OLIVEIRA, 2017). E, segundo Raymonde Moulin, entre 1980 – 1990, as exposições tronaram-se múltiplas e itinerantes, “[...] organizadas por curadores, conservadores de museu ou ‘curadores’ *free lance*” (2007, p. 31), o que indica a pluralidade de papéis dos agentes aqui apontados.

Na contemporaneidade a exposição é compreendida enquanto sistema de natureza interativa ou, ecossistema que articula obras, artistas, discursos dos curadores e das instituições que as recebem. Uma exposição artística tem a intenção de produzir e difundir conhecimento, significado e significâncias, onde o curador é o responsável por disponibilizar pontos de contato nas redes, entre instituições, agentes, artistas e público. A curadoria assume, portanto, diversos papéis e, sobretudo, proporciona o encantamento suscitado, muitas vezes, pelas empresas, bem como a aproximação entre público e obra, como avalia Greffe (GREFFE, 2013).

A partir do advento da internet na década de 1990, pode-se pensar a inserção das galerias também no âmbito online e, mais recentemente, nas redes sociais. Como primeiro passo para uma atuação ON das galerias, aponta-se a digitalização de seus acervos, bem como a divulgação das biografias de seus artistas e os dados das obras para acesso via internet. Posteriormente, a organização de eventos e a divulgação de seus registros nas redes. Atualmente vê-se a intensificação de postagens no sentido de proporcionar simulações das obras em ambientes comuns, não somente na galeria ou paredes de museus, para induzir o pensamento de que ter obras de arte em casa, ou no ambiente de trabalho, faz parte do cotidiano, estimulando assim o consumo e o colecionismo.

Como exemplo de galerias que hoje mantêm seus acervos digitalizados e direcionam ações, tanto para ambientes físicos quanto online, podemos citar a Bolsa de Arte (RS e SP) <<http://www.bolsadearte.com.br/site/pt/>>, a Verve Galeria <<http://www.vervegaleria.com/>> a Casa Triângulo (SP) <<https://www.casatriangulo.com/>> a Aura Arte Contemporânea (SP) <<https://www.aura.art.br/>>, a Galeria de Arte Mamute (RS) <<https://www.galeriamamute.com.br/>> e a Moblanc Galeria (RS) <<https://www.moblanc.art/>>.

A Galeria Bolsa de Arte (Figura 1), sob a direção da galerista Marga Pasquali, fundada em 1980 em Porto Alegre RS, tem como foco principal a arte contemporânea e representa artistas com reconhecimento no mercado da arte, sempre atenta também ao lançamento de novos nomes. Em 40 anos de atividade, segundo informações disponibilizadas em seu próprio website, foram realizadas mais de 250 exposições de arte. A galeria recebe o público em seu espaço físico, um grande pavilhão junto à Rua Visconde do Rio Branco, no bairro Floresta, em Porto Alegre/RS, sem necessitar agendamento prévio. E, desde 2014, a galeria atende também em sua filial, na Rua Mourato Coelho, 790, na Vila Madalena, em São Paulo/SP. O foco da galeria nos ambientes virtuais é para divulgar as obras de arte contemporânea do acervo da galeria.

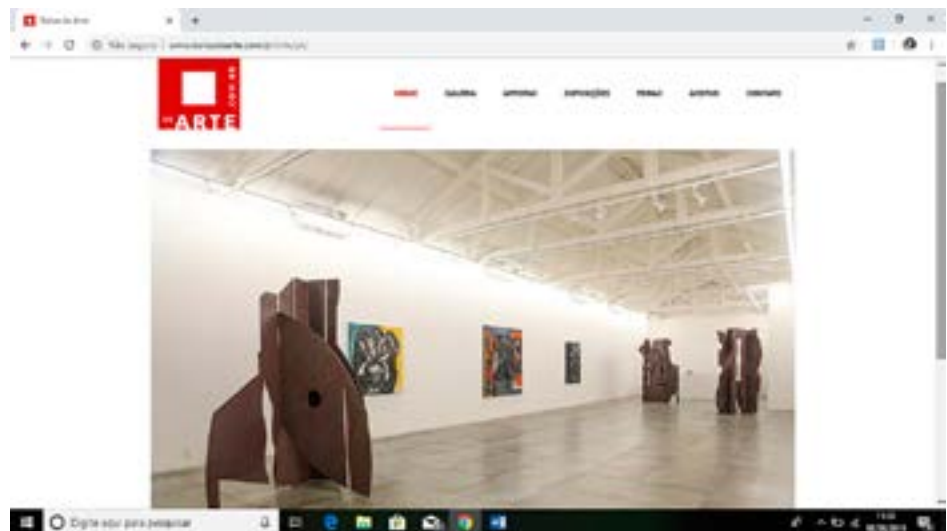


Fig. 1
Galeria Bolsa de Arte.
Ambiente virtual. Disponível
em: <[http://www.bolsade-
arte.com.br/site/pt/](http://www.bolsade-
arte.com.br/site/pt/)>.
Acesso em 08 jun. 2019.

Fundada em 1988 por Ricardo Trevisan, a Casa Triângulo (Figura 2), recebe o público desde 2016 em nova sede, na Rua Estados Unidos, 1324, Jardins, São Paulo / SP, destaca-se como incentivadora e apoiadora de artistas contemporâneos dando-lhes visibilidade e reconhecimento, sobretudo internacional. A Casa Triângulo, assim como a Galeria Bolsa de Arte, possui um vasto acervo de arte contemporânea e conta com artistas renomados e emergentes. Atua ativamente em feiras de arte como a SP-Arte, Art Rio, Art Miami, ArteBA, Arco Madrid, entre outras, e também em leilões. A galeria atua online através das redes sociais, Instagram e Facebook, com atualizações frequentes, com destaque para as obras de arte contemporânea comercializadas pela galeria.



Fig. 2
Casa Triângulo.
Ambiente virtual.
Disponível em: <<https://www.casatriangulo.com/>>.
Acesso em 08 jun. 2019.

A Verve Galeria (Figura 3), fundada por Allan Seabra, iniciou as suas atividades em 2013 em São Paulo/SP, na Rua Lisboa, 285 – Jardim Paulista, com o propósito de levar ao público produções de diversos artistas e múltiplas linguagens. Para além do comércio, a galeria promove intercâmbios e parcerias com outras galerias e espaços a fim de possibilitar também a disseminação de conhecimento através de palestras, workshops e exposições. As redes sociais são atualizadas constantemente e destacam as produções e biografias de seus artistas representados.

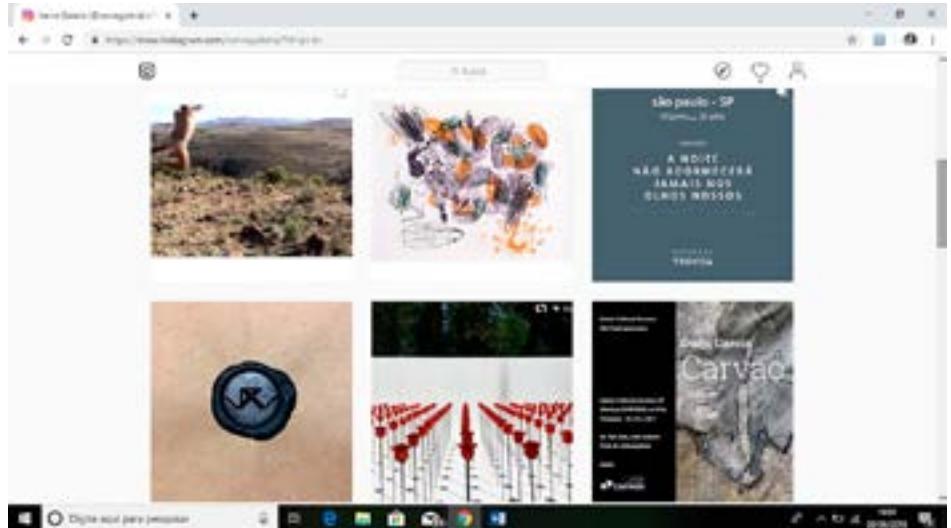
Fig. 3

Verve Galeria.

Ambiente virtual.

Disponível em: <<https://www.instagram.com/vervegaleria/?hl=pt-br>>.

Acesso em 08 jun. 2019.



Aura Arte Contemporânea (Figura 4), surge inicialmente como plataforma digital em 2015, com o propósito de ser uma galeria online. Entretanto, a galeria consolida-se como ON-OFF, uma vez que a experiência em âmbito virtual desdobra-se em eventos físicos, ao realizar exposições itinerantes e participar de feiras de arte. Após breve atuação em Porto Alegre/RS, a sua diretora, Bruna Bailune, ao buscar novos mercados, abre as portas do espaço físico da Aura em 2017, na Rua Wisard, 397, Vila Madalena, São Paulo/SP. Verve Galeria e Aura Arte Contemporânea enfrentam gigantes com o vigor de jovens e talentosos artistas e, ambas, recentemente, passaram a atuar em feiras de arte, como a SP-Arte, a SP-Arte/FOTO, ArtRio e Parte Feira de Arte Contemporânea.

Em Porto Alegre/RS, em 2012, é fundada a Galeria de Arte Mamute (Figura 5) por Niura Borges, com foco na pesquisa poética em arte contemporânea, a fim de dar visibilidade aos artistas em formação acadêmica. A galeria recebe o público em seu espaço físico, uma edificação tombada pelo patrimônio histórico, junto à Rua Caldas Júnior, 375, no Centro Histórico da capital gaúcha. Representa artistas gaúchos emergentes e auxilia na projeção e circulação de suas obras nacional e internacionalmente. Propostas teórico-prático-reflexivas, a partir de palestras, cursos, residências artísticas, bem como publicações e defesas de mestrado e doutorado, configuram as dinâmicas da galeria gaúcha.

No cenário artístico global, a Mamute consolida-se enquanto galeria contemporânea atenta às dinâmicas do sistema, sobretudo ao participar de feiras nacionais e internacionais, tais como SP-Arte, ArtRio e Pinta Miami.

Fig. 4
Aura Arte Contemporânea.
Ambiente virtual.
Disponível em: <<https://www.aura.art.br/>>.
Acesso em 08 jun. 2019.

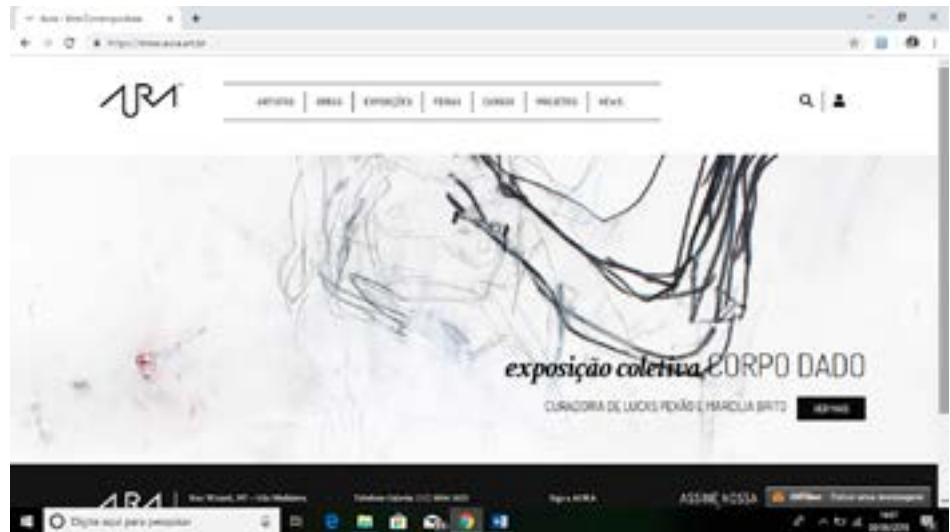
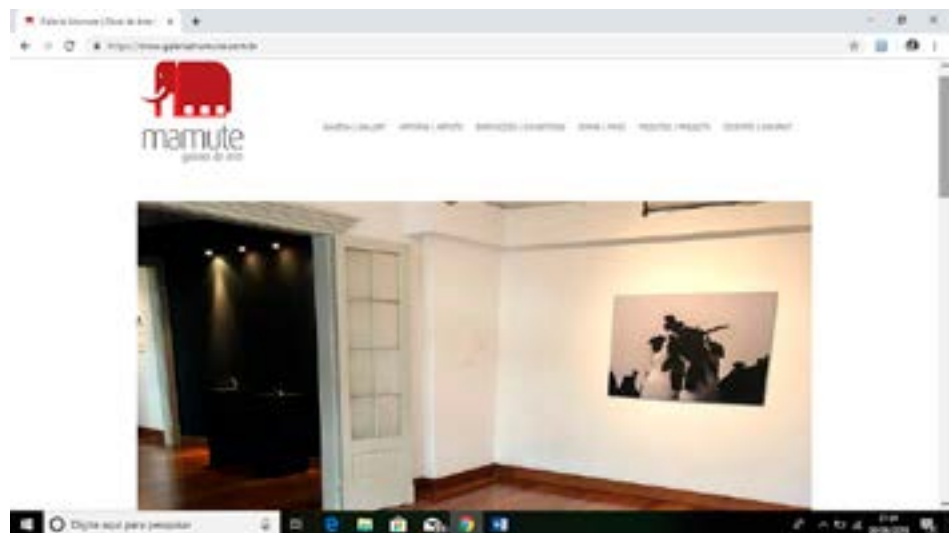


Fig. 5
Mamute Galeria de Arte.
Ambiente virtual. Dispo-
nível em: <<https://www.galeriamamute.com.br/>>.
Acesso em 08 jun. 19.



Seguindo tendências mundiais a Moblanc Galeria, com foco em curadoria e assessoria para colecionadores, inaugurou o seu espaço físico em 20 de agosto de 2019, em Santa Maria/RS, no boulevard do Empreendimento Espírito Santo, na Rua Venâncio Aires, 1434 – loja 107. Fundada pela autora desse artigo – que, em seu doutoramento propõe um estudo teórico-prático acerca das estratégias de atuação das Galerias ON-OFF –, a Moblanc disponibiliza em seu ambiente online diversas obras de artistas contemporâneos em plena atividade, representados pela galeria e, também através de seus perfis nas redes sociais, atende interessados em arte em todo o Brasil. A Moblanc, em parceria com as galerias Espaço Cultural Duque de Porto Alegre e Escritório de Arte de Porto Alegre, expõe e comercializa em seu espaço físico, obras de artistas renomados, tais como Salvador Dalí, Pablo Picasso, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Iberê Camargo, entre outros grandes nomes da arte moderna e contemporânea, nacional e internacional.



Fig. 6
Moblanc Galeria.
Ambiente virtual.
Disponível em: < <https://www.moblanc.art/>>.
Acesso em 13 mar. 2020.

Galerias ON-OFF: (re)configurações a partir da globalização

Arte e globalização define o tema central da arte na atualidade segundo Robert Fleck (FLECK, 2014). No começo do século XXI, a partir da globalização, se instituiu a indústria da arte que dialoga com “[...] o mercado financeiro, as marcas e os meios globalizados e com o capital recente dos países emergentes que tem causado a explosão de preços no segmento mais alto do mercado da arte” (FLECK, 2014, p.10)².

O cenário da arte, no entanto, tornou-se globalizado nos últimos dez anos e os países emergentes garantiram boas surpresas para a arte contemporânea, de acordo com o diretor da Art Basel (1991 – 2000) Lorenzo Rudolf (in GRANET; LAMOUR, 2014, p. 233). Rudolf pontua que ocorrem mudanças significativas quanto às estruturas do mercado, que evoluem permanentemente ao surgir novos colecionadores, novas fundações, bem como novas técnicas de marketing (estratégias). Esta situação também acentua a importância da articulação arte<>mercado, contribuindo para a valorização do objeto artístico, onde a curadoria atua voltada para a projeção de obras no sistema.

O valor da obra de arte é, segundo Moulin (MOULIN, 2007), estabelecido a partir das avaliações realizadas por especialistas, sejam eles críticos, curadores, historiadores, entre outros agentes culturais. Como por exemplo, os galeristas, que frequentemente optam por unir aos artistas renomados, os artistas emergentes, uma estratégia utilizada para alcançar diferentes instâncias culturais e públicas. Nota-se que os galeristas apostam, sobretudo, em jovens artistas, na intenção de atrair e mobilizar, inclusive, novos colecionadores de arte, uma vez que “[...] toda obra de arte é uma aposta ao futuro”, como afirma Isabelle Graw (GRAW, 2013, p. 39).

No mercado da arte, a distinção se impõe, no entanto, entre duas categorias de obras *stars*, de um lado as grandes obras do passado, raras, valorizadas pelo tempo e pela história e, de outro lado, as obras vedetes da arte contemporânea com destino artístico e financeiro incerto, mas altamente especulativas. (Molin, 2007, p. 46).

² Tradução nossa. Texto original: “[...] el mercado financiero, con las marcas y los médios globalizados y com el capital reciente de los países emergentes que há causado la explosión de precios em el segmento más alto del mercado del arte.” (FLECK, 2014, p.10).

Para o galerista, é fundamental observar e identificar o que o seu público procura: se obra de arte rara, para investimento, com valores mais altos devido à unicidade e originalidade, ou obras de baixo investimento, muitas vezes encontradas através de obras reproduzíveis (múltiplos, gravuras) e por esse motivo, mais acessíveis. “Para entrar no mercado com o estatuto de obra de arte, um objeto deve ser único ou, na impossibilidade de ser único, deve ser raro” (MOULIN, 2007, p. 93). Parte-se do princípio, portanto, de que as obras reproduzíveis, os múltiplos, devem ter valor artístico e estético. Para Isabelle Graw (2013), a unicidade aumenta significativamente o seu valor simbólico e eleva o artista a uma posição privilegiada, onde a sua assinatura sustenta a promessa de originalidade.

Feiras de arte: repercussão internacional

Estar atento ao mercado e às possibilidades que surgem através dele, depende também de um olhar empreendedor por parte dos agentes do campo da arte. Sobretudo do curador que, ao compreender o sistema da arte enquanto “[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção difusão, e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos” (BULHÕES, 2014, p. 15-16), identifica possibilidades de exercer a curadoria também no âmbito do mercado, ao buscar obras e artistas para suprir a demanda, organizar exposições e propor eventos para assistir os colecionadores e investidores em arte.

Pensar a arte e sua dinâmica mercadológica não é uma característica exclusiva da atualidade, pois na década de 1960, Andy Warhol utilizou o seu conhecimento de marketing para atingir objetivos comerciais e lucrar com a arte. Warhol defendeu a arte enquanto mercadoria e concedeu ao artista o *status* de celebridade. A euforia do mercado da arte, no entanto, estava apenas começando.

Sob o impulso dos formadores de opinião, os grandes marchands e os grandes colecionadores, certos artistas foram promovidos ao nível de estrelas. Muitos foram submetidos a forte pressão para produzir sempre mais, porque não havia muitas obras de artistas conhecidos para atender à demanda. Ajudado pela especulação, o mercado ficou voraz, fazendo com que artistas se convertessem em “produtores de arte”.

Como a difusão pela mídia acelerou mais o processo, a arte contemporânea passou a ser um “bom negócio mundial”. Um negócio que colocou a arte no centro da nossa sociedade de consumo. (GRANET; LAMOUR, 2014, p. 37).

Para Lipovetsky e Serroy (2014), essa euforia diz respeito ao estilo como novo imperativo econômico: o capitalismo artístico. Galerias brasileiras como a Bolsa de Arte e a Casa Triângulo que têm seu público estabelecido, com foco no colecionismo e participação frequente em feiras de arte legitimadas, assim como as jovens e atuantes galerias Verve, Aura e Mamute, que buscam novas alternativas para atrair o público e expandir suas ações tanto offline quanto online, são exemplos de galerias que evidenciam essa fase na contemporaneidade. Segundo Lipovetsky e Serroy (2014), o capitalismo artístico faz referência à criação de um sistema de comercialização e de difusão da arte em escala internacional, devido à multiplicação de colecionadores, investidores e especuladores, inclusive no âmbito do ciberespaço. Trata-se de um sistema que concebe, produz e distribui prazeres, sensações e encantamento: o valor estético experiencial.

A importância das lógicas mercantis no mundo da arte não é nova, mas evidentemente, no momento da globalização, é um novo patamar que se atinge, como o testemunham particularmente o crescimento dos investimentos dos colecionadores e os aumentos vertiginosos a que chegam os preços das obras (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 48).

Quanto aos colecionadores, público-alvo de galerias como a Bolsa de Arte, vê-se na contemporaneidade um novo perfil. De acordo com Bruna Fetter, “[...] foi registrado um aumento do interesse dos colecionadores por maior conhecimento e ‘uma vontade de aderir ao sistema’, ao realizar suas compras através de galerias” (FETTER in: BULHÕES, 2014, p. 132), o que ratifica a compreensão sobre o sistema artístico, e sobre os processos de legitimação e valorização da produção em arte. As galerias estão atentas à estética estratégica, da beleza e do espetáculo, da emoção e do *entertainment* para conquistar mercados, sobretudo a partir das feiras de arte.

Para Xavier Greffe (2013), as feiras geram repercussão internacional e, apesar do alto custo e da logística criteriosa, participar de feiras renomadas garante a sobrevivência econômica das galerias. Em tempos de crise econômica

pode-se questionar se tal investimento é válido. A resposta afirmativa parte de Fernanda Feitosa, diretora da Feira SP-Arte: economia em crise não significa necessariamente que há um declínio nas vendas de obras de arte. Conforme declara Feitosa para Alessandro Giannini, em entrevista para o Jornal O Globo (2015), há boas oportunidades para o mercado da arte mesmo em períodos de crise. A diretora alerta, no entanto, para as possibilidades de aquisição de obras de arte com valores mais acessíveis através de galeristas e colecionadores que necessitam vender com maior urgência a fim de se capitalizar. Importante também ressaltar que existe uma maior flexibilidade quanto aos trâmites de compra e venda, e até mesmo valores das obras, durante o período da feira, o que faz movimentar toda a cadeia produtiva.

As galerias buscam, através de suas participações em grandes feiras de arte, o reconhecimento internacional no mercado de arte contemporânea. Através das feiras possibilita-se maior inserção no circuito artístico, bem como o acesso a colecionadores que buscam diversificação para suas carteiras de investimento. A realização de parcerias entre galerias também é observada nas feiras de arte, fato esse que proporciona oportunidades de expansão de suas atividades para outros mercados.

Pode-se citar como algumas das principais feiras de arte no mundo: Art Basel Miami Beach, Miami; Art Weekend, São Paulo; Artissima, Tolino; FIAC, Paris; Frieze, Londres; ArtRio, Rio de Janeiro; Art Basel, Basel; SP-Arte, São Paulo; Art Dubai, Dubai; The Armory Show, New York; ESTE Arte, Punta del Este; ArteBA, Buenos Aires, entre outras.

Considerações

Diante das transformações do sistema da arte e de suas (re)configurações, em vista das tendências contemporâneas, pode-se observar que a cultura de prestígio e a *art business* ocupam boa parte do ecossistema artístico, como apontam Hans Belting, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. “A sociedade, por motivos os mais diversos, é dependente de uma cultura de prestígio e está fortemente decidida, por isso, a dar crédito à arte, sem considerar o que ela hoje efetivamente realiza” (BELTING, 2006, p. 138). Para Lipovetsky e Serroy (2014), o momento atual é o da *art business* onde triunfam as especulações, o marketing e a

comunicação e a dimensão estética cada vez mais condicionada às estruturas financeiras e comerciais.

Assim, para se inserirem no mercado da arte, as galerias tendem à versatilidade, sobretudo do ponto de vista da curadoria, a fim de integrar, conectar e aproximar público<>obras<>artistas e atender às demandas de consumidores, especuladores, colecionadores, todos ávidos por novidades. Alguns procuram bons investimentos, contando com a ascensão dos artistas emergentes, outros movidos apenas por modismos e prazeres estéticos. Independente das motivações, não nos cabe julgar, apenas avaliar que existem diversos públicos para os quais as galerias têm de se voltar. Cada público demanda ações e estratégias diferenciadas, o que, de certa maneira, é realizado com desenvoltura pelas galerias ON-OFF por se mostrarem bastante articuladas.

Em um sistema onde a arte é aliada do comércio, da indústria, do consumo e do divertimento, pode-se observar que ela está de fato mais próxima do grande público. Lipovetsky e Serroy apontam a

[...] reestruturação do universo consumista pelo princípio criativo que funciona como estratégia de marketing, processo criativo de valor, instrumento de competitividade das empresas. A arte que impregna o mundo comercial não se espalha à maneira de ‘éter estético’: procede de um projeto e de uma estrutura organizacional que fixa objetivos e que os criativos enquadram. (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 77).

Considera-se, contudo, que o processo de reestruturação após a crise dos anos 1990 levou as galerias de arte contemporânea a buscar e adotar múltiplos papéis na contemporaneidade. Elas estão inseridas em um projeto de organização, de internacionalização e de comercialização com metas e objetivos bem definidos por seus agentes culturais. O fomento à inovação no campo da curadoria é uma constante para galerias contemporâneas que, muitas vezes, propõe projetos curatoriais a partir de curadores convidados, o que proporciona uma maior versatilidade de mostras e assim, atrai novos olhares.

E quanto as obras, julgadas por seus resultados comerciais e circulação no mercado, aponta-se que elas estão inseridas em um sistema onde capitais gigantescos e negócios de grandes somas são realizados, em uma “época plural”, como definem Lipovetsky e Serroy (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 55). O que

de fato exige das galerias e de suas curadorias, possíveis (re)configurações e atualizações constantes, sobretudo de seus perfis, para dar conta das dinâmicas expositivas e mercadológicas em um contexto que transformou a cultura em negócio.

Referências

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BULHÕES, Maria Amélia. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil.** Porto Alegre: Zouk, 2014.

CINTRÃO, Rejane. **Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930.** Porto Alegre: Zouk, 2011.

FLECK, Robert. **El sistema del arte em el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galeristas.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce, 2014.

GIANNINI, Alessandro. **SP-Arte em tempos de crise.** Reportagem de Alessandro Giannini em 9 mai. 15. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/sp-arte-feira-em-tempos-de-crise-15819214>. Acesso em: 07 jun. 2019.

GRANET, Daniëlle; LAMOUR, Catherine. **Grandes e pequenos segredos do mundo da arte.** Tradução Procópio Abreu. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2014.

GRAW, Isabelle. **Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad.** Buenos Aires: Mardulce, 2013.

GREFFE, Xavier. **Arte e Mercado.** (Org. Teixeira Coelho) tradução Ana Goldberger. São Paulo. Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **O capitalismo estético na era da globalização.** Portugal: Edições 70, 2014.

MOULIN, Raymonde. **O Mercado da arte: mundialização e novas tecnologias.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte. **Ouvirouver**, Uberlândia, Instituto de Artes/Universidade Federal de Uberlândia, vol. 13, n. 2, p. 362-377 jul./dez. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39147>. Acesso em: 21 mar. 2020.

RUDOLF, Lorenzo. Art Plural Gallery - **Entrevista com Lorenzo Rudolf.** Disponível em: <http://www.artpluralgallery.com/blog/2014/08/interview-with-lorenzo-rudolf/>. Acesso em: 07 jun. 2019.

SILVEIRA, Andrea Aparecida Capssa de Lima da. **Considerações sobre as galerias virtuais e suas relações com o mercado de arte.** (Dissertação de mestrado). Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5244>. Acesso em: 13 mar. 2020.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

CAPSSA, Andrea. "Galerias ON-OFF: Mercado da Arte e (re)configurações." **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 185-199, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.13>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Contextos de censura às artes visuais no Brasil: duas aproximações

Visual arts censorship contexts in Brazil: two approaches

Juliana Proença de Oliveira*

 0000-0002-1131-4529
jproenco@gmail.com

Resumo

Esta pesquisa propõe aproximar o “contexto” de censura às artes visuais no Brasil após 2017 ao da ditadura militar (1964–1985). Na ditadura, a censura agia via um órgão estatal oficial, extinto em 1988. Ainda assim, pode-se divisar um “contexto” atual de censura pela profusão de casos ocorridos desde 2017. Se, no passado, censurar era ato exclusivo de funcionários estatais específicos; representantes públicos, privados e até indivíduos censuraram obras de arte nos últimos anos. No curso da análise, surgem indagações sobre o perfil político ou moral da censura nos dois contextos estudados e sobre a capacidade de ambos gerarem autocensura. Argumento comum hoje é o de que a censura não passa de uma “cortina de fumaça” para interesses políticos. Urge cogitar que se lida com algo menos efêmero do que fumaça, cuja dispersão exigirá esforços concretos.

Palavras-chave

Censura às artes visuais no Brasil; Ditadura militar;
Órgãos estatais de censura; Censura política; Censura moral

* Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Formou-se em Direito (2014) e em História da Arte (2018), também pela UFRGS, e estudou Ciência Política na França (Sciences Po Rennes).

Abstract

This research proposes to approximate the “context” of censorship to visual arts in Brazil after 2017 to that of the military dictatorship (1964–1985). In the dictatorship, censorship acted via an official state institution, which was extinguished in 1988. Still, one can see a current “context” of censorship by the profusion of cases that have occurred since 2017. If, in the past, censoring was the exclusive act of specific state officials; public and private representatives and even individuals have censored works of art in recent years. In the course of the analysis, questions arise about the political or moral profile of censorship in each of the studied contexts and about the capacity of both to generate self-censorship. A common argument today is that censorship is nothing more than a “smokescreen” for political interests. There is an urgent need to consider dealing with something less ephemeral than smoke, the dispersal of which will require concrete efforts.

Keywords

Censorship of visual arts in Brazil; Military dictatorship; State censorship; Political censorship; Moral censorship

Antes de especificar quais são as “duas aproximações” indicadas no título, cabe destrinchar outro mistério ali existente, talvez menos evidente, mas tão relevante quanto o anterior: por que falar em contextos, e não simplesmente de censura? O motivo deriva da constatação de que a censura é uma constante, um dado incontornável da vida em sociedade; apenas variam as formas e a intensidade de sua incidência. Maria Cristina Castilho Costa e Walter Sousa Jr., coordenadores do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM) da Universidade de São Paulo (USP), oferecem um breve panorama da questão¹ em artigo sobre o perfil da censura na atualidade:

[...] a censura é tão antiga quanto a cultura humana. A oposição existente entre nossa subjetividade e a vida coletiva faz com que nos sintamos sempre como dissidentes, buscando entender nossa identidade que nos faz fiéis à nossa interioridade e, ao mesmo tempo, pertencentes à coletividade. Essa oposição é sentida e vivida pelos indivíduos como limites à plena realização de nossa individualidade. A pressão da cultura dominante sobre a dissidência, que é própria da vida social, levou à criação de mecanismos censórios que, com o passar dos séculos, resultou na criação de órgãos censórios e práticas rotineiras de censura (DOSSIÊ, 2018, p. 33).

Se a censura é (em princípio) onipresente, este texto, conforme, de novo, o título, limita-se a discutir a censura às artes visuais no Brasil. E a promessa de “duas aproximações” conduz a um recorte ainda mais preciso – já que os anteriores deixam bastante terreno a desbravar. A primeira delas é temporal: dois momentos entram no escopo da pesquisa – de 2017 até o presente e durante a ditadura militar (1964–1985). Tal escolha pressupõe que a memória do período ditatorial siga influenciando a forma como a censura é encarada no país, podendo-se, mediante a comparação, desvelar outras interpretações, sobre o presente, mas também sobre o passado do tema. A segunda aproximação é

¹ Fornecer uma definição aprofundada do que é “censura” desborda dos limites estreitos deste artigo. Mesmo porque, como se verá adiante, com base nos autores citados neste trecho, a censura, atualmente, foge a fórmulas ou estruturas pré-definidas, devendo ser analisada caso a caso. Delimitar, a essa altura, o que é “censura” talvez antes prejudicasse do que colaborasse com o estudo.

indagativa, duas perguntas conduzem a investigação proposta: o que define os dois contextos de censura antes delineados (por que é possível destacá-los enquanto “contextos”)? E quem são os agentes que aplicam a censura em cada um desses casos?

Por cronologia, inicia-se pela ditadura militar. Na linha da citação anterior, existia, então, um *órgão censório* estatal, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP); e é isto que define o “contexto” de censura às artes no período ditatorial. Tal divisão fora criada em 1945, ao fim do Estado Novo (1937–1945), e extinta, oficialmente, em 1988, com a promulgação da última Constituição Federal. Após o golpe de 1964, a DCDP teve sua atuação reforçada e aparelhada para o controle político, constando, entre suas principais preocupações, o combate ao comunismo e a preservação da imagem do Brasil e de seus governantes dentro e fora do país.² Nos primeiros vinte anos de sua existência (1945–1964), ou durante o intervalo democrático entre os regimes de Vargas e o militar, o órgão funcionara mais como um guardião da moral e menos como um regulador ideológico. Seus funcionários eram subordinados, via de regra, à Polícia Federal e exerciam a censura de telenovelas, peças de teatro, músicas e afins, cujos textos deveriam ser aprovados antes da divulgação (GARCIA, 2009).

Esse último dado conduz a uma ressalva. A censura do parágrafo *supra* – prévia, sistemática, padronizada –, como se costuma associar à ditadura, operava pela análise de *textos*. As obras de artistas visuais desbordavam, portanto, de seu *modus operandi*, restando-lhes um controle bem mais errático. Caroline Schroeder e Paulo Miyada, em comentário no catálogo da exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, indicam que não “existia uma orientação específica para [a censura durante a ditadura militar sobre] as artes visuais, o que tornava tudo ainda mais complexo, pois ao contrário das manifestações culturais que eram submetidas à censura prévia, as artes plásticas sofreram atos censórios de forma arbitrária e imprevisível, muitas vezes acionados por militares ou por civis” (MIYADA, 2019, p. 137). Talvez em razão disto, sejam poucos os casos oficiais de censura às artes de que se tem notícia ao longo dos mais de vinte anos de ditadura, em comparação com o teatro, a música, a televisão, etc.

² Carolina Schroeder aduz ótima síntese sobre a questão na introdução de sua dissertação de mestrado a respeito das polêmicas que envolveram a 10ª Bienal de São Paulo em 1969 (SCHROEDER, 2011, pp. 28–38).

O rol feito por Schroeder e Miyada no texto antes citado computa só três episódios: “a segunda Bienal Nacional de Artes Plásticas (Bienal da Bahia) em dezembro de 1968, a exposição da representação brasileira para a 6ª Bienal de Jovens de Paris, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em maio de 1969, e a 10ª Bienal de São Paulo, realizada em setembro de 1969” (MIYADA, 2019, p. 137). Mesmo que não seja uma listagem exaustiva – nem era esse o objetivo dos autores –, tampouco se constatou, na pesquisa feita até aqui, muitos outros casos.³ Vale citar a 9ª Bienal de São Paulo (1967), quando obras de Quissak Jr. (1935–2001) e Cybèle Varela (1943) foram retiradas



Fig. 1
Cybèle Varela (1943).
O presente, 1967–2018.
Esmalte sintético sobre
madeira, 65 x 130 x 6 cm.
Coleção Lili e João Avelar

³ De censura “oficial”, ou seja, em que, por ordem de agente estatal, obras são retiradas de exposição pública. Não se incluem aqui, por exemplo, os casos de autocensura (quando os próprios artistas ou instituições artísticas optam por não exibir obras a despeito da ausência de coação direta nesse sentido); tanto pela dificuldade de se mapear esses dados, como pela linha de argumentação que se vem construindo, voltada para a censura instituída durante a ditadura militar. A questão da auto-censura ganhará atenção mais adiante.

de exposição antes da abertura do evento por ordem da Polícia Federal (9ª BIENAL DE SÃO PAULO, 2020).

Há, no catálogo de *AI-5 50 anos*, a reprodução do ofício enviado pelo Delegado Regional da Polícia Federal paulista ao então Presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Ciccillo Matarazzo, determinando a exclusão da obra *O presente* de Cybèle Varela. Nela (imagem acima), o uniforme de um militar enlaçado por uma fita azul e branca (de presente) que carrega sua cabeça confunde-se com o mapa do Brasil. Há, ainda, um coração rosa projetando-se da imagem, com a inscrição de uma estrofe do Hino à Bandeira: “Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. Na palavras de Paulo Miyada: “A delicadeza da fita azul e branca e do coração não esconderam a ironia crítica da obra” (MIYADA, 2019, p. 43). Segue o conteúdo do ofício referido:

[...] Senhor Presidente,

Tenho a honra de solicitar a V.S. a fineza de excluir da próxima exposição pública de arte contemporânea a obra da Dona Cibelle, sôbre [sic] a figura de um militar.

Agradecendo a atenção dispensada aproveito a oportunidade para renovar a V.S. meus protestos de estima e consideração (apud MIYADA, 2019, p. 45).

O texto do General Silvio Corrêa de Andrade é de uma simplicidade e de uma gentileza eloquentes. Em poucas linhas e sem esforço em se justificar, deixa claro o que quer e o que incomoda na obra de Varela: a representação da “figura de um militar”. Diante da burocracia cordial (em aparência, ao menos) do ofício fica quase impossível comparar a censura na ditadura militar aos casos mais recentes; entre os quais se destaca o espetáculo feroz proporcionado, em 30 de setembro de 2017, por manifestantes que exigiam o fechamento do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), após a difusão na *internet* de vídeo mostrando o momento, dias antes, durante a performance *La Bête*, de Wagner

Schwartz, em que uma criança tocara o corpo nu do artista.⁴ Vê-se, em vídeo compilando discursos inflamados durante o protesto, que seus apoiadores diziam-se preocupados com as crianças e a família brasileiras, entoando frases como “pedofilia é crime” (MORCEGO PROJECT, 2017). Ou seja, enquanto em 1967 a motivação da retirada da obra era política – preservar a *figura dos militares* –, em 2017 são supostos guardiões da moral que fiscalizam as instituições culturais.

E é assim na maioria – talvez na totalidade – dos casos de ataques a manifestações artísticas nos últimos três anos; suas motivações (declaradas) são morais. Se, por um lado, não existe hoje no país órgão censório estatal em atividade⁵, por outro, a quantidade de episódios de censura às artes visuais supera em muito a meia dúzia de incidentes documentados durante a ditadura. É, nesse norte, a profusão que determina tanto a existência, aqui defendida, de um “contexto” atual de censura, quanto a escolha do ano de 2017 como seu marco inicial. Ou seja, não se trata de afirmar que a censura desapareceu entre 1988 (fim da DCDP) e 2017, afinal, ela é constante; e há acontecimentos notórios nesse intervalo, como o fechamento, em 2006, da mostra *Erótica – Os Sentidos na Arte*, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, após

⁴ Seguem mais algumas informações sobre a obra e o caso, extraídas de texto escrito por Daniela Labra para edição especial da *Jacaranda Magazine* sobre censura: “Entre os mais midiáticos episódios destaca-se a reação violenta de representantes conservadores da sociedade civil contra a performance *La Bête*, do performer Wagner Schwartz, apresentada na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Fazendo referência direta ao jogo lúdico proposto por Lygia Clark com seus *Bichos* – esculturas dobráveis para serem manipuladas pelo espectador/coautor da obra, o artista se estendia nu no chão, deixando-se ser manuseado. No evento, adultos participavam da ação até que uma criança, acompanhada de responsável, aproximou-se e tocou na mão, no pé e no tornozelo daquele homem inerte despido. Não havia erotismo nem sexualização na proposta. Contudo, um vídeo desse momento foi postado na internet – aparentemente sem má-fé – e em 24 horas uma edição maldosa já circulava com protestos e acusações de pedofilia [...]” (SPECIAL EDITION, 2018, p. 31).

⁵ Castilho Costa e Sousa Jr. indicam que a Constituição de 1988, ao mesmo tempo em que extinguiu a DCDP, criou o Serviço de Classificação Indicativa, o qual pode ser visto como um resquício daquela: “[...] criar esse serviço de classificação, submetido ao Estado e exercido por funcionários públicos, sem qualquer participação ou debate da sociedade ou de profissionais formados para essa incumbência, faz desse trabalho um arremedo dos atos censórios do passado”. (DOSSIÊ, 2018, p. 30). Ainda assim, é certo que ele não proíbe a exibição de manifestações culturais, sugere apenas horários de veiculação (no caso de programas televisivos) e idade mínima para o público, de modo que se acredita que não cabe equipará-lo às estruturas censórias do passado.

protestos de grupos religiosos contra a obra *Desenhando em Terços*, de Márcia X (1959–2005), e o cancelamento da exposição de Nan Goldin (1953), no Oi Futuro, também no Rio de Janeiro, em 2011 (SPECIAL EDITION, 2018, pp. 11 e 61).

Esses incidentes, contudo, permaneceram praticamente isolados, ainda mais diante da consistente repetição de episódios censórios que se observa desde a polêmica envolvendo a mostra *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. A exposição foi prematuramente encerrada em setembro de 2017 por decisão do então Santander Cultural⁶, em Porto Alegre, após ampla repercussão digital de vídeo⁷ afirmando que algumas de suas obras incitariam pedofilia, zoofilia e blasfêmia, com subseqüentes ataques contra a instituição citada e o banco que a mantém (SPECIAL EDITION, 2018, p. 7). Desde então, segundo levantamento divulgado em *site* do coletivo de jornalismo cultural alternativo *Nonada*, que também toma o fechamento da *Queermuseu* como fato inaugural, houve 47 casos de censura em diversas regiões do país, 26 deles envolvendo artes visuais (NONADA).⁸

Entre os demais acontecimentos compilados pelo *Nonada*, estão: a apreensão da obra *Pedofilia*, de Alessandra Cunha, exibida da mostra *Cadafalso*, no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (setembro de 2017); o apagamento de grafite realizado pelo artista Rafael Augustaitiz no muro externo do Instituto Goethe em Porto Alegre, após igrejas afirmarem que a obra representava a cabeça decepada de Jesus Cristo em uma bandeja, caracterizando blasfêmia (maio de 2018); o cancelamento da exposição *Literatura exposta*, na Casa França-Brasil, impedindo-se a realização de performance do coletivo *És uma maluca* que fazia referência à tortura na ditadura militar (janeiro de 2019); a destruição de várias das 40 obras integrantes da mostra de arte indígena *M'Bai*, em Embu das Artes, São Paulo (julho de 2019) e a retirada de objeto que fazia alusão a órgãos genitais masculinos da exposição *Bio-I*, de David Ceccon, na Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre (julho de 2019).

⁶ Atualmente, a instituição se chama Farol Santander.

⁷ Foi estranhamente difícil localizar tal vídeo na *internet*. Um dos únicos locais onde ele segue disponível é em matéria *online* do jornal *El País* (MENDONÇA, 2017).

⁸ Os outros casos abarcam peças de teatro, principalmente, e livros.

Existem, ainda, relatos que não constam do rol (extenso) do *Nonada*.⁹ Vale citar, por exemplo, seis outros incidentes trazidos por Cayo Honorato e Graziela Kunsch, em texto introdutório ao *Dossiê Censura e Políticas Públicas* do v. 11, n. 1, da publicação *Políticas Culturais em Revista* (jan./jul. 2018). Caso a leitura esteja enfadonha, lembre-se que tudo o que foi elencado até aqui não passa de uma *parte* dos episódios tidos como censura no país desde 2017:

[...] no início de outubro¹⁰, um deputado estadual de Minas Gerais, com o apoio de manifestantes, tentou cancelar a exposição do artista Pedro Moraleida, intitulada *Faça você mesmo sua Capela Sistina*, em cartaz no Palácio das Artes em Belo Horizonte; às vésperas da abertura da exposição *Uma constelação para Sérvulo Esmeraldo* em 17 de outubro, a Universidade de Fortaleza (Unifor), mantenedora do evento, teria exigido à artista Simone Barreto que substituísse dois dos 33 desenhos que compunham seu trabalho intitulado *Todas as Coisas Dignas de Serem Lembradas*, abordando o corpo e a sexualidade da mulher; em 19 de outubro, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) vetou a entrada de menores de 18 anos, mesmo que acompanhados dos pais ou responsáveis, na mostra *Histórias da Sexualidade*, a ser inaugurada no dia seguinte; em 23 de outubro, a Assembleia Legislativa do Espírito Santo aprovou em regime de urgência um projeto de lei que proíbe pornografia e nudez em exposições artísticas e culturais em espaços públicos no estado; em 08 de novembro, a CPI dos Maus-tratos aprovou dois requerimentos pedindo a condução coercitiva do curador da *Queermuseu* e do artista Wagner Schwartz, cuja performance na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira em 26 de setembro também foi alvo de manifestações; em 18 de novembro, um grupo de religiosos protestou em frente ao Museu Nacional em Brasília, pedindo o cancelamento da exposição *Contraponto*, da qual participava o artista Antonio Obá, autor da performance *Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo*, na qual rala uma imagem da Nossa Senhora Aparecida – sem que essa seja uma lista exaustiva (DOSSIÊ, 2018, pp. 10–11).

⁹ De modo algum se pretende sugerir alguma falha no relevante trabalho feito pelo *Nonada*. As divergências podem ter várias explicações – por exemplo, a falta de envio do relato para o coletivo (que trabalha mediante provocação do público) ou o não enquadramento nos critérios adotados pela plataforma, disponíveis no respectivo *site* (NONADA).

¹⁰ Todos os casos elencados no excerto aconteceram no ano de 2017.

Lista similarmente extensa é a de agentes “responsáveis” pela censura nos últimos três anos. Embora muitos deles ocupem cargos estatais, outros tantos agem em nome de instituições privadas e, frequentemente, apenas de si próprios (mesmo quando escudados por funções “públicas”). Nas palavras de Castilho Costa e Sousa Jr., dada a diversidade de fatores que a determinam, estudar “a censura, atualmente, é uma tarefa para hermenutas” (DOSSIÊ, 2018, p. 27). A título ilustrativo, passa-se a relacionar os episódios extraídos da lista do *Nonada* e descritos alguns parágrafos acima a seus censores.

No caso do fechamento antecipado da *Queermuseu*, a censura foi aplicada, como dito, pelo próprio Santander Cultural (instituição privada que usufruía de recursos públicos), o qual reagiu a comentários negativos em redes sociais, encerrando, unilateralmente, a mostra. Já no incidente da exposição *Cadafalso*, deputados estaduais do Mato Grosso do Sul registraram uma denúncia criminal, que redundou na apreensão da obra antes citada pelo Delegado da Delegacia Especializada de Proteção à Criança e ao Adolescente de Campo Grande. Não é possível determinar quem apagou o grafite na fachada externa (em via pública) do Instituto Goethe de Porto Alegre. A performance do coletivo *És uma maluca* foi cancelada por ordem da Secretaria de Cultura estadual do Rio de Janeiro, alegando irregularidades contratuais. Também não se sabe quem foram os responsáveis pela destruição das obras da exposição *M’Bai*, embora ocorresse no interior de centro cultural. A censura, por fim, da mostra de David Ceccon foi aplicada pela Coordenação de Artes Plásticas da Prefeitura de Porto Alegre, que proibiu sua abertura, a menos que o artista retirasse a obra da parede (NONADA).

A essa altura, já foram respondidas as duas questões apontadas, no início, como eixo deste texto, recapitulando: o que define os dois contextos de censura antes delineados (por que é possível destacá-los enquanto “contextos”)? E quem são os agentes que aplicam a censura em cada um desses casos? Em síntese, a censura à época da ditadura é caracterizada pela existência de um órgão censório estatal, a DCDP, enquanto de 2017 para cá é a notável repetição de casos de censura que permite identificar um “contexto”. Durante a ditadura, são os agentes da DCDP, em geral policiais federais, que aplicam a censura, a qual costuma consistir, em se tratando de artes visuais, na retirada de obras de exibição, com raros casos de fechamento de exposições. Já de 2017 para cá, não há como traçar um perfil de censor: diferentes agentes aplicam diferentes

“tipos” de censura, desde encerra-mento de mostras, passando pela apreensão, até a destruição direta de obras, com ou sem o aval de alguma autoridade pública. Vale notar que o clamor popular dos casos recentes, embora desencadeado, em tese, por obras específicas, costuma se voltar contra as instituições em si¹¹ que as expuseram, convertendo-se em protestos por seu fechamento – o que, até onde se sabe, não ocorria na ditadura.

Cabe, ainda, indicar que o objetivo da construção desses paralelos não é atingir uma conclusão qualitativa sobre os períodos comparados. Por exemplo: pode-se afirmar, diante do maior número de casos de censura às artes visuais hoje em relação à ditadura militar, que se vive algo *pior*? Não necessariamente. Afinal, o atual campo artístico brasileiro é muito mais complexo do que era 50 anos atrás; ou seja, há um maior número de espaços expositivos (físicos e simbólicos) e, pois, de “oportunidades” de censura. Ainda, a possibilidade de se denunciar e discutir publicamente, graças à *internet*, atos censórios é muito maior na atualidade do que durante a ditadura militar – uma plataforma como a do *Nonada*, compilando casos de censura, seria impensável no anos 1960/1970. Tal premissa também é verdadeira, por outro lado, no que tange às manifestações “contra” as artes. Os mais notórios incidentes dos últimos anos – o fechamento da *Queermuseu* e a polêmica após a performance de Wagner Schwartz no MAM-SP – foram deflagrados pela enorme reverberação *online* de vídeos acusando obras e artistas de pedofilia; e é sabido que entre os principais propagadores desses vídeos estão grupos com marcados interesses políticos, como o MBL, citado na última nota de rodapé.

¹¹ Bernardo Mosqueira sugere que se trata de um movimento complexo, de oposição à cultura em si, com outros desdobramentos e estratégias além dos casos de censura: “Grande parte dos artistas, atores e acadêmicos se manifestou de maneira contrária ao impedimento da presidenta [Dilma Rousseff, no bojo do processo de *impeachment* iniciado no final de 2015], postando textos e fotos, assinando cartas abertas, apoiando manifestações etc. Em resposta, como forma de invalidar o outro lado, grupos como Movimento Brasil Livre (MBL) lançaram uma série de investigações reais e notícias falsas sobre os usos e maus usos da Lei Rouanet, de incentivo à cultura. Começava assim uma batalha antiartística que surfaria na onda anti-intelectualista, característica de nosso tempo em diversas partes do mundo.” (SPECIAL EDITION, 2018, p. 101).

Referiu-se anteriormente que a justificação da censura atual é moral e não política, diferente do que ocorria na ditadura militar; a linha entre os dois discursos, entretanto, costuma ser tênue: a qualquer momento um pode se converter no outro, quando não andam juntos, disfarçando-se mutuamente. Nas palavras de Miliandre Garcia, em pesquisa sobre a “censura de costumes” no Brasil:

Com ascendência sobre a censura, a comunidade de informações considerava as transformações de costumes parte de um plano de expansão do comunismo que utilizava a degradação dos costumes e decadência da sociedade como estratégia política de tomada de poder. Nessa fase de indefinições, já não mais existiam diferenças evidentes entre decadência moral e transgressão política, tudo fazia parte de um movimento internacional de ruptura política (GARCIA, 2009, p. 4).

Embora o trecho se refira à ditadura militar, não soa distante dos dias atuais, em que argumentos de combate ao comunismo e de defesa dos bons costumes seguem em voga, muitas vezes entrelaçados. No já referido vídeo com trechos do protesto pelo fechamento do MAM-SP, em setembro de 2017, uma mulher, ao microfone, afirma, por volta de 4:12’: “O Brasil é cristão, pedofilia, comunismo, nada disso é bem-vindo aqui, 85% da população brasileira é cristã, isso aí deve ser um bando de comunista, ateu, que nunca tiveram amor na casa deles, e agora precisam destruir as crianças brasileiras” (MORCEGO PROJECT, 2017). A diferença fulcral dos últimos anos em relação à censura ditatorial parece ser a ausência de esforço em esconder a arbitrariedade dos atos censórios sob uma fachada burocrática que os ordene minimamente, eles se bastam enquanto espetáculo: “todos admitem que a censura existe, mas, como uma bala perdida, não sabemos bem de onde ela vem e quem deveria atingir” (DOSSIÊ, 2018, p. 29).

A metáfora da “bala perdida” de Castilho Costa e Sousa Jr. é certa porque transmite também o caráter ameaçador da inconsistência da censura atual. O desconhecimento de seus critérios e de quem está apto ou não a aplicá-la gera um medo similar ao da existência de um órgão censório oficial, ou até maior; provocando casos de autocensura, como o de David Ceccon na Pinacoteca Aldo Locatelli – a fim de evitar *hipotéticos* problemas, a Prefeitura de

Porto Alegre exigiu que o artista não mostrasse uma de suas obras –, sem contar os tantos outros que não vêm à público, como é a regra nesse tipo de censura.¹²

De outro lado, a ausência de consistência na censura foi a regra para as artes visuais já durante o período ditatorial, conforme antes referido. A ameaça da “bala perdida” não é, pois, novidade para artistas, diretores de museus e afins – mesmo assim, são eles (ou, somos nós) seus principais alvos na atualidade. Claudia Calirman tece este comentário (afiado) sobre a censura errática dos militares em relação às artes: “o governo considerava estes artistas plásticos insignificantes, irrelevantes, não mais do que bufões anárquicos, e suas tentativas de transgressão eram desconhecidas pela maioria da população” (CALIRMAN, 2013, p. 144). É de se admitir que a porção final da frase segue, em boa medida, verdadeira. O curador Bernardo Mosqueira observa, nesse sentido, que: “o sistema da arte no Brasil se expandiu, se tornou complexo e se estruturou de maneira elitista, construído por pessoas de elite econômica, com formas de pensar e maneiras de fazer próprias da elite, e dirigido majoritariamente à elite” (SPECIAL EDITION, 2018, p. 109).

Se as artes visuais seguem distantes da “maioria da população”, por que as tomar como carro-chefe da censura, como vem acontecendo de 2017 para cá? Talvez justamente em função disto. Mosqueira prossegue:

Como as formas e os códigos mais valorizados nesse sistema dizem respeito ao contexto cultural dos mais ricos e como as liberdades no contexto do sistema da arte estão muito além das liberdades cotidianas dos cidadãos, o mundo da arte passou a ser visto pelas pessoas como um ambiente privilegiado, cínico e autorreferente – nem carente, nem digno de qualquer solidariedade (SPECIAL EDITION, 2018, p. 109).

¹² De novo, conforme os diretores do OBCOM: “Esses atos censórios da pós-modernidade, entretanto, são percebidos como casos isolados – por não provirem de uma mesma fonte, por não se caracterizarem por uma atividade sistemática e rotineira, por não terem a abrangência e legitimidade de uma política pública, as interdições são vistas como pontuais, como pessoais, merecendo uma análise individual. Mas, o receio, o medo e a cautela se disseminam e promovem, como a censura clássica, a autocensura”. (DOSSIÊ, 2018, p. 33).

Ora, entendendo-se que o intuito dos atuais ataques às artes é gerar adesão e simpatia a seus perpetradores, sedentos por ganhos políticos, faz sentido escolher um alvo pouco popular. Além disso, o caráter *visual* da arte facilita sua “difamação”, dentro da lógica comunicativa de imagens instantâneas hoje vigente, com longos *feeds* de fotografias, vídeos e *memes* vistos por não mais do que poucos segundos. Segundo Castilho Costa e Sousa Jr., “os procedimentos censórios da atualidade se dão menos em relação à palavra escrita, como se caracterizava a censura do passado, tendo como principal alvo as linguagens audiovisuais, especialmente a televisão e a internet” (DOSSIÊ, 2018, p. 31). Os recentes vídeos denunciando obras e artistas não teriam, sem dúvida, o mesmo apelo caso se debruçassem sobre a hermenêutica de frases, adjetivos e pontuações, como faziam os censores do passado.

A potência das obras de arte reside na sua abertura de significado, na impossibilidade de se dizer, com precisão, do que elas tratam e, pois, do que não tratam. O trabalho artístico acolhe, com generosidade ímpar, uma miríade de interpretações; quiçá por isto seja tão fácil fazer aderir à sua superfície acusações esdrúxulas como as de incitação, ou mesmo de prática direta de pedofilia e zoolofilia pelas imagens, gerando imediata e irrefletida indignação em boa parte da audiência. Mas os acusa-dores, salvo melhor juízo, não nutrem reais preocupações com a “qualidade” da arte nacional, e nem com o combate à pedofilia, no que a realização de protestos em frente a museus é, evidentemente, ineficaz. Interessa-lhes o espetáculo.

Comentários similares no sentido de que os casos atuais de censura fundam-se em críticas rasas e sensacionalistas de grupos políticos com motivações duvidosas, marcam diversos textos sobre o assunto – sobretudo os assinados por agentes do campo artístico. Por exemplo, neste excerto do crítico de arte Sérgio Bruno Martins:

Do ponto de vista meramente eleitoral, o objetivo é simples: para o MBL, encobrir com uma cortina de fumaça sua vista grossa à corrupção do governo Temer, que poderia alienar suas bases eleitorais; para Malta e outros políticos, produzir os troféus a serem expostos durante as eleições de 2018. Em poucos meses, não faltarão candidatos exibindo orgulhosamente a cabeça de um artista ou curador “pedófilo” no horário eleitoral (SPECIAL EDITION, 2018, p. 17).

Findas as eleições de 2018, e sabido o seu desfecho, vê-se que a cortina de fumaça criada (em tese) para influenciá-la não se dissipou. A presepada dos curtos mandatos de Roberto Alvim e Regina Duarte como secretários nacionais da cultura é prova disto. Talvez seja hora de admitir que se lida com algo mais persistente, menos efêmero do que a fumaça, e serão necessários esforços concretos, conscientes e coordenados visando seu desmanche daqui para a frente.

Referências

9a BIENAL DE SÃO PAULO. In: **Bienal de São Paulo**, São Paulo: 2020. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/9bienal>. Acesso: 23 jul. 2020.

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

DOSSIÊ – censura e políticas culturais. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 11, n. 1, jan./jun. 2018, pp. 9–229. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso: 12 dez. 2019.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil**: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988. (Trabalho apresentado como requisito à conclusão da bolsa pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa). Rio de Janeiro: Fundação Bilblioteca Nacional, 2009. Disponível em: <http://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral//miliandre-garcia.pdf>. Acesso: 12 dez. 2019.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. In: **El País**, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html. Acesso: 23 jul. 2020.

MIYADA, Paulo (org.). **AI-5 50 anos**: ainda não terminou de acabar. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MORCEGO PROJECT. Protesto contra MAM / manifestação contra performance no Museu de Arte Moderna de SP. **Youtube**, 30 set. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LbnPoxfqU8>. Acesso: 12 dez. 2019.

NONADA – Jornalismo Travessia. **Observatório da censura na arte**. [s.l., 2020?]. Disponível em: <http://www.censuranaarte.nonada.com.br/>. Acesso: 23 jul. 2020.

SCHROEDER, Carolina Saut. **X Bienal de São Paulo**: sob os efeitos da contestação. (Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-26112011-133939/pt-br.php>. Acesso: 14 fev. 2020.

SPECIAL EDITION – Brazilian Art under Attack!. **Jacaranda Magazine**. Rio de Janeiro: Jacaranda Foundation Inc., n. 6, 2018. Disponível em: <http://www.jacarandamagazine.com>. Acesso: 12 dez. 2019.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em julho de 2020.


Como citar:

OLIVEIRA, Juliana Proença de. Contextos de Censura às Artes Visuais no Brasil: Duas Aproximações. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 201-215, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.14>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

“Chapa Branca” na Beija-Flor, o grande decênio na avenida em 1975

“White Plate” in Beija-Flor, the great decene on the avenue in 1975

Carlos Carvalho da Silva*

 0000-0002-4426-7511
carvalhocarnaval78@gmail.com

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar o enredo carnavalesco do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis no ano de 1975 intitulado “O grande decênio”, desenvolvido pelo jornalista e professor Manuel Antônio Barroso. Buscamos aproximar, através da materialidade criada com o desdobramento do enredo textual para o enredo visual, com as fantasias carnavalescas como ferramenta de propagação do ideário militar durante o período do “milagre brasileiro”. Os enredos patrióticos desse período, conhecidos nos dias de hoje como “chapa-branca”, proporcionaram às agremiações alinhadas à ideologia militar o estigma de escola patriótica ou ainda como “unidos da arena”. A escola de samba de Nilópolis carregou esse fardo pesado, mesmo após a contratação do carnavalesco Joãozinho Trinta, com o enredo “Sonhar com rei dá leão”, em 1976, que conquistou o campeonato daquele ano. Sendo assim, o carnavalesco e a agremiação foram, ainda assim, criticados e julgados pelas marcas de um passado não distante: o ano de 1975 – o grande decênio.

Palavras-chave

Carnaval; chapa-branca; Beija-Flor; militar; fantasia

* Mestre e doutorando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes PPGAV/UFRJ. Professor substituto na EBA/UFRJ no depto. de Artes Teatrais. Professor convidado na pós-graduação Lato Sensu em Figurino e Carnaval na UVA/RJ.

Abstract

The article aims to analyze the carnival story of G.R.E.S. Beija-Flor of Nilópolis in the year of 1975 titled “The great decade”. We seek to approach, through materiality created with unfolding of textual plot for the visual, carnival fantasies as a tool for propagating the military ideology during the period of the “Brazilian miracle”. The patriotic plots of this period, known nowadays as the “white plate”, have given the military-aligned groups the patriotic school stigma. The Nilópolis samba school carried this heavy burden, even after the signing of the carnival Joãozinho Trinta, with the plot “Dreaming of a King of the Lion” in 1976, which won the championship that year. Thus, the carnavalesco and the association were nevertheless criticized and judged by the marks of a not distant past: the year of 1975.

Keywords

Carnival; White Plate; Beija-Flor; military; fantasy

Introdução

O autoritarismo se apresenta, muitas vezes, pelas palavras e ações arbitrárias e dominadoras. Porém, durante o regime militar brasileiro, ele tomou um novo formato: mirou nas escolas de samba do Rio de Janeiro e, mesmo parecendo contraditório, conseguiu unir o autoritarismo do regime com o popular dos préstitos carnavalescos.

Iniciaremos nosso texto com o conceito de enredo – a parte textual de um desfile – com a sinopse e o samba-enredo e seu desdobramento visual. Será nessa materialidade imagética de algumas fantasias do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis no desfile de 1975, com o título “O grande decênio”, que as aproximaremos às representações do autoritarismo e os anseios ideológicos do regime militar brasileiro.

O enredo carnavalesco – desdobramentos de uma narrativa

Consideramos “enredo carnavalesco” toda produção textual com bases argumentativas que funcionam como um fio condutor, que, posteriormente, será utilizado por diversos segmentos da escola de samba. A partir dessa história contada pela agremiação, os outros elementos se articulam e desdobram em fantasias ou alegorias. No enredo, encontramos a apresentação de personagens, fatos e narrativas de acordo com a visão de cada artista carnavalesco, criador do desfile.

Graças ao caráter abrangente desse profissional, consegue-se através de sua atuação, agregar na escola de samba segmentos administrativos e de produção do carnaval como o barracão, e social, como a quadra de ensaios. Sua posição, segundo Guimarães (1992, p.123), “é de grande destaque e mobilidade, onde funciona como um elemento mediador entre os vários setores da escola”. Assim, o enredo funciona como um amálgama, capaz de aglutinar os indivíduos de camadas distintas, possibilitando comunicações e experiências através da interação social.

A questão da imagem é fundamental quando falamos de enredos, seja por que ao pensarmos o tema imediatamente associamos um imaginário a ser descrito, seja por que a construção de um desfile é uma sequência lógica e

ordenada de imagens estruturadas pela (s) narrativa (s) que o enredo propõe. Peter Burke (2016) nos encoraja a usar imagens como evidências históricas, justamente por conta da ampliação das fontes de pesquisas, em que, segundo o autor, a imagem tem “o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais” (BURKE, 2016, p.17). Concordando com esse autor, escrever sobre carnaval e desfiles de escolas de samba seria “virtualmente impossível sem o testemunho de imagens” (BURKE, 2016, p.18).

Neste artigo, a indagação de Burke sobre em que medida e forma uma imagem pode oferecer uma evidência confiável do passado toma uma via de mão dupla: no enredo analisado, as imagens nos mostram que podem ser, ao mesmo tempo, evidências do passado – daquele desfile – e evidências de um futuro idealizado pelo seu criador, Manuel Antônio Barroso¹, futuro este gerado pela cultura e sociedade desse período. Tal dualidade implica questões que não pretendemos esgotar em tão pouco espaço, mas que nos levariam a investigar, mesmo brevemente, alguns aspectos reveladores dessa conexão passado/futuro através desse enredo.

A escola de samba Beija-Flor, nos anos anteriores, apostou nessas temáticas ufanistas, quando em 1973, com o enredo “Educação para o desenvolvimento”, abordando, entre seus quadros², a reformulação da educação e o Mobral; e, em 1974 “Brasil ano 2000”, ao retratar a imagem do Brasil no futuro graças ao “milagre brasileiro”³. Para a presente análise, trouxemos o enredo “O grande decênio”, de 1975, que tinha como base todo o desenvolvimento alcançado em diversas áreas, como transporte, ciência, tecnologia e educação. Como exemplo disso, observamos o que disse o “Diário de Notícias” no dia 15/01/1975: “Beija-Flor canta e samba os 10 anos da revolução” (Diário de Notícias, 15-01-1975, p.13).

¹ De acordo com os periódicos encontrados, Manuel Antônio Barros, jornalista e professor, foi o responsável pelo desenvolvimento dos enredos do G.R.E.S Beija-Flor nos anos de 1973 a 1975.

² A setorização da escola de samba no desfile neste período é conhecida como quadro.

³ O milagre brasileiro é a denominação da época de desempenho favorável da política e da economia brasileira, durante os anos de 1968 a 1973, refletindo no crescimento do PIB (Produto Interno Bruto) e no declínio das taxas de inflação. O governo aproveitou a euforia popular, provocada pelo milagre brasileiro, para lançar suas propagandas políticas desenvolvidas pela AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas). Queira ler mais em: VELOSO, Fernando A.; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fábio. Determinantes do “milagre” econômico brasileiro. (1968-1973): uma análise empírica. RBE, v.62, n.2, p.221-246, 2008.

No “caderno de enredo” de 1975, o título “Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor acompanha com ordem e progresso o desenvolvimento do grande decênio” já indicava esta aproximação. Partimos, então, dessa informação para compreendermos o formato do enredo entregue aos responsáveis para executá-los em fantasias e alegorias, para que a análise seja correspondente ao material encontrado. A escola de samba acredita que, no material desenvolvido pelo autor do enredo, apresentará “temas inéditos que, além de muito aplaudidos não apenas por *experts* em samba, mas também por *autoridade*⁴ e pelo povo em geral”. Além disso, outros periódicos também a divulgavam como “escola patriótica” (Jornal do Brasil, 20-01-1975, p.10).

A materialização da textualidade

Segundo Augras (1998, p.68), com essas informações, poderíamos afirmar uma “escancarada cooptação” do governo de regime militar. Nosso interesse é o de compreendermos como o enredo de 1975⁵ influenciou na estética da agremiação, e como esse desfile rompeu as fronteiras do autoritarismo fantasiado⁶ de popular, e, posteriormente, colaborou na construção dessa imagem negativa, vinculada às políticas culturais do regime de exceção.

Entendemos como materialidade de uma textualização o desdobramento do enredo proposto no caderno da Beija-Flor sob a forma plástico-visual do desfile. Assim, de acordo com a fala do Diretor Cultural da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Hiram Araújo,

a criação de um enredo oferece dois momentos distintos (naturalmente, um interligado ao outro): o literário e o plástico-visual. (FARIAS, 2007, p.15)

⁴ Grifo nosso.

⁵ O ano de 1975 foi o último com os enredos conhecido como chapa-branca, a exaltação das ações do governo vigente. Além do G.R.E.S. Beija-Flor outras agremiações apresentaram durante a década de 1970 enredos que versavam tais temáticas, para conhecer mais, queira ler JUPIARA, Aloy. Os porões da contravenção: jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado – 1ª ed. Rio de Janeiro. Record, 2015, p. 01-95.

⁶ Segundo Da Matta (1997, p.61), fantasia pode ter dois significados: o primeiro referente às ilusões, e o segundo constitui-se como costumes usados em festas carnavalescas.

Trouxemos, para exemplificar tal desdobramento do enredo, entre o textual e o visual, uma parte do caderno de enredo da Beija-Flor e as fantasias do desfile.

Quadro A – Transportes – “Transporte integrado reduz o custo dos fretes”
Marinha Mercante

Em 1964, os estaleiros nacionais tinham, no total, oito encomendas, cuja tonelagem representava 103.110 toneladas de carga. No início de 1974, as encomendas somavam 129 embarcações, correspondendo 1.728.260 toneladas. Isso foi determinado pelo programa de Construção Naval, que consubstancia os elementos necessários e indispensáveis à expansão de nossa frota mercante. (Caderno de Enredo. Beija-Flor, 1975)



Fig. 1
Fantasia de bateria
da Beija-Flor.
Fonte: Acervo O Globo,
1975



Fig. 2
Fantasia ala das crianças
da Beija-Flor.
Fonte: Acervo O Globo,
1975



Fig. 3
Fantasia de ala da Beija-Flor.
Fonte: Acervo O Globo, 1975

Podemos entender as fantasias carnavalescas como tendo um papel nos desfiles carnavalescos, pois nelas percebemos a identidade visual de cada agremiação e que desempenha uma função narrativa. As fantasias articulam toda agremiação, pois

devem enquadrar-se no enredo (concepção e adequação), com maneiras próprias de criação (originalidade), diversificadas na exploração das potencialidades do enredo (variedade), apuradas na confecção (acabamento), dando boa impressão nos sentidos (efeito) e favorecendo uma perfeita utilização e exploração das cores. (RioTur, 1991, p.313)

Ao observarmos as fantasias nas figuras 1, 2 e 3, podemos notar o símbolo de uma âncora, referente à Marinha Mercante, embora para a confecção das fantasias acima a escola de samba tenha optado em utilizar tecidos mais simples e sem estampas para dar destaque à simbologia em recorte, aplicado nas cabeças, golas e macacões. Cavalcanti aponta que os elementos de uma fantasia devem satisfazer a duas etapas do desfile: “a primeira é ser vivida, usada e mostrada, a segunda é ser olhada, apreciada” (CAVALCANTI, 1994, p.52).

Procura-se

Como AUGRAS (1998, p.94) afirma, “o regime militar não deu samba”. Nessa linha de pensamento, voltamos para antes do lançamento do caderno de enredo de 1975. A agremiação passava por um processo de escola de samba desacreditada após dois enredos consecutivos com a temática nacionalista-ufanista. Tal fato é constatado numa nota do Jornal do Brasil à procura de uma pessoa letrada e com várias outras atribuições para desenvolver o samba-enredo da agremiação. Notamos o tratamento da “vaga de emprego” (Jornal do Brasil, 11/08/1974, p. 4) com sarcasmo, pois não existia retorno financeiro pelo serviço, apenas que a pessoa estaria prestando um grande serviço à população.

No ano anterior, em 1974, as carnavalescas Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, foram as responsáveis na criação do enredo visual, ou seja, as fantasias e alegorias, porém no ano seguinte não participaram com o desenvolvimento. Nesse ano, foram convidadas por Hiran Araújo, carnavalesco do G.R.E.S Portela, para desenvolver para a agremiação as fantasias e alegorias. Porém, em entrevista com a carnavalesca Rosa Magalhães, também “trabalhava na TV Globo fazendo outras coisas e decorações de rua” (MAGALHÃES, 2016), a carnavalesca declarou que

era um enredo que hoje você vê era um tanto a favor da (silêncio), não era declaradamente por que ser a favor da “revolução” eu não iria fazer [...] não sou louca [...] mas tinha uma veladura [...] entendeu? Porque a “revolução” já estava muito desgastada e meu pai era da oposição [...] quando teve a revolução eu nem sabia que “tava” tendo a “revolução”, a gente estava em Petrópolis e meu carro foi abalroado, fui parar no meio do mato. (MAGALHÃES, 27-06-2016)

A partir dessa declaração da carnavalesca Rosa Magalhães (2016) de que “a revolução já estava muito desgastada”, continuamos a demonstrar a imagem negativa da agremiação frente aos enredos ufanistas.

Beija-Flor e o fardo chamado “Chapa-Branca”

Passamos a chamar os enredos nacionalistas-ufanistas da agremiação Beija-Flor desenvolvidos nos anos de 1973 e 1974 de enredos “chapa-branca”⁷. Com a declaração encontrada no jornal sobre o samba-enredo para o ano de 1975, podemos perceber a falta de empatia criada pela escola de samba com seus enredos ufanistas⁸.

Podemos levar em consideração o estigma da agremiação pelo fato de desenvolver, nestes três anos, enredos que enalteciam as realizações do regime militar, citando inclusive suas construções, como a Transamazônica, o PIS e o PASEP. Tais temáticas levaram os enredos da agremiação a carregarem o pesado fardo ao longo das décadas. A visibilidade do estigma na Beija-Flor deu-se pelas reportagens veiculadas nos periódicos, utilizando metáforas para associar os enredos patrióticos menosprezando o desfile por completo, desconsiderando os artistas encarregados na concepção estética carnavalesca, assim como as leituras realizadas de acordo com cada ano.

Observamos que a imagem negativa da agremiação nos periódicos com o enredo de 1975 “O grande decênio” foi representado pela expressão “tema da pressão”, não agradando nas fantasias e alegorias e com um samba sem grande expressão. Sugeriu-se, ainda, que a escola de samba procurasse outro tema de acordo com as condições de uma “média escola grande” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1974). A partir disso, percorrendo periódicos, encontramos no JORNAL DO BRASIL (20-01-74, p. 10) uma nota que descreve a Beija-Flor como uma “escola patriótica”, no qual se pontuou que, em mais um ano, a escola de samba da baixada fluminense aposta em um enredo de um “Brasil que segue avante”⁹.

⁷ De maneira genérica, “chapa branca” é o que tem como referência o governo em geral – o poder do Estado –, dando voz a sua política, independente do período histórico, haja vista que esta alcunha ainda é aplicada.

⁸ Nesse, caso podemos considerar ufanismo como o patriotismo em excesso. Durante décadas o nacionalismo era exigido como temática para os enredos carnavalescos. Observamos, nos regulamentos dos desfiles de 1973 e 1974, que esses enredos deveriam ser baseados em apenas motivos nacionais. Esse nacionalismo exagerado tinha a intenção em preservar a autonomia e manutenção do poder do regime militar.

⁹ Trecho do samba-enredo Beija-Flor de 1975, autoria Bira Quininho.

A confirmação do estigma dado à Beija-Flor deu-se pela associação dos elementos ligados às forças armadas¹⁰, visivelmente ilustradas nas fantasias da bateria (FIGURA 1) e ala das crianças (FIGURA 2). Recorremos ao estudo de GOFFMAN (1988) para buscarmos o sentido da imagem negativa que a escola de samba Beija-Flor recebeu ao desenvolver os enredos de 1973 a 1975, esclarecendo a relação do estigma com a temática “patriótica”. Através dessa teoria, compreenderemos a transformação negativa da agremiação. Alguns signos militares transmitem informações para confirmar aquilo que temos como em excesso. Além das referências encontradas no enredo textual, encontramos também na letra do samba-enredo, descrita abaixo. Esses símbolos reforçam a existência de uma cooptação por parte dos militares, assim como podemos observar posteriormente ao desfile em uma nota no jornal de agradecimento de “Ministérios, entidades e órgãos públicos que foram homenageados [...] da Marinha Mercante, o MOBREAL e o gabinete da Presidência da República” (JORNAL DO BRASIL, 02-03-75, p. 6)

É de novo carnaval
Para o samba este é o maior prêmio
E o Beija-Flor vem exaltar
Com galhardia – O grande decênio
Do nosso Brasil que segue avante
Pelo céu, mar e terra
Nas asas do Progresso constante
Onde tanta riqueza se encerra...
Lembrando PIS e PASEP
E também o FUNRURAL
Que ampara o homem do campo
Com segurança total
O comércio e à (sic) indústria
Fortalecem nossa Capital
Que no setor da economia
Alcançou projeção mundial

¹⁰ Na historiografia do samba, costuma-se atribuir à Beija-Flor de Nilópolis a pecha de agremiação chapa branca (talvez seja melhor dizer “chapa verde oliva”) da ditadura, com enredos de louvação ao Brasil dos militares. (SIMAS, Luiz Antonio. Para tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

Lembraremos também
O MOBRAL – sua função
Que para tantos brasileiros
Abriu as portas da Educação
(QUININHO, Bira. O grande decênio, 1975)

Observamos, ainda, em outros periódicos que nem os próprios compositores compreenderam a proposta do enredo “O grande decênio”. De 60 compositores inscritos para concorrer ao samba-enredo, 36 conseguiram entregar o samba-enredo no prazo estipulado e, desses, apenas 10 concorreram à disputa final (JORNAL DO BRASIL, 15-09-74, p. 6). Em outra nota com título “O samba enredo que não foi bem entendido” (JORNAL DO BRASIL, 02-03-1975, p. 6), o jornal critica o enredo ufanista “com tema já desgastado”, que serviu de ponte para a agremiação alcançar posição melhor no resultado final do desfile. Porém, essa temática seria abandonada graças ao desgaste sofrido ao longo dos três anos de fracassos e críticas.

Até o ano de 1975, a escola de samba Beija-Flor manteve a linha nacionalista-ufanista, carregando o peso de ser considerada como “Unidos da Arena” (TAVARES; FREIXO, 2015, p. 133) e receber críticas ao tema “muito pichado pelos jornais, revistas e televisão, e que foi pouco compreendido” (JORNAL DO BRASIL, 02-03-75, p. 6). O presidente da escola de samba, pressionado, confessa que esse tipo de enredo já estaria desgastado e ainda critica a falta de apoio da imprensa, atacando-a com a frase: “não foram poucas as reportagens engraçadinhas falando da Beija-Flor e, até hoje, ainda comentam o tema do Grande Decênio”.

As críticas ao enredo de 1975 mostraram, de forma jocosa e sarcástica, como a imprensa utilizou das informações da agremiação e sua ligação com o regime militar. O reconhecimento da presidência e diretoria da agremiação sobre a temática nacionalista desacreditada, não foi poupada pela crítica dos meios de comunicação. A Beija-Flor, ao associar-se com a simbologia militar em seus enredos, transformou

a identidade social daqueles com quem o indivíduo está acompanhado pode ser usada como fonte de informação sobre a sua própria identidade social, supondo-se que ela é o que os outros são. (GOFFMAN, 1988, p.43)

A associação com os militares e seus símbolos estaria, automaticamente, partilhando de seus pensamentos ideológicos e, conseqüentemente, sendo aceito como ele. O ano de 1975 para o G.R.E.S. Beija-Flor foi um marco divisório em sua história e, conforme reportagem apresentada anteriormente finaliza, “agora, é mudar para melhorar” (Jornal do Brasil, 02-03-75, p. 6).

Sonhar com rei dá... João

Antes do término do carnaval de 1975, a Beija-Flor apostou em um novo conceito de enredo para o próximo carnaval. Anísio Abraão David chega à presidência da agremiação em 1976 com muitos planos. A ideia inicial de seu irmão Nelson Abraão David seria de convidar carnavalescos até mesmo de outras agremiações para desenvolver o enredo com temáticas originais, atuais ou de episódios históricos (Jornal do Brasil, 02-03-75, p. 6). Por outro lado, foi um depoimento do presidente da escola que retrata a concepção do enredo para o carnaval de 1976, que seria uma homenagem ao seu amigo Natal, patrono emérito da Portela, falecido em abril de 1975. Com consentimento da família e da coirmã Portela, nasce o enredo “O homem de um braço só”, cujo título, de acordo com a entrevista dada ao jornal O Globo (04-03-76, p. 9), seria “Brasil de Drummond e o homem de um braço só”.

A Beija-Flor estava sem carnavalesco responsável para desenvolver o tema criado e, nesse momento, surge a figura de Joãozinho Trinta, carnavalesco consagrado pelos G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro¹¹, que rondava o presidente da escola de samba de Nilópolis com suas ideias para o próximo carnaval. Houve uma conversa, Anísio entregou o seu enredo e no dia seguinte Joãozinho Trinta apresenta uma nova proposta de título “Sonhar com Rei dá Leão”.

A temática do enredo alterou a imagem da agremiação nilopolitana, que contou com a fama do carnavalesco “marcado pelo absoluto predomínio dos efeitos visuais”. A chegada de Joãozinho Trinta, teve um papel importante naquele momento em que a escola de samba passava, trazendo a credibilidade perdida

¹¹ Além da contratação do carnavalesco Joãozinho Trinta, o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro convidou o diretor de carnaval e harmonia Luiz Fernando do Carmo, conhecido como Laíla. Porém, por motivos de saúde, não foi possível realizar a entrevista com o diretor. Para realização deste capítulo, apoiamos-nos em declarações em jornais e revistas, além das reportagens encontradas nos periódicos.

e, conseqüentemente, amenizando os impactos negativos da escola “patriótica” e seus enredos nacionalistas-ufanistas.

Joãosinho Trinta é contratado pela agremiação e instaura um novo tipo de desfile, não experimentado anteriormente pela agremiação. O carnavalesco usa de artifícios já aplicados na escola de samba G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro com o excesso de luxo, muito brilho e uma imaginação desenfreada (AUGRAS, 1998, p.87). O tema do enredo exaltava o jogo do bicho¹², um tema conhecido no “mundo do samba”.

Retornando ao nosso propósito, a análise dos enredos “chapa branca”, podemos afirmar que, mesmo com a chegada do carnavalesco Joãosinho Trinta e do atual presidente Anísio, a escola de samba sentia reflexos dos anos anteriores: “a escola que nos últimos anos saiu com enredos de exaltação à Pátria, neste carnaval resolveu apresentar um enredo bem popular, sobre o jogo do bicho” (O GLOBO, 04-03-76, p. 9). Restando ao carnavalesco contornar severas críticas à sua contratação na Beija-Flor, ou seja, o “fantasma” do regime militar ainda pairava sobre a agremiação. Acreditava-se, inclusive, que o carnavalesco teria associação partidária de direita “condizente com o perfil da família Abraão David” (BEZERRA, 2010, p.152). Em entrevista, ele esclareceu sua posição diante estigma de escola patriótica:

A Beija-Flor só tirava os últimos lugares e eu falei então ao Anísio: ‘Por que a Beija-Flor só faz temas falando de Funrural e PIS/PASEP? Você tem alguma ligação com o governo?’ O Anísio disse que não, o máximo que recebiam era um telegrama de alguma autoridade elogiando – mas é claro que tinha alguma ajuda porque o Haroldo Costa [atual comentarista dos desfiles das escolas de samba na Rede Globo] me falou que recebia ordem para não meter o pau [sic] na Beija-Flor. Aí, iniciei na Beija-Flor um novo período, ganhando outros carnavais. (REVISTA PLAYBOY, 1998, p. 30)

¹² O mecenato do jogo do bicho é um assunto já abordado entre os autores AUGRAS (1998), CAVALCANTI (1994), TAVARAS (2015) E BEZERRA (2010), por isso não nos aprofundamos nessa questão para evitar o desvio de atenção à pesquisa.

E, mesmo dez anos após da entrevista dada, a Beija-Flor, em 1986, com o enredo “O mundo é uma bola”, conquista o segundo lugar naquele carnaval, sendo a justificativa do jurado que desqualificou a agremiação em sagrar-se campeã foi a seguinte: “jamais darei 10 para uma escola que fez elogio da revolução [do golpe de 1964]”. (REVISTA PLAYBOY, 1998, p. 31)

A figura do carnavalesco trouxe à escola de samba Beija-Flor uma visibilidade maior e originalidade, conseguindo ultrapassar a marca das grandes agremiações como o G.R.E.S. Império Serrano, G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, G.R.E.S. Portela e G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, conquistando o tricampeonato em 1976, 1977 e 1978. De fato, graças à atuação do carnavalesco Joãozinho Trinta, o G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis alcançou patamares maiores, deixando, aos poucos, a imagem tão negativa dos anos anteriores. São estigmas que nunca serão esquecidos, mas a agremiação tem muito a agradecer ao artista, que deixou uma marca importante estampada na festa carnavalesca.

Conclusão

As escolas de samba cariocas têm demonstrado ao longo de quase cem anos de existência, sua vitalidade e resiliência diante de constantes ameaças a continuidade do espetáculo que criaram para si e o público. Porta vozes de mensagens multifacetadas, reunindo canto, dança, visual e texto, são agentes de suma sociedade em constante transformação, mas que sabem como honrar suas tradições, sem perder a coerência que as torna únicas em nossa cultura. Enfrentar o autoritarismo, seja nos anos de 1970 ou na atualidade, é uma estratégia de sobrevivência, mesmo quando um enredo ufanista é corajosamente apresentado diante de um público e uma intelectualidade que não perdoaria o feito da Beija-flor naqueles anos tão doloridos de nossa história.

O desfile destas agremiações continua sendo tradutor de momentos/movimentos sociais, mas também veículo de cultura, saberes e memórias, que por muitas vezes se repetem sob novas roupagens. Na esteira destas falas políticas se posicionaram outras escolas, como Caprichosos de Pilares, São Clemente, União da Ilha e mais recentemente a Mangueira em 2019. Continuam agentes de uma arte coletiva cujas imagens tem muitos tons e cuja voz reverbera

ainda muito vibrante. O passado mergulhado na neblina do autoritarismo hoje é investigado e buscamos desvendar alguns caminhos de seus labirintos, buscando motivações políticas ou econômicas, ou simplesmente motivações de continuidade do espetáculo. É este o segredo revelado no desfile do “grande decênio” não apenas uma glorificação de feitos do poder, mas um poderoso instinto de sobrevivência e continuidade, feito de escolhas e estigmas a serem enfrentados.

Referências

- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba enredo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- BEZERRA, Luiz Anselmo. **A família Beija-Flor**. (Dissertação de Mestrado). Niterói: Instituto de Ciências Humanas e Filosofia/Universidade Federal Fluminense, 2010.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Paulo: Brasiliense, 2005.
- FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.
- FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- GUIMARÃES, Helenise. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4ª ed.. Editora LTC, 1988.
- MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

RIOTUR, RIOTUR. **Memórias do carnaval**. Rio de Janeiro: Oficina dos Livros, 1991.

REVISTA PLAYBOY. Ano XXIII, nº 271, fev/1998, p. 30-31.

TAVARES, LUIZ EDMUNDO; FREIXO, Adriano de. O samba em tempos de ditadura: as transformações no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 a 1970. In: FREIXO, Adriano de; MUNTEAL FILHO, Oswald (org). **A ditadura em debate**: Estado e sociedade nos anos do autoritarismo. Rio de Janeiro. Editora: Contraponto, 2015.

Submetido em março de 2020 e aprovado em julho de 2020.


Como citar:

DA SILVA, Carlos Carvalho. “Chapa Branca” na Beija-Flor, o grande decênio na avenida em 1975. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 217-231, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.15>. Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

A Minimal Art como projeto político: o caso da 8ª Bienal de São Paulo¹

Minimal Art as a political project: the case of the 8th São Paulo Biennial

Guilherme Moreira*

 0000-0002-6679-5649
guilherme.tcha@gmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta a dimensão política da Minimal Art estadunidense a partir da presença de obras preambulares deste movimento artístico na 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Deste modo, o presente artigo analisa o projeto político em que consistiu a vinda de obras de Donald Judd, Frank Stella, Robert Irwin e Larry Bell para a 8ª Bienal, em 1965, considerado a estratégia estadunidense de Diplomacia Cultural, cujo escopo ensejou a presença de obras abstratas no certame brasileiro, no contexto da Guerra Fria.

Palavras-chave

Minimal Art; 8ª Bienal Internacional de São Paulo;
Diplomacia Cultural; anos 1960

Abstract

This paper discusses the political dimension of the Minimal Art movement from the presence of preambular minimalist artworks in the 8th International São Paulo Biennial, in 1965. Thus, the following paper analyses the political project that constituted the arrival of artworks of artists such as Donald Judd, Frank Stella, Robert Irwin and Larry Bell to the 8th Biennial, 1965, considering US' politics of Cultural Diplomacy whose scope gave rise to the presence of abstract artworks at the Brazilian event within the context of the Cold War.

Keywords

*Minimal Art; 8th International São Paulo Biennial;
Cultural Diplomacy; 1960's*

* Mestre na linha de Teoria e História da Arte pelo PPGAV-UnB (2019) e bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília (2016).

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n40.16

¹ Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado realizada com incentivo da bolsa do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da Capes.

Numa bem sucedida corrida contra o tempo, em razão da greve dos transportes e cargueiros que afetou a Costa Leste dos Estados Unidos em agosto de 1965, as obras da delegação estadunidense só desembarcaram no Brasil dias antes da abertura da 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Composta por quarenta e seis obras de sete artistas radicados tanto em Nova York quanto na Califórnia, a chegada desta delegação causou certa mobilização no público e, em especial, nos organizadores do evento brasileiro, uma vez que, além do circunstancial atraso, que resultou no adiamento das atividades do júri de premiação, as obras de grandes dimensões, a exemplo das esculturas e pinturas de Barnett Newman (1905-1970), encontraram dificuldades no traslado do porto de Santos ao Pavilhão da Bienal, na capital paulista. Uma nota do jornal *New York Times* informou, à época, que

A polícia estadual de São Paulo providenciou uma escolta de motocicletas para os quatro caminhões que fizeram o traslado das obras da exibição, de Santos para o museu, e quase não passaram debaixo de algumas das pontes e túneis da cidade. Uma das caixas contendo uma enorme tela de Barnett Newman, de Nova York, pesava mais de uma tonelada e tinha mais de 7 metros de largura e 3 de altura. (U.S. ART..., 1965, p. 23L, tradução nossa)

É inegável, diante deste breve relato, a dimensão do acontecimento em que consistiu a chegada da delegação estadunidense no Brasil. Esta recepção, com toda pompa e circunstância, pareceu ser uma metáfora da grande recepção crítica e de público almejada pela comissão estadunidense, sobretudo se considerarmos que tanto na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963, quanto na 32ª Bienal de Veneza, em 1964, ao menos um artista estadunidense havia sido premiado em uma grande categoria². Desta forma, a delegação estadunidense desembarcava no porto de Santos, em 27 de agosto de 1965, com a esperança de ratificar o *status* vanguardista conquistado por delegações de certames anteriores e, de igual modo, carregando o peso dessa conquista.

² Adolph Gottlieb (1903-1974) recebeu o grande prêmio de pintura internacional na 7ª edição da Bienal de São Paulo, em 1963, enquanto Robert Rauschenberg (1925-2008) fora laureado com o Grande Prêmio na Bienal de Veneza, em 1964.

No texto de apresentação, divulgado no catálogo oficial da 8ª Bienal de São Paulo, o curador californiano Walter Hopps (1932-2005), comissário responsável pela mostra dos EUA, declarou o seguinte:

Em conjunto, estes sete artistas não representam uma “escola” ou frente organizada de atividades. Aliás, existe atualmente certa relutância da parte dos artistas em aceitar denominações categorizando estilos como algo de importância ou necessidade. Embora compartilhando desse ponto de vista, julgo poder afirmar que esta exposição envolve na realidade um novo senso de espaço e estrutura dentro da arte americana contemporânea. (HOPPS, 1965, n.p)

Quando fora convidado para o cargo de comissário, Hopps havia deixado a sociedade na Ferus Gallery e aceitado a direção do *Pasadena Museum of Art*, ambos na Califórnia. Seu trabalho nessas instituições consistiu em apresentar e endossar a circulação da chamada *cool art* californiana, que englobava uma nova geração de artistas cujas pesquisas individuais se distanciavam cada vez mais da gramática visual do Expressionismo Abstrato, rumo a uma experimentação do espaço físico e da tridimensionalidade, especificamente no campo do *assemblage*.

Não obstante, podemos notar a participação expressiva de artistas representados pela Ferus Gallery no certame brasileiro de 1965, como Robert Irwin (1928), Larry Bell (1939) e Billy Al Bengston (1934), além de artistas emergentes da Costa Leste como Donald Judd (1928-1994), Frank Stella (1936) e Larry Poons (1937), chancelados pela figura sênior de Barnett Newman. Os interesses mercadológicos de Hopps são claros, sobretudo se considerarmos a interlocução que ele estabelece com artistas novaiorquinos, na medida em que os elege a partir de uma estratégia simples, mas eficiente: vinculando a circulação de artistas californianos a artistas da Costa Leste estadunidense.

Sob o argumento de reunir, na mostra de 1965, obras referenciais do que caracterizava ser um novo senso de espaço e uma nova estrutura (*a new sense of space and structure*) na produção artística mais recente, Hopps elegera trabalhos eminentemente abstratos e geométricos, entre pinturas e esculturas,

baseado numa perspectiva veementemente formalista, fato que levou Barnett Newman a criticar sua postura e a repreender o curador afirmando que

Foi impressão minha de que você organizaria uma espécie de trem, repleto de obras de jovens artistas de alta estima, os quais, não sendo muito conhecidos, precisavam de mim como locomotiva. No entanto, ao invés de locomotiva, transformei-me apenas na engrenagem de uma máquina formalista. (NEWMAN, 1990, p.186, tradução nossa).

Observando as obras escolhidas por Hopps em justaposição ao seu discurso curatorial é possível notar essa generalização formalista a que Newman se refere. Obras como *Sem Título*, de 1965, de Donald Judd (fig. 1) e *Sem Título (Caixa Dourada)*, de 1964, de Larry Bell (fig. 2)³, serviram, no projeto de Hopps, como instrumentos de uma leitura formalista a qual o curador desejava apresentar ao público internacional, divulgando a mais recente produção artística de seu país.

No entanto, devemos reconhecer o esforço do curador californiano em articular uma visualidade que ainda não conhecia muitos admiradores e adeptos nos Estados Unidos. Os artistas os quais atualmente vinculamos ao movimento da Minimal Art, estavam, no contexto da 8ª Bienal de São Paulo, ainda tateando conceitos e características, experimentando materiais e elementos que hoje definem historicamente a Minimal, como o uso de materiais industriais, a economia visual geométrica e abstrata, a escala e o atravessamento das fronteiras entre as linguagens artísticas. Devemos reconhecer que, para a historiografia da arte atual, essas são informações dadas, mas para Hopps e os artistas, toda essa visualidade e conceituação estava em plena construção.

Do conjunto de obras de Judd, Hopps elegeu seis trabalhos representativos da carreira do artista, de 1960 a 1965, apresentando tanto os trabalhos de madeira em vermelho cádmio quanto as primeiras experimentações de Judd com o metal cru adquirido de fábrica, uma prática cada vez mais frequente entre os artistas novaiorquinos na década de 1960. Essa estrutura de Judd (fig.1), que consiste em uma peça de chão de aparência quadrangular com arestas abauladas formando um perímetro cromático em torno de um vazio central, é exposta como

³ Donald Judd, artista radicado em Nova York era, para Hopps, um representante da Minimal Art novaiorquina e Larry Bell era um artista expoente do movimento californiano Light and Space.

um objeto unitário no espaço, indivisível, dialogando com as qualidades não-relacionais que Judd descrevera em *Objetos Específicos* (1965), em que não há partes internas com as quais o espectador possa estabelecer uma relação composicional de equilíbrio simétrico e hierarquia.

Fig. 1
 Donald Judd, *Sem título*,
 1965, esmalte sobre
 ferro galvanizado,
 102,8 x 213,3 x 17,9 cm.
 Judd Foundation



Fig. 2
 L. Bell, *Sem Título (Caixa
 Dourada)*, 1964,
 vidro e metal,
 22,2 x 22,2 x 22,2 cm.
 Coleção Tate Londres



Do escopo das obras de Bell, Hopps escolheu seis trabalhos de escultura com dimensões consideravelmente menores às das obras de Judd. Essas esculturas evidenciavam a técnica e a espacialidade particular criadas pelo artista no contexto do movimento *Light and Space* na Califórnia. Em *Sem Título (Caixa Dourada)*, Bell utiliza uma técnica de revestimento de vidro à vácuo, criando superfícies com padrões geométricos translúcidos de efeito esfumado, majoritariamente em formatos cúbicos, geralmente apoiadas em pedestais de vidro ou de metal. A subcultura de automóveis e das pranchas de *surf* tornou-se característica do estado da Califórnia, na década de 1960, sobretudo na cidade de Los Angeles que, neste período, assistia a um desenvolvimento sem precedentes da cena artística contemporânea. Inevitavelmente, a produção experimental dos jovens artistas uniu-se a esse movimento cultural, que rapidamente tomou conta do estilo de vida da cidade.

É inegável a dimensão política e cultural presentes no uso dos materiais escolhidos por ambos os artistas e Hopps estava ciente desse teor e do impacto que poderia ter na comunicação dos valores nacionalistas de progresso industrial, social e cultural. Vejamos, a seguir, de que maneira o projeto expográfico de Hopps encontrara suporte no projeto político desenvolvido pelo governo estadunidense à época da 8ª Bienal de São Paulo.

Diplomacia Cultural: um projeto político

As Bienais de São Paulo e de Veneza tornaram-se as principais mostras internacionais que dinamizavam o mundo das artes visuais em escala global ao longo das décadas de 1950 e 1960. No contexto geopolítico da Guerra Fria, o mundo encontrava-se cada vez mais polarizado e a necessidade do estabelecimento de alianças entre nações e territórios era iminente. Com a Revolução Cubana *ameaçando* o progresso capitalista no continente americano desde 1959, a corrida anti-comunista intensificou-se e a avidez estadunidense em liderar essa disputa político-econômica produziu efeitos de grande escala no continente e no mundo.

As relações entre os Estados Unidos e a América Latina ganharam especial atenção ao longo da década de 1960 quando os países latino-americanos entraram na mira da política externa estadunidense no período da Guerra Fria. A estratégia primordial consistia em identificar os interesses dos aliados do chamado *bloco ocidental*, que incluía os países da América Latina, emparelhando-os com seus próprios interesses por meio de uma política da generosidade e da boa vizinhança. A ideia oficial era manter o bem-estar da nação à medida que era mantido o bem-estar das nações vizinhas. Veladamente, a política visava uma conquista ainda maior se considerarmos o ambiente de disputas e tensões.

O grande programa estadunidense que propunha o fortalecimento de uma coligação interamericana, de viés explicitamente anti-comunista, ficou conhecido como *Alliance for Progress* (Aliança Para o Progresso). Desenvolvido desde o início do mandato do presidente John F. Kennedy (1917-1963), em 1960, o programa voltava-se especificamente para a América Latina, o qual previa “um plano de cooperação de dez anos, com o objetivo declarado de fomentar o desenvolvimento econômico, social e político” (RIBEIRO, 2006, p.152) dos países aliados. Quaisquer relações entre Brasil e Estados Unidos durante a década de 1960 podem ser melhor compreendidas e analisadas se consideramos a magnitude desse programa.

O programa despontou no Brasil em 1961 sob fortes críticas e encontrou um ambiente pouco favorável de aclimação: de um lado os nacionalistas defendiam um maior protecionismo econômico e de outro os desenvolvimentistas, que “não constituíam um grupo coeso ou homogêneo” (RIBEIRO, 2006, p.152), encorajavam um investimento externo mais ostensivo. Além disso, o Brasil



Fig. 3
Imagem do artigo de capa
escrito por Grace Glueck
e publicado no New York
Times em julho de 1965
sob o título *Home-Grown Art
Blossoms in U.S. Missions*

enfrentava uma forte instabilidade política com o governo de Jânio Quadros, o que acabou resultando em sua renúncia em 25 agosto de 1961 — uma semana após o acordo de Punta del Este realizado pelos países signatários da Aliança para o Progresso⁴. Os grupos de esquerda do país eram contrários ao avanço do programa, reconhecendo, nesse investimento, os interesses expansivos e imperialistas do capital estadunidense sobre a região num período em que os países da América Latina lutavam por manter sua soberania política e econômica.

Diante deste cenário, uma das frentes de atuação do programa foi a presença maciça dos valores culturais e artísticos estadunidenses a partir de uma política conhecida por *Cultural Diplomacy* (Diplomacia Cultural). Essa política

⁴ A conferência que firmava o acordo da Aliança para o Progresso entre os países da América Latina, exceto Cuba, ocorreu entre 5 a 27 de agosto na cidade uruguaia de Punta del Este, e o acordo pormenorizado da aliança ficou conhecido como a Carta de Punta del Este.

forneceu um sentido a própria noção de auxílio econômico e cooperação entre os países à medida que divulgava veementemente os ideais progressistas estadunidenses, claramente opostos ao suposto *atraso cultural* comunista. Para isso, era necessário eleger quais elementos dessa cultura deveriam ser exportados, por assim dizer, considerando o lugar e a maneira a qual eles seriam apresentados. Como nos lembra Dária Jaremtchuk, “as participações nas bienais de Veneza e de São Paulo transformaram-se em verdadeiras vitrines políticas no cenário da Guerra Fria.” (JAREMTCHUK, 2012, p. 1593).

O programa *Art in Embassies* (Arte nas Embaixadas), lançado no início em 1960, coordenado pelo Departamento de Estado em parceria com o MoMA e a *Woodward Foundation*, criada em 1960 em Washington D.C., tinha o claro objetivo de enviar obras de artistas contemporâneos para as 110 residências de embaixadas e chancelarias ao redor do mundo. Em um artigo de capa (fig. 3) publicado no *New York Times* em julho de 1965— portanto, meses antes da abertura da 8ª Bienal de São Paulo —, a crítica de arte Grace Glueck chamou atenção para o papel da arte e da cultura em missões oficiais do estado, afirmando ser este um programa que

Fez da arte americana o rigor das missões dos Estados Unidos no exterior. “Você pode chamá-la de diplomacia cultural”, disse a Sra. Estes Kefauver, consultora de belas artes do Departamento de Estado e coordenadora das atividades do programa Arte nas Embaixadas. “Ao oferecer evidencia concreta da arte produzida nos EUA, o programa fortalece nossa imagem cultural”. Graças ao programa, artistas americanos estão representados em quase 40 das 110 embaixadas dos EUA, e esse número têm crescido rapidamente. Ano passado, no período de julho à agosto, o Departamento de Estado havia enviado três coleções. Este ano, no mesmo período, já foram enviadas quinze. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)

A especificidade dessa diplomacia cultural, como bem cita Estes Kefauver no trecho acima, era a exigência da presença efetiva da recente produção artística dos Estados Unidos caracterizada, em grande maioria, por trabalhos da Pop, da Op Art e das tendências abstratas. Andy Warhol (1928-1987), Ad Reinhardt (1913-1967), Josef Albers (1888-1976), Willem de Kooning (1904-1997), Jasper Johns (1930) e Edward Hopper (1882-1967) foram alguns dos artistas cujas obras

adornaram as paredes das embaixadas estadunidenses ao redor do mundo. As obras tornaram-se verdadeiros dispositivos de poder nas mãos do Estado, na medida em que desejava-se apresentar o progresso, a criatividade, a inventividade e, acima de tudo, a vanguarda intelectual e artística dos Estados Unidos por meio de grandes exemplares das tendências contemporâneas. O conceito de vitrine política, discutido por Jaremtchuk, torna-se mais evidente quando Glueck destaca, mais a frente em seu texto, que

Milhares de cidadãos soviéticos foram chamados à Spaso House, a residência em Moscou do embaixador Foy D. Kohler, para ver trabalhos de artistas como George Bellows, Jasper Johns e Willem de Kooning. Uma pintura Op preto-sobre-preto, de Ad Reinhardt em companhia das telas de Stuart Davis, Ralston Crawford e Edward Hopper, agitava os visitantes da residência do embaixador Chester Bowles em Nova Delhi. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)

Nesse contexto, as motivações que permearam a entrada da USIA na coordenação das bienais internacionais, em 1963 — lugar até então ocupado pelo MoMA/NY —, mostraram-se inequívocas, evidenciando que as atribuições dessa agência ultrapassariam a atuação de mera subsidiária estatal, constituindo-se em uma entidade de supervisão e monitoramento das representações estadunidenses em mostras internacionais, com o objetivo de garantir que o enunciado político fosse, de fato, transmitido. A união dos interesses diplomáticos da USIA aos interesses econômicos do programa Aliança Para o Progresso, que atuava no Brasil através das missões da *United States Agency for International Development* - USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional), transformou, indiretamente, a Bienal de São Paulo em uma verdadeira arena de disputas políticas e ideológicas.

O esforço para expor a arte abstrata estadunidense em nítida oposição ao que designavam *o atraso cultural* da arte figurativa, constituiu-se em uma ação conjunta entre instituições privadas e o governo dos EUA. Enquanto essas instituições privadas, comandadas por influentes personalidades da política e da cultura, ambicionavam a circulação de suas cada vez mais afortunadas coleções de arte contemporânea, o governo demonstrava um profundo interesse em expandir seu projeto de diplomacia cultural e fazer circular a imagem do progresso artístico e intelectual estadunidense. Sem dúvida, os interesses

políticos se alinharam aos interesses econômicos e, não por coincidência, a sede da *Woodward Foundation*, citada por Glueck como uma das três instituições responsáveis pela execução do programa *Art in Embassies*, localizava-se Washington D.C., capital estadunidense. Glueck recordou que

A Fundação Woodward, estabelecida em 1961 por Stanley Woodward, ex-Chefe de Protocolo dos Estados Unidos e Embaixador do Canadá, é a única das três instituições que adquire e também é proprietária das obras de arte que envia ao exterior. Na realidade, ela mantém uma biblioteca circulante de imagens. Sua sede localiza-se na residência de Woodward, no distrito de Georgetown, em D.C. Assistindo ao Sr. e à Sr^a. Woodward está [Jane] Llewellyn Thompson, esposa do embaixador itinerante, e ex-emissária especial na União Soviética. A fundação já desembolsou de \$100 a \$50.000 em litografias e pinturas. (GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa)

A partir desse ponto, só podemos especular quais foram as dimensões do *lobby* engendrado pela *Woodward Foundation* junto às instituições responsáveis pelo programa em Washington — e se de fato esse *lobby* aconteceu —, na tentativa de fazer com que as obras de sua coleção transitassem pelas residências das embaixadas ao redor do mundo. Todavia, os dados até então apresentados nos mostram que a contiguidade física da fundação com o Departamento de Estado e a proximidade política dos sujeitos envolvidos com esta instituição (o próprio Stanley Woodward e a Sr^a Jane Llewellyn Thompson), provavelmente constituíram-se em facilitadores dos interesses específicos da *Woodward Foundation*. O cruzamento entre as pretensões do governo e as ambições dessa instituição ficam claros se observarmos a fala de Jane Thompson, na qual a ex-emissária e, então assistente da fundação, havia declarado à Glueck que “uma coleção pode ser uma porta de entrada para os círculos intelectuais e artísticos de um país”, acrescentando que isso só seria possível “se um embaixador tivesse imaginação para usá-la.” (THOMPSON *apud* GLUECK, 1965, p., tradução nossa).

Deste modo, a escolha de Hopps para o comissariado da delegação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo era mais que propícia, reforçando a hipótese de que havia, nessa escolha, não só uma admiração pelo trabalho do curador, mas a noção de que Hopps não se desviaria do enunciado político pressuposto pela diplomacia cultural. Segundo o historiador da arte Francis Frascina, a escolha

pelo curador californiano obedecia aos mesmos critérios da política de diplomacia cultural do programa *Art in Embassies*, visto que Hopps tornara-se um grande articulador de trabalhos de artistas das novas tendências da década de 1960, com obras da abstração geométrica e da *Pop Art* estadunidense. Tão importante quanto isso foi o fato de Hopps não ter sido uma figura conhecida por sua militância política, uma vez que seu interesse pela Bienal também residia na consolidação de um mercado simbólico e econômico para essa nova produção artística — em especial à arte da Califórnia e aos artistas representados pela Ferus Gallery. Como Frascina elucidou,

Hopps relembra o alto teor político dessas exposições e as posiciona à luz das complexidades de seus próprios interesses centro-esquerdistas e sua história de atividade vanguardista na Ferus Gallery [...]. Requerimentos para a participação em exposições eram encaminhados para um escritório de assuntos culturais no Departamento de Estado — geralmente por meio de brechas políticas — e, então, para a USIA, um grande braço de propaganda [do governo]. (FRASCINA, 1999, p.42, tradução nossa)

A representante da USIA, designada para a 8ª Bienal de São Paulo e responsável pela promoção dos interesses deste órgão e, de igual modo, pela mediação entre o governo e as entidades civis (como a Fundação Bienal de São Paulo e o Museu de Arte de Pasadena), era a agente Lois Bingham, a mesma que enviara uma carta resposta a Francisco Matarazzo Sobrinho comunicando que os exemplares da arte surrealista estadunidense não seriam enviados à sala especial de Surrealismo e Arte Fantástica, como quisera o presidente da Fundação Bienal, em decorrência do curto orçamento disponibilizado pela USIA. É curioso como esse ponto fora assinalado por Bingham, pois de fato o argumento da verba deixaria qualquer um sem respostas, provocando uma interrupção abrupta nas expectativas de Matarazzo de maneira incontestável. No entanto, Frascina nos relembra que o investimento estatal na divulgação das novas tendências artísticas era substancial, declarando que

Na época a verba girava normalmente em torno de meio milhão de dólares; no caso de São Paulo foram \$ 400.000 [...]. De acordo com Hopps, na administração de [Lyndon] Johnson, grandes quantias de

dinheiro eram colocadas à disposição da USIA permitindo a participação do país nas bienais de Veneza, em anos pares, e nas de São Paulo, em anos ímpares. (FRASCINA, 1999, p. 41-42, tradução nossa)

O posicionamento de Bingham nos ajuda a confirmar a noção de projeto político discutida ao longo deste artigo e ratificada por meio do argumento de Jaremtchuk, ainda que sob outra terminologia, acerca da Bienal como “vitrine política” e, poderíamos afirmar, paralelamente, uma vitrine de modelos artísticos. Em vista disso, é possível compreender de que maneira as inclinações de Hopps para a nova produção artística de seu país estiveram diretamente relacionadas à presença de trabalhos vinculados às novas tendências da abstração geométrica estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo.

Como observou Anne Cauquelin, a respeito da atuação embreante do galerista Leo Castelli (1907-1999) — cujas obras da coleção pessoal estiveram presentes no bojo da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo — “para ser eficaz, uma rede deve estender, tornar-se praticamente mundial. Para fazer a arte norte-americana ser conhecida nos Estados Unidos, era preciso dar essa volta pelo estrangeiro” (CAUQUELIN, 2005, p.124). E para a maioria dessas obras, a Bienal de São Paulo foi a primeira grande parada.

Referências

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRASCINA, Francis. **Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in the Sixties America**. Nova York: Manchester University Press, 1999.

GLUECK, Grace. Home-grown art blossoms in U.S. missions. **New York Times**, Nova York, 06 jul. 1965. Capa, p.1, L40.

HOPPS, Walter. Estados Unidos da América. In: **Catálogo da 8ª Bienal de São Paulo - 1965**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965. (p. 205-210).

_____. **Representação dos Estados Unidos da América.** Califórnia: Museu de Arte de Pasadena, 1965. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Tombo n. 1842.

JAREMTCHUK, Dária. A Bienal de São Paulo no contexto da guerra fria. **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Brasília, Universidade de Brasília/CBHA, p. 1589-1604, 2012,. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s6_dariajaremtchuk.pdf. Acesso: 19 jun. 2018.

NEWMAN, Barnett. **Barnett Newman: Selected Writings and Interviews.** edit. John P. O'Neill; notas e comentários Mollie McNickle; introd. de Richard Shiff. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

RIBEIRO, Ricardo A. Teoria da modernização, a aliança para o progresso e as relações Brasil-Estados Unidos. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, vol. 30, p. 151-175, jul./dez. 2006.

U. S. ART EXHIBIT ARRIVES IN BRAZIL. **New York Times**, Nova York, p. L23, 30 ago. 1965.

Submetido em fevereiro de 2020 e aprovado em julho de 2020.

Como citar:

MOREIRA, Guilherme. A Minimal Art como projeto político: o caso da 8ª Bienal de São Paulo. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 233-245, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.16>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Lembrar para não esquecer: Arte e Política no Salão Preto e Branco (1954)

Remember to not forget: Art and Politics in the Salão Preto e Branco (1954)

Shannon Botelho*

 0000-0003-3321-9415
shannonbotelho@cp2.g12.br

Resumo

O III Salão Nacional de Arte Moderna (Salão Preto e Branco, 1954) foi marcado pela força de seu ineditismo. Ao se contraporem ao programa varguista de sanções econômicas para a aquisição de matérias-primas, os artistas organizaram uma exposição inteiramente em preto e branco como forma de protesto. Este artigo busca resgatar os antecedentes deste Salão, destacar os enfrentamentos sociais e elucidar as permanências simbólicas logradas por ele para o sistema artístico no Brasil.

Palavras-chave

Salão Preto e Branco; Salões; Arte moderna; Arte e política

* Curador no Memorial Municipal Getúlio Vargas (RJ) e professor no Colégio Pedro II. Mestre em história e crítica de arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ com pesquisa o Salão Preto e Branco.

Abstract

The 3rd National Salon of Modern Art (Salão Preto e Branco, 1954) was marked by the strength of its originality. By opposing the Vargas's program of economic sanctions for the acquisition of raw materials, the artists organized an exhibition entirely in black and white as a form of protest. This article seeks to rescue the background of this exhibition, highlighting its social confrontations and elucidating the symbolic permanencies for the artistic system in Brazil.

Keywords

Salão Preto e Branco; Arts sallon; Modern art; Art and politics

“Devemos voltar ao Salão; eis um dever sufocante”

Flávio de Aquino, 1951

Em dezembro de 1951, o então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, promulgava a Lei 1.512, que instituiu a criação do Salão Nacional de Arte Moderna. O anseio de uma parte dos artistas por um espaço legitimado para a apresentação de ideias e poéticas modernas tornava-se realidade, enquanto o desgosto da outra parte aumentava em virtude das conquistas recentes no campo artístico e do grupo moderno. O Salão dos Modernos, como ficou pejorativamente conhecido, era instituído com a mesma organização e status do Salão Nacional de Belas Artes, conferindo aos ganhadores do certame os concorridos prêmios de viagem para o exterior e pelo país, além das medalhas e demais isenções.

Apesar da anunciada bonança, as disputas por espaço e pelo controle ideológico das ações – tanto em âmbito acadêmico, quanto nos espaços livres – foram ampliadas com a instalação de duas instâncias de premiação e de direcionamento para a produção artística¹. O conflito que havia ganhado um contorno mais complexo desde 1940, quando fora criada a divisão moderna do Salão Nacional de Belas Artes, transmutava-se em algo ainda maior, alcançando as esferas públicas e gerando acalorados debates entre críticos e jornalistas nos periódicos da época².

Ao mesmo tempo que era possibilitada a ampliação dos espaços de exposição e divulgação da arte moderna, o governo varguista, em atenção aos altos interesses nacionais e da indústria nascente, imputaria elevados ágios aos

¹ A partir da promulgação do Salão Nacional de Arte Moderna em 1951, foi extinta a Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes. Nesta nova realidade, configuraram-se duas esferas oficiais de premiação: uma para os acadêmicos e outra para os modernos. Com criação da I Bienal de São Paulo (1951), uma terceira esfera de premiação despontou no cenário, ampliando a concorrência, desta vez, para um nível internacional.

² Com a criação do Salão Nacional de Arte Moderna (1951) e da Bienal de São Paulo, travou-se uma disputa pelo protagonismo do discurso crítico, notadamente em relação às poéticas modernas. Flávio de Aquino (crítico do Diário de Notícias) e Quirino Campofiorito (O Jornal), travaram um acalorado debate em suas colunas semanais sobre as poéticas abstratas, durante os anos de 1950 e 1951. Os artistas, por sua vez, dividiam-se em grupos: uns punham-se em defesa das novas tendências, como Portinari e Di Cavalcanti, e outros, em rechaço a essas, como Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa e Lhotar Charoux.

materiais necessários para a produção artística e aos bens culturais. Em favor de um cenário industrial que começava a formar um lastro capaz de atender a certas necessidades da população brasileira³, a direção econômica do governo passou a considerar as revistas especializadas e os materiais artísticos como bens de alto consumo.

A razão dessas sanções era fruto de uma licença prévia que o governo havia dado aos industriais nos anos finais da década de 1940, com o desejo de aprimorar a indústria nacional e amplificar seu escopo de produção. O plano de verticalização da economia⁴ permitiu que os industriais acumulassem estoques de matéria-prima e equipamentos e que aumentassem as importações. Assim, o Brasil se abria, em primeiro momento, às importações para fins comerciais. O desenrolar desse processo culminou em uma forte crise econômica e cambial no início dos anos 50, pois a instabilidade causada pelo *superávit* das importações em detrimento das exportações desestabilizava por completo a balança comercial. Como estratégia para vencer a crise, os industriais sugeriram que o governo adotasse um controle rigoroso das importações dos produtos supérfluos, incentivasse a exportação, controlasse os pagamentos no exterior de *royalties* e patentes, além de incluí-los na formulação de tratados de comércio.

Atendendo aos anseios do grupo empresarial, a Carteira de Importação e Exportação do Banco do Brasil anunciou em 1951 a alteração das normas para a entrada de produtos industrializados como justificativa de proteção da indústria nacional. Os materiais para a produção artística, que, à época, eram quase integralmente fruto das importações, passaram a dividir os altos tributos com as bebidas destiladas, os esquís e os *Cadillacs* “rabo-de-peixe”, na quinta e última categorias de bens de alto consumo. Certamente, o governo não sacrificou somente os artistas que necessitavam de matéria-prima para suas produções, outras esferas sociais também foram prejudicadas pelas alterações tarifárias.

³ Apesar de a energia elétrica estar presente em numerosas cidades brasileiras na década de 1950, o país só começou a produzir fios elétricos a partir de 1952. Como o exemplo, o Brasil importava quase que integralmente os produtos industrializados que consumia.

⁴ O plano favoreceu um desenvolvimento industrial específico, ou seja, o Brasil passava a caminhar para uma ‘Industrialização Vertical’. Isto significava, para Getúlio Vargas e sua equipe de governo, uma atenção especial não só aos projetos de grande porte ligados principalmente ao petróleo, mas também, a energia elétrica e siderúrgica. Cf. (LEOPOLDI, 2002).

Da insatisfação dos artistas, frente às dificuldades em produzir seus trabalhos, somado a um desejo profundo de atualização da linguagem artística, nascia o projeto de executar um salão inteiramente em branco e preto como forma de protesto. Em virtude disto, os artistas liderados por Iberê Camargo, Milton Dacosta e Djanira publicaram a chamada política do III Salão Nacional de Arte Moderna.

Nós artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto. Esta atitude será veemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional. (FERREIRA, 1985, pp. 06-07)⁵

A discussão que se estabelecia em torno do III Salão Nacional de Arte Moderna era eminentemente política e versava, notadamente, sobre a questão dos materiais. Diferentemente das duas edições anteriores, que buscaram exibir as poéticas modernas em desenvolvimento, ou ainda, fortalecer um meio de circulação das ideias ligadas à arte moderna na sociedade⁶, a terceira edição notabilizou-se por discutir uma preocupação premente para os artistas brasileiros, fossem eles ligados às novas correntes modernas ou à tradição acadêmica. Por essa razão, em postura controversa ao desenvolvimento das relações conflituosas entre os dois grupos artísticos ligados à abstração e à figuração, o Salão Preto

⁵ Texto sem autoria, original de 1954, transcrito por Glória Ferreira no catálogo da Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1985. Cf. (FERREIRA, 1985).

⁶ As duas primeiras edições do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1952 e 1953, dispunham em seu júri de seleção e premiação artistas como Santa Rosa e Clóvis Graciano e, como participantes, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Portinari, Djanira, Iberê Camargo, Milton Dacosta e Inimá de Paula (premiado na 1ª edição). Em texto publicado no Diário de Notícias, em 22 de março de 1953, Mario Barata refletiu sobre a importância da edição moderna do Salão, bem como a sua relevância cultural por congrega artistas modernos de diferentes regiões do país.

e Branco se estabeleceria como um lugar de armistício entre os artistas e de confronto às políticas econômicas do governo.

A busca por melhores condições de trabalho não era uma preocupação recente para os artistas. No ano de 1949, Portinari, ao ser questionado sobre a expansão das poéticas abstratas no Brasil, declarou que não se demoraria em tratar de algo “já velho” e que problemas reais e maiores o preocupavam, sendo o mais importante de todos o “das condições de vida dos artistas”, numa realidade em que raríssimos pintores ou escultores viviam “exclusivamente de sua arte” (UM DEBATE..., 1949). As mesmas razões que levaram Portinari a dizer que, no Brasil, a única liberdade de um artista era “morrer de fome” conferiram vigor à afirmação de Iberê Camargo, ao declarar no momento do Salão em 1954: “temos a maior bienal do mundo, o maior estádio do mundo. Como pode ser grande o povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar?” (UM SALÃO..., 1954).

Ao realizar o Salão Preto e Branco, os artistas instituíam uma nova faceta política para a arte brasileira, além do enfoque modernizador das poéticas visuais presentes, visto que, até meados da década de 1940, a dimensão politizada da ação artística se concentrava no realismo social da segunda geração modernista. Desta forma, a postura aguerrida dos presentes no Salão de 54 foi um passo corajoso para o que se entenderia como ação política no campo artístico contemporâneo. O primeiro movimento rumo a ações politizadas nos cenários artísticos posteriores assumiu um curioso contorno de oposição às esferas artísticas públicas, pois, ao se valerem de uma estrutura oficial, os artistas garantiam sua posição sem a possibilidade de que o governo interviesse anulando a exposição. Diante do caráter público legal, o Salão Nacional de Arte Moderna acontecia como uma determinação da lei federal, havendo para sua execução uma verba previamente determinada e reservada nos cofres públicos.

O Salão Preto e Branco se diferenciou ainda do célebre Salão Revolucionário (1931), dirigido por Lúcio Costa. A exposição dos anos trinta se configurou como tentativa radical de atualizar as linguagens artísticas em curso através de uma estrutura legitimada, que era o Salão Nacional de Belas Artes. Entretanto, a disputa travada naquele momento se limitou aos alcances do próprio sistema artístico e alimentou discussões no campo da crítica de arte e dos meios de comunicação. A edição de 1954, por sua vez, além de se constituir como uma esfera de atualização – vocação mesma dos salões modernos –, extrapolaria

os limites do campo artístico ao adotar um caráter político frente às sanções econômicas governamentais.

Por se tratar de um movimento inédito, o evento despertou curiosidade nos meios de imprensa, que cobriam massivamente o certame. A população que recebia as notícias do Salão Preto e Branco através dos periódicos tomava conhecimento das proposições políticas dos artistas em suas reivindicações e participava das discussões ao ver os trabalhos expostos, julgando-os a seu critério e os cotejando com os discursos críticos que circundavam os amplos aspectos do Salão. Embora os salões de arte tenham sido duramente questionados por artistas e críticos, a sua existência, ao menos até a década de 1950, impulsionava os meios artísticos onde se realizavam. Ainda que os critérios fossem contestáveis, assim como as premiações, as discussões travadas em torno dos salões figuram ainda hoje como objetos de estudo no campo da história da arte. Permaneceriam suspensas as questões inerentes aos salões, se não fossem fulcrais para o sistema de arte em seu momento? Importa que, sob a amplitude dos acontecimentos – de contextos econômicos a posicionamentos políticos –, o Salão Preto e Branco certamente catalisou os anseios da classe artística, enquanto parte da sociedade.

Fora do salão, o ano de 1954 culminaria com uma série de crises político-econômicas em todo país. O governo brasileiro via as tentativas de estabilização econômica sucessivamente frustradas pelas conjunturas nacionais e internacionais. A implementação da Comissão de Desenvolvimento Industrial, fruto de um aparelhamento Brasil-Estados Unidos em 1951, não rendia os frutos desejados, embora a parceria beneficiasse as empresas de capital estrangeiro por serem entendidas como de interesse primordial do Estado.

A CDI formulou um plano geral de industrialização (maio de 1952) no qual estabeleceu áreas prioritárias a serem atendidas pelo governo: energia (refino do petróleo, indústria de equipamentos para prospecção e refino, e material elétrico pesado), metalurgia (produção de ligas metálicas e seu processamento em bens de consumo e bens de produção), indústrias químicas (insumos industriais, adubos, fibras artificiais e matérias plásticas, produtos farmacêuticos, celulose e papel), indústria da borracha e indústria de alimentos. (LEOPOLDI, 1994, p.169)

Dada a ineficácia do projeto econômico, o governo abriu duas frentes imediatas: a primeira com os EUA⁷ – dos quais pretendia ganhar favorecimentos monetários e técnicos – e, a segunda, com a Europa – buscando créditos, assistência técnica e trocas comerciais.

O plano, que parecia ser uma solução para elevar a classificação do país nos *rankings* do mercado internacional, revelar-se-ia como um grande conflito político e econômico. Os embates se davam em torno do papel do capital estrangeiro tanto para o mercado interno quanto para o externo, uma vez que as transações representavam um risco para os investimentos. A crise, na economia e no campo artístico, foi novamente agravada pela mudança na aprovação da Lei do Câmbio Livre (Lei nº 1807 de 07/01/1953). A nova regulamentação manteve o sistema de licenciamento das operações de importação e exportação, o que implicava na transferência do ônus para o mercado livre de câmbio. Como aponta Leopoldi, “era intenção dessa medida atrair e fixar capital estrangeiro no país, pondo fim às incertezas e aos temores provocados pelos movimentos nacionalistas” (LEOPOLDI, 1994, p.191). Contudo, ainda que a medida procurasse solucionar o impasse causado pela instabilidade econômica, a FIESP (Federação de Indústrias do Estado de São Paulo) a avaliou negativamente, ao indicar falhas no objetivo de atrair investimentos, controlar a inflação e aumentar as exportações.

Amparados pelo prestígio financeiro, os representantes das indústrias nacionais organizaram a I Reunião Plenária da Indústria, onde recomendaram que o governo adotasse uma política comercial mais agressiva visando ao “aumento das exportações dos produtos manufaturados, a proteção cambial às importações de equipamentos e insumos industriais e a necessidade de controlar importações não-essenciais” (LEOPOLDI, 1994, p.191). O resultado do encontro, considerado prejudicial para a classe artística, foi encaminhado para o Congresso no ano seguinte.

⁷ Da relação com os Estados Unidos, nasce, no seio do BNDES, em 1952, a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos. O grupo foi criado para entender os gargalos que impediam o desenvolvimento industrial brasileiro e promover ações de superação de seus entraves. Segundo JUVENAL e MATTOS, todas as unidades nacionais produtoras de papel careciam de investimento. Cf. (JUVENAL, 2002)

A partir desse encontro os industriais ganharam acesso à formulação e à aplicação da política cambial, e tiveram o compromisso do governo acelerar a tarifa e impor taxas alfandegárias e produtos competitivos. O projeto de nova tarifa foi encaminhado ao Congresso em junho de 1954 (LEOPOLDI, 1994, p.192)

No campo artístico, a crise de ordem material que já havia se instaurado em 1951 alcançava proporções ainda maiores. Conforme as sanções do governo iam atarraxando a importação das tintas e demais materiais, formava-se gradualmente uma gênese política para o Salão de 1954. Os contra-argumentos do governo em favor das razões econômicas valiam-se da presença de indústrias nacionais produtoras de materiais artísticos. A empresa CORFIX, fundada em 1943 no Sul do país, buscava expandir suas ações lançando mão dos incentivos fiscais do governo, sem, contudo, oferecer aos artistas produtos com a qualidade demandada pela classe. Para eles, o principal problema das tintas nacionais era o processo de oxidação das cores, que resultava na mudança de coloração dos pigmentos após a aplicação na tela ou na mistura com outros matizes. Como declarou Glauco Rodrigues, “não existia na época, similar nacional para as tintas importadas” (RODRIGUES, 1985, p. 44).

Embora desde o século XIX existisse uma indústria papelreira nacional, os papéis para fins artísticos eram massivamente importados. A produção brasileira destinava-se quase integralmente para fins comerciais e burocráticos⁸. Mesmo para a gravura, que possuía melhores condições no acesso às tintas produzidas no Brasil pela *Loirelleux*, a obtenção de papéis também era dificultada. Os mais utilizados eram os *Canson*, integralmente importados. Semelhantemente à situação das tintas, a produção nacional de papel se via ameaçada pela presença dos equivalentes importados. Contudo, os fabricantes não produziam séries artísticas, pois não havia mercado que justificasse tal investimento. Como declarou Glauco Rodrigues,

teve uma discussão sobre papel para gravura. Era um dono de uma fábrica de papel dizendo: “Nós podemos fazer tão bom quanto, acontece que tem que parar a fábrica um ano para adaptar tudo e depois começar a fabricar. Mas aí a gente vai vender pra quem? São meia dúzia

de pessoas que compram isso, economicamente é impossível”. E qual é o prejuízo para o país importar um pouco desse material que já é bom e testado, e que é fundamental para a cultura brasileira? Faça um trabalho com uma tinta que não preste, daqui a pouco a memória nacional vai embora, vai desbotar tudo, os papeis vão se desmanchar. As tintas e os pigmentos não são bons (RODRIGUES, 1985, p. 44)

A situação dos materiais permaneceria complexa por décadas, logrando, ainda hoje, dificuldade aos artistas que deles necessitam para a produção de seus trabalhos⁹.

Inaugurado no dia 15 de maio de 1954, o Salão Preto e Branco se diferenciou dos demais por ter alcançado um nível de repercussão social muito mais amplo do que as edições anteriores. Um mês antes do *vernissage*, os jornais de grande circulação, como o Correio da Manhã, já realizavam as chamadas para inscrições e presença no salão do protesto.

Reunidos num movimento inédito no mundo, os artistas plásticos brasileiros participarão do III Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar no dia 15 de maio próximo, como veemente protesto contra o desinteresse dos poderes competentes em manter proibitiva a importação de tintas, material de gravura e de desenho. As inscrições para o próximo Salão oficial estão abertas no Museu Nacional de Belas Artes, devendo a entrega dos trabalhos ser efetuada no Ministério da Educação, até o dia 20 do mês corrente. (SALÃO..., 1954)

⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Celulose e Papel (BRACELPAL), no ano de 1952, produziram-se 262 mil toneladas de papéis. Dentre a produção, destacam-se os papéis de embalagem, que formam 48% de toda produção. Neste mesmo ano, o país importou 115 mil toneladas de papel: 101 mil toneladas de papel de imprensa e 99 mil de celulose, totalizando um gasto de divisas de U\$559 milhões.

⁹ As taxas cambiais e as políticas alfandegárias são, ainda hoje, um problema para a classe artística no país. Mesmo após a última revisão das alíquotas para materiais artísticos, realizada na década de 1980, os preços das tintas e demais insumos continuaram elevados. Em pesquisa virtual realizada no dia 05 de agosto de 2020, na loja Casa do Artista, constatou-se que um tubo de tinta óleo Branco Titânio de 20 mL da marca Corfix custa R\$ 9,10, enquanto a tinta Branco Titânio de 15mL da marca Winsor & Newton pode custar R\$ 97,15, aproximadamente 11 vezes o valor da tinta nacional.

No *Diário de Notícias*, em 1º de maio de 1954, o crítico Mário Barata apontou:

Já se pode falar em meio êxito da iniciativa do Salão Moderno em Preto e Branco, a inaugurar-se no próximo dia 15. Essa metade de sucesso corresponde à parte que cabia aos artistas e foi integral, surpreendente mesmo. Numerosas telas, muitas delas muito bem trabalhadas, revelam a unidade e a dignidade de uma categoria profissional que sobrevive, no Brasil, só de teimosa que é... Falta agora a outra metade: a parte dos poderes públicos. (BARATA, 1954, p.5)

O Salão, que havia surgido do desejo de artistas de firmar oposição ao governo, ganhou uma dimensão maior do que esperavam. Dentre os presentes, figuraram Portinari, Burle Marx, Eduardo Sued, Georgina de Albuquerque, Lygia Pape, Abraham Palatnik, Aloisio Carvão, Ubi Bava, Lygia Clark, Antônio Bandeira, Sigaud, Maria Leontina, Volpi, Sanson Flexor, Caribé e tantos outros. A mostra exibiu 323 trabalhos, 120 a mais do que a edição anterior. Géza Heller, Milton Dacosta e Djanira – cujas trajetórias e interesses artísticos eram distintos – compuseram o júri de seleção e premiação, o que conferiu ao evento um resultado heterogêneo e diverso, a partir de trabalhos ligados pela proposta de adequação ao protesto¹⁰.

A querela entre figurativos e abstracionistas, que se prolongava desde a década anterior, marcou presença de modo menos combativo no Salão. Após um levantamento minucioso das obras presentes, foram localizados 59 trabalhos – dentre as coleções particulares e o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Do total de obras, 29 peças poderiam ser classificadas como figurativas e 21 como abstratas. Embora o número de trabalhos figurativos fosse maior, não se pode afirmar que a tendência tenha sido hegemônica, visto que, dentre as figurações, estavam explícitas as estilizações e geometrizações que situavam

¹⁰ Dentre as obras expostas no Salão de 54, destacam-se as premiações de Aldo Bonadei (Composição, 1953. MNBA), Sérgio Camargo (Forma Abstrata, 1954. MNBA), Sansão Castello Branco (Série de Colagens: Preto e Branco, 1954. MNBA) e demais participações, a exemplo de Fayga Ostrower (Composição com luz, 1953. MNBA), Portinari (Menino com arapuca, 1945. Museu de Belas Artes de Buenos Aires), Ione Saldanha (Paisagem, 1954. Col. Artista), Glauco Rodrigues (Oswaldo, 1954. Col. Artista) e Lygia Clark (Planos e Superfícies Modulado. nº 6. Série B. 1954. Col. Luiz Buarque de Hollanda).

essas produções como istmos entre os polos. Sobre a questão, Djanira afirmou em entrevista: “A rigor não venceu, dentro da mostra, nenhuma tendência artística. Abstratos e figurativos dividiam entre si as honras da premiação” (MOTTA E SILVA, 1954, p. 22).

A despeito do reconhecimento do Salão de 54 como um lugar de pluralidade e politicamente estruturado para conferir voz aos artistas no âmbito de uma “antiga luta pela dignidade e pelo progresso das artes no país” (BARATA, 1954, p. 5), Paulo Herkenhoff levantou questionamentos quanto ao seu nível de referência para os artistas do grupo neoconcreto e para aqueles de tendência construtiva.

Salão PB em 1954. Num país que superava o modernismo e desenvolvia as primeiras experiências abstratas... O que o Salão Preto e Branco poderá ter indicado à experiência construtiva? Há numa outra dimensão as superfícies moduladas de Lygia Clark, as xilogravuras de Lygia Pape, os álbuns de Madri de Ivan Serpa, alguns metaesquemas de Hélio Oiticica, ou o poema de Ferreira Gullar. (HERKENHOFF, 1985, p. 09)

Certamente, o desafio de produzir uma obra lançando mão apenas do preto e branco estimulou o desenvolvimento de poéticas pessoais, como apontou Abelardo Zaluar, um dos participantes da exposição. Para ele, foi curioso perceber o esforço dos artistas ao tentar traduzir a pintura produzida normalmente a cores, em preto e branco. “Se isso não ocasionou novas linguagens ou modificou a obra dos artistas nos anos posteriores, pelo menos foi um momento de reflexão interessante” (ZALUAR, 1985, p.33).

Quatorze anos depois da emblemática edição, ao experimentar o amargor da ditadura civil-militar, Hélio Oiticica sentenciou: “da adversidade vivemos!”¹¹. Apesar de revelar o amadurecimento dos grupos artísticos e de ter acenado para uma alteração no curso das manifestações políticas da classe – da passividade para um posicionamento político ativo e corajoso –, o vigor de 54 fora duramente abatido pela violência e pela censura instituídas nos anos seguintes. As associações

¹¹ Hélio Oiticica, embora não tenha participado do Salão, pode acompanhar as discussões do Salão Preto e Branco através do ateliê de Ivan Serpa.

derivadas do Salão foram sucessivamente extintas ou reprimidas pelo regime militar. Contudo, apesar da dureza, ainda despontariam lastros vigorosos daquela época, como os painéis cobertos de Antônio Manuel, as cédulas de Cildo Meireles, os classificados de Paulo Bruscky, o porco empalhado de Nelson Leirner e os bueiros de Wanda Pimentel. A resistência manifestada por obras como essas, expostas nos Salões ao longo dos chamados “anos de chumbo”, revela que o legado político do engajamento da geração de 1954 lograria simbolicamente ao futuro a coragem da contraposição e o enfrentamento das realidades impostas à classe artística e à sociedade.

Referências

- BARATA, Mário. Vida difícil para os artistas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, Suplemento Literário, 01 maio 1954, p. 5. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/32078. Acesso em: 21 fev. 2020.
- BOTELHO, Shannon. Salão Preto e Branco: o III Salão Nacional de Arte Moderna como espaço de reivindicação e experimentação artística. **Anais do 26º Encontro da Anpap**, Campinas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, p. 2234-2247, 2017. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S05/26encontro_BOTELHO_Shannon.pdf. Acesso em: 06 ago. 2020.
- COCCHIARALLE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Ed. Perspectiva: EDUSP, 1989.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & Política**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: c/ Arte, 1998.
- FERREIRA, Glória. **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo: IAC, 2013.
- HERKENHOFF, Paulo. O Salão Preto e Branco. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A Arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE;INAP, 1985.
- LE BLANC, Aleca. The Agency of artists at the Salão Preto e Branco. In: BULHÕES, Maria Amélia; RIBEIRO, Marília Andrés; FRONER, Yacy-Ara; Souza, Luiz Antônio Cruz (org.). **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica** (Jornada ABCA). Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018.
- LEOPOLDI, M^a Antonieta P. **História econômica do Brasil contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 2002.

LEOPOLDI, M^a. Antonieta. O difícil caminho do meio: estado, burguesia e industrialização no segundo governo Vargas (1951-1954). In: GOMES, Ângela Castro. (org.). **Vargas e a crise dos anos 50**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994.

LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MOTTA E SILVA, Djanira. Entrevista. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

RODRIGUES, Glaucio. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE; INAP, 1985.

SALÃO OFICIAL em Branco e Preto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1954, 1º Caderno, p.11. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/35590. Acesso em: 21 fev. 2020.

SÃO PAULO, Elizabeth Mariade; KALACHE FILHO, Jorge. **Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social 50 anos: histórias setoriais**. Rio de Janeiro: Dbá, 2002. Disponível em: <http://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/12975>. Acesso em: 19 fev. 2020.

UM DEBATE oportuno sobre as artes plásticas. Abstracionismo uma coisa já velha. **Folha da Noite**, São Paulo, 04 dez. 1949, p.02.

UM SALÃO Oficial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1954, 1º Caderno, p.8. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/36441. Acesso em: 20 fev. 2020.

VIVAS, Rodrigo. **Por uma história da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ZALUAR, Abelardo. Depoimento. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A Arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE; INAP, 1985.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

BOTELHO, Shannon. Lembrar para não esquecer: Arte e Política no Salão Preto e Branco (1954). **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 247-259, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.17>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Pelas ruas do Magrebe: orientalismo no Brasil ao final do século XIX

*Walk through the streets of the Maghreb: orientalism
in Brazil at the end of the 19th century*

Camila Dazzi*

 0000-0002-3246-354X
camila.dazzi@cefet-rj.br

Resumo

O Magrebe central, cuja palavra de origem árabe e significa “onde o Sol se põe”, correspondia, ao final do século XIX, a um território que englobava a Tunísia, a Argélia e o Marrocos (STORA, 2004). Foi uma região fecunda em temas de inspiração, e ao final do Oitocentos, muitos artistas Europeus e Americanos consideravam uma estadia no Magrebe tão indispensável quanto uma permanência de estudos na Itália, destino eleito por inúmeros pintores para o desenvolvimento de pesquisas de renovação do uso da luz e da gama cromática. O Magrebe não só permitia novas possibilidades no uso da cor e de luz, mas possuía a vantagem de permitir uma exploração exótica, de ser uma terra oriental cheia de mistério e misticismo. O fascínio despertado pelo Magrebe conquistou alguns pintores brasileiros, como Arsênio Cintra da Silva, Pedro Américo, ou que aqui atuaram, como Johann Georg Grimm. O artigo busca contextualizar qual foi a importância do Magrebe no panorama mais amplo do Orientalismo Ocidental, bem como apresenta alguns dados, se não inéditos, bem pouco conhecidos sobre a produção Orientalista de Georg Grimm, um pintor que, embora pouco estudado, possui um papel relevante no cenário das artes do Rio de Janeiro, nos conturbados anos de 1880.

Palavras-chave

Orientalismo; Magrebe; Johann Georg Grimm; Pintura do século XIX

Abstract

The central Maghreb, a word of Arabic origin that means “where the sun sets”, corresponded, at the end of the 19th century, to a territory that included Tunisia, Algeria and Morocco (STORA, 2004). It was a fruitful region in terms of inspiration, and at the end of the 19th century, many European and American artists considered a stay in the Maghreb as indispensable as a stay in Italy, a destination chosen by countless painters for the development of research to renew the use of light and chromatic range. The Maghreb not only allowed new possibilities in the use of color and light, but had the advantage of allowing an exotic exploration, of being an oriental land full of mystery and mysticism. The fascination aroused by the Maghreb conquered some Brazilian painters, like Arsênio Cintra da Silva, Pedro Américo, or who worked here, like Georg Grimm. The article seeks to contextualize the importance of the Maghreb in the wider panorama of Western Orientalism, as well as presenting some data, if not unpublished, little known about the Orientalist production of Georg Grimm, a painter who, although little studied, has a role the art scene in Rio de Janeiro, in the troubled 1880s.

Keywords

Orientalism; Maghreb; Johann Georg Grimm; 19th century painting

* Doutora em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRJ, realizou estágio pós-doutoral (CAPES), na Università degli Studi di Napoli, e é professora do CEFET/RJ.

“Tunis...here, in this city of one hundred thousand inhabitants, the largest proportion of whom are Arabs, one finds himself out of the pale of civilization”
(VASSAR, 1861, p.485).

Desde o início do século XIX, o célere crescimento e valorização da arqueologia aumentou, em muito, o conhecimento sobre o Oriente, sobretudo a Terra Santa, e despertou o desejo e a curiosidade de estudiosos e artistas de todo o Ocidente em conhecê-lo. Muitos deles foram ao Oriente para encontrar os lugares e as paisagens onde, acreditavam, os episódios bíblicos haviam ocorrido. E em contato com as populações locais de muçulmanos e judeus, eles acreditavam ter encontrado os homens da época dos Patriarcas, Profetas e Apóstolos, em trajés, atitudes ou maneiras como estavam na Bíblia (SINGER, 2012).

A arte religiosa orientalista se inspirava na decoração e na indumentária de muçulmanos e judeus Oitocentistas ao representarem cenas bíblicas, uma inovação que buscava dar mais veracidade as cenas retratadas e tornar as obras mais inteligíveis, ao recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga (COUËLLE, 2010). Ainda que a quase totalidade dos artistas brasileiros não tenha viajado ao Oriente¹ – se diferenciando de muitos Europeus -, alguns se deixaram influenciar por esse novo modo de representar as passagens bíblicas, como é o caso de Rodolpho Amoedo, no seu celebre quadro Jesus Cristo em Cafarnaum (DAZZI, 2019). Ou, ainda, Rodolpho Bernardelli, com o seu não menos famoso mármore Jesus Cristo e a Mulher Adúltera.

Essa tendência, no Brasil, pode ter sido reforçada, ao menos em parte, graças à figura de D. Pedro II. Eram conhecidas e comentadas as suas longas expedições ao Oriente, que ocorriam motivadas pelo interesse do Monarca pelo estudo de textos judaicos, fossem pergaminhos, manuscritos hebraicos antigos e trechos bíblicos (FAINGOLD, 2008). A primeira viagem realizada por D. Pedro II ao Oriente teve início em 1871, rumo à África do Norte, e mais especificamente ao

¹ A vasta bibliografia sobre os artistas brasileiros, que inclui dissertações e teses recentes, sempre menciona as viagens desses pintores e escultores pela Europa, mas, muito raramente, mencionam as suas estadias no Oriente. Quem sabe, novas pesquisas nos permitam rever a afirmação que fazemos no texto acima.

Egito, e se prolongou por 11 meses. Em 1876, o Imperador realizou nova expedição, e incluídas no roteiro estavam cidades como Beirute, Sidon, Baalbeck, Tiro, Damasco, Jerusalém, Haifa e Jafa (KHATLAB, 2015). Essas viagens ao Oriente aprimoraram o conhecimento do Monarca, e permitiram que Dom Pedro realizasse traduções do hebraico para o latim, como a de quatro capítulos do “Livro de Ruth” (FAINGOLD, 2008).

Mas ainda que no Brasil o Orientalismo se confunda, em grande parte, com obras de cunho religioso, com representações do Antigo e do Novo Testamento, uma pesquisa nos jornais de época² revela que pinturas de gênero, paisagens e mesmo retratos Orientalistas também foram feitos, expostos e comercializados. E muitas dessas obras possuem uma característica peculiar, pois são representações ligadas não a Terra Santa, mas sim ao Magrebe, território que correspondia, ao final do século XIX, ao norte da África costeira, englobando a Argélia, o Marrocos e a Tunísia (AJAYI, 2010). Alguns desses artistas são muito pouco conhecidos, como Arsênio Cintra da Silva, que teve algumas têmperas representando caravanas no deserto mencionadas por Gonzaga Duque, no livro *Arte Brasileira* (DUQUE, 1888), e a tela *O Jardim de Armida*, citada por Angelo Agostini, na sua *Revista Illustrada* (SILVA, 2016). Arsênio realizou uma exposição de 128 quadros, organizada por Insley Pacheco, em 1883, ano do falecimento do pintor. O evento teve boa repercussão e um desenho publicado na capa da *Revista Illustrada* em 1883, fez referência à visita do Imperador D. Pedro II à exposição (SILVA, 2014).

Já outros artistas são renomados, como Pedro Américo, que visitou países do Norte da África, como Tunísia, Marrocos e Argélia, e pintou suas paisagens, hábitos e costumes. Segundo a pesquisadora Madalena Zaccara (2011), após uma estadia na Argélia, Pedro Américo regressou a Paris com várias aquarelas e pequenos quadros de animais e cenas de gênero (ZACCARA, 2017). Entre junho e julho de 1890, o artista realizou uma breve viagem ao Brasil, e aproveitou

² A pesquisa foi realizada por meio dos sites DezenoveVinte e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Arthur Valle (Org.). *Exposições Gerais de Belas Artes: Disponibilização em rede de notas de imprensa. DezenoveVinte, 2020.*

a ocasião para expor alguns de seus trabalhos orientalistas. Assim reportou o jornal O Paiz, em 19 de junho, sobre a exposição:

N'uma das vidraças do estabelecimento *A Notre Dame de Paris* estão expostos três pequenos quadros de Pedro Américo, pequenos pelas dimensões das telas, porém muito grandes quanto ao merecimento artístico. Representa um deles dois leões n'uma furna, dois belíssimos leões de cabeças majestosas, olhar penetrante e juba eriçada, dois leões que vivem na tela, que parecem rugir encarcerados naquela caverna. Uma pequena nesga de eco que se mostra ao fundo prejudica talvez um pouco a severa harmonia do colorido. Outro quadro representa um tigre repleto, deitado com o ventre (quase todo voltado para o chão, a fera que acabou de banquetear-se e sente-se pesada, exausta. O terceiro quadro - um quadrinho de meio palmo - um leão do pé, é precisamente primoroso [...] (O Paiz, 19 de junho, 1890).

Os quadros, que aparentemente não encontraram compradores, foram expostos, juntamente com outras telas, “na *Glace Élégante*, em 1893” (GOMES JÚNIOR, 2019, p.5).

Dentre os artistas famosos que dedicaram parte de suas produções a representações do Oriente islâmico está o pintor alemão Johann Georg Grimm, que atuou no Brasil na década de 1880, e chegou - graças ao sucesso alcançado com as suas exposições - a lecionar na Academia Imperial de Belas Artes como professor contratado da cadeira de Paisagem, Flores e Animais, cargo que ocupou de 1882 até 1884 (PORTELA, 2008). Grimm entrou para a historiografia da arte brasileira como o artista que introduziu a pintura *en plein air* no Brasil, ao tirar os alunos dos ateliês da Academia para que “pudessem, ao ar livre, sentir a natureza” (SILVA, 2012) – percepção, que apesar de ainda vigorar, é errônea, e já foi revista por alguns historiadores da arte (CAVALCANTI, 2002).

Georg Grimm esteve no Oriente, incluindo o Magrebe, nos anos finais da década de 1870, antes da sua chegada ao Brasil. Ainda que hoje as telas orientalistas de Grimm sejam bem pouco conhecidas, sabemos que elas alcançaram um público significativo quando, em 1882, parte das pinturas realizadas no decorrer das duas estadias do pintor no Oriente, foi exibida na Exposição de Belas Artes, promovida pela Sociedade Propagadora de Belas Artes (SPBA), inaugurada, em 18 de março, no prédio do Liceu de Artes e Ofícios (BIELINSKI, 2009).

Não se tratou de uma mostra particular, tendo contado com “408 quadros, sendo 286 de pintura a óleo”, de artistas conceituados, como Almeida Reis, Belmiro de Almeida, Chaves Pinheiro, Décio Villares, José Maria de Medeiros, e Victor Meirelles. O fato é que a exposição foi um sucesso, e mereceu a visita do Imperador D. Pedro II e de sua comitiva (BIELINSKI, 2009).

A produção orientalista de Grimm, dentre tantas obras, teve, no entanto, destaque na imprensa do Rio de Janeiro. O jornal Gazeta de Notícias, em 19 de abril de 1882, elogiou, em um artigo não assinado, as diversas paisagens de Grimm apresentadas no Liceu, obras consideradas inovadoras:

O artista com umas **tintas que são só suas**, apresenta os mais arrebatadores efeitos de mar, de arestas agudas de penedias, pinta uns **céus originais** profundos e transparentes. A Palestina é o seu grande teatro. Jerusalém, Beirute, Jafa, o Líbano estão repetidamente fotografados nos seus painéis. A Grécia, com todas as pomposas recordações da sua grandeza abismada nos séculos, a Turquia com os seus minaretes e a sua atmosfera povoada de **sonolências de odalisca**, a Espanha, a Itália, a **África**, todos os panoramas que deram recreio aos olhares do pintor foram-se-lhe acumulando na palheta e dispersando-se pelas telas... (grifos do autor).

Também Gonzaga Duque, no famoso livro A Arte Brasileira (1888), destacou a projeção da obra de Georg Grimm, quando da Exposição no Liceu, em 1882:

Duas coisas que, no Rio de Janeiro, ninguém conseguiu fazer e Georg Grimm alcançou realizá-las: reunir em exposição cento e cinco quadros e **fundar escola!** Foi na exposição de 82 promovida pela [SPBA] Ali expôs ele tudo quanto possuía em trabalhos. Paisagens de Capri [...] estudos da natureza da África, **estradas de Túnis** [...] uma mesquita de Constantinopla e um portão de Alhambra, pirâmides do Egito [...]. A natureza dos países em que Georg Grimm esteve nos aparecia **irradiante de luz e de cor**, diante dos nossos olhos vadios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte dos nossos paisagistas.

Nas duas críticas à produção de Grimm exposta em 1882, destacamos os comentários que ressaltam, ao mesmo tempo, a originalidade, a autenticidade, - sinônimos, então, de Modernidade (DAZZI, 2012) - , o uso da cor e o exotismo.

O modo como o artista trata a paisagem oriental parece qualifica-lo a retratar a natureza brasileira.

Como ocorre com tantos outros artistas brasileiros, ou que atuaram no Brasil, o paradeiro de muitas das obras orientalista de Grimm é desconhecido, sendo ocasionalmente localizadas em coleções particulares e leilões. Desse montante de pinturas se destaca Uma Rua de Túnis, por fazer parte de uma instituição pública renomada, a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pelas ruas do Magrebe

As representações do Magrebe na pintura Orientalista não podem ser desvinculadas do processo de invasão de espanhóis e, majoritariamente, de franceses nesse território (HARTMAN, 1994), com destaque para a Argélia, o Marrocos e a Tunísia. Antes de a Argélia ser tomada pela França, em 1830, “as únicas imagens pictóricas [do Magrebe] eram as dos piratas bárbaros” (THORNTON, 1978). A costa norte da África era conhecida, antes do processo de colonização francês, como Costa Barbara, e pinturas que dramatizavam batalhas entre navios europeus e embarcações de piratas mouros não eram incomuns entre o século XVI e início do século XIX (KONSTAM, 2016).



Fig. 1
Niels Simonsen:
*Barbary pirates on the
deck of a xebec, 1837.*
Coleção Particular.

Obras retratando jovens sequestradas de vilarejos portuários ocidentais por piratas otomanos e vendidas em mercados de escravos eram igualmente apreciadas, pois excitavam a imaginação popular, provocavam certa ‘indignação piedosa’, e reforçavam o estereótipo do muçulmano como selvagem. Tais obras, fantasiosas ou não, eram pautadas em fatos concretos. Robert Davis, no livro *Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean, Barbary Coast and Italy, 1500-1800* (2003), traz um relato detalhado do tráfico de escravos brancos no Mediterrâneo. Davis estima que mais de um milhão de europeus, muitos deles mulheres, foram escravizados entre o início do século XVII e meados do século XIX. São incontáveis os exemplos de obras com essa temática, mas basta lembrarmos do emblemático Mercado de Escravos, de 1836, de Horace Vernet. Ou de obras menos conhecidas, como a de Sir William Allan, também intitulada Mercado de Escravos, de 1838, hoje parte da coleção da *Scottish National Portrait Gallery*.



Fig. 2
Horace Vernet: *Le Marchand des esclaves*, 1837.
Staatliche Museen, Berlin.

Segundo Lynn Thornton (1978, n/p), a abertura do antigo continente africano, devido ao processo de invasão da França, abriu possibilidades para novas temáticas, sendo um choque para escritores e pintores, maravilhados pelos seus mistérios e riquezas

While the military artists, Yvon, Vernet, Phillippoteaux, Raffet, Dauzats, dutifully recorded each Governmental victory, Delacroix, Chasseriau and Dohedencq painted the ethnic types, the brilliant colours, the movement of the crowds, with an enthusiasm bordering on delirium.³

Motivados pela fama de pintores, como Horace Vernet, que visitou a Argélia em 1833 e 1837, e Théodore Chassériau, que esteve no mesmo território em 1846, bem como pela ilusão de segurança que a presença do exercito francês na Argélia proporcionava, o número de artistas naquele território cresceu a partir de meados do século XIX.

Já a Tunísia, local onde Grimm pintou a tela Uma Rua de Túnis (ou, ao menos, fez registros em desenho), não teve o processo de conquista priorizado pela França; particularmente devido aos esforços despendidos para a estabilização da Argélia, que custaram caro, dada a contra-resistência ali existente. Na França, dificilmente um governante conseguiria apoio público para um novo empreendimento colonial na Tunísia. Assim, se a Argélia já era, desde 1830, um destino cada vez mais procurado pelos artistas, a Tunísia só ficou mais acessível tardiamente, após 1881, quando se tornou definitivamente uma colônia francesa (THÉLIOL, 2010).

Já o Marrocos, desde o início do século atraiu artistas, sobretudo por nunca ter sido uma possessão otomana, e, portanto, o lugar ideal para se entrar em contato com uma cultura moura antiga e inacessível (THÉLIOL, 2010). Mas foi a guerra hispano-marroquina de 1859-1860 que descortinou o território aos artistas, com destaque para o pintor catalão Mariano Fortuny, que viajou para o norte da África durante a guerra com o Conselho Provincial de Barcelona para documentar os campos de batalha (CARBONELL, 2014). Mas muito antes de

³ THORNTON. Livre tradução: “Enquanto os artistas militares, Yvon, Vernet, Phillippoteaux, Raffet, Dauzats, registravam obedientemente cada vitória do governo, Delacroix, Chasseriau e Dohedencq pintavam os tipos étnicos, as cores brilhantes, o movimento das multidões, com um entusiasmo à beira do delírio”.

Fortuny, como bem se sabe, Delacroix, visitou o Marrocos em 1832, aos 34 anos, integrando uma comitiva oficial mandada pelo rei francês para por fim a reinvidicações territoriais do Marrocos na Argélia. Muitos foram os artistas que nas décadas seguintes se sucederam ao autor de *Fanáticos de Tanger* e *Mulheres de Argel*. Como coloca Thornton (1978, n/p):

During the 1880s and 90s, legions of painters set off across the Mediterranean, “their souls filled with sunlit dreams” (Dayot). Moucharabies and marabouts, the twisted columned suks of Túnis, the red gorges of El-Kantara and the arcades of the Place de l’Amirauté in Algiers became as well-known to Salon visitors as Breton coifs, the Mont St. Michel or the Forest of Fontainebleau.⁴

E o Magrebe não era uma destinação exclusiva dos artistas europeus. Os estadunidenses seguiram a mesma tendência, como é o caso do autor de Tom Sawyer, Mark Twain. O escritor, em sua viagem ao Magrebe, ficou impressionado com o mistério e a exotividade de Tânger. Sua descrição da arquitetura local é tão vivida quanto uma pintura (1869, capt 8):

Tangier is a foreign land if ever there was one, and the true spirit of it can never be found in any book save the Arabian Nights. [...] the doors are arched with the peculiar arch we see in Moorish pictures, the floors are laid in varicolored diamond flags, in tessellated, many colored porcelain squares wrought in the furnaces of Fez, in red tiles and broad bricks that time cannot wear, there is no furniture in the rooms (of Jewish dwellings) save divans-what there is Moorish ones no man may know, within their sacred walls no Christian dog can enter.⁵

⁴ THORNTON. Livre tradução: “Nas décadas de 1880 e 90, legiões de pintores partiram pelo Mediterrâneo, “suas almas cheias de sonhos iluminados pelo sol” (Dayot). Moucharabies e marabus, os suks com colunas retorcidas de Túnis, as gargantas vermelhas de El-Kantara e as arcadas da Place de l’Amirauté em Argel tornaram-se tão conhecidos pelos visitantes do salão quanto as toucas bretãs, o Mont St. Michel ou a floresta de Fontainebleau”.

⁵ TWAIN. Livre tradução: “Tânger é uma terra estrangeira, se é que alguma vez existiu, e o verdadeiro espírito dela nunca pode ser encontrado em nenhum livro, exceto as Noites da Arábia. [...] As portas são arqueadas com o arco peculiar que vemos nas figuras mouriscas, os pisos são colocados em bandeiras de diamantes variadas, em mosaico, muitas praças de porcelana coloridas feitas nos fornos de Fez, em azulejos vermelhos e tijolos largos que o tempo não pode afetar, não há mobília nos quartos (das habitações judaicas), exceto os divãs - o que há mouros que ninguém pode conhecer, dentro de suas paredes sagradas, nenhum cão cristão pode entrar”.

O Magrebe se constituiu ao longo da segunda metade do século XIX como o berço de um misterioso passado oriental, e as práticas exóticas de seu povo foram gradualmente discernidas e aceitas como normais, por meio de obras que retratavam bazares, personagens e costumes nativos, práticas comerciais, celebrações locais e as ruas das suas antigas cidades.



Fig. 3
Eugene Fromentin: *The Bab-El-Gharbi Road, Laghouat*, 1859.
Musee de la Chartreuse,
Douai, França

Musee de la Chartreuse, Douai, França.

De fato, a cidade magrebiana que, como coloca Laura Lombardi (2011, p.33), “intriga, desorienta, fascina ou sufoca, com portas que se abrem sobre quem sabe que cenários, vícios e luxos, onde os habitantes rezam ou comercializam produtos”, é um tema recorrente do Orientalismo de finais do século XIX.

Telas com a temática da cidade Magrebiana alcançaram sucesso “nos Salões e no mercado de arte parisiense” (LOMBARDI, 2011, p.33), e foram foco de críticas de arte redigidas por personagens famosos, como Théophile

Gautier (1845), provavelmente o crítico de arte mais influente do Segundo Império. Sua percepção sobre telas como *Rua Bab-el-Gharbi em Laghouat* (1859), de Eugene Fromentin, e *Vista da Rua Bab-Azoun* (1833), de William Wyld, refletem o desencantamento com o qual muitos ocidentais viam a “deprimente marcha da civilização” nas cidades do Oriente. Sobre a tela *Rua Bab-Azoun*, ele disse (1845, p.90):

Nous qui l’avons vue récemment, nous pouvons dire qu’elle n’a pas gagné à notre présence civilisatrice. La rue Bab-Azoun, si variée, si pittoresque, si curieuse autrefois, ne sera bientôt plus qu’un prolongement de la rue de Rivoli. Chose étrange ! cette abominable belle rue qui ne peut dépasser le Louvre, a passé la Méditerranée et renversé les élégantes ogives moresques pour continuer ses affreuses arcades.⁶

Para Gautier pinturas como a *Rua em Laghouat* nunca agradariam os amantes do progresso que, sempre desejosos de padronização, demandavam para todas as cidades do mundo “trottoirs, macadam, alignement, becs de gaz et numéros sur lave de Volvic” (GEORGES, 1900, p 318).⁷

A tela *Rua em Túnis*, do pintor bávaro Georg Grimm, pertence claramente a essa tendência Orientalista de representação da cidade magrebiana, com suas ruas estreitas, seus mercadores, e sua arquitetura islâmica.

Uma Rua de Túnis, de Georg Grimm

As informações que possuímos sobre as estadias de Georg Grimm no Magrebe são ainda bastante vagas. Sabemos que o pintor esteve na Tunísia na década de 1870, quando o território ainda estava sobre o domínio do Império Otomano, sendo administrado por governadores turcos (beis), política que só terá fim em 1881, quando a Tunísia se tornou protetorado Francês.

⁶ GAUTIER. Livre tradução: “Nós que a vimos recentemente, podemos dizer que não nos conquistou sua presença civilizadora. A rua Bab-Azoun, tão variada, tão pitoresca, tão curiosa no passado, logo não passará de uma extensão da Rue de Rivoli. Coisa estranha! Esta rua abominável e bonita que não pode ir além do Louvre, atravessou o Mediterrâneo e derrubou as elegantes ogivas mouriscas para continuar suas arcadas assustadoras”.

⁷ GEORGES. Livre tradução: “calçadas, asfalto, alinhamento, queimadores de gás e números gravados em pedra de Volvic”.

Há, no entanto, uma hipótese, que aqui levantamos, para a escolha do artista pela Tunísia ainda nos anos de 1870. Trata-se do fato, defendido pelo estudioso Alessandro Triulzi, da existência de uma renomada comunidade de língua italiana em Túnis, no século XIX. Sabemos que embora tenha nascido na Bavária, Georg Grimm esteve muitas vezes na Itália, e segundo Carlos Maciel Levy, o artista teria “atravessado a Itália de norte a sul, por diversas vezes permanecendo em Roma, Nápoles e Capri” (LEVY, 2009, p.273-274), vindo a falecer em Palermo, em 1887. Podemos deduzir, portanto, que o artista era minimamente fluente em italiano, como eram, de resto, tantos artistas brasileiros que completaram suas formações artísticas naquele país (DAZZI, 2017). Segundo Triulzi, a origem desses italianos remonta ao norte da Itália, muitos deles capturados como escravos e posteriormente libertos, alguns judeus de Livorno e muitos exilados que se instalaram em Túnis desde o século XVIII. A língua italiana atingiu uma grande importância na Tunísia do século XIX, e, além disso, “alguns pintores e fotógrafos quase respeitáveis” e “vários pianistas e músicos amadores, principalmente italianos” representavam as “belas artes da Europa” em Túnis (PERRY, 1869, p. 515), e forneceram uma forma de experiência cultural que ainda estava para se desenvolver no mundo árabe. Era grande a importância de Túnis como um centro cultural islâmico no Norte África, sendo chamada por muitos de a “Versailles islâmica da época” (DEMEERSEMAN, 1970, p. 69-101), onde uma elite ocidentalizada e modernizadora agia sob influência das correntes culturais vindas do Ocidente, sobretudo da Itália (TRIULZI, 1971). Georg Grimm, em Túnis, pode não ter se sentido um estrangeiro ‘desambientado e sem contatos’, mas sim mais um pintor acolhido pela comunidade artística italiana presente em Túnis.

A principal fonte de informação sobre as viagens de Grimm ao Oriente é um artigo de Carlos Maciel Levy, intitulada *Johannn Georg Grimm e as fazendas de café* (2010). Ainda que o artigo de Levy não verse sobre a produção orientalista de Grimm, nele o autor cita dados relevantes. Levy (2010, p.21) teve a oportunidade de analisar cerca de “vinte e cinco cartas” assinadas, que Grimm enviou a seu irmão Johannn Franz, “entre os anos de 1872 e 1878 e no segundo semestre de 1887”. E pode, ainda, estudar o conteúdo de alguns artigos sobre a

vida de Grimm antes da chegada ao Brasil, que foram publicados, na década de 1930, na Alemanha.⁸

Outra fonte confiável é a pesquisa do estudioso alemão e biógrafo de Grimm, Gunther Le Maire, autor de um catálogo, lançado em 2006, sobre a obra e a vida de Grimm, intitulado *Johann Georg Grimm 1846-1887: Künstlerkarriere zwischen Allgäu und Brasilien*.



Fig. 4
Johannn Georg Grimm:
Costa do mar em Jaffa
na Palestina, c. 1880.
Coleção particular,
São Paulo SP.

Segundo Levy (2010), a viagem de Georg Grimm a Túnis fez parte de uma jornada muito maior, que incluiu Roma, Nápoles e Sicília, e ocorreu entre 1872 e 1876. O pesquisador alemão Gunther Le Maire (2006), defende que foi Therese Carolina Ravoth quem financiou muitas das viagens do artista. Therese, esposa de um médico, professor de cirurgia, era pintora em Berlim, e, segundo Le Maire (2006), provavelmente conheceu Grimm, quando este tinha 19 anos, em Munique. Therese o levou para a Academia em Berlim em 1872 e possivelmente o apoiou financeiramente em suas viagens de estudo a Itália, em 1872, onde

⁸ Mencionamos aqui as revistas que puderam ser lidas por Levy, na Alemanha: HERZ, Rudolf. *Der Maler Georg Grimm von See bei Bühl*, em *Hochvogel - Wochenschrift zur Allgäuer Zeitung, Kaufbeurer Volkszeitung und Lindauer Volkszeitung*, ano 11, nº 9, Kempten, Alemanha, 28 de fevereiro de 1934, p.33-35 (nota complementar no nº 11, novembro de 1934), e *Georg Grimm von See bei Bühl*, em *Heimat - Oberallgäuer Heimatblätter*, suplemento do *Allgäuer Anzeigblatt*, ano 4, nº 2, Immenstadt, Alemanha, fevereiro de 1934, p.5-7.

Grimm conheceu o filho de Ravoth, Max, e seus amigos em Roma, já em 1873. Ainda segundo Le Maire (2006), Grimm realizou uma segunda viagem ao Oriente. Em 1880 o artista visitou a sua casa na região de Allgäu, por ocasião da morte de seu pai, seguindo posteriormente, “em excursão rumo à Terra Santa [...] em companhia da amiga Therese Ravoth” (LEVY, 2010) até meados de 1881, passando pela Itália, Grécia, Turquia, Síria, Líbano, Palestina e Egito.

Analisando um pequeno caderno de desenho pertencente a Georg Grimm, Levy (2010, p.8) pode reconstruir a trajetória dessa viagem

Em Constantinopla pintou e desenhou o estuário do Chifre de Ouro, as mesquitas Hagia Sophia, Sultan Ahmet e Mihrimah Sultana, além de vistas tomadas da alfândega. De passagem, registrou em desenho topografia e paisagem do povoado de Kadıköy, percorrendo de julho ao início de agosto a Síria (vistas do litoral, Damasco, monte Líbano, Baalbeck). Até setembro, em pleno verão, conheceu Johannn Georg Grimm, a Palestina, pintando e desenhando em Jerusalém e Jaffa (vale de Josafat, monte das Oliveiras, fonte de Tabitha, mesquita Qubbat Al-Sakhra). Por fim, em outubro passou brevemente pelo Egito, visitando apenas o Cairo e desenhando as pirâmides e a esfinge no vale de Gizeh, sem comprovação definitiva que tenha pintado alguma tela.

Grimm finalmente retornou ao Brasil pela Riviera Francesa-Italiana, Paris e Bordéus.

A tela Rua de Túnis é fruto da primeira viagem do pintor ao Oriente, nos anos de 1870, e hoje pertencente à coleção da Pinacoteca de São Paulo, graças a uma doação da ex-proprietária, Julieta de Andrada Noronha, em 1965.⁹

Grimm, em Rua de Túnis, escolheu retratar o famoso Souk El Bechmak, encimado pelo minarete da mesquita de Al B'chamqiya, também conhecida como Youssef Dey, - famosa por ser a primeira mesquita turco-otomana a ser construída em Túnis, no século XVII. O enquadramento escolhido por Grimm se aproxima bastante daquele utilizado em cartões-postais que retratam o mesmo Souk El Bechmak. No entanto, os cartões-postais mais antigos que localizamos são da década de 1880, posteriores a estadia de Grimm na cidade magrebiana.

⁹ Informação localizada no inventário de catalogação da pintura Rua de Túnis, da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No de Inventário PINA01912.



Fig. 5
Mosque of Sidi-ben-Ziad,
Túnis, c. 1900.
Fine Arts Library,
Harvard University.

Grimm parece registrar na pequena tela as impressões que teve da rua, um episódio característico, com pessoas anônimas atuando no espetáculo cotidiano da vida oriental. O pintor capta a perfeita harmonia da oposição dos tons ocre da arquitetura e do calçamento da rua e o radiante céu azul, tão estimado pelos críticos de arte (DAZZI, 2012). Grimm não se preocupa com o registro dos tipos locais, com os seus trajés e adereços, - como tantos artistas Orientalistas fizeram em suas obras - ainda que seja perceptível algumas pinceladas vermelhas que representam o uso da chéchia, chapéu islâmico tradicional na Tunísia. As pessoas que ali transitam são apenas manchas, que compõem parte desse verdadeiro estudo da luz e da cor realizado por Grimm.

A obra apresenta um local exótico, sem, no entanto, cair no anedotismo. Funciona, muito mais, como o relato de um Oriente que se sonhava e se fantasiava na época. Ao mesmo tempo, Grimm não busca embelezar a realidade, ou dramatizar a situação representada. A Rua de Túnis é, em uma chave romântica, um local avesso à industrialização e à mudança. Todos os elementos são

perfeitamente combinados para transmitir a sensação que estamos na presença de uma cidade que permanecerá imutável ao longo do tempo. Trata-se de uma realidade distante da do expectado brasileiro do século XIX, e, por isso mesmo, aponta para a possibilidade de que existe, em uma terra longínqua, um lugar de fuga, de escapismo. A Rua de Túnis desperta nostalgia.



Fig. 6
Johannn Georg Grimm:
Rua de Túnis, c.1874.
Pinacoteca do Estado
de São Paulo

A título de considerações finais, podemos afirmar que o Magrebe, fecundo em temas de inspiração, foi, para muitos artistas, e dentre eles Georg Grimm, tão indispensável quanto uma estadia na Itália, destino eleito por muitos pintores para desenvolverem pesquisas de renovação do uso da luz e da gama cromática (DAZZI, 2014). O Magrebe, cuja distância se tornou facilitada a partir de meados do século XIX, graças ao barco a vapor, permitia, assim como a Itália, “*apprendre le soleil, étudier la lumière, chercher des types originaux*”, mas, também de estudar “*des mœurs et des attitudes primitives et bibliques*”,

como colocou Gautier em um artigo publicado no jornal *Le moniteur universel*, (1861, p. 92).¹⁰ E, finalmente, é preciso dizer que muitos artistas para lá se dirigiam economicamente motivados pelo desejo da burguesia emergente de decorar suas residências com pequenas pinturas de temas exóticos. Como coloca Eduardo Dizi Caso (CASO,1997.p.13):

la grande peinture occidentale, historique ou religieuse, faite pour les murs immenses des palais, des églises et des cathédrales, protégée par le mécénat d'aristocrates et de grands ecclésiastiques, va peu à peu céder le pas à une peinture plus àmaniable et plus proche des goûts d'une bourgeoisie florissante.

É preciso, portanto, estudar o impacto que teve no meio artístico do Rio de Janeiro as obras orientalistas de Georg Grimm, presentes em 1882, no Liceu de Artes e Ofícios, bem como as de Arsênio Cintra da Silva, expostas por Insley Pacheco, em 1883, e, sem sobra de dúvidas, as de Pedro Américo, “em mostra na Glace Élégant”, segundo Ana Paula Nascimento, em 1885 (NASCIMENTO, 2009, p. 351), e novamente em 1890 e 1893. Para não falarmos de outros artistas, obras e exposições ainda desconhecidas, ou somente levemente mencionadas em escritos acadêmicos. É preciso verificar como essa escassa produção orientalista foi recebida. Foram essas obras compradas pelos colecionadores? A Academia de Belas Artes adquiriu algumas dessas peças orientalistas? Como os críticos de arte, o público e os artistas reagiram às obras orientalistas? Esperamos, em trabalhos futuros, responder a essas perguntas e a outros questionamentos.

¹⁰ GAUTIER. Livre tradução: “aprender o sol, estudar a luz, procura tipos originais”, “costumes e atitudes primitivas e bíblicas”.

Referências

- AJAYI, J. F. Ade. **História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880**. Brasília: UNESCO, 2010.
- BENJAMIN, Roger. **Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930**. Univ of California Press, 2003.
- BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009.
- CARBONELL, Jordi À. **L'orientalisme de Tapiró**. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014.
- CASO, Eduardo Dizy. **Les Orientalistes de l'Ecole espagnole**. Barcelona: Art Creation Realisation; 1997.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A Pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp**. Ano 6, V6, N1, 2002.
- COUËLLE, Colombe. Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIXe siècle. **Anabases**, 11, 2010.
- DAVIS, Robert C. **Christian Slaves, Muslim Masters White Slavery In The Mediterranean, The Barbary Coast And Italy, 1500-1800**. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.
- DAZZI, Camila. "Uma Rua de Tanger," de Pedro Américo - representações do Oriente islâmico no Brasil Oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019.
- DAZZI, Camila. A Associação Artística Internacional de Roma - sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. **19&20** (Rio de Janeiro), v. IX, 2014.
- DAZZI, Camila. Geografia dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900). In: **Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella, Rosângela de Jesus Silva (org.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.
- DAZZI, Camila. O moderno no Brasil ao final do século 19. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 11, 2012.

DEMEERSEMAN, A. Catégories sociales en Tunisie au XIXème siècle d'après la chronique de A. Ibn Abi d. Diyâf. **IBLA**, 1, 1970.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira: pintura e esculptura**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888.

FAINGOLD, Reuven. D. Pedro II, manuscritos hebraicos e os orientistas de São Petesburgo. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, v. 2, n. 2, p. 114-121, mar. 2008.

GAUTIER, Théophile. **Le moniteur universel**, 2, VII, em 1861.

GAUTIER, Théophile. Voyage pittoresque en Algérie (1845) avec introd. et notes par Madeleine Cottin. **Revue française d'histoire d'outre-mer**, tome 61, nº223, 2e trimestre 1974.

GAZETA DE NOTÍCIAS. A Exposição do Liceu IV, 3ª. Sala, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1882, p. 1.

GEORGES, Robert. **Voyage a travers l'Algerie**, 1875-1965. Paris, E. Dentu, 1900.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Viver de arte entre Brasil e Europa. O esquema Pedro Américo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 34, n.º 100.

HARTMAN, Elwood. **Three Nineteenth Century French Writer/Artists And The Maghreb: The Literary And Artistic Depictions Of North Africa By Théophile Gautier, Eugène Fromentin, And Pierre Loti**. Tübingen: Narr, c1994.

KHATLAB, Roberto. **As Viagens de Dom Pedro II. Oriente e África do Norte, 1871 e 1876**. São Paulo: Benvirá, 2015.

KONSTAM, Angus. **The Barbary Pirates 15th-17th Centuries**. Oxford: Osprey Publishing, 2016. p. 4-5.

LE MAIRE, W Gunther. **Johann Georg Grimm 1846-1887: Künstlerkarriere zwischen Allgäu und Brasilien**. Immenstadt : J. Eberl, 2006.

LOMBARDI, Laura. La città e il deserto. In: ANGIULI, Emanuele; VILARI, Anna (org). **Incanti e Scoperte. L` Oriente nella Pittura dell` Ottocento Italiano**. Milano: Silvana Editoriale, 2011.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)**. São Paulo, 2009. (Tese (Doutorado Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, FAUUSP).

O PAIZ, em 19 de junho, Ano 1890\Edição 02078

PERRY, A. **Carthage and Tunis, Past and Present: In Two Parts**. Providence, Providence Press Co, 1869.

PORTELA, Isabel Sanson. Paisagem: um conceito romântico na pintura brasileira - George Grimm. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008.

SABY, Claude-Alain. **1854. Un voyage en Algérie et en Libye**. Paris: Lulu.com, 2016.

SILVA, Maria Antonia Couto da. A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014.

SILVA, Raquel Barroso. França Junior: A voz de um amador nos embates do meio artístico das últimas décadas do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012.

SILVA, Rosangela de Jesus (org.). Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista *Illustrada*. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez. 2016.

SINGER, Nelly. **Les Juifs dans l'orientalisme**. Paris: Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012.

STORA, Benjamin. Le Maghreb Colonial (1830 – 1956). **Le Maghreb colonial**. Notes de Cours, PMO013, Année universitaire 2003-2004.

THÉLIOL, Mylène. L'association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1933). **Rives méditerranéennes**, 15 juin 2010.

THORNTON, Lynn. Introduction. The Fine Art Society, Eastern Encounters: **Orientalist Painters of the Nineteenth Century**. London, 1978.

TRIULZI, Alessandro. Italian-speaking communities in early nineteenth century Tunis. **Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée**, n°9, 1971. pp. 153-184.

TWAIN, Mark. **The Innocents Abroad or The New Pilgrim's Progress**; 1869. New York: American Publishing Company, 1869.

VASSAR, John Guy. **Twenty Years Around the World**. New York: Rudd and Carleton, 1861.

ZACCARA, Madalena. Pedro Américo de Figueiredo e Mello: considerações sobre um ateliê itinerante. In: DAZZI, C.; VALLE, A. (Org.) **Oitocentos. O ateliê do artista**. CEFET: Rio de Janeiro, 2017.

ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo**: um artista brasileiro do século XIX. Recife: UFPE, 2011.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

DAZZI, Camila. Pelas ruas do Magrebe: orientalismo no Brasil ao final do século XIX. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 261-281, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.18>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Visualidade e política a partir de Foucault

Visuality and politics from Foucault

Marcos N. Beccari*

 0000-0002-2178-097X
marcosbeccari@ufpr.br

Resumo

O artigo delinea algumas coordenadas, a partir de Foucault, para o estudo da relação entre visualidade e política. Embora Foucault não tenha dedicado nenhum estudo a este respeito, é notável a sua influência em alguns dos autores envolvidos nos chamados estudos em cultura visual. Pressupõe-se, aqui, que as culturas visuais são indissociáveis de uma esfera político-discursiva que torna possível a visualidade. Esta, por sua vez, é encarada como um campo de batalha no qual a verdade é disputada. Sob esse prisma, são pontuadas as seguintes coordenadas: política como agonismo, exterioridade constitutiva, verdade como organização do olhar, arqueologia e genealogia da visualidade.

Palavras-chave

Foucault; Visualidade; Política; Discurso

Abstract

This paper outlines some coordinates, from Foucault, for the study of the relationship between visuality and politics. Although Foucault has not dedicated any work about this, his influence on some of the authors involved in so-called studies in visual culture is remarkable. Here, it is assumed that visual cultures are inseparable from a political-discursive sphere that makes visuality possible. Visuality, in turn, is defined as a battlefield in which the truth is disputed. Under this bias, the following coordinates are highlighted: politics as agonism, constitutive exteriority, truth as the organization of the gaze, archeology and genealogy of visuality

Keywords

Foucault; Visuality; Politics; Discourse

* Doutor em Filosofia da Educação pela USP. Professor do Setor de Artes, Comunicação e Design da UFPR e do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n40.19

Introdução

O interessante não é ver que projeto está na base de tudo isso, mas, em termos de estratégia, como as peças foram dispostas.

— Michel Foucault (2018, p. 243)

Este artigo apresenta uma visada possível a partir de Foucault para situar a relação cada vez mais patente entre visualidade e política, relação esta que vem ao encontro do horizonte teórico das práticas artísticas contemporâneas, cuja vocação crítica se estende aos modos de existir, às formas de tornar visível e invisível, ao confronto de forças visuais, discursivas e de poder. A escolha pelo prisma foucaultiano se dá não apenas como delimitação metodológica, mas também como tentativa de responder a um aparente contrassenso: de um lado, Foucault não nos deixou nenhum estudo dedicado à visualidade; de outro, resta nítida sua influência em muitos autores — como Martin Jay, Jonathan Crary e Nicholas Mirzoeff — que lançam mão de uma perspectiva “arqueogenealógica” para delinear uma história do olhar que se instaura entre diferentes regimes de visualidade¹.

Cumprir esclarecer que, sob esse viés, a visualidade não se reduz ao domínio da visão e dos (arte) fatos visuais, mas diz respeito, antes, às *maneiras* de ver e, portanto, aos jogos discursivos e de poder que historicamente condicionam, nos termos de Hal Foster (1988, p. ix), “como vemos, como somos capazes, permitidos ou levados a ver, e como vemos esse modo de ver e o que não vemos nele”². Nesse sentido, retomar o arsenal foucaultiano pode ser útil para tornar legíveis, sob um viés teórico-analítico, as linhas de força pelas quais os jogos de visualidade entrelaçam práticas, sentidos e valores, salientando assim como as culturas visuais são indissociáveis de uma esfera político-discursiva que torna toda visualidade possível.

¹ A influência de algumas “noções estratégicas” de Foucault sobre os estudos de cultura visual é abordada por Cometa e Vaccaro (2007). Por sua vez, Martin Jay (1996) foi o primeiro a empregar, em 1989, a noção de “regime de visualidade” enquanto conjunto de modos de olhar e ser visto entrelaçado a práticas discursivas e a dispositivos de poder.

² Esta e as demais citações originalmente em língua inglesa foram aqui traduzidas livremente pelo autor.

Para tanto, começo por apontar de que maneira a visualidade aparece na obra de Foucault, sobretudo a partir de *Vigiar e punir*, como uma esfera que ultrapassa os saberes e formas discursivas em direção a uma política da visualidade. Passo então a qualificar essa dimensão político-discursiva da visualidade por meio dos seguintes princípios: política como agonismo, exterioridade constitutiva, verdade como organização do olhar, arqueologia e genealogia da visualidade. Assinalo, por fim, que a visualidade é indissociável de uma esfera político-discursiva que, por sua vez, resta implicada na organização das experiências em que a verdade é disputada.

O (in)visível em Foucault

De um lado, tende-se a atribuir à Deleuze (2005) o mérito de ter destacado a dimensão do visível em Foucault. De outro, sabe-se que a pintura e o olhar são temas que atravessam a obra foucaultiana do início ao fim, embora de maneira circunstancial (como em catálogos ou seminários) ou para fins pontuais no escopo de seus livros e cursos³. Importa-nos, entretanto, considerar a visualidade enquanto uma esfera necessariamente política, correlação esta que não é, de imediato, facilmente depreendida nem dos textos de Foucault nem dos de seus comentadores.

A começar pelas “torções deleuzianas” que, conforme sentencia Roberto Machado (2009, p. 190), têm como objetivo “menos esclarecer a filosofia de Foucault que integrá-la a seu próprio projeto filosófico [de Deleuze]”. Pois as diversas investigações empreendidas por Foucault, em vez de formarem qualquer projeto ou sistema, valorizam os sucessivos deslocamentos de uma trajetória sem pontos de chegada, apenas de partida, como um constante preenchimento de lacunas deixadas em aberto nos estudos anteriores.

³ O interesse de Foucault pela pintura é mais frequente em suas primeiras obras (*História da loucura, As palavras e as coisas, A arqueologia do saber*), mas a edição dos *Ditos e Escritos* recuperou comentários de Foucault sobre Édouard Manet, René Magritte, Andy Warhol, Vassily Kandinsky, Mark Rothko, Paul Klee e Duane Michals, além de teóricos como Aby Warburg, Erwin Panofsky e Pierre Francastel.

Então, é preciso ter claro que, ao contrário do que queria ver Deleuze, Foucault jamais definiu o saber como um composto de ver e dizer, tampouco o primado de um sobre o outro. Há uma passagem elucidativa quanto a isso no final de *A arqueologia do saber*, quando Foucault (2014, p. 234) indica um norte para a análise arqueológica da pintura: em vez de considerá-la como “pura visão” que pudesse dispensar palavras, “ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e efeitos”, sendo inteiramente atravessada “pela positividade de um saber”. Ou seja, o visível e o enunciável são *indissociáveis*.

Já em *As palavras e as coisas* não vemos mais a importância que o autor atribuía, em seus primeiros livros, à “visão”⁴ — mesmo no capítulo inicial, na famosa análise de *Las Meninas*, o que está em questão é a “representação da representação” (i.e., quando a linguagem se depara com suas condições de possibilidade), o que incrementa a relação entre o visível e o enunciável:

[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem (Foucault, 2002, p. 12).

Apesar de serem, pois, registros irreduzíveis um ao outro, Foucault não os aborda separadamente. O que fica mais claro em *Vigiar e punir*, cuja novidade consistiu em considerar não apenas a implicação mútua entre saber e poder, mas principalmente que, a partir do século XIX, tal conjunção engendraria um novo modo de ver e ser visto. Ao explicar o panóptico como um dispositivo do poder disciplinar, Foucault (2009b) se referia a um regime visual que, diferente do espetáculo soberano, age e coage pelo jogo da vigilância individualizante. Esse olhar disciplinante abarca, além de saberes e discursos, uma série de efeitos produtivos que atravessa os corpos e estende a lógica carcerária a toda uma sociedade pautada pela normatização subjetiva.

⁴ Em *História da loucura e Nascimento da clínica*, Foucault tomava o “olhar” como uma modalidade específica de organização dos discursos sob a lógica excludente das disposições do saber.

Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos (Foucault, 2009b, p. 190).

Aqui reside um salto significativo: do domínio da visibilidade passa-se ao da visualidade. Ainda que Foucault nunca tenha adotado o último termo, a partir de então ele confere ao visível um estatuto outro, para além de sua imbricação com saberes e formas discursivas. Trata-se de uma racionalidade⁵, uma estratégia e uma prática normativa que organizam toda a economia do que há para ser visto, de como vê-lo e de quem pode ver.

É essa dimensão que, em larga medida, se faz presente nas pesquisas que sucedem *Vigiar e punir*: o que levou os indivíduos a se *verem* como pecadores ou anormais; quais as técnicas, instrumentos e níveis de aplicação que fazem a lei e a verdade serem *reconhecidas* como tais; quais propósitos e circunstâncias possibilitaram a *aparição* da sexualidade na constituição do sujeito moderno; de que maneira o poder governamental, que antes se *fazia ver* pela soberania do rei, reconfigurou-se como uma espécie de *gestão ocular* da vida da população; como as diferentes maneiras de relacionar-se consigo mesmo incorporaram uma *verificação* constante sobre si e os outros etc.

Assim, é possível vislumbrar, ainda que de maneira dispersa e indireta, certa *política da visualidade* em Foucault. Ao investigar, afinal, campos tão distintos como a psiquiatria, o sistema penal e a ética/estética antiga, Foucault buscava *fazer ver* certas imagens infames, ignoradas, invisíveis e esquecidas no tempo. Isso para, entre outras coisas, indagar o lugar e a organização do olhar

⁵ A noção de “racionalidade”, adotado por Foucault a partir do curso *Nascimento da biopolítica*, pode ser entendida, aqui, amplamente como organização da verdade em dado momento histórico. É o que noutros momentos Foucault (2006, p. 235) também denomina “jogos de verdade”.

na história, à guisa outros lugares e organizações possíveis. E do mesmo modo que Foucault não mirava tanto nos “sentidos” dos discursos, mas antes em seus *efeitos* (de verdade e, portanto, de poder), sua perspectiva não era indiferente à dimensão político-discursiva da visualidade.

A visualidade enquanto esfera político-discursiva

Há hoje uma quantidade considerável de estudos temáticos sobre a visão e a pintura na obra foucaultiana. E, à parte desses recortes, Michel de Certeau (2011, p. 66) chegou a atribuir à Foucault um estilo de “escritura óptica”, marcado pela incorporação de cenas e figuras diversas que concentram em si um campo extenso de problematizações. No entanto, uma questão ainda parece pouco explorada: que tipo de forças específicas se relacionam, na analítica foucaultiana, com a visualidade?

Pouco explorada, mas já colocada: segundo Gary Shapiro (2003), a partir da aposta ética do “último Foucault” o domínio do visual revela-se propício a experiências heterotópicas que conduz a uma contra-conduta do olhar. Já para Martin Jay (1996, p. 175-204), encarar a visualidade na esteira do cuidado de si incorreria em certo “dandismo do olhar”; em vez disso, segundo o autor, o que se sobressai em Foucault é a noção de “regime” enquanto organização hegemônica do visível que trata de coagir, recortar as experiências possíveis e converter os olhares em perspectivas morais.

Se digo que é uma questão pouco explorada, é porque sua interpretação usual (ao menos a dos dois autores citados) consiste em depreender a visualidade a partir de *outras* questões sobre as quais Foucault se debruçava — a visualidade, de fato, nunca figurou como um objeto. E por mais que possa haver certo encadeamento da problemática do olhar no conjunto da obra foucaultiana, considero mais frutífero adotar um procedimento inverso: partir da especificidade da questão colocada — a das forças político-discursivas da visualidade — e estudá-la à luz de alguns princípios foucaultianos.

Para tanto, é preciso insistir que “visualidade” não designa o que é visível; trata-se antes da organização do olhar. De acordo com Mirzoeff (2011, p. 3), o termo teria sido cunhado em 1841 por Thomas Carlyle ao associar o “olhar da história” à visualização panorâmica dos generais de guerra sobre os campos de

batalha. Embora essa analogia, em Carlyle, visasse exaltar o valor da tradição e da autoridade, Mirzoeff se serve da noção de “campo de batalha” para pensar os modos de ver como um complexo de enquadramentos em disputa, engendrados por uma estratégia que produz efeitos materiais.

Tal acepção bélica remete-nos a um princípio fundamental em Foucault: o da política como *agonismo*⁶. Ou seja, o conflito é a condição constitutiva dos discursos, dos jogos sociais, dos processos históricos e de subjetivação. É na mesma linha, ademais, que Chantal Mouffe (2013, p. 188) compreende o espaço público como “um campo de batalha em que diferentes projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação”.

A visualidade se constitui, portanto, como relações de força. E do mesmo modo que, para Foucault, não existe uma coisa chamada “poder”, e sim práticas ou relações de poder⁷, também a visualidade não é uma coisa, mas algo que se exerce, que se efetua, que de algum modo funciona e se disputa.

Cabe, com isso, retomar a pergunta: quais as forças específicas que estão em jogo na visualidade? A resposta não poderia deixar de ser vagamente ampla: desde olhares heterogêneos sobre realidades distintas até os mais localizados gestos, valores, comportamentos etc. Pode-se objetar que essas não são forças “visuais”, e não digo que o sejam. Afirmo que são forças que estão *em jogo* na visualidade à medida que podem ser visualizadas, imaginadas, projetadas, reproduzidas.

Quando a ideia, por exemplo, de uma “guerra ao terror” passou a ser considerada “realista” no início do século XXI, não foi em decorrência de uma constatação empírica; é esse “realismo” o que advém como efeito de uma visualidade pautada por objetivos, estratégias e formas imaginadas que organizam, junto a outras práticas, o que se vê como verdade. Não é o caso de

⁶ Neologismo cunhado a partir da palavra grega *ágon*, que designa o mútuo enfrentamento de forças numa relação de permanente reversibilidade. Tal horizonte teórico, inspirado em Nietzsche, é exposto com clareza na primeira conferência do curso *A verdade e as formas jurídicas* (Foucault, 2013).

⁷ Vale lembrar que, à rigor, não há em Foucault uma teoria do poder, uma vez que, em seus termos: “Eu compreendo que a conceituação não deveria estar fundada numa teoria do objeto — o objeto conceituado não é o único critério de uma boa conceituação. Temos que conhecer as condições históricas que motivam nossa conceituação” (Foucault, 2009a, p. 232).

indagar, nesse exemplo, a verdade sobre os “terroristas”, mas de considerar, à maneira nietzscheana, todas as verdades como *imagens eficazes* — imagens porque se colocam a ver, e eficazes por organizarem uma lógica autoevidente.

Tal sorte de organização pode ser analisada de um ponto de vista arqueológico ou genealógico. No primeiro caso, é a dimensão discursiva da visualidade o que se coloca em primeiro plano, e isso por meio da tarefa aparentemente paradoxal de “escavar” o que já se encontra na “superfície” — o que nos remete, mais precisamente, ao princípio de *exterioridade* que Foucault (1996, p. 53, grifos meus) estabelece em sua análise dos discursos:

[...] não passar do discurso para o seu núcleo interior e escondido, para o âmago de um pensamento ou de uma significação que se manifestariam nele; mas, a partir do próprio discurso, de sua aparição e de sua regularidade, passar às suas condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras.

Desse modo, a análise arqueológica deve mirar no que está “ao redor” do que se dá a ver, sob o pressuposto de que isso que vemos (imagens, fatos, artefatos) não diz nada por si mesmo; seu sentido e sua visibilidade provêm de certa “exterioridade constitutiva”: o que vemos é somente visto mediante tudo o que não vemos, assim como uma rede de discursos só se torna discernível a partir do que, nela, não é dito nem ouvido.

Um exemplo de investigação assim orientada é a que Jonathan Crary leva a cabo em *Suspensões da percepção*: partindo de algumas pinturas-chave de Manet, Seurat e Cézanne, e as relacionando com discursos políticos, científicos e filosóficos que emergem historicamente “ao redor” delas, Crary (2013, p. 31) mapeia o regime de “um enfrentamento do problema geral da síntese perceptiva e da capacidade unificadora e desintegradora da atenção”⁸.

⁸ De maneira similar, Crary examinou, em *Técnicas do observador* (que precede o livro supracitado), um conjunto de teorias, pinturas e aparatos técnicos que, na primeira metade do século XIX, propiciaram a emergência da visão subjetiva enquanto regime de visualidade que suplantara o modelo anterior, o da “câmara escura”. Se considerarmos a continuidade entre os livros de Crary, vê-se o caráter genealógico do conjunto de sua obra, o que se explicita em seu último livro, *24/7: Capitalismo e os Fins do Sono*, que trata da visualidade neoliberal e globalista que se formou ao longo do século XX.

Uma genealogia da visualidade, por sua vez, implica a investigação das condições históricas daquilo que hoje se mostra como verdade autoevidente. Mas, na contramão da busca de uma origem, a genealogia procura reconstruir, a partir de estudos arqueológicos, uma “ontologia histórica do presente” (Foucault, 2009a, p. 262) ou, ainda, uma “contra-história”, nos termos de Mirzoeff (2011, p. 6): “Para desafiar a fatalidade reivindicada por uma história e seus meios hegemônicos de enquadrar o presente, qualquer engajamento com a visualidade no presente ou no passado exige estabelecer sua contra-história”.

O fundamental aqui é investigar como se formaram determinados modos de ver (através, apesar ou à guisa de quais sistemas de coerção, de nomeação, de exclusão e de subjetivação), a qual lógica eles respondem, que tipo de “realismo” eles produzem, quais foram suas condições de aparição e de variação. Além disso, como nos sugere Foucault (2009a, p. 233), não seria prudente buscar pelo que seria a visualidade (o autor se refere, no original, à racionalidade) de toda uma época ou sociedade, “mas analisá-la como um processo em vários campos, cada um dos quais com uma referência a uma experiência fundamental: loucura, doença, morte, crime, sexualidade etc.”.

Foi por esse caminho que, por exemplo, Paul B. Preciado (2017, p. 89-121) empreendeu uma “breve genealogia do orgasmo” a partir de duas experiências históricas aparentemente opostas que, do final do século XVIII até meados do século XX, se desenvolveram lado a lado: a da repressão da masturbação e a da cura da histeria. Preciado sumariza:

Se por um lado a masturbação foi condenada pela Igreja a partir do Renascimento, para depois ser patologizada pela medicina no século XVII e, em seguida, tecnicamente reprimida durante o século XIX e XX mediante o uso de aparelhos mecânicos (e mais tarde elétricos), a histeria, paralelamente, será construída como uma doença feminina e um conjunto igualmente numeroso de aparelhos será posto em funcionamento para permitir a produção técnica da chamada “crise histérica” (ibidem, p. 110).

Ainda que o autor não adote o termo “visualidade”, sua análise mostra como os instrumentos sexuais interferem em como enxergamos a sexualidade e o lugar do prazer no tempo presente. Ao longo do século XIX, de um lado, o

estereótipo do “onanista” passou da jovem mulher que deveria ser protegida de sua obsessão tátil para o do perverso masturbador homossexual, cujo desinteresse pela procriação ameaçava o futuro da espécie. No mesmo período, a histerização das mulheres contribuiu para redobrar a submissão das mulheres, sujeitando-as simultaneamente ao diagnóstico de uma suposta doença e às “necessidades”, igualmente pressupostas, de seus maridos.

Outro texto emblemático, embora sob outro espectro político, reside na visualidade que, em seu ensaio mais conhecido, Achille Mbembe (2018, p. 71) destaca na emergência de “topografias recalçadas de crueldade” pelas quais o necropoder⁹ se fez ver e valer na história recente. Em especial a partir das descrições detalhadas de Eyal Weizman, Mbembe enfatiza desde a intrincada topologia de zonas de conflito, passando pelas configurações das “máquinas de guerra” — a exemplo da morfologia indiferenciada dos esqueletos de Ruanda, ou dos corsários que fazem o trabalho sujo dos governos em alto mar —, até deter-se na visualidade do homem-bomba: “ao contrário do tanque ou míssil, que é claramente visível, a arma contida na forma do corpo é invisível” (ibidem, p. 63). Desse modo, o autor sugere que um regime de visualidade também se impõe por meio da invisibilidade, uma vez que, por toda parte, muitos ecos de um velho necropoder são revividos diariamente.

Preciado e Mbembe, ao partirem de Foucault para analisar espectros políticos tão distintos, corroboram com a ideia de que não há olhar que preceda um modo de olhar: tanto a sexualidade quanto a necropolítica se pautam, dentre outras coisas, em um regime de visualidade cuja construção histórica segue organizando o que hoje se dá a ver. Pois não há experiência que não esteja impregnada de uma maneira de olhar, de modo que o estudo da visualidade é a investigação das diferentes correlações que habitam e são organizadas pelo “olhar” amplamente entendido — isto é, para além da visão, como matéria de experiências possíveis.

⁹ De maneira abreviada, Mbembe (2018) observou que Foucault, a fim de destacar o caráter produtivo do que ele chamou de “biopoder”, teria negligenciado o papel da opressão colonial e da exploração da classe trabalhadora — valorizando, em contrapartida, as formas de segregação sexual e racial. A noção de necropoder, então, remonta uma perspectiva histórica não eurocêntrica de desumanização colonial e racista entrelaçada à opressão de classe.

Considerações finais

Assumindo o alto grau de imprecisão que envolve a tentativa de abordar, a partir de Foucault, um tema sobre o qual ele nunca tratou diretamente, esbocei neste artigo algumas coordenadas para o estudo da relação entre visualidade e política. Tal relação se dá como um campo de batalha no qual a verdade é disputada. Uma batalha é sempre travada em diferentes “frentes”; logo, o que se vê não se reduz ao que é visível, pois envolve a conexão de tudo o que nos parece natural, lógico e factível. Sob esse prisma, a verdade não se sustenta apenas em redes discursivas e jogos de poder (que, no entanto, sempre a condicionam), pois também depende de um regime de visualidade que nos faça vê-la como tal, isto é, em seu pretendido “realismo”.

Se a verdade é uma imagem eficaz, posto que funciona para organizar o que vemos, a visualidade é indissociável das estratégias discursivas e de poder implicadas nessa organização. As imagens, em si, não formam uma verdade; são os modos pelos quais as olhamos que podem reforçar ou questionar determinada verdade. Ver e dar a ver são, portanto, formas de poder e forças políticas. Forças e formas que, desde o início do século vigente, se distribuem por meio de um sofisticado dispositivo midiático que se reconfigura velozmente conforme uma estratégia aparentemente insondável, ou mesmo invisível, mas que já produz efeitos concretos e perturbadores. Quais sejam, paisagens totalitárias que se desenham no horizonte global e batalhas individuais e coletivas que se evidenciam no cotidiano.

Claro que tais efeitos não são uniformes e não estão objetivamente coordenados entre si. Mas o que importa, aqui, é a visualidade a que remontam tais efeitos: os diferentes modos de se reagir a eles, a forma como satisfazem a uns e constroem a outros, os valores que suscitam, os elos que selam e os que desatam, os ressentimentos e as paixões que se confundem nos entrelaces. Em suma, parafraseando Foucault (2018, p. 138), *onde há olhar, ele se exerce*. Ninguém é, por direito, o seu detentor; e, no entanto, o olhar é sempre mirado em determinada direção, vendo aquilo que permanece visível em detrimento de tudo o que resta invisível (mas que não por isso deixa de existir). Não se sabe ao certo quem pode ver a quem. Mas se sabe bem quem/o que não é visto – resta saber por que não é desejável que o vejamos.

Referências

CERTEAU, Michel de. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

COMETA, Michele; VACCARO, Salvo (orgs.). **Lo sguardo di Foucault**. Roma: Meltemi, 2007.

CRARY, Jonathan. **Suspenções da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOSTER, Hal (org.). **Vision and Visuality**. Seattle: Bay Press, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. “O sujeito e o poder” / “Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho”. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a, p. 231-279.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2009b.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

JAY, Martin. “In the Empire of the Gaze: Foucault and the denigration of Vision in Twentieth-century French Thought”. In: HOY, David C. (org.). **Foucault: a critical reader**. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1996, p. 175-204.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: n-1, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look: A Counterhistory of Visuality**. Durham: Duke University Press, 2011.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 27, p. 180-199, dez. 2013.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1, 2017.

SHAPIRO, Gary. **Archaeologies of vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

BECCARI, Marcos N.. Visibilidade e política a partir de Foucault. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 283-295, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.19>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Arte e nomadologia

Art and nomadology

Veronica Damasceno*

 0000-0003-31472337
vmdamasceno@eba.ufrj.br

Resumo

Trata-se, neste artigo, de apresentar algumas considerações sobre as *Teses de nomadologia*, abordadas por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (Deleuze, Guattari, 1995), bem como os possíveis vínculos dessas *Teses* com as artes. Pensar a nomadologia implica em levar em consideração o problema do capitalismo e de seu desenvolvimento e ainda em retirar o pensamento do modelo estatal, fazer dele um ato revolucionário, um devir-revolucionário. A relação que propomos dessas *Teses* com as artes é no sentido de pensar a arte como resistência e fabulação criadora. Na arte, a criação faz apelo a uma forma futura e a um povo que ainda não existe, invocando, pois, uma nova terra e, por efeito, um povo porvir. Essa é a função fabuladora da arte.

Palavras-chave

Nomadologia; Arte; Criação; Fabulação; Máquina de guerra

Abstract

This article intends to presenting some considerations about the Theses of nomadology, introduced by Deleuze and Guattari in A thousand plateaus (Deleuze, Guattari, 1995), as well as the possible links of these Theses with the arts. Thinking about nomadology implies taking into account the problem of capitalism and its development and also removing thinking from the state model, making it a revolutionary act, a becoming-revolutionary. The relation that we propose, of these Theses, with the arts is in the sense of thinking as art as resistance and creative fabulation. In art, creation appeals to a future form and to a people that do not yet exist, thus invoking a new land and, in effect, a people to come. This is the fabulation function of art.

Keywords

Nomadology; Art; Creation; Fabulation; War machine

* Prof^a. Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ. Pós-Doutora e Prof^a. Convidada (2019-2020) do Département de Philosophie de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

O pensamento de Deleuze é, sem dúvida alguma, atravessado por problemas políticos e como ele, juntamente com Guattari, afirmam: “...antes do ser, há a política” (Deleuze, Guattari, 1996, p.18). Tal pensamento ocupa um lugar único na filosofia contemporânea, precisamente por reivindicar a *imanência*, contra todas as formas de transcendência. Afirmar a imanência não é simplesmente constatá-la, mas antes derrubar limites, atravessar fronteiras, crenças, instituições e poderes de toda a natureza e como observa René Schérer: “...ato político de resistência e de revolução contra a aceitação resignada do curso das coisas” (Schérer, 1998, p.16).

Pensar a política em Deleuze implica em, inicialmente, levar em consideração o problema do capitalismo e de seu desenvolvimento. Nessa perspectiva, Deleuze, juntamente com Guattari, consideram o capitalismo, tal como Marx o postulara, isto é, como um sistema imanente que não deixa nunca de ampliar seus próprios limites. Limites dissolvidos em fronteiras, capital-limite, capital-fronteira ilimitada. Fronteiras estendidas, prolongadas e renovadas constantemente.

O capitalismo como sistema imanente implica, como sugerem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, em três Teses:

1) uma sociedade não pode mais ser definida por suas contradições, como pensava Marx, mas por suas *linhas de fuga*. Isso quer dizer que uma sociedade foge por todos os lados e o importante é tentar acompanhar os movimentos realizados por essas linhas, os momentos precisos em que elas se delineiam;

2) a outra direção que indica *Mil Platôs* não consiste em considerar as linhas de fuga mais do que as contradições, mas as lutas de classe. As lutas de classe devem ceder lugar às *minorias*. As lutas entre a maioria e a minoria constituem um verdadeiro combate coexistente, quase subterrâneo, já que a maioria não se define pelo número, mas consiste em um padrão, em um estado de dominação e acarreta uma sujeição ao modelo de Estado vigente.

A minoria não configura nenhum modelo, ela é em si mesma um devir ou um processo em contínua variação. Seu poder não é medido pela habilidade em fazer sentir-se no meio do sistema da maioria, mas sua potência encontra-se em articular composições, conexões, divergências e convergências que se distanciam da economia capitalista e da formação do Estado;

3) as Guerras de Estado não podem mais ser pensadas enquanto Guerras, mas antes enquanto devir-revolucionário, que procura buscar um estatuto para as *máquinas de guerra* que, de modo algum definem-se pela guerra e sim por

um certo modo de preencher o espaço-tempo e mesmo de inventar novos espaços-tempos.

Pensar a política: a terra e o território

A problematização de uma política em Deleuze compreende ainda a relação que o próprio pensamento mantém com as categorias de terra e de território, como sugere ele juntamente com Félix Guattari: "...pensar faz-se antes na relação do território e da terra". (Deleuze, Guattari, 1992, p.82). A terra é o próprio substrato metafísico, o *continuum* de todos os elementos, a desterritorialização absoluta, por contra efetuação de todos os territórios. Isso quer dizer que a filosofia depende historicamente da conexão "...de um plano de imanência absoluto com um meio social relativo que também proceda por imanência" (Deleuze, Guattari, 1992, p.118).

Uma tal conexão não é ideológica, pois como observa Dias: "...a filosofia não é a ideologia de sua época, antes, sempre crítica, revolucionária [...] idealizadora de novas possibilidades".(Dias, 2012, p.114). A esse respeito, Deleuze e Guattari escrevem um belo capítulo que eles designam *Geofilosofia*, dedicado a esse tipo de problema, em *O que é a filosofia?*¹ Deleuze e Guattari chamam *noologia* ao estudo da história das imagens do pensamento e se distingue da ideologia, como ele assinala em sua obra dedicada a Michel Foucault:

Não há modelo de verdade que não remeta a um tipo de poder, não há saber, nem mesmo ciência que não exprima ou não implique em ato um poder em vias de se exercer. (Deleuze, 2004, p.46)

Em *Diálogos*, com Claire Parnet, nosso autor acrescenta ainda que:

...não há Estado que não precise de uma imagem do pensamento, que lhe servirá de axiomática ou de máquina abstrata e à qual ele dá em troca a força de funcionar: daí a insuficiência do conceito de ideologia, que de maneira nenhuma dá conta desta relação (Deleuze, Parnet, 1996, p.106).

¹ A esse respeito cf. o belíssimo capítulo *Geofilosofia* in: DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* op. cit. p.11-146. Mas não abordaremos o tema aqui.

A noologia diz respeito “...à forma, à maneira ou ao modo, à função do pensamento, segundo o espaço mental que ele traça, do ponto de vista de uma teoria geral do pensamento...” (Deleuze, Guattari, 1997, p.47). A atividade filosófica se distancia dos poderes constituídos ao investir em uma dupla direção: por um lado, a desterritorialização do poder atual, por outro lado, a reterritorialização de uma potência porvir.

Para Deleuze, há uma unidade essencial entre espaço e tempo em todas as formas de poder político, unidade que não é nem de desenvolvimento nem de organização, mas sim de composição, e mesmo de absoluta heterogeneidade: uma ressonância interna comum, como uma comunidade maquínica. Na hipótese de uma forma-Estado única, esta seria completa e, portanto, seria impossível haver uma evolução histórica, *aparelho de captura* inteiramente dado desde sempre. “É possível que, espiritual ou temporal, tirânico ou democrático, capitalista ou socialista, *não tenha havido nunca senão um só Estado*”(Deleuze, Guattari, 2011, p.156).

O Estado jamais se separa de um processo de captura sobre fluxos de todo o tipo de populações, de mercadorias ou de comércio, de dinheiro ou de capitais. Essa é a essência do Estado. E a filosofia, por sua vez, ao longo da tradição ou imagem predominante do pensamento sempre se manteve numa relação profunda com essa forma-Estado, “...numa relação essencial com a lei, a instituição e o contrato”(Dias, 2012, p.122).² O Estado encontrou na filosofia, em seu modo filosófico de pensar, uma *oferta de serviços* uma secreta, porém eficaz cumplicidade, um compromisso, cuja evidência parece se encontrar no pensamento de Hegel, na relação entre o Estado *racional* e a filosofia.³

² Em *Lógica do acontecimento* Dias afirma: “Deleuze inscreve-se nessa tradição antijuridista do pensamento político moderno que vem de Maquiavel até Marx, Nietzsche, passando por Spinoza. Essa tradição rompeu com as ilusões idealistas ou morais que desembocam hoje nas filosofias comunicacionais de Habermas e Rorty e pelo pensamento político neoliberal, como exemplo: Popper, Rawls e de desmistificar a auto representação do Estado moderno como Estado de direito elaborada pela outra tradição jurídica ou contratualista da filosofia política, que tem Hobbes e Rousseau como os clássicos. Ver também DELEUZE, Gilles. *Prefácio* in: NEGRI, Antônio. *Anomalia selvagem*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p.7-9.

³ A esse respeito cf. DIAS. *Lógica do acontecimento*. op.cit. p.115.

A partir de toda essa tradição filosófica do ocidente que sempre teve o Estado como modelo para o pensamento e vice-versa, perguntamos: como fazer para retirar o pensamento do modelo estatal, como fazer dele um ato revolucionário, um devir-revolucionário? Não se trata de ideologia, de elaborar uma nova filosofia ideologicamente inconformista. A questão é noológica, ou o que Lazzarato chama de *noopolítica*.⁴ Trata-se, nesse caso, de combater a imagem tradicional do pensamento, se distanciar da pregnância da forma-Estado, praticar uma política de pensamento alternativa que não passe por essa forma. A obra inteira de Deleuze parece querer expressar uma solução para tal problema.

Exercer o pensamento como uma máquina de guerra, máquina bélica em conjunção com outras máquinas, em um ato de resistência, que possibilite a abertura de novas potências libertadoras, devires que propiciem a criação em todas as esferas possíveis. A máquina de guerra constitui-se, pois, como construção nômade em perpétua interação com o aparelho de Estado, como forma sedentária. Acontece que, por um lado, o pior pode se apresentar: gangsterismo, banditismo, guetos marginais, dentre outros. Mas, por outro lado, também o melhor pode ocorrer: a escrita, o pensamento, a música, todo um movimento social pode se tornar nômade, se tornar máquina de guerra. A máquina de guerra pode ser um movimento artístico, científico, na medida em que traça um plano de consistência, uma verdadeira linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento.

Fazer do pensamento uma força nômade, uma potência de suscitar nomadismos, construir a cada vez uma máquina de guerra exterior ao aparelho de Estado, em perpétua revolução ou resistência, em um construtivismo. Esse meio, essa exterioridade não existe prontamente, por isso é preciso criá-lo, criar as condições para poder exercê-lo, traçá-lo contra a forma dominante de interioridade.

O pensamento, assim concebido, não é da ordem da contemplação, nem da reflexão ou da comunicação e nem se deixa capturar em qualquer forma de universalidade. Assim concebido, o pensamento é *criação*, invenção de possibilidades, articulado com outras criações, porque pensar é criar, é entrar em devir.

⁴ A respeito da *noopolítica* cf. LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Traducción de Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006. Especialmente o Capítulo 3.

Desfazer as relações de força constituídas, liberar novas forças que estejam por vir, experimentar novas composições e relações positivas e afirmativas e, sobretudo, resistir, porque *a resistência é primeira*.

Desse modo, a filosofia se encontra em um devir-nômade, aquele que resiste às formas de poder constituídas e se orienta segundo uma potência constituinte; ao invés de um pensamento como Estado monumental e do pensador como homem de Estado ideal: “o homem dos princípios, dos pactos e das leis, burocrata da razão pura ou funcionário do Universal.” (Dias, 2012, p.134).⁵ O conceito torna-se a própria potência do acontecimento, que opera devires-revolucionários. O pensamento mantém, então, uma íntima relação com a resistência, no sentido de que pensar é resistir.

A resistência na arte

Em sua linda conferência proferida aos estudantes de cinema em Paris, Gilles Deleuze afirma que, no mundo capitalista, o que não nos falta é comunicação, sofremos de um excesso de comunicação, o que nos falta é criação e resistência ao presente.⁶ Na arte, a criação faz apelo a uma forma futura e a um povo que ainda não existe, invocando, pois, uma nova terra e, por efeito, um povo porvir. Para Deleuze, esse é o correlato da criação. Não será, segundo ele, em nossas democracias que esse povo e essa terra serão reencontrados. A europeização não é um devir, mas somente a história do capitalismo que impede o devir dos povos assujeitados. As democracias são maioria, mas um devir é sempre menor, por natureza, é o que se subtrai à maioria.

Ainda nessa conferência, Deleuze pergunta acerca da misteriosa relação entre a obra de arte e o ato de resistência, uma vez que os homens que resistem não têm nem o tempo, nem talvez a cultura necessários para se relacionar minimamente com a arte. E sua resposta está em conformidade com a resposta

⁵ A respeito do *Poder constituinte* cf. NEGRI, Antônio. **O poder constituinte**. Tradução de Adriano Pilatti. Rio de Janeiro: DPeA, 2002.

⁶ A esse respeito cf. DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação?*. Tradução de João Gabriel Alves Domingos in: **O belo autônomo**. Rodrigo Duarte (org.). Belo Horizonte: Autêntica-Crisálida, 2012. p.387-398.

de André Malraux, segundo o qual a arte é a única coisa que resiste à morte. E o que resiste à morte, segundo Deleuze, é a própria obra de arte. Nesse sentido, bastaria contemplar, por exemplo, uma estatueta de 3000 anos antes de Cristo para percebermos que Malraux tem uma boa resposta para isso, como assinala nosso autor:

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista do que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência e, no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo (Deleuze, 2012, p.390).

A relação entre a obra de arte e a luta entre os homens, para Deleuze, é precisamente aquela que Paul Klee afirmava: “Pois bem, falta o povo”(Deleuze, 2012, p.398). O povo falta e não falta ao mesmo tempo. Essa relação será sempre obscura. Mas, para Deleuze, não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe.

Para este pensador, os cineastas Alain Resnais e os Straub mostraram como o povo está faltando, como ele está ausente. No cinema americano e soviético, o povo está dado em sua presença: “real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato” (Deleuze, 2012, p.398). Daí a ideia de que o cinema como arte das massas é a arte revolucionária ou democrática, por excelência, fazendo das massas um verdadeiro sujeito. Mas, vários fatores iriam comprometer essa crença: o surgimento de Hitler, no qual as massas não se tornam sujeito, mas sim assujeitadas; o stalinismo, no qual a unidade tirânica de um partido substitui o unanimismo dos povos; a decomposição do povo americano, que não acreditava mais ser o *melting pot* de povos passados, nem o germe de um povo porvir, que se manifesta até mesmo no *neo-western*. Para o autor, se houvesse um cinema político moderno, seria sob as seguintes bases: “o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando...*” (Deleuze, 2005, p.259).

Essa verdade também vale para o Ocidente, mas são raros os autores que a descobrem, pois está escondida por mecanismos de poder e pelos sistemas de maioria. Em compensação, ela eclode no Terceiro Mundo, onde as nações

oprimidas e exploradas permanecem em perpétuo estado de minorias. Terceiro mundo e minorias fazem surgir autores que tem condições de dizer em relação à sua nação e em relação à sua situação nessa nação: “o povo é o que está faltando” (Deleuze, 2005, p.259).

Para Deleuze, tanto Kafka quanto Klee já haviam declarado isso explicitamente. Para Kafka, as literaturas menores, nas pequenas nações deveriam “suprir uma consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação” (Deleuze, 2005, p.259) e cumprir tarefas coletivas na falta de um povo. Para Klee, a pintura precisava ainda de uma *última força* para realizar sua *grande obra*: o povo que ainda está faltando. Nesse sentido, afirma ele:

Encontramos as partes, mas ainda não o conjunto. Falta-nos essa última força. Na falta de um povo que nos arrebate. Procuramos esse apoio popular; começamos, na Bauhaus, com uma comunidade à qual damos tudo o que temos. Não podemos fazer mais (Klee, 2018, p.33)

A esse respeito, Deleuze ressalta que no Teatro de Carmelo Bene, há também esse mesmo apelo por um povo que falta: “Faço teatro popular. Étnico. Mas é o povo que falta” (Deleuze, 2005). O cineasta do Terceiro Mundo em geral, muitas vezes se encontra diante de um público analfabeto, esgotado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê e, segundo o autor, é precisamente aí que esse cineasta deve passar, essa é a matéria que ele precisa trabalhar e pensar, tendo em vista extrair elementos de um povo que ainda falta. O cineasta de minoria se encontra diante do mesmo impasse descrito por Kafka:

...impossibilidade de não “escrever”, impossibilidade de escrever na língua dominante, impossibilidade de escrever de outro modo [...] impossibilidade de não falar, impossibilidade de falar de outro modo que não o inglês, impossibilidade de falar o inglês, impossibilidade de se fixar na França para falar o Francês, é por esse estado de crise que ele deve passar, ele é que precisa resolver (Deleuze, 2005, p.259).

Porém, segundo essa perspectiva, a simples constatação de um povo que falta não corresponde a uma renúncia ao cinema ou à arte política, mas sim a uma nova base segundo a qual o novo cinema, a nova arte, devem se ancorar no Terceiro Mundo, bem como nas minorias. Nesse sentido, é preciso que o cinema

e a arte em geral participem dessa tarefa e não se dirijam a um povo pressuposto, já presente e, contudo, que inventem e contribuam para a criação de um povo porvir. Essa é a função fabuladora da arte. No momento em que o senhor colonizador afirma que *nunca houve um povo aqui*, o que falta é um devir, o devir revolucionário dos povos que se inventam nas ruas, nos guetos, nas favelas, com novas condições de luta, às quais uma arte que devém política precisa contribuir.

É assim que, na obra de Glauber Rocha, por exemplo, os mitos do povo, o banditismo e o profetismo são o avesso arcaico da violência capitalista, como se houvesse um tipo de duplo, no sentido de que o povo retorna e duplica a violência sofrida. Nesse sentido, *Deus e o diabo na terra do sol*, que faz da impossibilidade, do inaceitável, da miséria, da guerra ou mesmo da ignorância, a própria condição de uma política.⁷

O cinema de Rocha nos dá a ver a miséria do povo, isto é, as próprias condições de existência intoleráveis e inviáveis das minorias do Sertão. A tomada de consciência se desqualifica porque acontece no vazio ou mesmo porque está comprimida, como em *Antônio das mortes*, que parece reconduzir o binarismo do *ter* e do *não ter*, à partilha territorial. Tal partilha vem estriar o espaço liso sem partilha, do Sertão.

Para Deleuze, esse cinema é “o maior cinema de ‘agitação’ que já se fez” (Deleuze, 2005, p.259), precisamente porque ele se distancia da revolução, de toda dialética histórica e libera toda a violência de um movimento turbilhonar e não mais de uma consciência porque tudo está *em transe*, tanto o povo, quanto seus senhores e a própria câmera. Tudo desemboca numa grande aberração, as violências entram em contato e fazem com que o negócio privado entre no político e vice-versa (*Terra em transe*).⁸ Em tal movimento, o oprimido não só aniquila o aparelho de dominação dos *senhores*, mas também destrói seus próprios mitos, com a luta armada, com os cangaceiros, do Nordeste, da década de 1930, liderados por Lampião.

⁷ ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*. Brasil. 1964, 125 min.

⁸ DELEUZE. *Cinema 2: a imagem-tempo*. op.cit. p.261. ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Brasil, 1967. 115min.

Esse cinema parece se constituir sobre as próprias impossibilidades, como o intolerável de Kafka. Se já não há consciência, se o povo está faltando, se não há evolução, nem revolução, então a reversão se torna impossível, já que não haverá também, nem conquista do poder pelo proletariado ou mesmo por um povo unido e unificado. É nesse sentido que, para Deleuze, o cinema do terceiro mundo é um cinema de minorias, porque o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado se torna político. Parece ainda que Rocha amplia ou dobra os personagens que cria, dando-lhes devires. É esse o sentido da fabulação criadora, a criação de monstros e gigantes.

A arte é um devir que atravessa e arrasta os povos, as raças e tribos que ocupam a história universal. Os devires da arte e da filosofia deslocam raças e continentes.⁹ Eles podem arrastar o homem à doença a cada vez que o próprio homem erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas se eles invocarem uma raça bastarda, oprimida, que resiste às dominações de toda natureza, a tudo o que esmaga e aprisiona, como processo, abrem um sulco para si na arte e na filosofia. O fim último da arte e da filosofia é evidenciar nos devires a criação de uma saúde ou mesmo inventar um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Como assinala Deleuze: “Escrever por esse povo que falta... ‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’” (Deleuze, 1997, p.15).

Considerando-se todos esses critérios, a tarefa da arte e da filosofia consiste em inventar um povo e uma terra que falta. Esse povo e essa terra se encontram nas minorias, nos devires menores, nômades. Essa é também a função fabuladora da arte, na medida em que ela libera a vida onde ela está aprisionada, libera e liberta as potências da vida dos poderes sobre a vida. É nesse sentido que a arte devém uma política. Um verdadeiro ato político de resistência.

⁹ A esse respeito cf. a já mencionada exposição de DELEUZE e GUATTARI, sobre o que os autores designam *Geofilosofia* in: *O que é a filosofia?* op.cit. p.11-146.

Referências

- BLANC, Guillaume Sibertin-. **Deleuze et l'Anti-Oedipe**. Paris: PUF, 2010.
- BOGUE, Ronald. **Deleuze and Guattari**. New York: Routledge, 1989.
- BRAUDEL, Fernand. **A dinâmica do capitalismo**. Trad. de Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, s/d .
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**: pesquisa de antropologia geral. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34 Letras, 1992.
- _____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.
- _____. **Foucault**. Paris. Les Éditions de Minuit, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia II. Coord e trad. Ana Lúcia de Oliveira. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1995.
- _____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia II, Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo. 34 Letras, 1997.
- _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia II. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1996.
- _____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34 Letras, 2011.
- _____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Munõz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1996.
- DIAS, Sousa. **Lógica do acontecimento**. Porto: Afrontamento, 2012.
- _____. **Grandeza de Marx**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

DUARTE, Rodrigo. (org.) **O belo autônomo**. Belo Horizonte: Autêntica-Crisálida, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha. Violence révolutionnaire et violence nômade. **Cités**: Deleuze politique, n. 40, p. 87-96, 2009.

KLEE, Paul. **Théorie de l'art moderne**. Trad. Pierre-Henri Gonthier. Paris: Éditions Denoël, 2018.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, les mouvements aberrants**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.

LAZZARATO, Maurizio. **Políticas del acontecimiento**. Trad. de Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

_____. **Signos, máquinas, subjetividades**. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

NEGRI, Antonio. **O poder constituinte**. Trad. Adriano Pilatti. Rio de Janeiro. DPeA, 2002.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Império**. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **O avesso do niilismo. Nihilism Inside Out**. Tradução de John Laudenberger. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

RODOWICK, David. **Gilles Deleuze's Time Machine**. Durham: Duke University Press, 1998.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio: Alhambra-Embrafilme, 1981.

SCHÉRER, René. **Regards sur Deleuze**. Paris: Kimé, 1998.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: PUF, 2006.

STRAUSS, Léo. **De la tyrannie**. Trad. l'anglais par Hélène Kern. Paris: Gallimard, 1954.

SULLIVAN, Simon O'. **Art Encounters: Deleuze and Guattari**. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2007.

VIRILIO, Paul. **Guerra pura: a militarização do cotidiano**. Tradução de Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FILMOGRAFIA:

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Brasil. 1964, 125 min.

_____. **Terra em transe**. Brasil, 1967. 115min.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.


Como citar:

DAMASCENO, Veronica. Arte e nomadologia. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 297-309, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.20>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>


Arte e distopia: memórias futuras, entranhas e fissuras

Art and dystopia: future memories, entrails and fissures


Eliska Altmann*

 0000-0002-2986-1600
eliskaaltmann@gmail.com

Felipe Scovino**

 0000-0003-3308-9382
felipescovino@yahoo.com.br

Sabrina Parracho Sant'Anna***

 0000-0003-1726-2018
saparracho@gmail.com

* Professora do Depto. de Sociologia da UFRJ (IFCS/UFRJ). Coordena o GRUA – Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais: <http://www.grua.art.br> (CNPq).

** Professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos da UFRJ. É coeditor de Arte e Ensaios

*** Mestre e doutora em Sociologia pelo PPGSA/UFRJ, é professora associada da UFRJ. Coordena o Comitê de Pesquisa em Sociologia da Arte na SBS e é autora de *Construindo a memória do Futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n40.21

A distopia é aqui. Ontem hoje amanhã e depois.

Talvez por isso, ao referir-se a outros filósofos, Adauto Novaes (2015; 2016) afirma que o ser humano é um animal utópico, uma vez que “as utopias são para as comunidades aquilo que os sonhos são para os indivíduos”. Precisamos de imaginações utópicas para não sucumbir, para não afundarmos no poço das cruas opressões e autoritarismos, das coerções e violências desnudas, do fim das empatias e esferas de diálogo, da exaltação de anomias, pandemias e fascismos. Precisamos devir-quimeras, renascer-fênix... Como uma legião de São Jorges, precisamos de espadas para enfiar nas gargantas dos dragões de cada instante, que insistem em nos carregar para os infernos e suas alegorias.

Com palavras-espadas, tomamos a ideia de distopia como tema do dossiê, que tem como proposta identificar, a partir de reflexões sobre a produção de bens de cultura, como o termo, próprio aos nossos tempos, pode ser lido em formas artísticas, literárias, imagéticas, poéticas e políticas. Notadamente, a temática não é nova nos campos das artes, da literatura, do cinema, da música, das cidades. Verificam-se, assim, modos pelos quais distopias se constituem como meios para a realização de obras bem como para análises de movimentos artísticos e sociais. Para tanto, serão enfatizadas visões sociocríticas a pressuporem que elementos distópicos se encontram em obras, mas podem ser igualmente

observados exteriormente às mesmas, na vida contemporânea. Desse modo, considerando que expressões artísticas não são reflexos mecânicos de sociedades, mas modos de experimentação e construção de contextos sociais, a ideia de distopia será debatida a partir de leituras plurais sobre diversas formas de expressão por pesquisadores/as que refletem sobre a atualidade de seu *métier* e as constantes crises do mundo empírico, entre o passado e o futuro.

Se sistemas de valor mudam no tempo, e campos de conhecimento e ação são dotados de heteronomia, a arte desempenha papel essencial. Ao julgar a produção cultural, conferindo-lhe legitimidade e definindo para o artista uma posição, as ciências sociais e humanas foram capazes de estabelecer relações entre coletividades envolventes e o mundo hermético da produção estética. Assim, mudanças nessa esfera podem ser tomadas como índices e consequências de transformações mais amplas.

Em tempos recentes, a premência de crises ao redor do mundo tem dado ensejo, também nos estudos da sociologia da arte e da cultura, a reflexões que tratam de utopias e distopias em tempos difíceis. Inspiradas/os em autores como F. Engels (1880), K. Mannheim (1929), A. Huxley (1932), G. Orwell (1949), H. Arendt (1961), A. Burgess (1962), entre outros, as/os organizadoras/es do dossiê buscam discutir a hipótese de que, longe de um “porvir”, a distopia parece mais um motor de práticas sociopolíticas a se repetirem sazonalmente. Se, como observa Reinhart Koselleck (1993), a expectativa experimentada hoje é o futuro tornado presente, os artigos do dossiê debaterão sentidos de uma *experiência expectante*. Nesta dimensão, a distopia poderá mostrar sua base não na expectativa futura, mas em sua própria permanência, ou seja, nas estruturas formais da história que são cíclicas, representando o que o historiador alemão denomina por “constantes antropológicas”. Tratar-se-ia, portanto, de um caráter anacrônico a integrar um “futuro passado” atual? Esta é apenas uma das perguntas abordadas, sempre através do viés cultural/artístico.

Com isso, o presente dossiê busca discutir especificamente pesquisas em arte e cultura pautadas na noção de distopia, situando-se em meio a iniciativas que têm procurado debater a produção de bens culturais no país e no exterior. Contamos, então, com seis artigos que dizem sobre as entranhas e as fissuras da distopia. Das entranhas tomamos três textos: de Andreas Huyssen, Enio Passiani e Mauro Rovai. E das fissuras, visualizamos os ensaios de Guilherme Marcondes,

Renata Marquez e Paula Guerra. Por entranhas consideramos as vísceras da distopia, como o levante revisitado do fascismo entreguerras, hoje; as classes médias nacionais e sua perda completa de solidariedade; e as representações cinzentas da ditadura como reflexos da Segunda Guerra, que teriam na arte um “dispositivo de alerta”. Por fissuras entendemos linhas de fuga, fendas desviantes que deságuam em universos ainda possíveis. Aqui, as artes existiriam como “cura” para uma história construída sobre infraestruturas violentas e desubjetivantes; os lugares da arte se desdobrariam em caminhos para uma “cosmopolítica naturalista” partilhada em novas formas de linguagem; e canções sobre distopias críticas nos conduziriam a uma “salvação secular”.

Assim, notamos que o signo de distopia atravessa as perspectivas, contextos e objetos escolhidos pelos/as autores/as do dossiê. A distopia não é mais distante ou algo projetado em filmes de ficção científica, biotecnologias e trans-humanismos, previsões astrológicas ou afins, ou ainda em teorias que preveem o fim dos recursos naturais e a alta temperatura do planeta a ponto de se tornar inabitável; a distopia é o presente.

Esse texto foi escrito (e o dossiê organizado) em meio à pandemia da Covid-19. Portanto, antes de pensarmos no vírus como um agente que provocou mudanças radicais nas nossas vidas, o vislumbramos como fim (?) e processo de uma série de acontecimentos políticos, econômicos, ambientais e sociais que tem marcado o sujeito, particularmente no que se convencionou chamar de *pós-modernidade*. Logo, discutir a distopia no presente passa, sem dúvida, em colocar em disputa as marcas das desigualdades, os embates identitários e as relações de poder. Se por um lado a ascensão de regimes de extrema direita foi uma tônica no último quarto de século, a requisição das chamadas subjetividades subalternizadas por uma participação robusta no jogo político é uma realidade.

Nos artigos de Guilherme Marcondes e Renata Marquez fica marcada a reivindicação de visibilidade, respectivamente, por produtores e produtoras de arte negrodescendentes e indígenas no campo brasileiro. Uma disputa que envolve seguramente o direito de narrar a sua própria história, se desvinculando de matrizes (linguísticas, inclusive) norte-americanas e europeias na defesa de novas epistemologias. No caso de Marcondes, artistas questionam processos de legitimação do circuito de arte “doente” e apregoam a sua “cura” por meio de novas narrativas que têm a perspectiva racial como condução. Em Marquez, a possibilidade de um

regime de discursividade na história da arte se dá pela presença de cosmopolíticas que sempre se mantiveram a margem da historiografia e da própria forma de narrar os acontecimentos estéticos. Esse aspecto de disputa com o campo estabelecido também pode ser observado nas canções *punk* da banda *underground* portuguesa Sereias, objeto de análise de Paula Guerra. As letras compostas evocam uma “espécie de sociedade apocalíptica” expondo as fissuras de um país consumista, desigual e enraizado numa cultura católica; criam formas de discursividade crítica ao governo, colocando-o em uma zona de instabilidade; se interessam em expor as idiosincrasias dos mecanismos de poder criando a imagem de um mundo distópico, sem perder em nenhum momento a vontade de potencializar e oferecer um olhar analítico ao público.

Mauro Luiz Rovai se volta para o assombro ou o espanto em seu artigo. Ao analisar o média-metragem *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, aponta para o “dispositivo de alerta” por meio de uma trama que gira em torno de um acontecimento (um golpe de Estado) ocorrido num lugar hipotético, mas que pode ser facilmente identificado. Produzido no período de maior recrudescimento da ditadura no Brasil, o filme é uma alegoria sobre o país. Sua atmosfera melancólica é uma metáfora sobre a situação de violência e medo. Para o autor, a obra não simplesmente põe em evidência a desestabilização política e social daquele momento, mas acentua o clima de desesperança, assim como o de resistência que paira em alguns setores da sociedade, especialmente estudantes. A distopia era vista e experienciada em *Manhã cinzenta* como uma estrutura especular sobre o Brasil. Uma tomada de consciência do presente, naquela altura, regido pela intolerância máxima e também pela mobilização.

Já Enio Passiani se volta para o último livro de Luiz Ruffato: *O verão tardio*. A atmosfera não é tão distinta quanto a abordada por Rovai. Eis um Brasil cindido, em que o diálogo já não encontra mais valia. Ao tomar a perspectiva da classe média baixa, o narrador da obra literária de Ruffato expõe o lugar de fala da classe trabalhadora que de maneira geral é tratada como margem na literatura. Essa linha de força ganha aderência com o interesse de Passiani em analisar também as estruturas sociais de quem escreve no país a partir de uma biografia igualmente de origem proletária. Ao fazer o que chama de ficção de “baixo para cima”, Ruffato enfoca a tragédia do sujeito ordinário: a violência cotidiana que se expressa com mais força, segundo Passiani, nas relações de classe (e seus

anseios por mobilidade social, por exemplo, mas não só isso). A distopia, mais uma vez, não é um fenômeno distante mas algo que persegue, em particular, as classes menos abastadas. Passiani via Ruffato aponta para a desesperança, o descompasso, o confronto e a solidão que marcam o sujeito na contemporaneidade.

Andreas Huyssen, por sua vez, assinala que o fascismo está simultaneamente “obsoleto e atual”. Ao analisar o cenário político da extrema direita no mundo, e em particular o norte-americano, o autor elabora que o fascismo é “intrínseco à política americana”. E mais: equipara a guerra cultural atual de governos extremistas contra o marxismo cultural à dos nazistas contra o bolchevismo. As aproximações entre um passado não tão longínquo e os dias atuais se dão também no uso das máquinas publicitárias ou de disseminação de informação a favor do governo instituído (se no nacional socialismo alemão dos anos 1940 era o rádio, hoje são as *fake news*), na afirmação de um patriotismo neoliberal. Tudo isso incendiado por um discurso racista, supremacista e conivente com a constituição de milícias. Passado e presente não se colocam como tempos distintos, mas como uma estrutura cíclica azeitada por discursos de ódio mascarados por uma propaganda de produção de empregos e aceleração econômica. O maior dos perigos dessa política autoritária – que acentua em velocidade surpreendente a distopia – é a normalização da violência como forma de garantia de uma estrutura que visa o lucro, o poder e o medo.

Em *Entre o Passado e o Futuro*, Hannah Arendt recupera a bela parábola de Kafka sobre o tempo. Nela, o protagonista anônimo se põe em eterna luta contra o passado que o empurra para frente em direção ao futuro; e contra o futuro que, devir morte, o empurra para trás, em busca da segurança da trajetória já percorrida. O que vale rememorar da reflexão de Arendt é que é o passado que, vindo de trás como “peso morto”, “o impulsiona com a esperança”. Enquanto o medo do futuro, “cuja única certeza é a morte”, o empurra para trás, “com a nostalgia e a lembrança da única realidade de que o homem pode ter certeza”. (ARENDR, 2000, p.154-155).

Quando a distopia é aqui e o horror se impõe ao presente, vemos o risco da repetição do passado se sobrepor à esperança do futuro, e amanhecemos novamente sob o peso dos céus cinzentos. Nesse espaço-tempo, os textos aqui contidos – advertências sobre passados sombrios, fascismos, suicídios, escravidão, genocídios, golpes de Estado – aparecem como dispositivos de memória para

o futuro. Mas, também se apresentam como narrativas alternativas para a construção do porvir: curas e retratações necessárias para que possamos encontrar esperança e seguir em frente.

Referências

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 8ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2016 [1961].

BURGESS, A. **A Clockwork Orange**. New York: W. W. Norton, 2019 [1962].

ENGELS, F. “Do socialismo utópico ao socialismo científico” [1880]. In: MARX, K; _____. **Obras escolhidas**, Tomo III. Lisboa: Editorial “Avante”; Moscovo: Edições Progresso, 1985.

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 2014 [1932]. Edição de bolso.

KOSELLECK, R. **Futuro pasado**: para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Paidós, 1993.

MANNHEIM, K. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986 [1929].

NOVAES, A. Utopia como fim da barbárie. (Entrevista). **O tempo** (2015): <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/utopia-como-fim-da-barbarie-1.1082201> Acessado em 16 out. 2020.

_____. (Org.) **Mutações. O novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1949].

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

ALTMANN, Eliska; SCOVINO, Felipe; SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Arte e distopia: memórias futuras, entranhas e fissuras. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 311-317, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.21>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>


Behemoth levanta-se novamente: reflexões sobre o fascismo no século XXI

Behemoth rises again: reflections on 21st-Century fascism

Andreas Huyssen*

Tradução

Sabrina Parracho Sant'Anna

 0000-0003-1726-2018

Resumo

O presente texto é adaptado de *Prophets of Deceit Redivivus* – palestra proferida em 8 de junho de 2019 no Museu de História Alemã em Berlim, em conferência sobre *Mosse's Europe: New Perspectives in the History of German Judaism, Fascism, and Sexuality*. A conferência discutiu proximidades e diferenças entre a atual situação política nos Estados Unidos e o fascismo entreguerras, nacional socialista. O texto foi originalmente publicado em julho de 2019, em *n+1 Magazine*, disponível em: <https://nplusonemag.com/online-only/online-only/behemoth-rises-again/>.

* Catedrático de literatura alemã e literatura comparada na Columbia University. Presidiu o Depto. de Línguas Germânicas. É um dos editores fundadores da *New German Critique* e atua nos conselhos editoriais de *Constelações*, *Germanic Review*, *Transit*, *Key Words*, *Critical Space*, *Critical Space*, *Memory Studies*, *Lumina*, *Comunicação & Cultura*.

Palavras-chave

Teoria Crítica; Marxismo cultural; Fascismo; Donald Trump

Abstract

The following is adapted from "Prophets of Deceit Redivivus," a lecture delivered on June 8 at the German Historical Museum in Berlin at a conference on "Mosse's Europe: New Perspectives in the History of German Judaism, Fascism, and Sexuality." The lecture addressed the parallels and differences between the current political situation in the United States and interwar fascism and National Socialism. It was originally published in July, 2019, in n+1 Magazine, available at: <https://nplusonemag.com/online-only/online-only/behemoth-rises-again/>.

Keywords

Critical Theory; Cultural Marxism; Fascism; Donald Trump

Adaptando aquilo que Adorno já escreveu sobre o nacionalismo, eu gostaria de sugerir aqui que hoje o fascismo está, a um só tempo, obsoleto e atual. Mais do que tomar isso como licença para abraçar fáceis analogias entre o fascismo e o tempo presente, eu gostaria de examinar algumas das categorias utilizadas para descrever o fascismo no entreguerras e no Nacional Socialismo e explorar a sua contínua relevância e a sua concomitante obsolescência no contexto atual.

É indiscutível que os fenômenos da extrema direita radical foram normalizados sob o governo de Donald Trump, e isso se deu de forma ainda mais espetacular quando ele mesmo alegou que havia cidadãos de bem nos dois lados dos conflitos de Charlottesville¹. Aquilo que costumava ser chamado de margem lunática da política americana está se tornando respeitável através de pronunciamentos como esse, mas também através do próprio uso do eufemismo “direita alternativa” [*alt-right*], um termo suficientemente inócuo para mascarar sua ideologia supremacista.

Adorno também advertiu que a sobrevida de tendências fascistas *dentro* da democracia é mais perigosa que a sobrevida de tendências fascistas *contra* a democracia. Hoje, vivemos uma situação em que a distinção de Adorno está sendo explorada. Tendências internas à democracia, brilhantemente analisadas por Wendy Brown em seu livro de 2015, *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*, estão se fundindo nos Estados Unidos com tendências abertamente contrárias à democracia. O regime Trump participa de ambas. Basta pensar nos sistemáticos ataques republicanos ao direito de voto através da manipulação do voto distrital², recentemente legitimados pela Suprema Corte. Ou compare-se o lema de Mark Zuckerberg “mova-se rápido e quebre coisas”³ à prática diária de Trump de atacar e desmontar as instituições governamentais

¹ O original refere-se à Manifestação *Unite the Right*, um protesto conduzido por grupos de extrema-direita contra a remoção do monumento ao confederado Robert E. Lee na cidade de Charlottesville, Virgínia, Estados Unidos. O movimento era sabidamente formado por supremacistas, nacionalistas brancos, neo-confederados, neonazistas, milícias e membros da direita alternativa. Símbolos neonazistas e tochas acesas foram usadas na ocasião. O evento tornou-se violento depois que supremacistas brancos e grupos antifascistas entraram em confronto, culminando no atropelamento de manifestantes antifascistas por um veículo, cujo motorista foi identificado e, posteriormente, condenado. Os conflitos deixaram uma vítima fatal e mais de uma dúzia de feridos.

² O termo original é “*gerrymandering*”, um neologismo do século XIX que se refere ao uso de método controverso para definir distritos eleitorais e obter vantagens no número de representantes políticos eleitos.

³ No original, “*move fast and break things*”.

americanas, uma prática em profunda sintonia com a demanda de Steve Bannon para “desconstruir o Estado administrativo” e com o apelo de Andrew Breitbart para atacar através da internet “o complexo de midiático do Partido Democrata”. Trump usa o Twitter e seu falso mantra de *fake news* para incendiar o eleitorado, ao passo que muito da efetiva desconstrução das instituições governamentais, no que diz respeito à lei e à constituição, ao sistema de saúde, ao meio-ambiente, à habitação, à política internacional, e à mudança climática, raramente chega às manchetes de jornal de modo continuado. Embora na União Europeia partidos de direita também venham ganhando terreno, fato é que eles (ainda) não se tornaram respeitáveis, salvo raras exceções. Nos Estados Unidos, os Republicanos são o *mainstream* e estão ainda mais orientados à direita que a AfD na Alemanha ou a última encarnação do *Front National* na França.

No entanto, é por causa de Charlottesville e do fascismo zumbi de uma direita purulenta representante do supremacismo branco que se torna inevitável falar de fascismo hoje. Ao mesmo tempo, é claro que comparar Trump a Hitler ou a Mussolini não leva a nada mais que a um antifascismo sem sentido, uma imagem espelhada do que se lhe opõe. O emprego descuidado da analogia pode também equivocadamente sugerir a muitos americanos que o fascismo é uma importação da Europa, ao invés de ser intrínseco à política americana. Hitler, afinal de contas, considerava que sua bíblia era o livro do advogado nova-iorquino, Madison Grant, *The Passing of the Great Race* (1916). E as leis raciais alemãs de 1935 tomaram a legislação racial americana como modelo. O fascismo sempre foi transnacional, como é hoje na Europa e além. Esquecemos disso por nossa própria conta e risco.

Em seu livro *Heritage of Our Time* (1935), o filósofo alemão Ernst Bloch analisou o fascismo como movimento social de massas, baseado na síntese cultural de grandes contradições. Ele argumentava que a ideologia fascista era cortada por duas tendências opostas: modernização tecnológica e modernismo reacionário *versus* crenças míticas na alma e na essência da nação alemã e em sua vocação suprema. Tais crenças míticas, fatalmente ignoradas pelo marxismo de esquerda da Terceira Internacional, foram capturados pelo conceito de *Ungleichzeitigkeit* (não-sincronicidade), tal como formulado por Bloch. O conceito adequadamente apontava para uma fissura entre a percepção temporal e a

realidade vivida, entre modos de vida modernos e pré-modernos na experiência cotidiana de segmentos da população alemã. Bloch enfatizava a potência dos, assim chamados, imaginários “irracionais” ou “míticos”, que podiam ser mobilizados entre camponeses ou nas classes médias mais baixas, cuja experiência de vida não tinha acompanhado o ritmo da modernidade metropolitana e da mudança cultural tecnológica. O autor focava nas temporalidades divergentes da experiência que impregnava esses estratos sociais e que eram suscetíveis aos slogans: *Charisma des Führers* [carisma do líder], *Blut und Boden* [sangue e solo], hostilidade a modernidade urbana, superioridade racial e ideologia *völkisch* – slogans que eram completamente modernos, e não arcaicos.

Parece evidente que a síntese cultural – não como homogeneização, mas como coexistência de dimensões contraditórias – está agora em jogo nas múltiplas camadas do movimento conservador e de seu eleitorado nos EUA. Aquilo que já foi a guerra cultural, travada pelos neoconservadores nos anos 1980, se metamorfoseou hoje em uma autocompreensão cultural ainda mais radical da direita alternativa [alt-right] nos EUA. Para eles os neoconservadores não são mais que “*cuckservatives*”⁴. Não satisfeita em atacar a influência do pós-modernismo e do pós-estruturalismo na academia, a direita alternativa construiu outro bicho-papão: o Marxismo cultural, supostamente responsável pela traição aos valores americanos e equiparável ao politicamente correto. O Marxismo cultural hoje ocupa o espaço discursivo do Bolchevismo, outrora tomado como a imagem de inimigo dominante na ideologia nazista. Não é nem a primazia da política (como no Nazismo), nem a primazia da economia (como no Marxismo tradicional) que prevalece hoje. É a primazia da cultura que vem sendo mobilizada pela direita alternativa. A contracapa de um recente livro de ensaios, *A Fair Hearing: The Alt-Right in the Words of Its Members and Leaders* (2018), oferece uma autodescrição da direita alternativa como sendo “acima de tudo um movimento intelectual”, cujo principal objetivo é “oferecer resistência significativa e finalmente derrotar a esquerda”. Na sua introdução ao livro, o editor George T. Shaw não deixa dúvidas quanto aos alvos do movimento: “Diversidade e multiculturalismo... tendem a tornar sociedades brancas mais pobres, mais

⁴ “Cuckservative” é um termo sem tradução, um palavra-valise e um neologismo composto de dois outros termos, *conservative*, “conservador”, e *cuckfold*, que se poderia traduzir, em bom português, como “corno”.

perigosas e finalmente inabitáveis para brancos”. E ainda: “O genocídio branco está a caminho” porque “manipulações culturais empreendidas através do Estado, da academia da mídia promovem o feminismo, a diversidade, a promiscuidade, a homossexualidade e a transexualidade, suprimindo fortemente as taxas de natalidade branca”. Evidentemente, essa é a versão contemporânea da síntese cultural, mas ela estaria embasada em alguma não-sincronicidade objetiva no sentido cunhado por Bloch? Uma marca da diferença entre o período anterior e os EUA hoje talvez seja o fato de que uma objetiva *Ungleichzeitigkeit* não possa mais existir na América do século XXI. Diferentes experiências temporais na vida real foram há muito niveladas pela homogeneização de mundos da vida atingidos pela comunicação de massa e pela força do capital. Na era da internet e das mídias sociais, o presente reina soberano. Há, é claro, um hiato político entre estados que votam no Partido Republicano ou no Partido Democrata, entre áreas rurais e centros urbanos. Mas, essas diferenças econômicas e sociais muito concretas presentes na vida americana são similares àquelas que, na Europa do entreguerras, foram culturalmente recodificadas para criar um tipo de *Ungleichzeitigkeit*, artificial e altamente subjetiva, entre um presente corrupto dominado por elites liberais e um passado mais autêntico. Essa visão de mundo, capturada pela promessa de Trump de drenar o pântano de Washington e “tornar a América grande novamente”, é alimentada 24 horas por dia pela propaganda da *Fox News*, do *Sinclair Broadcast Group*, e pelos jornais de Robert Murdoch. Mas as maiores fontes do *revival* de tropas e imagens do fascismo do entreguerras, e que se tornaram elas mesmas *(un)gleichzeitig* de uma nova forma, são – é claro – as plataformas digitais como Twitter, Facebook, YouTube, Reddit, Discord, 8chan etc. A real *Ungleichzeitigkeit* no sentido de Bloch foi minada pela internet, que suga todo o passado em seu eterno presente.

Muitas outras diferenças em relação ao fascismo do entreguerras são simplesmente óbvias demais. Ao contrário de Hitler ou Mussolini, Trump não tem uma visão utópica orientada para o futuro. Ele não é um grande líder carismático unindo a nação através de movimentos de massa. Trump se dirige apenas à sua base, em detrimento da nação como um todo. Em seus comícios, ele desempenha o papel de homem forte, agitando as multidões, mas ao mesmo tempo ele afirma ser uma vítima do *deep state*, do mesmo modo que a direita alternativa se diz vitimizada pela censura liberal à livre expressão. É claro que os nazistas também desempenharam o papel de vítimas (*Versailles*, *Dochstosslegende*), mas isso

era contrabalançado por uma ideologia sedutora de um futuro alemão. MAGA [*make America Great Again*] é na melhor das hipóteses uma *Schwundstufe* [uma redução], um resquício dessa visão de futuro. Essa é a diferença entre os grandiosos espetáculos nazistas e o boné de baseball usado por Trump. Muito se falou sobre a vantagem real desse apelo amorfo a uma outra América, que engloba uma vasta gama de memórias, sonhos e fantasias: não apenas remontam aos bons tempos dos altos salários e do pleno emprego no pós-Segunda Guerra, mas também aos Estados Confederados da América e às décadas de segregação racial do sistema Jim Crow; não apenas à vitória sobre o fascismo na Segunda Guerra Mundial, mas também à romantização de formas nativas de fascismo americano que nunca conquistaram o poder. Glórias passadas e sonhos sórdidos de supremacia branca são os dois lados da mistura explosiva que incendeia os seguidores de Trump em seus comícios. Após quase três anos⁵ de presidência de Trump, é difícil imaginar que alguém ainda acredite ser possível tornar a América grande novamente. Como simulacro de desejo após a perda, no entanto, esse slogan tem se provado bastante poderoso. E quanto mais incapaz de comandar a realidade, mais se faz necessária a imagem de um inimigo insidioso que impede a América de se tornar grande de novo.

O que me traz de volta ao bicho-papão do Marxismo cultural. Há dois anos, depois da eleição de Trump e já com Steve Bannon na Casa Branca, eu me deparei com discursos da direita nacionalista americana branca que colocavam a Escola de Frankfurt no papel de sua *bête noire*. A ideia não tem início com Andrew Breitbart, mas ele foi seu grande difusor na internet e nas mídias sociais. Aqui cito o próprio Breitbart em seu livro *Righteous Indignation: Excuse Me While I Save the World!* (2011): “A Teoria Crítica foi exatamente o material com que fomos ensinados em Tulane. Era literalmente uma teoria criticando a todos, a tudo e em todos os lugares. Era uma tentativa de dismantlar o tecido social usando todas as ciências sociais [...] era uma crítica infinita e interminável ao *status quo*, uma rebelião adolescente contra todas as leis e regras estabelecidas... A ideia real por trás de tudo isso era fazer com que a sociedade se tornasse totalmente impraticável, ao fazer com que tudo perdesse basicamente o sentido”. O

⁵ Note-se que o artigo foi originalmente publicado em 2019.

termo “rebelião adolescente” é estranho aqui. Nenhum dos formuladores da Teoria Crítica era adolescente quando desenvolveu seu trabalho sobre a indústria cultural ou sobre o lado sombrio do Iluminismo. Sua recepção nos Estados Unidos, contudo, está fundamentalmente ligada às rebeliões da juventude nos anos 1960, uma obsessão de Breitbart e especialmente de Bannon que, no seu documentário-ficção [docufiction] *Generation Zero*, culpou a geração de 1960 pelo declínio dos EUA. No filme, a geração dos anos 1960 é considerada responsável tanto pelo Marxismo cultural na academia, como pela crise bancária de 2008, numa variação de um outro padrão de feições zumbis de tempos anteriores: bolcheviques e banqueiros. Essa obsessão pela geração dos *baby boomers* remonta aos anos do governo Clinton, quando outro autor de direita, William S. Lind, fez um discurso influente sobre “*As origens do politicamente correto*” (2000) numa reunião da *Accuracy in Academia*, uma organização que sempre ligou comunismo e liberalismo, para melhor atacar o último. Para Lind, o politicamente correto é “o Marxismo traduzido de termos econômicos para termos culturais”. O foco superficial e distorcido de seus muitos pronunciamentos e artigos eram Lukács, Gramsci, Marcuse, e a Escola de Frankfurt, sendo a última especialmente perigosa por ser supostamente bem-sucedida em mascarar seu marxismo, uma vez que migrou para os EUA fugindo dos nazistas. O ataque generalizado à geração de *baby boomers* foi um cliché conservador por muitos anos, mas seu uso como armamento estaria destinado a ser mais eficaz entre as gerações subseqüentes, especialmente entre os Millenials e a Geração X.

Escrevi em outras ocasiões sobre essa estranha obsessão da extrema direita com a Escola de Frankfurt e com o Marxismo cultural⁶. É claro que o termo Escola de Frankfurt era usado na direita como um codinome para identificar a influência judaica numa época em que o antissemitismo ainda era publicamente evitado. Mas também, para um entendimento popular e deturpado, há uma afinidade eletiva entre a recepção da Teoria Crítica e o enterro da Democracia americana. Olhando no espelho da teoria crítica e de sua análise sobre ódio racial e dominação da mídia, Lind, Breitbart, Bannon e seus pares podiam reconhecer a eles mesmos e a sua história. Seu ataque extremado à Escola de

⁶ Para mais detalhes, ver <http://www.publicseminar.org/2017/09/breitbart-bannon-trump-and-the-frankfurt-school/>

Frankfurt aponta para o fato de que são eles mesmos que estão fazendo aquilo que falsamente acusam seus oponentes de fazer: subverter a política e a cultura americanas. Afinal, qual é a diferença entre tornar a sociedade impraticável e destruir o estado administrativo? Entre tornar tudo sem sentido e criar fatos alternativos através de *fake news* ancoradas em teorias da conspiração? Adorno e Horkheimer analisaram tais procedimentos de mimeses, projeção e inversão em seu livro *Dialética do Esclarecimento*. Leo Löwenthal e Norbert Guterman colocam isso de forma bastante sucinta em seu livro de 1949 sobre tendências fascistas nos EUA, intitulado *Prophets of Deceit*: o seguidor da ideologia de direita “não é senão um reflexo invertido de seu inimigo”. Do mesmo modo, a direita alternativa adaptou estratégias da crítica de esquerda e as virou contra seus próprios formuladores: anti-racismo como prova de que a esquerda é racista contra os brancos, e assim por diante. A alegada insurgência do marxismo cultural deve, portanto, ser confrontada por uma contra-insurgência da direita. Esse quarto de espelhos é o que a teoria amigo-inimigo de Carl Schmitt produz no mundo real.

Em 2016, era tentador ver Trump como a reencarnação da descrição que Löwenthal e Guterman fizeram do agitador fascista: “As declarações do agitador são frequentemente ambíguas e pouco sérias. É difícil fixá-lo em qualquer categoria e ele dá a impressão de estar deliberadamente atuando dramaturgicamente. Ele parece estar tentando dar a si mesmo uma margem de incerteza, uma possibilidade de recuo, para o caso de alguma de suas improvisações fracassar. Ele não se compromete, uma vez que o que deseja, ao menos temporariamente, é fazer malabarismos com conceitos e testar seus poderes. Movendo-se numa zona limítrofe entre o respeitável e o proibido, ele está pronto a usar qualquer dispositivo, de piadas de duplo sentido a completas extravagâncias”.

Ao mesmo tempo, a ideia de que as palhaçadas e apelos do agitador requerem uma “personalidade autoritária” para recebê-los e transformá-los em obediência cega parece ser menos persuasiva hoje. O historiador Peter Gordon chamou recentemente a atenção para algumas das falhas e limites da tentativa de Adorno de “desenvolver [...] uma correlação entre condições socioeconômicas objetivas e perfis subjetivos de personalidades individuais”. Especificidades

históricas também fazem com que a noção seja hoje problemática. É claro que sempre haverá Archie Bunkers⁷ no mundo real, muitos dos quais pertencem à base masculina de Trump, mas mesmo que esse tipo psicológico fosse predominante na sociedade, hoje não é mais assim. Valores convencionais de classe média não gozam mais de legitimidade inquestionável, nem a repressão sexual ou a submissão autoritária são formas privilegiadas de comportamento. É preciso reconhecer que o anti-autoritarismo e o anti-conformismo da direita radical transformam a própria democracia em seu alvo e casa perfeitamente bem com a admiração por um grande líder, visto como homem forte com potencial disruptivo.

O *modus operandi* do agitador fascista também mudou ao longo do tempo. Diferenças fundamentais emergiram tanto no que concerne à relação com a autoridade, como no que concerne à relação com o nosso presidente agitador. Embora algumas analogias entre o tempo presente e o período do entre-guerras não possam ser negadas, toda a estrutura da agitação e a identificação narcisista com o Führer como ideal egóico, tal como Adorno as concebeu, foram modificadas, assim como as práticas que costumavam ser chave para constituir a personalidade autoritária. É visível que a submissão cega à autoridade não está em sintonia com o foco liberal na criatividade e no auto-empoderamento. E quando o agitador-vestido-do-cargo utiliza o twitter, não para articular uma visão coerente de futuro, mas para se apresentar como vítima da cabala do *deep state* e para apresentar a América como vítima de má gestão global e exploração por outras nações, ele manipula os sentimentos de seus seguidores que se sentem traídos e destituídos de seus direitos. Mas os próprios seguidores não são mais consumidores passivos de pronunciamentos de rádio. Eles mesmos se tornaram agentes nas plataformas de mídia social: a antiga comunicação unidirecional, de cima para baixo, entre líder e massas foi substituída por comunicação multidirecional e ativa no anonimato das redes de chat. Anonimato no espaço público digital, um ingrediente chave no modelo de negócio do Facebook, é uma das principais razões para o sucesso da direita alternativa na normalização e difusão do discurso de ódio.

⁷ Archie Bunker é um personagem da série *All in the Family*, representado por Carroll O'Connor. A série foi transmitida pela CBS na década de 1970. No Brasil, o programa se intitulava *Tudo em família* e foi transmitido nos anos 1980 pela Rede Bandeirantes.

O novo protagonismo conferido à agência muda a relação entre o chefe de Estado e o agitador ainda de outra maneira. O agitador chefe pode se limitar a latidos racistas e misóginos – até recentemente logo depois desacreditados ou objeto de “retratação” – que são então ampliados por seus apoiadores nas plataformas digitais. Os latidos apontam para uma prática eficiente de manter o controle e incitar à ação sem que contas sejam prestadas: uma prática de não dar ordens explícitas, mas de insinuar o que deve ser feito, meio de condução bastante difundido entre os mafiosos. O testemunho no Congresso de Michael Cohen⁸, antigo advogado de Trump, deu vida a outra caracterização do fascismo que havia sido desacreditada, e que Adorno e Horkheimer discutiram: a prática de extorsão [*racketeering*].

Como mostram as múltiplas acusações de pessoas no círculo mais próximo de Trump, a extorsão política e a extorsão econômica se fundiram em seu regime. E elas estão intimamente ligadas a um persistente ataque à lei, algo que nenhum mafioso poderia fazer impunemente, mas que um Presidente evidentemente pode. A extorsão discursiva descreve a ligação entre Trump e sua base, incluindo a direita alternativa. As mesmas plataformas digitais que ajudaram a difundir as ideias da extrema direita predominaram na mobilização de eventos como os comícios de Charlottesville. O desenvolvimento tecnológico que vai de plataformas interativas a websites similares aos jornais da imprensa aumentou enormemente o alcance da direita alternativa, que se aproximou dos meios de comunicação *mainstream*. Há grandes diferenças na retórica de tais plataformas: algumas são dedicadas a recrutar seguidores com discussões aparentemente próximas do *mainstream*; outras fazem uso do status privilegiado da memória em nossa cultura e conclamam à salvaguarda da herança sulista; outras ainda focam na suposta violação da livre expressão pela esquerda. Chamados à violência, por outro lado, ocorrem nos grupos privados do Discord ou Facebook. E há muitos deles.

⁸O artigo se refere ao testemunho de Michael Cohen prestado em 27 de fevereiro de 2019 face a um comitê do Congresso Americano, em Washington. Na ocasião, Cohen afirmou, entre outras coisas, que o presidente dos EUA ordenara pagamentos para silenciar uma atriz pornô e que tinha conhecimento prévio dos vazamentos de e-mails pelo Wikileaks que prejudicariam a campanha de Hillary Clinton.

A normalização da violência está escrita em caixa alta em muitos dos produtos da indústria de jogos pela internet, e algumas vezes até na ficção, como no romance *Victoria: A Novel of 4th Generation War* (2014), escrita pelo já mencionado William S. Lind. O romance trata de uma chacina de professores esquerdistas no Dartmouth College – *alma mater* de Lind – por uma milícia de guerreiros cristãos, num momento em que o governo americano entrou em colapso. A fantasia ficcional de Lind tematizando a violência anti-esquerdista encontra ressonância em “A Fair Hearing”, um artigo redigido por Augustus Invictus, editor do site *The Revolutionary Conservative*, no qual o autor devaneia: “A meme de eliminar fisicamente esquerdistas ganhou atenção porque a ideia é instintivamente lógica e atraente. Os meios para eliminar fisicamente esquerdistas, contudo, não são simples. Ainda que jogar comunas de helicópteros à la Pinochet tenha se tornado a proposta política favorita da direita alternativa, ela é obviamente uma solução ineficiente”. E por aí vai. Seria um erro simplesmente ignorar tais delírios.

Tara McPherson, pesquisadora em comunicação na Universidade do Sul da Califórnia, argumentou recentemente que as plataformas digitais nas quais essa crescente esfera pública de direita está emergindo são interconectadas e mutuamente amplificadoras e produzem uma nova era de formação racial, uma estrutura de sentimento (nos termos-chave de Raymond Williams) que ela chama de “racismo imersivo”. O próprio design imersivo dessas plataformas é favorável à direita alternativa, uma vez que encoraja comentários anônimos em postagens, trolagem e a proliferação de *fake news*. O discurso de ódio não é um defeito na plataforma, mas um aspecto generativo desse modelo de negócios.

Finalmente, eu gostaria de concluir com outra citação de uma fonte da Escola de Frankfurt: “O Trumpismo não tem teoria política ou social. Ele não tem filosofia ou qualquer preocupação com a verdade. Numa dada situação, ele vai aceitar qualquer teoria que se prove útil; e vai abandoná-la assim que a situação mudar. O Trumpismo é tanto capitalista como anticapitalista. Ele é autoritário e antiautoritário. Ele vai cooperar com qualquer grupo... que seja receptivo à propaganda trumpista, mas não vai hesitar em lisonjear movimentos autoritários quando isso for mais eficaz... O Trumpismo é a favor e contra a reforma agrária, a favor e contra a propriedade privada, a favor e contra o idealismo. Tamanha

versatilidade é inalcançável numa democracia”. A citação é do livro de Franz Neumann, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism 1933-1944*, publicado em 1944. É claro que eu substituí “Trumpismo” pelo termo original “Nacional Socialismo”. A ironia é que essa citação pode capturar o sentido do Trumpismo ainda melhor do que explica o Nacional Socialismo. Os Nazistas, afinal de contas, tinham uma ideologia política bem definida, ao passo que com Trump temos apenas um vazio em constante mudança.

Em *Behemoth*, Neumann analisou a agressão sem precedentes do Regime Nazista à lei e ao Estado: “Não resta nada a não ser o lucro, o poder, o prestígio, e acima de tudo o medo. Desprovidos de qualquer lealdade comum e preocupados apenas com a preservação de seus próprios interesses, os grupos governantes se dismantelarão assim que o líder milagreiro encontrar um oponente digno”. Nós ainda não chegamos a esse estágio. Adam Tooze, historiador da economia do Terceiro Reich e do recente crash de 2008, argumentou que as percepções de Neumann são bastante pertinentes hoje: “Que não há harmonia natural entre o capitalismo desenvolvido e a ordem política legal e social; que o capitalismo moderno é uma força disruptiva que continuamente desafia as regras da lei como tal.” Leia-se isso junto com a advertência de David Frum, comentarista político conservador e autor de *Trumpocracy: The Corruption of the American Republic* (2018): “Se os conservadores estiverem convencidos de que não podem ganhar democraticamente, eles não abandonarão o conservadorismo. Eles rejeitarão a democracia”. Esse é o momento do perigo benjaminiano que estamos vivendo agora, aguardando, em expectativa trepidante, as eleições de 2020.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.


Como citar:

HUYSEN, Andreas. Behemoth levanta-se novamente: reflexões sobre o fascismo no século XXI. Trad. Sabrina Parracho Sant'Anna. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 319-331, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.22>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>.

Descaminhos e desesperança: o Brasil de Luiz Ruffato em *O verão tardio*

Aimless and hopelessness: the Brazilian middle classes in the novel O verão tardio, by Luiz Ruffato

Enio Passiani*

 0000-0001-9937-4413
eniopassiani@gmail.com

Resumo

O romance *O verão tardio*, do escritor mineiro Luiz Ruffato, organiza-se a partir de duas linhas de força: as classes médias nacionais e a temporalidade. Esta última emoldura e define a primeira, ambas articuladas pela voz narrativa do personagem central, Oséias, cuja modulação figura, ao mesmo tempo, o distanciamento entre as classes sociais, incapazes de se reconhecer mutuamente, e o processo de desintegração das porções menos favorecidas de tais estratos médios, resultado de um processo de reprodução do capital que prescindiu da própria força de trabalho dos trabalhadores.

Palavras-chave

Romance Brasileiro Contemporâneo; Luiz Ruffato; Classes Sociais; Classes Médias; Formação da Sociedade Brasileira

Abstract

The novel O verão tardio, by Luiz Ruffato, is organized from two lines of force, the national middle classes and temporality, this latter framing and defining the first, both articulated by the narrative voice of the central character, Oseias, whose modulation at the same time figures the distancing between social classes, unable to recognize each other, and the process of disintegration of the less favored portions of such middle strata, the result of a process of capital reproduction that does not require the workers' own workforce.

Keywords

Contemporary Brazilian Romance; Luiz Ruffato; Social Classes; Middle Classes; Formation of Brazilian Society

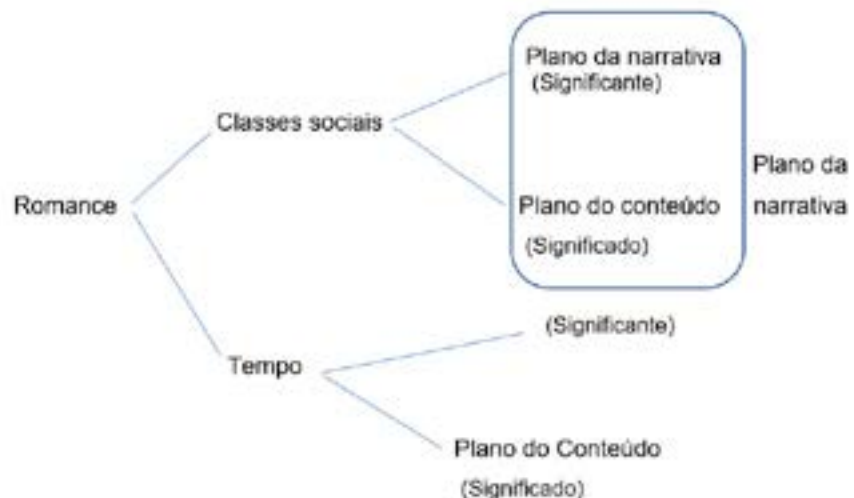
* Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFRGS.

I.

O texto que ora apresento constitui parte de um projeto em andamento que tem a obra do escritor mineiro Luiz Ruffato como objeto de estudo. Nesse sentido, o artigo ainda não se firma propriamente como um arremate, mas como o primeiro passo de um empreendimento mais longo. E mesmo no caso do livro que tomei como objeto de análise constatar-se-á, como deixarei claro mais adiante, que a linha de pesquisa aqui adotada não o esgota.

A escolha por *O verão tardio* e não outra obra de Ruffato como ponto de partida do projeto poderia, à primeira vista, parecer um tanto incoerente por tratar-se do seu último romance publicado. No entanto, como o livro, a meu ver, se mostra como o resultado mais maduro de seu projeto literário, a intenção é analisar sua obra retrospectivamente, perseguindo a recorrência de temas e questões, mas, principalmente, observar, a partir do ponto mais alto, como sua obra foi formalmente se transfigurando.

A análise assume como ponto de partida que o romance se estrutura a partir de duas linhas de força, as classes sociais e a temporalidade. Esquemáticamente, assim podemos observar sua organização:



Cada linha de força, por sua vez, se desdobra em dois planos, o da narrativa (o plano da linguagem, da forma ou, simplesmente, do significante) e o do conteúdo (o significado). No livro, o plano da narrativa da linha de força correspondente ao tempo é composto pelos dois planos (significante + significado) da linha de força relacionada às classes sociais.

Aqui me debruçarei sobre uma das linhas de força, aquela que trata das classes sociais, em seus dois planos, e argumentarei que a posição do narrador no romance realiza com êxito a figuração literária das classes médias baixas nacionais. Para fins expositivos tentarei dissecar uma das linhas de força separadamente da outra, o que não permite desconsiderar por completo a temporalidade, uma vez que é ela que atravessa e vertebrava o romance. O que se estabelece como amarra às duas linhas de força, que, como se viu, se subdivide em quatro planos, é a figura do narrador, que transita entre os tempos passado e presente de um ponto de vista socialmente identificável, que é o seu pertencimento de classe. Em suma: o artigo não tratará exaustivamente do tempo, mas das classes sociais, que exige a remissão à sua própria história num contexto particular e às lembranças das personagens.

II.

Tratar das classes sociais, principalmente a partir da perspectiva das classes médias baixas, não é novidade em relação à literatura de Ruffato. Já apontado por vários críticos (DALCASTAGNÉ, 2012; ALVES, 2016; DELGADO, 2015; CERQUEIRA, 2018) e assumido pelo próprio autor em artigos de jornal, entrevistas e manifestos (como podemos tratar o discurso de Ruffato na abertura da Feira do Livro de Frankfurt, em 2013¹) como uma espécie de coluna que sustenta todo o seu projeto intelectual, portanto, perpassando toda a sua obra. O centro de suas preocupações, assinala Dalcastagné (2012), é o homem comum e trabalhador, aspecto pouco comum em nossa história literária, que frequente e

¹ O discurso, em sua íntegra, pode ser encontrado em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>. Acesso em 06/07/2019.

majoritariamente é composta por autores/as das classes médias mais abastadas que se dirigem para as mesmas classes médias abastadas. O próprio autor assume:

Sobre o que escrever era a pergunta que me parecia fácil responder. Obviamente, eu pensava sobre o universo que conheço, o do trabalhador urbano, os sonhos e os pesadelos da classe média baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e toda a sua tragédia. (...) Mas, curiosamente, quando fui pesquisar na história da literatura brasileira os meus antecessores, imensa a minha decepção. Poucos, ou melhor, pouquíssimos autores, haviam se debruçado sobre essa questão. (RUFFATO, 2008, p. 320)

Ele próprio oriundo das classes médias baixas, filho de um pipoqueiro e de uma lavadeira de roupas, foi operário da indústria têxtil, pipoqueiro como o pai e atendente de armarinho na juventude, Ruffato, ao fazer ficção de “baixo para cima”, opera um duplo movimento, que é um duplo questionamento: coloca em xeque, como veremos, a ideia de nação em nosso país (ALVES, 2016), assim como a própria literatura brasileira, que silenciou, se emudeceu perante tal estrato social.

O romance, em linhas bem gerais, mostra Oséias, o principal narrador da história, mas não o único, voltando à sua cidade natal, Cataguases, para reencontrar seu irmão, João Lúcio, e suas irmãs, Rosana e Isabela, depois de passar muito tempo em São Paulo (sem ficar claro exatamente quanto), onde trabalhou como representante comercial, casou-se, teve um filho, divorciou-se e aposentou-se.

A caracterização dos familiares e de suas respectivas definições sociais nos mostram que a família de Oséias figura e expressa as relações de classe no Brasil. Embora todos os seus membros tivessem a mesma origem de classe, é enfatizada uma classe média baixa, pois o pai foi, durante toda a vida, empregado numa fábrica de tecidos, e a mãe, para complementar a renda, “costurava para fora”. Alguns conhecem a ascensão social, como a de João Lúcio, que enriquece, e de Rosana, diretora de escola que ascende pelo casamento e passa a integrar uma classe média alta; por fim, Isabela, a Isinha, que permanece numa condição mais precária, aprisionada na mesma condição social e econômica de origem. A despeito da imprecisão sociológica de tais termos – classe média baixa, classe média alta e classe média média –, valho-me aqui de expressões nativas,

i.e., daquelas utilizadas pelo próprio Ruffato em seus textos, literários ou não. Em relação à fatura do romance, a família de Oséias, como já adiantado acima, representa um microcosmos social em que a classe média configura um tipo de totalidade social na qual toda a classe média estaria representada, marcada por mobilidades sociais para cima e para baixo e por tensões, por uma incapacidade brutal de aproximar-se.

III.

Via de regra, a aproximação entre os mais bem sucedidos e os fracassados da família é quase sempre intermediada pelo dinheiro, pelo auxílio financeiro, nem sempre aceito. Revela-se uma indulgência que serve apenas como exercício do poder, o apaziguamento de uns, que fortalece uma sensação de dever cumprido, em detrimento da humilhação de outros. Não há entre os membros da família, portanto, qualquer possibilidade de uma interação mais solidária, mais fraternal ou simplesmente amigável; ou não existe a intenção da conciliação ou tal conciliação é frustrada quase que imediatamente, no momento mesmo em que é insinuada, limitando-se, sempre, a um lampejo:

“E a Isinha?” “Que tem ela?”, Rosana pergunta. “Seria tão bom se pudéssemos nos reunir, eu, você, ela, o João Lúcio... Já pensou? Como antes...” “Lá vem você com esses antigamentes... Antigamente não existe, Oséias, antigamente ficou pra trás! Morreu! Acabou!”, ela diz, zangada. (RUFFATO, 2019, p. 90)

Em mais de um momento no texto fica claro que as trajetórias das personagens do romance, para além do círculo familiar de Oséias, são irreconciliáveis, marcadas pela desesperança e pela solidão. O que se estabelece entre cada um e também entre o presente e o passado é quase sempre o confronto, colidindo-se entre si mais do que relacionando-se. E a cada colisão a distância entre elas aumenta ainda mais. As personagens encontram-se frequentemente em descompasso, provocando ruídos que impossibilitam a aproximação, a deteriorar qualquer forma de interação. Tamires, sobrinha de Oséias, filha de Rosana, a propósito das relações domésticas, declara:

“Somos planetas errantes naquela casa, tio. De vez em quando nossas trajetórias se cruzam, quase nos destruimos. Apesar de nos rejeitarmos, a nossa sobrevivência depende uns dos outros. Forças magnéticas... As órbitas...”. (RUFFATO, 2019, p. 40)

Ou seja, as relações não permitem viver plenamente, apenas sobreviver. A observação da personagem valeria para caracterizar quaisquer relações, familiares, amorosas etc, que observamos no romance. A voz de Tamires mais uma vez endossa tal constatação numa conversa com o tio Oséias:

“E vocês... mantêm contato com a Isabela?, com o João Lúcio”, mudo de assunto. “Não, muito raramente. A tia Isinha é muito pobre pra gente, e o tio Jôjo, muito rico...”, comenta, com troça. “A mamãe fala”, e remeda os trejeitos da Rosana, “Ah, a Isinha nunca engoliu o fato de estarmos bem! Ela morre de inveja, mas que culpa tenho eu se a vida dela não deu certo?!” Rimos ambos, a imitação é perfeita. (RUFFATO, 2019, p. 19)

Como já apontei acima, as relações interclasse que organizam o texto de Ruffato, como já admitido por ele próprio em outras manifestações, figura as relações entre as classes do próprio país, cada vez mais incompatíveis.

O distanciamento abissal que se estabelece entre as personagens, creio eu, soa algo próximo a um processo de reificação, não nos termos de Lukács, mas o reelaborado por Honneth (2018), como um “esquecimento do reconhecimento”, que impede a aproximação, a empatia, qualquer forma autêntica de solidariedade ou “afeição existencial” (HONNETH, 2018, p. 86). O efeito de um esquecimento assim, escreve Honneth, é provocar um desconhecimento em relação ao outro, o que lhe é caro, importante, destino de seu amor e cuidado, o que, por sua vez, impede o engajamento real com esse outro (Idem, ibidem). A ausência de uma postura de reconhecimento desenvolve a tendência de “(...) perceber os outros seres humanos meramente como objetos insensíveis.” (Idem, p. 87). Essa amnésia social engendra um autismo social que nos aprisiona num mundo próprio, com fronteiras rígidas e bem delimitadas, empobrecendo a nossa experiência, uma vez que perdemos a capacidade de compreender as manifestações comportamentais das outras pessoas, suas expressões humanas, não apenas num nível cognitivo – ainda que provavelmente isso ocorra -, a nos faltar, portanto, o “sentimento de vínculo” que pode nos unir (Idem, p. 87).

No caso do romance de Ruffato, a falta de vínculo que nos desumaniza não deixa de estar ligada às condições materiais de existência, à organização dos modos de produção responsável por criar determinadas formas de sociabilidade, inspirando um movimento de retorno a Lukács, a contrapelo de Honneth. Isto é: a falta do reconhecimento, como forma de reificação, entre as classes não deixa de se relacionar à deterioração das relações sociais fundamentadas nas condições materiais de vida e nos pertencimentos de classe. Nos termos de Lukács (2003), a atomização do indivíduo e a submissão da consciência estão atreladas às relações de produção, às formas de reprodução do capital.

No passado, na cidade de Cataguases, a indústria têxtil empregava famílias inteiras, garantindo o seu sustento e definindo muitos dos destinos pessoais. A cidade e as gentes se organizavam em torno da atividade tecelã. No entanto, no presente, o cenário é bem outro:

Já quase não há fábricas de tecidos, outros talvez sejam os endinheirados agora (...). A cidade está feia, suja, fedendo a mijó. O lixo se espalha pelos meios-fios. Mendigos e camelôs disputam os passantes. (RUFFATO, 2019, p. 24)

A cidade cresceu, urbanizou-se, mas não graças à indústria, outrora promessa do emprego, uma centelha de esperança. A cidade, atualmente, tem nos serviços e comércio sua principal atividade econômica, e muitos sobrevivem mergulhados no trabalho informal. Sinais da mudança do ciclo de reprodução do capital. Tais indícios no romance confirmam “(...) o engajamento materialista do autor.” (DELGADO, 2015, p. 190).

A economia da cidade vai se deteriorando, assim como as relações sociais, a ponto de a cidade e as pessoas perderem a nitidez, como fotografias que desbotam, pensa Oséias, até tornarem-se “(...) manchas esbranquiçadas, destituídas de qualquer significado.” (RUFFATO, 2019, p. 15). Ou como afirma Marilda, ex-namorada de Oséias, ao se reencontrarem casualmente numa papelaria da cidade: “Eu sou uma sombra branca e pálida, Oséias.” (RUFFATO, 2019, p. 75). A definição que Marilda ensaia para si mesma poderia ser aplicada a todas as personagens do romance, cruelmente marcadas pelo fracasso, pela desilusão, pelo malogro; todas solitárias e incapazes de se aproximar de quem quer que seja.

Se há “forte vezo materialista” (DELGADO, 2015, p. 194) nas narrativas de Ruffato, o apagamento das pessoas, essa forma perversa de desaparecimento, pode ser compreendido a partir das metamorfoses do capital.

É nas formas de circulação do capital que podemos encontrar uma possível chave interpretativa. Segundo Marx (1985), na circulação simples de mercadoria, cuja fórmula consagrada é $M-D-M$, o dinheiro torna-se secundário, pois o que realmente importa para os agentes sociais envolvidos é a troca entre mercadorias, portanto o dinheiro se converte em simples meio de troca e não é acumulado em nenhum ponto do circuito. Por isso, é *quase* como se ocorresse uma troca direta entre os bens: $M-M$. Já na circulação propriamente capitalista das mercadorias, cuja fórmula é $D-M-D'$, encontramos uma classe que poupou dinheiro suficiente para comprar e explorar uma mercadoria muito específica, a força de trabalho do trabalhador, gerando para esse comprador, o capitalista, mais dinheiro ao final do processo, a mais-valia. Nesse circuito, a presença física, viva do trabalhador é essencial, pois é sua expropriação que garante os ganhos do capitalista.

A reprodução do capital hoje prescinde da figura do trabalhador devido à sua financeirização, tornando-o dispensável. Se, portanto, o trabalhador correspondia, conforme Marx (1985), ao “indivíduo-nu”, i.e., despojado de tudo, de sua individualidade e até de sua humanidade, uma vez que foi reduzido à condição de “coisa”, simples mercadoria que, como outras, participava de um amplo circuito de trocas, hoje, a financeirização do capital, cuja fórmula seria $D-D'$, tornou as pessoas absolutamente descartáveis, anulando-as completamente. Nas formas mais contemporâneas de reprodução do capital o dinheiro-capital torna-se um valor sem a mediação da força de trabalho, por isso, repito, $D-M-D'$ se converte em $D-D'$ (BELLUZZO, 2013, p. 9). Ocorre, sob o capitalismo financeiro, uma espécie de autonomização do dinheiro, que se valoriza a si mesmo prescindindo do capital produtivo (MARX, 2011; BELLUZZO, 2013). Portanto, se no capitalismo industrial havia um processo de “coisificação” do trabalhador”, no estágio atual do capitalismo há um processo de “nulificação” que o dissolve, o descorporifica. A sobrevivência desses corpos se dá às custas de sua autenticidade, dependendo do investimento econômico e de um certo *ethos* para existir, ainda que de modo artificial - como é o caso, no romance, de Rosana, irmã de Oséias. A financeirização do capital, sua capacidade de reproduzir-se sem depender da mais-valia, aniquilou a indústria têxtil de Cataguases e, com

ela, a própria existência de parte considerável de suas gentes, bem como sua capacidade de reconhecer-se no outro.

IV.

Nesse sentido, a arquitetura do romance encontra em Oséias a voz narrativa adequada. A volta para Cataguases é motivada por algumas tentativas fracassadas de conciliação que se desdobram em três níveis: entre os irmãos e irmãs, entre o passado e o presente e de Oséias consigo mesmo – cujo sucesso depende dos outros dois níveis. Em boa medida, Oséias quer consertar as coisas, remediar sua vida e de sua família, que, segundo o personagem-narrador, começou a desandar devido à morte de uma de suas irmãs, Lígia, nunca explicitamente esclarecida. O/A leitor/a em nenhum momento sabe se a morte foi acidental ou se a irmã suicidou-se: “Se me perguntassem poderia apontar o dia exato em que tudo começou a desandar: vinte e três de fevereiro de mil novecentos e setenta e quatro. Noite de sábado de Carnaval.” (RUFFATO, 2019, p. 114).

O acerto de contas com os familiares e com o passado, que baliza o acerto de contas de Oséias consigo mesmo, também se deve à sua condição de saúde. Oséias é portador de uma doença fatal – nunca revelada ao longo da trama. Está prestes a morrer.

Toda a trajetória de Oséias o transforma em alguém sem lugar definido: sua vida em São Paulo, seu emprego como representante comercial que lhe garante uma suave ascensão social, o divórcio, a relação arruinada com a ex-esposa e o filho, a perda do apartamento, a aposentadoria compulsória devido à doença. Sozinho, sem dinheiro, sem nenhum tipo de bem, sem lugar pra morar, tudo isso faz de Oséias um personagem à deriva, alguém que está à margem de tudo e de todos, que se limita a vagar pelo mundo, sem posições firmes, sem opiniões que sejam genuinamente suas: “Com o tempo, essa espécie de tédio me transformou em personagem de mim mesmo, afeito a concordar sempre, a sempre dissimular minhas opiniões ou sentimentos, isolando-me mais e mais.” (RUFFATO, 2019, p. 26). É como se Oséias, pouco a pouco, fosse desaparecendo.

Oséias constitui-se, pois, num narrador fantasmagórico, espectral, cuja presença é perturbadora: “Sou um fantasma assustado esbarrando em corpos que se movem alvoroçados pelos territórios do passado.” (RUFFATO, 2019, p. 60).

A presença de Oséias só é possível a partir de sua ausência, ou seja, de sua inexistência enquanto pessoa, a lembrar a todos/as de seus próprios sucessivos fracassos, suas frustrações constantes, o isolamento auto imposto que os/as condenará ao esquecimento. Esse terrível narrador assombra a todos/as ao lembrar-lhes que é esse o destino que lhes aguarda também: o desaparecimento durante a própria vida.

O fato de nada ser é outro elemento assustador para os familiares de Oséias. Não ser coisa alguma se apresenta como uma negação de tudo que os seus irmãos viveram e conquistaram, principalmente Rosana e João Lúcio; é o atestado de que tais conquistas podem ser vãs, insignificantes. A presença de Oséias é justamente menos assustadora para Isinha, que nada tem, que resume seus dias a uma luta diária simplesmente para continuar existindo. Oséias é a imagem em negativo de seu irmão e irmã mais bem sucedidos – não é à toa que Oséias é praticamente expulso da casa de Rosana, onde inicialmente se hospedou ao retornar a Cataguases.

Oséias torna-se o narrador adequado à estrutura do romance porque constitui esse ser desencarnado – esse caráter é reforçado pelo fato de Oséias estar morrendo -, despojado de tudo, um ser que vai se dissolvendo por não ter mais lugar no mundo, por não ser mais capaz de se aproximar de alguém, de se relacionar. Essa intangibilidade vai definindo as camadas médias brasileiras, constituindo o seu ser, tanto no cume quanto no sopé: no caso dos primeiros em virtude do isolamento auto imposto, do “esquecimento do reconhecimento”; em relação aos últimos, por sua dispensabilidade, por sua inutilidade para a reprodução do capital.

Ruffato modula a voz narrativa de Oséias de modo a contemplar um determinado mundo social, o das classes médias brasileiras. O narrador de Ruffato não é o indivíduo burguês, daí não se confundir com o “herói problemático” de Lukács (2000), que correspondia ao indivíduo burguês em choque e em ruptura com o mundo porque as condições materiais de existência impediam sua realização enquanto indivíduo.

No caso de Ruffato, Oséias não se depara com o mundo que lhe faz promessas para em seguida negá-las. O mundo de Oséias é desprovido, desde o início, de qualquer sonho ou promessa. A negação é imediata, restando como alternativa a farsa – como são os casos de Rosana e João Lúcio – ou a resignação.

Oséias, por ter se resignado, se torna aquele fantasma que revela a farsa dos/as demais e a expõe ao/à leitor, e, além, denuncia que todos/as, sem exceção, serão anulados/as como protagonistas do mundo social.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ALVES, Wanderlan da Silva. O discurso de Luiz Ruffato em Frankfurt: polêmica, recepção inicial e paradigmas em disputa. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº. 48, p. 149-176, maio/ago. 2016.

BELLUZZO, Luiz Gonzaga. **O capital e suas metamorfoses**. São Paulo: Unesp, 2013.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Linguagem, tradução, literatura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CANDIDO, Antonio. O mundo-provérbio. In: _____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº. 55, p. 35-49, set./dez. 2018.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, SP: Horizonte; Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

DELGADO, Gabriel Estides. A classe feita corpo: pertencimento e discriminação social em Inferno provisório, de Luiz Ruffato. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº. 45, p. 183-199, jan./jun. 2015.

GUINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

HONNETH, Axel. **Reificação**. Um estudo de teoria do reconhecimento. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

_____. **História e consciência de classe**. Estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Abril, 1985, v. 1.

_____. **Grundrisse**. São Paulo: Boitempo, 2011.

PULICI, Carolina. Migração de classe e vergonha cultural: trajetórias ascendentes entre a crítica e o reconhecimento das hierarquias simbólicas. **Pro-posições**, v. 27, nº. 3 (81), set./dez. 2016, p. 153-178.

RUFFATO, Luiz. Até aqui, tudo bem! (como e por que sou romancista – versão século 21). In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. **O verão tardio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Uma literatura anfíbia. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

WALTY, Ivete Lara Camargos & GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. Ruffato: um escritor e um projeto de nação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº. 51, p. 41-63, maio/ago. 2017.

Sites

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>. Acesso em 06 jul. 2019.


Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020. Como citar:

PASSIANI, Enio. Descaminhos e desesperança: o Brasil de Luiz Ruffato em *O verão tardio*. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 333-345, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.23>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Manhã cinzenta: sociologia e cinema¹

Gray morning: sociology and cinema

Mauro Luiz Rovai*

 0000-0002-3943-1911
maurovai@terra.com.br

Resumo

O artigo analisa o filme *Manhã cinzenta* (1969), dirigido e produzido por Olney São Paulo e fotografia de José Carlos Avellar. A trama gira em torno de um acontecimento (um golpe de Estado) ocorrido em lugar não mencionado (embora identificável). A ideia é identificar as relações encenadas entre os grupos sociais mencionados no filme, com ênfase nas duas personagens principais, tomando como hipótese a ideia de que o filme pode ser visto como uma espécie de “dispositivo de alerta”.

Palavras-chave

Sociologia; Análise de filme; “Dispositivo de alerta”

Abstract

The article analyzes the film Morning Gray (1969), directed and produced by Olney São Paulo and photography by José Carlos Avellar. The plot revolves around an event (a coup d'état) that took place in an unmentioned (though identifiable) place. The idea is to point out the staged relationships between the social groups mentioned in the film, with an emphasis on the two main characters, taking as an hypothesis the idea that the film can be seen as a kind of “warning device”.

Keywords

Sociology; Film analysis; “Warning device”

* Professor do Depto.
de Sociologia da
Universidade Federal
de São Paulo (Unifesp).

¹ O artigo é fruto dos debates realizados no Congresso da SBS (Florianópolis), no encontro da ANPOCS (Caxambu) e na Jornada de Sociologia e Imagem (Departamento de Sociologia – USP), ocorridos em 2019. Agradeço a todo(a)s o(a)s colegas que compuseram comigo as mesas-redondas - Paulo Menezes e Tulio Rossi (SBS e USP), Eliska Altmann e Sabrina Parracho Sant’Anna (ANPOCS) - bem como a todos aqueles que participaram dos debates.

Para o sociólogo que trabalha com as relações entre a sociologia e o cinema e se propõe a utilizar como método privilegiado a análise dos elementos expressivos que compõem os filmes, é incontornável tomar em consideração os movimentos presentes na tela, os diálogos, os sons e silêncios, as cores, sequências e cortes, além das mudanças operadas em virtude da maneira como os blocos fílmicos estão organizados, de modo a “descobrir nas combinações de imagens, de palavras e de sons o máximo de pistas para poder seguir algumas (...) aquelas que nos permitem regressar ao momento histórico aclarando o exterior (os intercâmbios sociais) pelo interior (o microuniverso do filme)” (SORLIN, 1985, p. 38).

A análise, no entanto, incorporará outra dimensão, forjando um diálogo entre a época de realização do filme (1968 – 1969) e o momento presente, em que a questão que mobiliza a nossa leitura de *Manhã cinzenta* é colocada. Assim, pretendemos abordar o filme a partir da ideia de que ele está construído como uma espécie de pesadelo que retorna, como o “bacilo” da peste de Albert Camus, “que não morre nem desaparece nunca” (CAMUS, 2006, p. 248)². Em vista disso, o método de trabalho será identificar as relações encenadas entre os grupos construídos na trama, tendo como hipótese a ideia de que o média-metragem *Manhã cinzenta* pode ser visto como – e a expressão é provisória – um “dispositivo de alerta”. Noção que será retomada nas considerações finais, após a apresentação do filme e das análises.

Manhã cinzenta foi realizado entre 1968 e 1969. Dirigido por Olney São Paulo a partir do conto homônimo de sua autoria – contido no livro *A antevéspera e o canto do sol*, de 1966 – e com fotografia de José Carlos Avellar, a trama de 22 minutos gira em torno de um acontecimento (um golpe de estado) ocorrido em um lugar nunca mencionado (ainda que facilmente identificável). As várias vozes dentro e fora da cena, mais os diálogos, são grandiloquentes, como, por exemplo, no julgamento conduzido por um cérebro eletrônico e um robô, “uma adaptação dos Autos da Devassa” – como aponta Angela José (1999, p. 98).

Dentre as razões para a escolha do filme, duas gostaria de acentuar. A primeira, pela chance de explorar o encaixe histórico que ele permite, como se

² A passagem faz parte do último parágrafo do livro, lido pela personagem masculina durante o filme.

as franjas de tempo de 1968 e 1969 rebatessem nos dias de hoje, dando-lhe um sabor inesperado; a segunda, pela trajetória peculiar do *Manhã cinzenta*, que se torna sociologicamente importante justamente por nunca ter sido aprovado para a exibição pública nos cinemas à época, além de ter levado o seu diretor à prisão (não foi um filme censurado, mas um cineasta preso por tê-lo realizado, como ressaltou Angela José). Dessa perspectiva, debruçar-se sobre *Manhã cinzenta* nos aproxima, guardadas as proporções, da observação de Adorno, segundo a qual: se algumas obras, apesar de sua qualidade, “*não* chegam a alcançar uma notável repercussão social, isto é tanto um *fait social* como o oposto” (ADORNO, 1986, p. 110). Às análises, pois.

* * *

Como estratégia começarei as análises pelo que poderíamos chamar de as duas aberturas do filme – a primeira, em que aparecem o título e os créditos e, e seguida, a sequência na qual uma moça aparece dançando em uma sala de aula – e, a partir daí, avançar até outras partes da trama, construindo as ressonâncias entre os planos dessas aberturas com os da trama propriamente dita. Tal abordagem, oblíqua, é confusa no quesito “contar a história que se passa na tela”, mas pode ajudar no que realmente nos importa, que é destacar alguns elementos significativos para a leitura sociológica.

I

A abertura com os créditos, que conta com aproximadamente um minuto de duração, traz pistas valiosas para identificarmos não apenas o grupo que trabalha na produção de um filme, e que vai bem além dos nomes dos atores, atrizes e diretores, mas também, como é o caso de *Manhã cinzenta*, de informações que nos permitem inferir a respeito do campo de tensão no qual está inserida a produção do filme. É o caso, por exemplo, das fontes de certas imagens de reportagens que observaremos na construção da trama, cujos créditos são dados ao Estúdio Herbert Richers S.A e à Rede Globo, canal 4 do Rio de Janeiro, emissora que entrou no ar em 26 de abril de 1965, cujo nome consta dos créditos como “Reportagem adicional”. Tais informações contidas nas primeiras sequências

da abertura, sobretudo a alusão à Rede Globo, ajudam a criar o extracampo político e social no qual o filme foi produzido, pois trata-se dos primeiros anos de funcionamento daquela que breve viria a se tornar a mais poderosa emissora do país, que vendeu ou cedeu o material (JOSÉ, 1999, p. 106–107), as imagens, sobre os enfrentamentos de rua (a maior parte desses enfrentamentos ocorridos nas manifestações de junho de 1968, como se vê na manchete do *Correio da manhã* que antecede a sexta-feira sangrenta no 21 de junho, por exemplo, ou nas cenas da passeata dos cem mil). Considerando as sequências que assistimos com os enfrentamentos de rua mais a informação de que a finalização do filme ocorre entre maio e agosto de 1969 (JOSÉ, 1999, p. 101–102), o extracampo social e político ao qual nos referíamos acima não apenas coloca em perspectiva as vicissitudes decorrentes da mudança de rumo imposta pelo regime instaurado em 1964, como também os eventos vividos pelo movimento estudantil ao longo desse período, a saber, a batalha da Maria Antonia, a queda de Ibiúna (ambos em outubro de 1968), a decretação do AI – 5 em dezembro de 1968, a invasão da UnB em agosto de 1969. A configuração desse extracampo social e político tensiona a análise, dada história do movimento estudantil no período, em particular, entre 1967 e 1969.³

No entanto, ainda que a abertura com os créditos iniciais não tenha o mesmo apelo que o espetáculo fílmico e sua trama, há outros elementos a ressaltar nesse bloco. Destaco três deles: 1. a presença de um plano em que homens uniformizados – policiais militares – posicionam-se na escadaria exterior de um prédio público; 2. a justaposição da trilha sonora; e, 3. o aparecimento do título.

Embora não seja a primeira imagem a surgir na tela, a presença de policiais é importante em virtude do modo como esse grupo de homens fardados aparece reunido, pois, embora estejam dispersos, tal presença não parece indicar que eles lá estivessem para cumprir uma função óbvia, já esperada, como a de montar guarda, por exemplo (o que, de resto, talvez tornasse o grupamento “invisível” e não nos chamasse atenção), mas sim para cumprir outra função, como, por exemplo, a de proteção ou de bloqueio, sinalizando que no local há,

³ A bibliografia a respeito do movimento estudantil nos anos de 1960 é vasta. Dados os limites deste texto, cito apenas Maria Ribeiro do Valle (2008) e Irene Cardoso (2001).

houve ou haverá um evento diferente do esperado no fluxo cotidiano da cidade. A presença daquele destacamento policial espalhado pelas escadarias do prédio é sintomática, pois, conforme veremos ao longo da trama, é constante a presença da força policial militar, mas então, e gostaríamos de sublinhá-lo, não traz mais policiais amontoados sem função plenamente identificada, mas em ação e reação (se preferirem, repressão) contra algo ou alguém, o que qualifica aquela imagem inicial. Em outros termos, se na abertura tínhamos policiais, as sequências posteriores os qualificam como um grupo no filme, responsável por garantir a tomada de poder – o que ocorreria, segundo os termos da trama, pela “Ordem terceira da Borracha”. Em *Manhã cinzenta*, as imagens jornalísticas de policiais e soldados ensejam a entrada em cena dos atores vestidos com uniformes que remetem ao universo militar e membros da referida “Ordem”.

Em seguida, o título, escrito em branco, com letras grandes, tomando quase toda a tela logo no segundo plano do filme, junto com o *Glória – Gloria a Dios en las alturas*. As imagens durante todo o primeiro minuto de filme e que persistem quando o título desaparece e dá lugar aos créditos – sejam elas de reportagens das agências citadas acima ou filmadas por José Carlos Avellar –, justapostas à música, sinalizam dimensões de tempo (na medida em que a palavra manhã se refere a uma parte do dia, de um amanhecer sob chuva fraca) e de espaço (os prédios e o asfalto molhado são de uma cidade, a do Rio de Janeiro, como veremos depois, uma cidade sob uma manhã úmida e sem sol, por isso cinzenta). A ideia de manhã, de chuva e de cinza se junta com as das ruas da cidade, ruas desertas exceto pela presença de militares e de um ou outro transeunte com seus guarda-chuvas. Tais elementos não são importantes para a passagem dos créditos e nem organizam uma história, o que só veremos mais adiante, mas são cruciais para construir a ideia de manhã triste, dia sem luz, ou de algo – um novo período – que se inicia sob o signo do cinza.

O terceiro elemento que gostaríamos de destacar é a música. Ela acompanha toda a abertura dedicada aos créditos, e trata-se da parte litúrgica dedicada ao *Glória*, que é a segunda parte da *Misa Criolla*, composta pelo argentino Ariel Ramirez. Também ela será retomada ao longo do filme em momentos decisivos, oferecendo outras pistas ao analista. Contudo, não obstante sua utilização em outras passagens do filme (como no encerramento, por exemplo), a *Misa criolla* não apenas preenche toda a abertura como também terá papel destacado na

entrada da primeira sequência da trama, quando vai se justapor, se preferirmos, vai se chocar com a canção de *Rock* vinda de um rádio de pilha, cujo refrão (*Group grope, baby*)⁴ e sonoridade colidem e silenciam a percussão do Glória. Notemos que se a *Missa criolla* estava justaposta a tomadas de uma cidade sob chuva fraca, sem que a câmera se detivesse em nenhum personagem que transitava pelas ruas, o rock que lhe sucede é dançado por uma moça e seu ritmo acompanhado por outros vários personagens, destacados durante a sequência, em um espaço fechado que nos remete a uma sala de aula (com janelas abertas para a baía ensolarada).

No entanto, se o Glória litúrgico colidia com o rock dançante, o cinza do título parece se abrir para duas leituras na trama. A primeira decorre do cinzento como metáfora de um tempo fechado, triste, sem sol, sem praia ou montanha. A segunda, mais hermética, a do cinzento como uma espécie de sombra que avança sobre as cores – seus matizes, diversidade e significados – sequestrando-os todos, quando um juiz, uniformizado como militar, assevera: “aquilo seria um julgamento de cores. O requerimento do verde, o processo do amarelo, a apelação do lilás, a prorrogação do azul e sobretudo, acima de tudo, a condenação perpétua e irreversível do vermelho – o matiz da guerra!” (13min48) – cores que, como veremos mais ao final do filme, serão novamente mencionadas quando uma das prisioneiras, com os seios descobertos, grita que a líder trabalhadora assassinada (líder nunca mostrada, apenas falada, de nome Aurelina) “tingiu de lilás a bandeira nacional”, referência, talvez, ao sangue vermelho no círculo azul, como se as cores, escondidas pelo preto e branco e cinza, não cessassem de se manifestar.

II

Logo após os créditos, os espaços abertos dão lugar ao que parece ser uma sala de aula com estudantes (dada a maneira como as pessoas estão dispostas, a maioria sentada em carteiras enfileiradas, portando livros, a presença de uma mesa única na frente, ladeada por uma lousa etc.). A câmera recorta o

⁴ A expressão *Group grope*, canção do The Fugs, faz referência a “orgia sexual”.

espaço de modo a sugerir um ambiente interno, pequeno e apertado, com uma janela de onde é possível identificar montanha, mar e céu claro. As pessoas que ocupam esse espaço – os estudantes –, filmadas ao longo da trama em planos abertos ou mais aproximados, discutem a respeito de um “golpe de estado” e de como “resistir”. Fixemo-nos, pois, um pouco mais nesse grupo de pessoas. O elemento dominante da cena é uma moça, personagem principal feminina, que empenha todo o corpo em movimentos para seguir a música. A sequência é importante não apenas pelos seus quase dois minutos, mas por ser fundamental para a construção da personagem. Note-se que os ângulos da câmera dentro da sala, tirando o movimento de panorâmica que mostra a baía pela janela, apresentam-na de baixo a cima, seja com closes e detalhes (movimentos dos braços, pés, cabeça, cabelo), seja em plano mais afastado, como se quem a filmasse estivesse de pé sobre uma das carteiras. Em vista disso, ela aparece não apenas como dançante, alguém que dança, uma dançarina, mas alguém leve, esvoaçante, aérea, etérea, delicada, sublime. Isso é importante porque tais elementos dialogam com o que o filme mobilizará em seguida, a ideia de luta e resistência, enfrentamentos de rua e repressão, perseguição e tortura, julgamento e fuzilamento em que sempre a referida personagem será apresentada evocando os atributos acima, como se estabelecesse a dissonância, mencionada graficamente no filme, entre “razão” (ou “diálogo”) e “violência”. Tais aspectos podem ser vistos também na indumentária da personagem, que acompanha os seus passos leves e o movimento dos seus cabelos: como a minissaia, a sandália rasteira (quando não está descalça), ou a túnica durante o julgamento no qual enfrenta o juiz, o robô e o cérebro eletrônico.

Nesse mesmo espaço, a personagem masculina. Além dos estudantes sentados acompanhando o movimento da música, de uma moça em pé e outra sentada fumando, o modo como a figura do rapaz é construída mobiliza uma série de contraposições com a sua parceira dançante (ou amante, como dirá mais adiante o juiz na cena do tribunal). Não que a personagem masculina seja violência, desrazão ou falta de diálogo, o oposto dos atributos que a feminina atrai, mas sim um contraponto: forte, mas sensível; ativo, mas menos leve. Mais prático e terreno, conquanto desesperançado. Se no espectro político da luta ambos estão do mesmo lado e são presos e executados juntos, também na indumentária nota-se o contraponto entre as personagens: ele está a maior

parte do tempo com um casaco ou blazer escuro e, no julgamento, veste um camisolão branco, que parece envolver seu corpo cansado, bem diferente da que ela veste: uma túnica que realça a leveza dos seus movimentos. Até o modo como estão dispostos na cena do julgamento reforçam os atributos de ambos: ele quase deitado, expressando o peso da tortura pela qual passara; ela, ao contrário, dialogando, sentada, espáduas eretas, ombro nu e uma das pernas encolhidas, realçando a leveza do seu corpo na túnica. Por outro lado, embora vários personagens que estão na sala de aula portem livros, ao longo do filme ele é o único a fazer uma citação, ao ler uma passagem de *A peste*, e o faz, sozinho, à mesa de refeição (provavelmente de sua casa), o que o distingue sobremaneira dos outros.

Os dois personagens estão configurados no grupo que poderíamos chamar de Resistentes, grupo este em conflito com o das “Excelências” da “Ordem terceira da borracha”, Ordem que dará o golpe, os julgará e os condenará. Façamos desses grupos e das nuances no interior deles. O dos resistentes está explicitamente constituído em uma fala troante de locutor de rádio, que informa a respeito dos acontecimentos, quando diz que está marcada uma “concentração de professores, estudantes, artistas, intelectuais e demais trabalhadores” (3min08s). Notemos que embora outras categorias sejam referidas, a face mais visível deste grupo ao longo do filme é a dos estudantes. Temos, é certo, um trabalhador negro dialogando com o protagonista na mesa de um bar, a história apenas narrada da morte de uma líder operária de nome Aurelina, a presença de várias pessoas na antessala da tortura, inclusive um padre, além das imagens de época, da qual poderíamos deduzir a presença de artistas na passeata dos cem mil no Rio de Janeiro. Todavia, na média-metragem, os estudantes são tomados como protagonistas da luta de resistência, e a participação dessa categoria dialoga diretamente com as manifestações no mundo e especificamente no Brasil à época, sobretudo se pensamos no Rio de Janeiro de 1968, ano que começara com o assassinato pela polícia do estudante Edson Luís, morto a tiro em 28 de março de 1968, no assim conhecido “o episódio do Calabouço”.

Vale aqui uma digressão. Como diz Marcelo Ridenti,

o caso mais conhecido de radicalização do movimento estudantil brasileiro, proveniente de setores da população mais pobre, nos anos 1960, foi o de estudantes secundaristas que se reuniam no refeitório e

centro estudantil chamado Calabouço, na cidade do Rio de Janeiro (...) e estavam longe do estereótipo de ‘estudante de classe média’, e dentre eles se encontrava Edson Luis, paraense, de 16 anos, residente no Rio, assassinado pela polícia em 28/03/1968 no Calabouço, morte que desencadeou uma enorme onda de protestos de rua em todo o país. (RIDENTI, 2010, p. 139 – 140)

E os secundaristas do Calabouço, como aponta Ridenti, citando Daniel Reis, “sempre tiveram relação difícil com o movimento universitário” (RIDENTI, 2010, p. 140).

Essa distinção, no entanto, não aparece no filme. Como não identificamos o professor no espaço que se parece com uma sala de aula, o grupo presente no média-metragem é de estudantes de maneira geral. E é a história de dois estudantes que acompanhamos, um líder que prepara e faz discursos, fala à multidão, é imperativo e categórico nos diagnósticos – como na mesa de bar (em que um trabalhador refere-se à greve, à repressão e ao sindicato, 6min40s, mas se reportando ao estudante) – e a personagem feminina, que é a única a quem assistimos enfrentar o juiz no tribunal e os carrascos no pátio onde ocorrem os fuzilamentos.

Por seu turno, o antagonista na trama é a “Ordem Terceira da Borracha”, caracterizado pelas “Suas Excelências”. A polícia e seu aparato repressivo que aparecem nas imagens de reportagem atuam como o braço armado desse grupo, bem como as personagens vestidas com uniformes que nos remetem a militares, portando um símbolo (mais uma ressonância com regimes totalitários, junto a várias outras na trama) que os identifica como ligados à Ordem. O braço policial repressivo, conforme mostram as imagens de reportagem, porta cassetetes, possui carros e usa gás lacrimogêneo (“Sete horas de gás lacrimogêneo”, como lemos na manchete do *Correio da manhã*) e luta contra os Resistentes (na construção do filme, os estudantes, sem outras distinções no interior desse grupo), armados com paus, pedras, bolsa tiracolo e livros.

No filme, pouco sabemos da “Ordem Terceira da Borracha”, a não ser que é um regime totalitário, associado à igreja (a que está contra, como se diz no filme, a “concupiscência” e “a ignomínia”) e portadora de uma nova tecnologia, como se vê nas presenças do assim chamado “cérebro eletrônico” e do robô (que, segundo a leitura de Irene Machado, faria referência à guerra fria: “o filme

se constrói contra um discurso de poder que é a máquina, personificada no discurso da Guerra Fria pronunciado por um robô” (2016, p. 671), cuja preocupação consiste em expurgar o pensamento – a começar pelas crianças. Como diz o estudante líder, tal Ordem recebe cada vez mais adesões (“todos traíram a si mesmos”, diz aos 12min50s), adesões vindas das sombras, como expressam as palavras de uma das estudantes, ecoando o parágrafo de Camus lido na primeira parte do filme: “Não se podia vencer as sombras. Eis que um dia elas apareceram eretas. Empertigadas. Todas ao mesmo tempo. E numeradas de um a mil. E desenhando com seus símbolos e siglas as ordens da decência e da coragem” (13min05s).

Futuro vindo das sombras. Cinzento. Sem pensamento.

Considerações finais

A ideia do filme como “dispositivo de alerta” aparece em meados dos anos 50, na pena de Jean Cayrol (2003 [1956]), a respeito do média-metragem *Noite e neblina*. Naquele momento, a ideia de dispositivo significava basicamente que o filme não seria apenas um “exemplo sobre o qual meditar”, mas um apelo “contra todas as noites e neblinas”. Assim, o filme de 1956, conquanto abordasse o universo concentracionário na Segunda Guerra Mundial, perpetrado pela Alemanha nazista, fazia referência não apenas ao período 1933-1945, mas apresentava-se como dispositivo contra todas as “manifestações de opressão”.

Pareceu-nos bastante sugestivo aproximar *Manhã cinzenta* dessa ideia de “alerta”, isto é, um filme que nos força a refletir e, ao fazê-lo, nos remete para fora dele, para outro tempo. Não porque o filme trata de um golpe de estado em que os estudantes, em junho de 1968, colocam-se na linha de frente; não porque alude a um movimento capitaneado por estudantes (não a classe trabalhadora, chamada a dada altura, simplesmente, de “demais trabalhadores”) e mostra explicitamente a polícia em ação de repressão, batalhas de rua; não porque aponte claramente como a harmonia prometida consiste na eliminação do outro, dos outros que coabitam, mas pensam de modo diverso, ou melhor, ao contrário. Mas sim, e é esse o nosso ponto, porque encena o desejo arcaico de completude e de unidade, desejo este que sobrevive como o bacilo da peste de Camus, e, dependendo da nova configuração, retorna, retoma, como se estivesse

no escuro, vindo das sombras que, um dia, “apareceram eretas. Empertigadas. Todas ao mesmo tempo”, projetando-se sobre o pensamento, sobre a dúvida, as diferenças, as contradições.

Nas palavras de Irene Machado, para quem “*Manhã cinzenta* leva às últimas consequências os experimentos de sua audiovisualidade discursiva” (2016, p. 675):

Ao colocar em crise o próprio estatuto do discurso cinematográfico, (...) [o filme] consagra um discurso audiovisual que abre um intenso diálogo com sistemas da cultura que lhe são correlatos – caso da música, da fotografia, do rádio, do teatro, do jornalismo – (...) [e] não hesita em unir em montagem materiais de arquivo e cenas gravadas no calor dos acontecimentos. (2016, p. 674).

Tal radicalidade aproxima-nos da noção de “dispositivo de alerta” que pensamos trazer para *Manhã cinzenta*. Afinal, se não podemos esperar que o filme, realizado em 1968 -1969, antecipasse acontecimentos futuros, pois somos nós, hoje, que levamos a ele nossas questões, isso não impede que possa ser concebido como um dispositivo que, ao fazer dialogar, e talvez por isso mesmo, uma série de recursos expressivos na tessitura de sua montagem e de sua organização, esperasse, em silêncio, para ser justaposto a outro tempo, 50 anos depois, forçando-nos, a nós, sociólogos, a uma série de leituras controversas.

Referências

ADORNO, Theodor. Teses sobre sociologia da arte. In: COHN, Gabriel (org.), **Theodor W. Adorno – Sociologia**. São Paulo, Editora Ática, 1986, p. 108-114. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

CAMUS, Albert. **La peste**. Oeuvres complètes II. Paris: Gallimard, 2006, pp. 35 - 248.

CARDOSO, Irene. **Para uma crítica do presente**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAYROL, Jean. Nous avons conçu *Nuit et Brouillard* comme un dispositif d’alerte. Extraído do artigo no. 606 de *Lettres Françaises* (fevereiro de 1956). DVD *Nuit et brouillard*, Arte vídeo, França, 2003, p. 8-9.

JOSÉ, Angela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**. Fondo de Cultura Econômica: México, 1985.

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968: o diálogo é a violência**. 2ª. Ed. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2008.

Referências online

“Group grope.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/group%20grope>. Acesso em 16 set. 2020.

MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme *Manhã cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In ARAÚJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo; REIA-BAPTISTA, Vitor (ed). **Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais**. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve, 2016. *E-book* (829 p.) ISBN: 978-989-8859-01-3. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002801144.pdf>. Acesso em 16 set. 2020.

Referência audiovisual

MANHÃ cinzenta. Direção Olney São Paulo. Brasil, 1969. 22 min, P&B. Disponível em <https://vimeo.com/115723085>. Acesso em 16 set. 2020.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.


Como citar:

ROVAI, Mauro Luiz. *Manhã cinzenta*: sociologia e cinema. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 347-359, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.24>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

A língua das onças e das lontras

The language of jaguars and otters

Renata Marquez*

 0000-0001-8442-5644
renamarquez@gmail.com

Resumo

O artigo reflete sobre a relação entre estética e política tendo como ponto de inflexão a proposição cosmopolítica apresentada por Isabelle Stengers em 1997. A partir do diálogo com obras de Denilson Baniwa e de Isael Maxakali, este ensaio discute o encontro de conceitos da filosofia política com conceitos antropológicos, no intuito de vislumbrar outra história da arte, em presença da epistemologia estética indígena.

Palavras-chave

Arte e política; Cosmopolítica; Isael Maxakali; Denilson Baniwa

* Professora do Depto. de Análise Crítica da Escola de Arquitetura e Design da UFMG, do NPGAU - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG e editora da revista PISEAGRAMA.

Abstract

The article reflects on the relationship between aesthetics and politics with the cosmopolitical proposition presented by Isabelle Stengers in 1997 as a turning point. Based on the dialogue with works by Denilson Baniwa and Isael Maxakali, this essay discusses the meeting of concepts of political philosophy with anthropological concepts, in order to glimpse another history of art, in the presence of indigenous aesthetic epistemology.

Keywords

Art and politics; Cosmopolitics; Isael Maxakali; Denilson Baniwa

Na primeira da série de *lives* promovidas por artistas e pesquisadores em apoio à candidatura de Isael Maxakali ao Prêmio PIPA 2020¹, Denilson Baniwa, em conversa com Jaider Esbell, diz que não quer mais falar português, que quer agora falar a língua das onças, e “quem quiser saber que venha!” Com o tema “Artistas indígenas em movimento”, a *live* entre os dois artistas indígenas para angariar votos para um terceiro artista indígena discutia a importância de “estar presente em vários lugares da arte”, nas palavras de Esbell. Em edições anteriores do prêmio PIPA online, Esbell e Baniwa também venceram, respectivamente em 2016 e 2019, seguidos por Isael Maxakali, vencedor em 2020.

Estar presente nos lugares da arte pode acionar uma tripla estratégia de ocupação: a aparição pública, a partilha epistemológica e a proposição de correções e respostas históricas. Mas se uma elaborada errata está sendo feita no Brasil, de muitos modos, por dezenas de artistas contemporâneos, indígenas e não indígenas, até que ponto essa *errata como prática artística* poderá modificar o campo disciplinar da arte?

Subverter a própria linguagem das coisas... Eu tenho pensado muito, sonhado muito em abandonar o português e abandonar qualquer linguagem inteligível pelas pessoas. Quero falar uma língua que ninguém fala. Inventar uma língua, me comunicar e quem quiser saber que venha! É isso, quero falar a língua das onças agora! (BANIWA, 2020).

Denilson Baniwa narra um modo específico de ocupar o lugar hegemônico da arte, partindo do pressuposto da preservação de algo incomum, incomensurável e, até mesmo, incomunicável. Ocupar como partilhar lugar, sem anular as diferenças, mas, pelo contrário, manifestando-as como um convite à relação epistêmica que pode transformar aquele lugar que, agora, parece se deixar cindir pelos que haviam sido deixados de fora.

Como apontou Els Lagrou, Claude Lévi-Strauss problematizou o campo da arte do século passado acusando-o de restrito e endógeno. Para ele, o “estatuto solitário de gênio” presente na autonomia da arte fez com que o artista moderno tenha perdido sua capacidade de comunicação, divorciando-se do

¹ *Lives* transmitidas de 16 a 24 de agosto de 2020 pelo Instagram e disponíveis em: <https://www.instagram.com/isaelmaxakali/channel/>.

público (LAGROU, 2010, p. 3), ao contrário do que o antropólogo observava nas práticas estéticas indígenas que conheceu, nas quais não havia distinção entre arte, ciência, política, religião e vida cotidiana. Entretanto, quando Denilson Baniwa, um artista contemporâneo indígena, figura inimaginável por Lévi-Strauss naqueles tempos, reapresenta a questão da incomunicabilidade, ela surge com uma nova potência, tanto epistêmica quanto política, provocando rompimentos com o contexto em que se insere.

“Falar a língua das onças” é uma reivindicação e, ao mesmo tempo, um lembrete de que, quando uma norma é imposta, algo sempre fica de fora. É o alarme daquilo que vaza, que excede a norma. Como explica Judith Butler, o enquadramento funciona normativamente, mas, de acordo com seus modos de circulação, é colocado em questão e sofre rompimentos com seu contexto. No esforço da composição incessante e polêmica de um mundo comum, vaza sempre um incomum que não havia sido levado em conta. Se o problema da vida política atual é que nem todo mundo conta como sujeito,

a questão não é saber se determinado ser é vivo ou não, nem se ele tem o estatuto de pessoa; trata-se de saber, na verdade, se as condições sociais de sobrevivência e prosperidade são ou não são possíveis. Somente com esta última questão podemos evitar as pressuposições individualistas, antropocêntricas e liberais que desencaminharam as discussões. (BUTLER, 2016, p. 38).

Como evitar tais pressuposições modernas? Na 33ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2018, uma onça aparece para visitar as obras em exposição. Na performance Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, em 2018, Denilson Baniwa rompe com o enquadramento da história e com o contexto da Bienal ao performatizar o incomum, presentificando algo que ficou de fora do enquadramento. O que pode ser visto sob a perspectiva da onça? Baniwa veste-se como onça, *ser-terra* ignorado ou desconhecido por muitos, incluindo a jornalista que descreve o performer com a seguinte frase: “[...] um homem de pés descalços e dorso nu, o rosto coberto por uma máscara de tigre.”² Ora, não

² O Coronavírus atropela ano em que artistas indígenas tomariam os museus de SP. 7 jun 2020, artigo de Clara Balbi, *Folha Ilustrada*, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/coronavirus-atropela-ano-em-que-artistas-indigenas-tomariam-os-museus-de-sp.shtml>

há tigres no Brasil, diversamente do que escreveu a jornalista, assim como, inversamente, há sim muitos índios no Brasil, distintamente do que pensou o embaixador do Brasil na França em conversa com Claude Lévi-Strauss, em 1934:

Índios? Infelizmente, prezado cavalheiro, lá se vão anos que eles desapareceram. Essa é uma página bem triste, bem vergonhosa da história de meu país. [...] Como sociólogo, o senhor vai descobrir no Brasil coisas apaixonantes, mas nos índios, não pense mais, não encontrará nenhum. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 46).

Muitas décadas depois da crença em seu desaparecimento, perversa e culturalmente construída, eis que ressurge o pajé-onça, com um maracá em uma das mãos e o livro “Breve história da Arte” na outra. Em claro português, o pajé-onça anuncia que se trata de uma história “tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena” (BANIWA, 2018) – seja no livro, seja na Bienal. Para além do mundo indígena tornado violentamente história do passado, uma presença que não coincide com o suposto comum emerge num dia de Bienal, provocando forçosamente uma ruptura ao narrar uma história do antrope-cego.

Marisol de la Cadena define antrope-cego como o conflito entre o *antropos* ereto e o *antropos* desobediente. O Antropoceno deve incluir esses parceiros antagônicos, incluir aqueles que o olhar moderno se recusa a ver. Trata-se de experimentar a possibilidade de uma democracia *ontológica*, aquela que deixa existir aqueles que não são apenas modernos, questionando os processos políticos de equivalência entre coisas diferentes sob a justificativa de construção de um mundo comum. Mas a onça não faz concessões. A natureza ou os *seres-terra* não compõem o comum, são protestos desde o incomum, como explica Marisol de la Cadena. E reivindicam a manutenção do equívoco, a experiência da existência de mundos diferentes que devem ser colocados em igualdade e não em equivalência, no intuito de deixar fluir a “emergência de histórias que podem trazer à tona um público que ainda não existe.” (DE LA CADENA, 2018, p. 105).

Se a história da arte colaborou com um sistema imperialista, mercantil, excludente e epistemicida, quais são as estratégias de reparação? (AZOULAY, 2019). Como expandir a arte através dos mundos em trânsito? E, em consequência, como multiplicar o mundo por meio da arte? Eduardo Viveiros de Castro compara, a partir de Lévi-Strauss, as operações de subjetividade que foram

confinadas no campo domesticado da arte com a personitude como premissa da epistemologia estética ameríndia³. Se, para a ciência, conhecer é objetificar – sendo arte e ciência uma das dicotomias modernas –, para as cosmociências, conhecer é subjetificar:

Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se, em nossa civilização, encerrado no que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica dentro dos domínios do pensamento domesticado: a arte. [...] É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética. Ou estético-política, na medida em que ela procede por atribuição de subjetividade ou ‘agência’ às chamadas coisas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.42).

Em seu esforço contra o esteticismo recorrente no campo da arte, Alfred Gell nos ensinou que abordar os objetos artísticos por um viés hermenêutico ignora as relações sociais e o caráter agentivo dos objetos (GELL, 2018). Enquanto subjetivar é a base da epistemologia estética ameríndia segundo Viveiros de Castro, Gell, em sua obra inacabada, propõe caminhos para a elaboração de uma teoria antropológica da arte, processo ainda em curso e que pode provocar transformações profundas nos modos com que a estética tem sido entendida no campo da arte não indígena.

Ao ficar restrita ao “parque natural ou reserva ecológica” de que falava Lévi-Strauss, a arte ocidental não alcança sua coincidência com a amplitude das relações sociais. Nem mesmo a sua correspondência mais explícita, a chamada *estética relacional*, enunciada por Nicolas Bourriaud em 1997, tem êxito em resolver a questão da aproximação entre arte e vida. Qual o significado de democracia no contexto dos espaços da arte? Que tipo ou qualidade de

³ Eduardo Viveiros de Castro explica que o animismo ameríndio pressupõe a personitude formal do que se quer conhecer e entende que o pensamento nasce de uma relação entre conhecedor e o que será conhecido. “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido – daquilo, ou antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 358).

relações humanas a arte é capaz de produzir, para quem e por quê? São perguntas que muitos críticos, como Claire Bishop, lançam a esse ambicioso programa de criação de coletividades instantâneas. Para Bishop, falta antagonismo na estética relacional, em seu espaço homogêneo de encontro entre iguais:

[...] a presença do que não sou eu torna minha identidade precária e vulnerável e a ameaça do que o outro representa transforma o próprio senso de mim mesmo em algo questionável. [...] O antagonismo pode ser visto como os limites da capacidade da sociedade de plenamente constituir a si mesma. (BISHOP, 2011, p. 122).

Enquanto Gell tentou estruturar uma teoria antropológica da arte, Oliver Marchart elucida bases teóricas para uma história política da arte. Ao propor uma estética *conflitual* para substituir a estética *relacional*, Marchart escreve: “Estamos diante da questão do que é público na arte pública; de fato, e o que é político na arte política?” (MARCHART, 2019, p.144).

Mas a pergunta de Marchart depara-se rapidamente com os limites eurocêntricos da noção de política. Como a *arte política* pode ser radicalmente ou ontologicamente democrática, nas palavras de Marisol de la Cadena? Neste sentido, diante das inúmeras e globalmente disseminadas adjetivações da arte política, a partir da segunda metade do século XX – pública, engajada, comunitária, colaborativa etc. – podemos duvidar do desenho de um mundo comum sem bases ontologicamente diversas. O que pode ser cosmopolítico na arte política? O limite da arte política parece ser, finalmente, a insuficiência da política de um mundo só. Seja relacional ou conflitual, trata-se de uma estética incapaz de abranger mundos múltiplos.

Para além da *polis* da política, deixando de lado a primazia de uma história oficial da arte, ontologicamente limitada, para acolher uma geografia multilocal e perspectivista da arte, somos acuados pela presença do pajé-onça. Com seu maracá e o livro que destrói veementemente, ele inventa um modo de reparação, no interior da história da arte, por meio de uma arte cosmopolítica.

Isabelle Stengers propõe a noção de cosmopolítica como uma pragmática de reparação diante do “terror psicológico” que Antônio Bispo chamou de “cosmofobia” e que acomete a civilização moderna (BISPO DOS SANTOS, 2015, p.31). Frente a esse medo do cosmos, esse pavor dos desconhecidos mundos

múltiplos, a cosmopolítica, pelo contrário, pressupõe o cosmos como o operador para a colocação em igualdade:

Operar, aqui, é criar uma colocação em inquietude [*mise en inquiétude*] das vozes políticas, um sentimento de que elas não definem aquilo que discutem; que a arena política está povoada pelas sombras do que não tem, não pode ter ou não quer ter voz política: sentimento este que a boa vontade política poderia tão facilmente obliterar no momento em que uma resposta não puder ser dada à exigência “exprima-se, explicita suas objeções, suas proposições, sua relação com o mundo comum que nós construímos”. (STENGERS, 2018, p. 447).

Para Stengers, mais importante do que a tarefa de compor um “mundo comum” é pensar a cosmopolítica como insistência do cosmos na política, como modo de evitar a separação entre a *polis* e o cosmos. “Ora, trata-se justamente de desacelerar a construção desse mundo comum, de criar um espaço de hesitação a respeito daquilo que fazemos quando dizemos ‘bom!’” (STENGERS, 2018, p. 446).

Como fazer a arte contar outras histórias? Ao preservar o equívoco e a incomunicabilidade inquietante das muitas vozes políticas, a nova potência epistêmica e cosmopolítica dos artistas indígenas contemporâneos extrapola os limites da *polis*, encaminhando a arte para além e num movimento inverso à conhecida canibalização cultural da Semana de Arte Moderna de 1922. Como descreveu José Jorge de Carvalho:

[...] o paradigma antropofágico dos modernistas, que sempre legitimou ideologicamente esse direito “auto outorgado” das elites brasileiras de espetacularizar e canibalizar as expressões culturais populares entra em crise política. (CARVALHO, 2010, p. 68).

Se não se havia questionado a assimetria de poder entre “os canibais urbanos de classe média (em sua esmagadora maioria brancos)” e “os canibalizados artistas populares de origem camponesa (ou caiçara, sertaneja, ribeirinha e equivalentes)”, Carvalho pondera que “o mito vivo é forte demais para uma imaginação tão desencantada” (CARVALHO, 2010, p. 65 e 61).

Num gesto de antropofagia reversa e reparadora, Denilson Baniwa inscreve, sobre a imagem da *Monalisa*, a frase “procura-se arte indígena contemporânea”.

Contra a invenção moderna do arcaico, a arte indígena, contemporânea à consagrada imagem, demarca, com essa errata, sua presença histórica. Nos dois tempos que a pergunta simultaneamente carrega – os indígenas contemporâneos à Renascença e à arte contemporânea – a arte indígena reativa um velho roteiro colonizador abrindo-o para novos finais e, ao ocupar lugares de circulação da arte, incluiu os espectadores como público em formação, parte do ato de transferência, como explica Diana Taylor.

Ao invés de basear seus estudos históricos da América Latina em textos e narrativas, Taylor propõe pensar em termos de roteiros: gestos e práticas incorporadas para além da descrição narrativa. Propõe entender a performance como episteme incorporada, articulando *arquivos* – memória estável que separa a fonte de conhecimento do conhecedor (a escrita diz respeito à distância) –, com *repertórios* corporizados que requerem presença, se transformam e estão em estado constante de agoridade. Entendendo a performance como sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento, o roteiro surge como arcabouço portátil, grade epistêmica flexível na qual pode haver reativação em vez de apenas duplicação (TAYLOR, 2013).

A partir do filme *Ao redor do Brasil*, dirigido pelo Major Thomaz Reis em 1932, Baniwa produz mais uma errata como prática artística. Ao articular o arquivo e o repertório – assim como fez com a pintura do Louvre sob a pintura corporal –, ele insere legendas do cosmos que estava flagrantemente lá, mas que não foi levado em conta. No filme *Instituto Kaiser-Wilhelm de Antropologia Tupiniquim*, de 2019, ele introduz respostas a um diálogo surdo. A presença do corpo indígena objetificado nos roteiros cientificistas de observação e medição das expedições coloniais reaparece, agora, observando os intrusos e transmitindo um *repertório de recusa*:

Se civilização significa isso, quero não
Ô mano cê tá doido que vou acreditar
nessa viagem de integração ser boa
Eu cair nessa armadilha de ordem e progresso?
Espera na rede que em pé cê vai cansar (BANIWA, 2019).⁴

⁴ Transcrição de uma das legendas do filme *Instituto Kaiser-Wilhelm de Antropologia Tupiniquim*, 2019.

A importância desse repertório de recusa na história de resistência indígena é assim, pouco a pouco, narrada pelos artistas indígenas, propondo coletivamente a configuração de outras histórias da arte. Pouco a pouco, nós, espectadores não indígenas, somos levados a romper com a norma estética e histórica e formar uma nova capacidade de olhar, entendendo que “a proposição cosmopolítica reitera esse tipo de utopia, carregada pela memória de que vivemos em um mundo perigoso, onde nada é óbvio”. (STENGERS, 2018, p. 453).

Neste sentido, ao ganhar o Prêmio PIPA online em 2020, Isael Maxakali também insere no campo estético, por meio de filmes, desenhos e cantos, esse importante repertório de recusa e resistência. No filme de animação *Konãgxeka: o dilúvio Maxakali*⁵, dirigido por Isael e Charles Bicalho, ele narra uma história que se passou na aurora dos tempos, quando os animais não se distinguiam dos humanos, quando “o macaco era igual aos homens: não tinha pelos, andava de canoa, comia milho e dormia numa rede”, como traz Lévi-Strauss nas *Mitológicas* (LÉVI-STRAUS, 2004, p. 155).

Se, para Lévi-Strauss, a incomunicabilidade da arte moderna deriva de puro autoconfinamento, a incomunicabilidade nas obras, tanto de Denilson Baniwa como de Isael Maxakali, significa o radical extravasamento do mundo. Em *Konãgxeka* ou “água grande”, um homem maxakali – ou *tikmũ’ün* como se autodenominam – fala a língua das lontras. Sob o acordo de compartilhar com ela os maiores peixes, uma lontra ajuda o *tikmũ’ün* a ter sucesso na pescaria e conseguir muitos peixes. Neste ensaio vívido de relação social entre diversidades ontológicas, outro *tikmũ’ün* pede ajuda à lontra, mas, ao descumprir o acordo, põe tudo a perder causando o dilúvio enviado pelos espíritos *yãmĩy*, que quase causa o fim dos *Tikmũ’ün*, salvos por apenas um homem sobrevivente que consegue se esconder num oco de uma árvore.

O filme é narrado na língua maxakali, como tantos outros trabalhos de Isael Maxakali em que o português, ou outro idioma igualmente estrangeiro, ocupa o lugar secundário e contingente da legenda. Ao longo desses últimos 520 anos,

⁵ Filme de animação disponível em:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=XKNdLTJZGs&feature=emb_title

eles têm privilegiado a língua maxakali como o repositório de sua cosmovisão. Como explica a também artista e parceira de Isael, Sueli Maxakali:

Quando o nosso território foi tomado pelo não índio, tinha um pajé que perdeu um filho, aí ele sempre batia na porta, nas travas da casa e falava: ‘Meu pai, amanhã vocês vão embora, procurem outro lugar porque aqui vai vir o pessoal para matar vocês!’ [...]. E assim foram perdendo território, pela orientação de *yãmīyhex*, *yãmīytok*, dos espíritos-mulheres que vêm das crianças quando morrem [...]. Se nós perdêssemos a língua, íamos perder todos os cantos. Os cantos fazem parte da nossa vida cotidiana e também fazem parte da cura. Nós não podemos, em nenhum momento, perder a nossa língua, porque a nossa língua é muito importante para a nossa vida. [...] Foi quando teve essa decisão dos pajés saírem correndo, fugindo das violências contra nós indígenas, não índio tomando terra da gente, e nós não tínhamos proteção, aí eles começaram a fugir. E nós perdemos nossa terra; e hoje nossa terra é muito pequena. [...] Mas hoje nós temos cura, temos cantos que fazem cura, temos resguardo [...]. Parte do que alguns de nossos antepassados deixaram para nós, o Maxakali não perdeu. (MAXAKALI, Sueli, 2020).

No desdobramento desse repertório ancestral, reapresentado no novo arquivo artístico de Isael Maxakali, o público a quem ele se destina não é exatamente ou apenas os não indígenas, mas toda a coletividade *tikmũ'ũn*, sobretudo as crianças. Charles Bicalho conta a preocupação de Isael para que as crianças das aldeias não reconhecessem como familiares as vozes de narração das personagens da animação, o que os levou, na pós-produção, ao tratamento sonoro para descaracterizar as vozes gravadas. Bicalho conta também o processo de coleta das versões da história do dilúvio *tikmũ'ũn*, junto ao pajé Totó e às mães de Isael, Delcida, e de Sueli, Noêmia, atuantes no processo de rememoração (BICALHO, 2017).

Toda a obra de Isael nasce de e destina-se a uma coletividade sem a qual nenhum sentido ou experiência podem ser constituídos: notamos o radical extravasamento do mundo em roteiros que incluem os pajés, os parentes mais antigos, as crianças, os bichos, as plantas, os *yãmīy*. Roteiros que resguardam e atualizam a episteme *tikmũ'ũn*.

Permeada pelo incomum e pelo incomunicável, a ideia de corpo coletivo da episteme estética *tikmũ'ũn* confronta, especialmente no âmbito do Prêmio PIPA, a noção moderna de autoria artística, hermenêutica típica da história da arte baseada no mergulho ao interior individual do artista. A etnomusicóloga Rosângela de Tugny, em outra das *lives* em apoio à indicação de Isael Maxakali ao prêmio, em conversa com o antropólogo Roberto Romero, destaca a singularidade da prática de Isael, relacionando-a com uma coletividade cosmopolítica:

A pessoa maxakali é um empilhamento, um amontoamento sonoro. Ao longo da vida, na medida em que ela se torna madura ou capaz de receber cantos, ela recebe cantos, e quanto mais cantos você tem, mais *espiritado* você é, um termo que eles usam muito: a pessoa *espiritada* é aquela que está cheia de espírito dentro dela, que tem muitos tipos de afetos, muitos tipos de agência que compõem a pessoa dela. Neste sentido, a pessoa maxakali não é aquela que procura a sua individualidade, a sua identidade, aquilo que a caracteriza. Quando Isael anda, sempre imagino que é um enxame que anda, são muitas coisas ao mesmo tempo, é uma floresta inteira, é um ajuntamento de seres cantantes que estão ali em torno daquilo que é uma pessoa que a gente chama de Isael Maxakali. (TUGNY, 2020).

Ao falar a língua das lontras, o incomum desenha a coletividade cosmopolítica. E ao narrar em Maxakali, uma língua sobrevivente da extinção, o que parecia ser pura incomunicabilidade reverte-se em explosão de comunicação interespecífica, onde o *político* multiculturalismo é substituído pelo *cosmopolítico* multinaturalismo: “Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.358).

O incomum, o incomensurável ou o incomunicável – sejam performatizados na língua das onças ou na língua das lontras –, que narram histórias dos tempos em que a natureza e a cultura não haviam sido brutalmente separadas sob o intuito da objetificação e da dominação, são operadores resistentes que colocam a história da arte em estado de inquietude. Escutar a língua das onças e das lontras abre um intervalo para vivermos a hesitação epistêmica e, assim, constituirmos outras histórias, que incluem narrativas múltiplas.

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History**: Unlearning Imperialism. London/ New York: Verso, 2019.

BANIWA, Denilson. **Performance Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo**, registrada em vídeo de 15min, 2018, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI&feature=emb_rel_end

_____. **Filme Instituto Kaiser-Wilhelm de Antropologia Tupiniquim**, de 08 min 57seg, exibido na exposição Vaivém, no CCBB São Paulo, 2019.

_____. **Live** transmitida pelo Instagram com duração de 56min 43seg em 16 de agosto de 2020 e disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CD98f0sH6K5/>

BICALHO, Charles. **Konãgxeka**: o design de produção de um filme de animação indígena em Minas Gerais. Colóquio Internacional de Design, Belo Horizonte, UEMG, 2017.

BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí**, n. 12, Recife, nov. 2011.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARVALHO, José Jorge. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Anthropológicas**. Revista do PPGA da UFPE, ano 14, vol 21 (1), 2010.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antropo-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 95-117, abr. 2018.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, nº02, vol.01, Campinas, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido (Mitológicas vol. 1)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

_____. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARCHART, Oliver. **Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere**. Berlin: Sternberg Press, 2019.

MAXAKALI, Sueli. **Conversa com Sueli Maxakali, 2020**, em Podcast disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/educativo-conteudo/como-a-linguagem-aproxima-mundos/>

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

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

TUGNY, Rosângela Pereira. **Live** transmitida pelo Instagram com duração de 39min 06seg em 18 de agosto de 2020 e disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CEDDowHOCP/>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Encontros**. Org. Renato Sztutman. Eduardo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.


Como citar:

MARQUEZ, Renata. A língua das onças e das lontras. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 361-373, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.25>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Conexões de cura na arte contemporânea brasileira

“Cure” connections in contemporary Brazilian art

Guilherme Marcondes*

 0000-0001-6114-7944
gui.marcondesss@gmail.com

Resumo

As marcas da colonização são profundas no sul global, de modo que mesmo hoje, no Brasil, há indivíduos que, se autodenominando como parte de uma nova direita política, negam os efeitos da colonização, dentre os quais, o racismo. Assim, ao passo que há atores sociais fazendo um revisionismo da história a fim de manter classes dominantes no poder, há também pessoas buscando subverter as lógicas coloniais. Este processo de disputas tem se dado em diversos campos, como o da arte, objeto de interesse deste artigo. Artistas negrodscendentes têm angariado atenção no mundo da arte questionando cânones e regras a regerem processos de legitimação, circulação e visibilidade na arte brasileira. Deste modo, objetiva-se aqui apresentar e compreender perspectivas de artistas que vêm tratando, especialmente, do que chamam de “cura”.

Palavras-chave

Arte Contemporânea; Cura; Artistas Negrxs; Epistemologias Negras; Brasil

Abstract

The marks of colonization are profound in the global south, so that even today, in Brazil, there is some individuals, self called part of a new right policy, that act in deny about the effects of colonization, including racism. Thus, while social actors are revising history in order to keep the ruling classes in power, there are also people seeking to subvert colonial logics. This dispute process has taken place in several fields, such as art, which is the object of interest in this article. Thus, black artists have garnered attention in the art world by questioning the canons and rules that govern the processes of legitimation, circulation and visibility in brazilian art. In this way, the objective here is to present and understand the perspectives of black artists, who deal, especially, with what they call healing.

Keywords

Contemporary Art; Cure; Black Artists; Black Epistemologies; Brazil

* Pós-doutorando (PNPD/ CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UECE (PPGS/UECE). Doutor e mestre pelo PPGSA/UFRJ. Pesquisador associado ao NUSC/UFRJ e ao GRUA - Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/ Audiovisuais.

Introdução

Discussões em termos políticos têm desvelado que há divergências no entendimento dos processos que constituíram o Brasil enquanto nação. Há, grosso modo, duas formas de compreensão do histórico nacional (com divergências e subdivisões)¹: por um lado, entende-se que o processo, chamado de descobrimento, pode ser definido como invasão de terras, assassinio, sequestro e escravização de populações e, enfim, de desvalorização de modos de vida que não se assemelhavam aos padrões branco-europeus. Mas, por outro lado, há a noção de que tal processo foi *natural/evolutivo* e que as violências perpetradas (quando assim compreendidas) se justificariam em nome do “progresso” da sociedade.

Tudo se passa, as vistas de quem defende a segunda forma de entendimento, como se a sociedade garantisse direitos básicos para todas as pessoas, sendo a ideia de mérito valorizada. Afinal, o termo “mimimi” vem sendo utilizado para indicar que reivindicações a direitos igualitários por parte de grupos minoritários seriam desnecessárias. Quem não possui condições básicas de existência não as teriam por falta de trabalho árduo. Quaisquer outros motivos para explicar desigualdades da sociedade, como o racismo que estrutura as relações (ALMEIDA, 2018), são tomados como “mimimi”.

Há no Brasil atual uma disputa de narrativas e, assim, de projetos societários. De um lado, colocam-se indivíduos que apoiam (consciente ou inconscientemente) a manutenção das hierarquias e desigualdades estabelecidas ainda em tempos coloniais. De outro, impõe-se quem vê a necessidade de alteração das regras que regem a sociedade, buscando (ao menos discursivamente) uma melhor distribuição dos recursos produzidos pela sociedade entre sua população.

¹ Faço aqui uma caracterização dual, como se fossem apenas dois grupos distintos, todavia, é fundamental destacar que cada grupo tem suas subdivisões e distintos projetos, o que complexifica as relações, as disputas e os consensos. Porém, para os fins deste artigo, recorro a esta caracterização mais breve e sem tantas nuances com a finalidade de me ater ao objetivo do texto.

É interessante perceber que é senso comum (explicitado, sobretudo, em redes sociais) a ideia de vivermos em uma “sociedade doente”. Partidários de um projeto político ou do outro argumentam que o outro grupo é adoecido. Perseguindo, todavia, caminhos opostos, ambos os grupos versam sobre a “doente sociedade brasileira” e querem estabelecer seus projetos societários.

A ideia de uma “doença da sociedade” pode ser encarada como fundante da sociologia, basta retomarmos trabalhos de Karl Marx ou de Émile Durkheim, quando ambos denominaram tal mal. Para Marx o nome da doença seria capitalismo ([1867] 2008) e para Durkheim, anomia ([1893] 1999). Em que pese suas diferenças, ambos os autores buscaram ferramentas para compreender, analisar e buscar resoluções para “doenças da sociedade”.

Esse texto não tem o intuito de constatar se a sociedade está ou não doente. Parto da constatação de que temos uma paciente (a sociedade brasileira) em estado grave, pelo que outrora denominei de “vírus colonial” (MARCONDES, 2020). Procuo a compreensão dos processos de cura para/da sociedade, tomando, para isso, a produção de artistas contemporâneos/as/es negrodscendentes que têm tratado a noção de cura em três sentidos: de memória, de subjetividade e a religiosa; ora ressaltando o caráter individual, ora o coletivo. Privilegio, assim, uma análise de sociologia da arte que destaca a questão étnico-racial.

No atual campo da arte brasileira, embora não seja uma questão nova, há um debate intenso acerca da necessidade de ampliação de espaço (em termos de legitimação) para artistas negrodscendentes e indígenas, sendo o processo de legitimação de artistas negrodscendentes o foco da pesquisa ancorada neste texto. Nela, 36 artistas de sete estados brasileiros foram entrevistados/as/es e, a partir de suas respostas, bem como de uma análise de suas produções, pôde-se perceber que a ideia de cura, nos três sentidos mencionados, tem sido importante para alguns/mas/mes destes/as/us artistas.

Destarte, este artigo trata tais narrativas de cura, sendo dividido em três subitens: um sobre a conexão entre cura e memória, outro acerca da relação entre cura e subjetividade e, por fim, um item dedicado à ligação entre cura e religiosidade. Cabe dizer, ainda, que acredito que estes três sentidos de cura estejam conectados de modo que os trabalhos aqui mencionados em um item poderiam ser pensados em outros, mas, para fins de análise proponho a referida classificação.

1. A cura da memória

Entendo a memória coletiva como basilar para a manutenção dos laços entre elementos que compõem a sociedade. Afinal, através dela histórias individuais se conectam, e é possível a criação de laços coletivos a pautarem regras que passam a regulamentar o convívio social. Como destaca Andreas Hyussen, “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social” (HUYSSSEN, 2000, p. 37). A memória é, portanto, feita a partir das relações sociais. Assim, o processo de construção da memória é um campo de batalha, posto que tanto alça quanto encobre personagens e fatos. Logo, a contenda em torno da memória nacional, resumida acima, pode ser encarada como uma disputa pelo projeto de poder a ser seguido.

Trazer a questão étnico-racial para o centro do debate torna mais nítido como se configuram tais disputas. Esta questão tem/teve centralidade na constituição da memória coletiva nacional e, creio, que as diferentes compreensões em relação ao papel do elemento negro na constituição do Brasil indicam os dois projetos de poder mencionados acima. A questão étnico-racial foi, inclusive, essencial para a formação da sociologia brasileira, quando o debate se colocava, nas primeiras décadas do século XX, de acordo com Ricardo Benzaquen de Araújo (2009), entre, por um lado, aqueles que compreendiam que a miscigenação ocorrida no país implicaria esterilidade biológica e cultural, atrapalhando o avanço da sociedade brasileira; e, por outro, contava-se com a defesa da miscigenação em “elogio” aos intercursos sexuais entre pessoas de diferentes etnias. Porém, cabe destacar que esse debate contava publicamente, ou com maior atenção pública, para as vozes de homens brancos que, em muitos casos, advinham de famílias outrora escravistas.

Distinguem-se acerca da questão vozes de autores/as negrodescendentes, caso de Virgínia Leone Bicudo ([1945] 2010), Abdias Nascimento (1978) e Lélia Gonzalez (1983) que em suas pesquisas demonstraram que a miscigenação brasileira não seria sinônimo de atraso para o país. Além disso, comprovaram que o racismo também estava presente em argumentos que elogiavam a miscigenação quando se “esqueciam” (ou não davam centralidade para as) das violências desferidas contra as populações negras e indígenas e, ainda, que a ideia elogiosa da miscigenação, em muitos casos, tinha em si um argumento em prol do embranquecimento da sociedade.

É importante, então, demonstrar quais são hoje os efeitos desse debate, para que depois se compreendam os caminhos tomados pelos/as/es artistas cujas produções serão aqui analisadas. Antes, porém, com intuito de exemplificação aciono um fato recente e as opiniões emitidas em uma matéria jornalística.

Em de junho de 2020 vieram à tona áudios gravados sem consentimento do presidente da Fundação Palmares, Sérgio Camargo, partidário do projeto de poder da extrema direita política brasileira. Criada a partir da Lei Federal nº 7.688, de agosto de 1988, de acordo o artigo 1º, a Fundação Palmares tem “[...] a finalidade de promover a preservação dos valores culturais, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira”². A Fundação teria o intuito de propiciar a valorização da cultura negra na sociedade brasileira. Porém, como dito, seu presidente, nos referidos áudios, dizia, por exemplo, que o Movimento Negro seria uma “escória maldita”³.

Ao recorrer à matéria sobre o caso feita pelo portal de notícias G1, busquei comentários de leitores/as/us (aqui mantidos/as/es em anonimato) que são elucidativos de como se coloca a questão nos argumentos de diferentes grupos a partir de seus entendimentos sobre a história nacional em relação à questão étnico-racial, bem como acerca dos projetos de poder que defendem. É possível ver nas seguintes imagens tanto argumentos aliados aos de Camargo quanto contrários inclusive ao seu lugar à frente da instituição.

Como é possível notar nas imagens há uma oposição de projetos societários embasados em distintas compreensões do processo de formação da nação. Tais compreensões distintas da história e da memória nacionais têm como base diferentes narrativas explicitadas em/para a esfera pública seja pelo campo acadêmico, seja pelo político ao longo dos séculos. Considerando a estrutura que organiza a sociedade brasileira, é possível dizer que as narrativas de, em geral, homens brancos, produziram apagamentos e inferiorização do elemento negro. Tais homens socialmente valorizados com base em sua cor e status social, e suas narrativas compreendidas como oficiais, angariaram visibilidade.

² Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L7668.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%207.668%2C%20DE%2022,Art.>. Acesso em: 21 ago. 2020.

³ Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/02/sergio-camargo-presidente-da-fundacao-palmares-chama-movimento-negro-de-escoria-maldita-em-reuniao.ghtml>>. Acesso em: 21 ago. 2020



Imagens 1, 2 e 3
Printscreens de comentários
postados publicamente no
site de notícias G1 em rela-
ção ao caso Sérgio Camargo.
Fonte: G1⁴

⁴ Ver nota 4.

Entretanto, autores como Clóvis Moura têm produzido uma frente de resistência ao apagamento e à inferiorização da história sociocultural da população negra. Moura ([1959] 2014) nos comprova que estavam incorretos os argumentos que defendiam uma passividade (e até mesmo masoquismo) do negro frente ao regime escravista. Recorrendo à história por meio de inúmeros documentos, enegrecendo o olhar sobre tais documentos, pôde Moura demonstrar que a resistência foi uma constante da população negra escravizada no país. Porém, a narrativa mais popular (ou mais divulgada) ainda não é a de pesquisadores/as/us como Moura, negrodescendentes que têm comprovado que a história oficial tem deixado de fora nuances importantes a ressignificarem a história, destacando a ação de pessoas negras que vêm atuando há séculos para obter valorização e direitos sociais básicos em uma sociedade que, para se estruturar, expropria/ou de si e de seus ascendentes, por exemplo, riquezas obtidas com sua força de trabalho (FERREIRA DA SILVA, 2019).

Como Moura, Bicudo, Nascimento e Gonzalez, artistas visuais negrodescendentes têm reposicionado fatos históricos e a memória nacional em outras bases. Sendo este o primeiro sentido de cura a ser tratado: aquele relativo aos processos históricos e à presença negra, corrigindo equívocos de narrativas tomadas como oficiais, advindas de uma elite intelectual branca e bem-nascida (em termos econômicos) por ser, em muitos casos, herdeira de riquezas constituídas através da escravização.

Para trazer este aspecto de cura em relação à memória, recorro aos trabalhos de Maria Cecília Felix Calaça e Tiago Sant'ana, artistas que compõem uma frente de resistência em relação ao apagamento da história e da memória da contribuição negra no país. Tanto Sant'ana quanto Calaça demonstram como a memória tem um papel no que chamamos de cura. A revisão dos fatos históricos por um olhar dos elementos subalternizados permite recontar os fatos, trazer novos entendimentos e novas organizações do estar em sociedade, posto que implica uma revisão das regras estabelecidas por aqueles que desde 1500 vêm ocupando os status sociais mais elevados e atuado para a manutenção de hierarquias ainda em diálogo com o projeto colonial.

Em seus trabalhos (imagens 4 e 5) Calaça e Sant'ana têm operado uma revisão da história social e cultural negra, reposicionando os fatos não a partir do que foi colocado por aqueles beneficiados, direta e/ou indiretamente, do sistema escravista, mas pelo olhar da própria população negrodescendente. Deste

modo, em *Afrotravessia* (2018), Calaça, de um lado, condena as violências, por outro, homenageia existências interrompidas no processo colonial. Conta, então, poeticamente uma história que parte dos mesmos acontecimentos da oficial, mas com outras nuances.



Imagem 4

Maria Cecília Felix Calaça,
Afrotravessia, 2018.
Fotografia: Thiago Matine
e Nicolás Leiva.
Fonte: Catálogo do 70º
Salão de Abril, 2019



Imagem 5

Tiago Sant'ana,
Aguardente, 2019
Fotografia: Tiago Sant'ana
Fonte: site do artista⁵.

⁵ Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2019/03/19/aguardente/>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

Como Calaça, Tiago Sant’ana retorna ao passado colonial. Em *Aguardente* (2019), o artista rememora o eito da cana de açúcar que contou com a exploração da força de trabalho da população escravizada. Sant’ana, igualmente, homenageia pessoas que perderam suas vidas na travessia atlântica, bem como em decorrência dos maus-tratos coloniais.

Compreendo, assim, que tanto Calaça quanto Sant’ana produzem uma cura da memória. Recorrem ao passado com outro olhar sobre o mesmo, reposicionando fatos, recontando-os no presente, com vistas ao futuro. Narram perspectivas historicamente apagadas para erigir projetos distanciados do colonial. Uma perspectiva negra sobre a história, diferente daquela pautada nos argumentos de Sérgio Camargo e daqueles que, como ele, baseiam a história oficial escrita, em grande parte, por mãos brancas.

2. A cura da subjetividade

Na videoinstalação *Ilusões Vol. I, Narciso e Eco* (2019a), Grada Kilomba traz uma leitura descolonizada do mito grego de Narciso e Eco; trazendo a metáfora do jovem que se torna objeto de amor e idolatria por si próprio com a finalidade de tratar da sociedade branca e patriarcal. A autora aborda os padrões de beleza e conhecimentos valorizados em sociedades coloniais que, em geral, refletem exclusivamente aqueles criados e reproduzidos por pessoas brancas.

Kilomba (2019a; 2019b) trabalha com a noção de “trauma” da psicanálise, especificando a questão sobre as pessoas negras no mundo criado pela colonização, a colonialidade e o imperialismo, que estabeleceram as ditas diferenças raciais e colocaram a branquitude como o padrão. Em um momento histórico em que um projeto de poder apoia a negação das potências da população negra, como exemplificado através do caso Camargo, tem-se também autores/as/us que, como Kilomba, têm desvelado diferentes e múltiplas tecnologias de poder colonial pensando modos de sanar as feridas coloniais em negrodescendentes.

Como Kilomba existem outros/as/es artistas que têm tomado a questão do “trauma colonial”, trazendo processos de cura para subjetividades negras violentadas de diferentes modos pelo projeto societário em curso. Para os fins deste artigo, abordo os trabalhos de Val Souza e Renata Felinto (imagens 6 e 7, respectivamente), por serem elucidativos de como, no campo da arte, artistas negras/os/es têm indicado necessidade de uma cura da subjetividade.



Imagem 6
Val Souza. Fotografia.
Fonte: Instagram da artista⁶

Val Souza (imagem 6), sobre uma fotografia sua, cria mapas com questões que lhe atravessam sendo uma mulher ↔ negra ↔ artista no Brasil, traçando caminhos de fuga da situação colonial. Em entrevista realizada com a artista, ela mencionou sermos todos, pessoas negras, indígenas e brancas, constituídas pelo “guarda-chuva colonial”, no entanto, ocupando diferentes posições e sendo colocadas, pelas regras da sociedade, a ocupar lugares arquitetados de acordo com a racialidade ficcionalizada pela colonialidade.

Souza indica, como Kilomba (2019a; 2019b), a necessidade de repensar padrões que conformam nossa existência, produzindo o que chamou de “conexões de cura com outras pessoas negras”⁷, para que seja possível superar os “traumas coloniais”. Souza opera, assim, uma subversão, também proposta por Kilomba (2019b), descolando pessoas negras do papel de “objetos” para o de “sujeitos”, os quais, deste lugar negado pela sociedade tal qual está constituída, afundam a caravela colonial posicionando os fatos do passado em outras bases com vistas a um projeto futuro que não tenha marcas da colonialidade.

⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CDhIQDenf8z/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

⁷ Frase fundamental em seu sentido e por isso dá nome a este artigo.

A importância de que o futuro da sociedade se fundamente em outro projeto de poder também está presente no trabalho de Renata Felinto. Na série *Não conte com a fada* (imagem 7), a artista traz contos de fadas, mudando o modelo comum de tais narrativas e colocando em primeiro plano o referencial negrodescendente.



Imagem 7
Renata Felinto. Sem título,
da série *Não conte com a
fada*, 2011. Pintura e cola-
gens. Fonte: site da artista⁸.

Contos de fada podem ser importantes ao imaginário e à construção de nossas subjetividades e, ao trazer para o centro o referencial negrodescendente, Felinto discute como educamos crianças negras em uma sociedade que não tem em pessoas negras um referencial socialmente valorizado. A artista subverte a

⁸ Disponível em: <<https://renatafelinto.com/nao-conte-com-a-fada/>>. Acesso em: 24 ago. 2020.

narrativa modelar e, ao imaginar novos futuros, traz o enegrecimento dos contos de fada. Operacionaliza, assim, um processo de “desalienação” de crianças de sua negritude, bem como coloca que crianças negras e não-brancas podem ser entendidas em um universo de fantasia e valorização, não apenas aquele das violências, como é, infelizmente, usual.

Cabe lembrar a pesquisa de Virginia Leone Bicudo para o chamado projeto UNESCO, coordenado por Roger Bastide e Florestan Fernandes, que, na década de 1950, contou com pesquisas que não comprovavam ser o Brasil o país da “democracia racial”, como era/é defendido. A contribuição de Bicudo contou, justamente, com o ambiente escolar para investigar como o racismo poderia se dar, ou não. Tendo revelado que o padrão social (estruturante da sociedade) que era passado às crianças, corroborava que apresentassem atitudes discriminatórias em relação à racialidade (BICUDO, 1955). Havia, então, um processo de alienação de pessoas negras de sua história, de sua negritude, em/por uma sociedade a desvalorizar atributos negros. Mas, em meio a isso, é como se Felinto nos dissesse que é possível sonhar outros sonhos que não os coloniais.

Souza, Felinto e Kilomba propõem/efetivam, a nosso ver, um processo de cura da subjetividade negra alienada da negritude enquanto potência, por serem apagados e desvalorizados os padrões de conhecimento e beleza dessa população frente àqueles advindos de pessoas brancas. A cura da subjetividade é entendida, então, como um processo de “desalienação” de pessoas negras de sua negritude.

3. A cura pela/da religiosidade

Da caravela colonial desembarcou o cristianismo em sua matriz católica e, assim, as religiosidades distintas daquela propalada pelos colonizadores são até dias atuais marginalizadas. O cristianismo foi, de fato, uma ferramenta da colonização para domínio dos povos chamados pelos colonizadores de inferiores. Sendo assim, as formas de religiosidade indígenas e de matriz africana são, ainda, vistas com maus olhos pela sociedade dominante.

Sendo a religião um aspecto basilar para a coesão social (DURKHEIM, [1912] 1996), a imposição dos valores religiosos dos colonizadores apagava outras formas de coesão que não aquelas que estruturavam a sociedade colonial.

Com este processo, têm-se religiosidades, como as de matriz africana, criminalizadas, por exemplo, no código penal de 1890 (PEREIRA, 2017).

Hoje, apesar do artigo 5º Constituição Federal de 1988, não é raro encontrar denúncias de preconceito religioso – caso do presidente da Fundação Palmares que, nos áudios mencionados, referiu-se a uma mãe de santo de modo discriminatório⁹. De fato, sendo a religião um aspecto importante para a coesão social, apagar, deslegitimar, inferiorizar e criminalizar religiões privilegiando outras é o mesmo que afastar um povo da história de seus ancestrais e, assim, de sua própria história, facilitando sua dominação.

Ademais, por se pautarem na heterossexualidade e na cisgêneridade, religiões de matriz cristã contam com integrantes que recorrem à religião como desculpa para tomar ações discriminatórias e violentas contra pessoas não enquadradas nos modelos normativos heterossexuais e cisgêneros. Assim, a dominação e o apagamento via religião se dão, também, como forma de controle dos corpos.

Em meio às violências e apagamentos advindos do campo religioso, artistas negrodescendentes têm pautado uma discussão acerca da cura, neste caso, da/pela religiosidade. Aqui tomo como exemplo os trabalhos de Ventura Profana e Castiel Vitorino Brasileiro, que têm produzido narrativas diferentes das usuais/coloniais acerca da religiosidade; a primeira, subvertendo o vocabulário cristão (imagem 8), e a segunda, recuperando aspectos da tradição negrodescendente (imagem 9).

Profana e Brasileiro são artistas que em suas existências praticam ferrenha desobediência às normatividades a regerem a sociedade brasileira. Sendo negrodescendentes, uma pastora evangélica e cantora, a outra psicóloga e macumbeira (como se define), ambas travestis, fazem parte de uma população que em termos tanto raciais quanto de gênero tem sofrido não apenas com um apagamento de sua história, mas com um genocídio de suas vidas. Em suas produções exibem violências coloniais, mas, especialmente, traçam planos de fuga do sistema, lidam com a cura e refletem sobre a subversão do modelo de sociedade vigente.

⁹ Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/06/04/mae-de-santo-vai-a-policia-apos-ser-xingada-por-sergio-camargo.htm>>. Acesso em: 26 ago. 2020.

Arte e Ensaios
vol. 26, n. 40,
jul./dez. 2020

Imagem 8

Ventura Profana. Sem
título, da série Sonda, 2020
Colagem. Fonte: Instituto
Moreira Salles¹⁰



Imagem 9

Castiel Vitorino Brasileiro.
Descarrega, 2018.
Fotoperformance.
Fonte: site da artista¹¹



¹⁰ Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/ventura-profana/>>. Acesso em 25 de agosto de 2020.

¹¹ Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_descar>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Apoiadas em distintas matrizes religiosas – uma ligada ao neopetencostalismo e a outra à umbanda – Profana e Brasileiro tratam de uma reconexão em bases distintas do que tem sido posto como modelo. Ao assumirem que a religião é importante para a coesão social, é possível dizer que ambas as artistas têm difundido outros olhares sobre a religiosidade, clamando pelo fim da colonialidade e estabelecendo outras formas de conexão espiritual e, por sua vez, de coesão social. Tratam de um processo de cura cura da sociedade por meio de religiosidades distintas das modelares, bem como uma cura individual com a subversão de um modelo que apregoa a morte para existências desviantes e, igualmente, no sentido coletivo de reconexão com um histórico ancestral, apagado e violado pelo projeto colonial.

Considerações Finais

Cura é o tratamento contra uma doença e, se encaramos o projeto colonial como um vírus que provoca adoecimento, é possível considerar que os/as/es artistas aqui mencionados/as/es têm realizado narrativas de cura para males da sociedade no que diz respeito a sua população negrodscendente, levando em conta também questões de gênero e classe. O olhar sobre a produção negrodscendente no campo da arte contemporânea, talvez, ainda se prenda a aspectos das violências vividas por estes indivíduos, como indicam entrevistas realizadas para a pesquisa. Todavia, aqui propus um olhar sobre esses trabalhos que, informados pelas violências vividas, se propõem a traçar outras possibilidades, não se limitando ao campo da arte nem da explicitação de violências.

Violências são parte do cotidiano dos corpos negros, trans, mulheres entre outros que compõem uma sociedade desigual, mas não necessariamente informam toda a narrativa de trabalhos como os aqui reunidos. Em termos de narrativas, nos trabalhos aqui mencionados há homenagens a ancestrais, projetos de futuro, narrativas sobre espiritualidade e modos de sobrevivência, enfim, conexões de cura em um sentido ampliado.

O campo da arte é, de fato, compreendido como fundamental para a compreensão de regras que regem a sociedade, e as narrativas produzidas neste universo podem indicar novos rumos acerca do projeto de sociedade que vivenciamos e construímos diariamente. Em tempos de polarização de posições no/sobre

o campo político de um modo mais explícito, é fundamental atentar para o que vem sendo produzido por artistas negrodscendentes. Com efeito, é possível dizer que a noção de cura se coloca sobremaneira, sendo assim, acompanhar tais narrativas pode ser frutífero para o traçado de novos rumos societários.

Referências

- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARAUJO, R. A. B. Chuvas de Verão. “Antagonismos em equilíbrio” em Casa-Grande e Senzala de Gilberto Freyre. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia (Orgs.). **Um enigma chamado Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, p. 198-211, 2009.
- BICUDO, Virgínia. **Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo**. MAIO, Marcos Chor (Org.). São Paulo: Editora Sociologia e Política, [1945] 2010.
- _____. Atitudes dos alunos dos grupos escolares com a côr dos seus colegas. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Relações raciais entre negros e brancos na cidade de São Paulo**. Editora Anhembi Limitada, 1955.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão social do trabalho**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado et alii. **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília, ANPOCS, p.223-44, 1983.
- KILOMBA, Grada. **Desobediências poéticas**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019a.

_____. **Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019b.

MARCONDES, Guilherme. **Anticorpos para o combate ao vírus colonial: algumas ideias através da arte.** Rio de Janeiro: Horizontes ao Sul, 2020. Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/04/29/ANTICORPOS-PARA-O-COMBATE-AO-VIRUS-COLONIAL-ALGUMAS-IDEIAS-ATRAVES-DA-ARTE>

MARX, Karl. **O Capital – Crítica da Economia Política.** Livro 1, Volume 1 – O Processo de Produção do Capital. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1867] 2008.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas** ([1959] 2014).

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PEREIRA, Pamela. **Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados afrobrasileiros sob a guarda do museu da polícia: da repressão à repatriação.** (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2017.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.


Como citar:

MARCONDES, Guilherme. conexões de cura na arte contemporânea brasileira. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 375-391, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.26>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas

Dystopian mermaids: an essay on the relevance of dystopia in contemporary Portuguese artistic creations

Paula Guerra*

 0000-0003-2377-8045
pguerra@letras.up.pt

Resumo

No seu ensaio intitulado *Amanhã chegam as águas* (2005), Rui Zink declara que o “mar avança, alagando territórios da Europa, onde já não há países. As decisões são tomadas pela Nova Bruxelas”. Portugal é – no momento da narração – apenas uma estreita “fímbria de terra”. Ora, inspirados por esta incisão distópica, iremos abordar as canções integrantes do álbum cognominado *O país a arder* lançado em 2019 pela banda Sereias. Ao trabalho que aqui apresentamos esteve subjacente uma finalidade assente num princípio heurístico primordial: o de demonstrar de que forma as manifestações artísticas – neste caso, em particular, estas canções – constituem, elas próprias, matéria e objeto de intervenção social, demarcando um espaço próprio, definido e específico na revelação de problemáticas sociais e na reprodução dos problemas que atravessam a realidade social.

Palavras-chave

Canção; Identidades; Distopia; Pop-rock; Portugal

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), Portugal. Griffith Center for Social and Cultural Research, Australia.

Abstract

In his essay entitled Tomorrow the waters arrive (2005), Rui Zink declares that the “sea advances, flooding territories in Europe, where there are no countries anymore. Decisions are made by New Brussels”. Portugal is – at the moment of the narration – just a narrow “land border”. Now, inspired by this dystopian incision, we will approach the songs that are part of the album known as O País a arder (The country on fire) released in 2019 by the band Sereias. The work presented here was based on a primordial heuristic principle: to demonstrate how artistic manifestations – in this case, in particular, these songs – constitute themselves, matter and object of social intervention, demarcating their own space, defined in the revelation of social problems and in the reproduction of the problems that cross social reality.

Keywords

Song; Identities; Dystopia; Pop-rock; Portugal

Introdução

O *rock* e outros gêneros musicais como o *heavy metal* têm vindo a ser enfatizados como linguagens distópicas, escapando-se, assim, da associação clássica recorrente da distopia e da utopia à ficção literária. Cada vez mais, o *pop-rock* se assume como um meio de crítica e/ou de resistência (GUERRA, 2020a) face aos problemas enfrentados nas sociedades contemporâneas. A banda Sereias – além de evocar esse ato de resistência, de denúncia e de luta com as letras das suas canções – também nos remete para um universo paralelo, para uma espécie de sociedade apocalíptica, estabelecendo duras e diversas críticas face aos males que enfermam a sociedade portuguesa: o consumismo, o capitalismo, o Estado e a religião: assumindo-se – a começar pela sua designação – como uma entidade distópica. E nada mais distópico poderíamos encontrar, pois o *País a Arder* assentou (e assenta) numa denúncia das desigualdades e na predição de um caos redentor. Estas canções não são apenas um reflexo da realidade social: instigam a leituras e desconstruções da própria realidade e constituem-se, simultaneamente, em elementos integrantes de uma identidade coletiva resultantes/resultados de um processo de autorreflexividade contemporânea.

1. Distopia, arte e canções

Bolaños (2007), na esteira da estética da redenção de Adorno (1976, 2003), destaca o papel crítico da arte na sociedade: confirmando que a arte é mais do que entretenimento; a arte participa no devir da sociedade e da cultura sempre como contraponto criativo reflexivo.

A arte, nesse sentido, torna-se a Némesis do conhecimento positivo dado como certo pela indústria cultural como seu patrono. Na medida em que a arte é uma crítica da ideologia, ela se torna uma revelação do real status da sociedade como distopia. No entanto, Adorno não se apressa em dar um salto de fé, ou seja, uma conceituação ingênua de uma utopia; porque a sua filosofia permanece negativa, Adorno permanece entre a utopia e a distopia. (BOLAÑOS, 2007, p.26)

A palavra distopia deriva do grego *dys* (“ruim, infeliz”) e *topos* (“lugar”) e às vezes também é chamada de “cacatopia” ou “anti-utopia” e foi usada pelo

filósofo britânico John Stuart Mill em 1868, num discurso que denunciava a forma como o governo inglês tratava a Irlanda ocupada (BOSMAN, 2014, p.163). Aliás, a história da utopia como gênero literário começa na Inglaterra e na França do século XIX, prolongando-se pelos séculos XX e XXI. A literatura utópica americana torna-se quase hegemônica a partir do período entre as duas grandes guerras, através da *New Wave* até ao presente: estendendo-se da literatura ao cinema e à televisão (MILNER, 2009). A distopia, como gênero literário específico, tornou-se popular desde a publicação de *The Sleeper Awakes* (1910) de H. G. Wells, que abriu portas para futuros clássicos como *Brave New World*, de Aldous Huxley (1939); e *Animal Farm* (1945) e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell. O gênero da ficção distópica combina “uma inversão paródica da utopia tradicional com a sátira da sociedade contemporânea” (FERNS, 1999, p. 105), baseadas em preocupações éticas e políticas sobre tendências sociopolíticas que poderiam transformar o mundo contemporâneo assustadoramente.

A grande diferença entre a ficção utópica e a distópica, seja na literatura, nos filmes ou nos videogames, é a sua relação com a realidade que vivemos. Na ficção utópica é enfatizada uma sociedade ideal, enquanto que os escritores distópicos apresentam uma visão-pesadelo, quase que apocalíptica eminente num futuro próximo. Mais ainda: as utopias frequentemente iniciam-se com uma jornada mágica em torno de *outro mundo*, enquanto na distopia mergulhamos - de forma inesperada - num mundo terrível, quase como se este estivesse à distância *de um abrir e fechar de portas* (BOSMAN, 2014). Partindo desta dicotomia, para este artigo propomos uma abordagem de pendor qualitativo (GUERRA, 2020a) focada numa análise de conteúdo diacrônica e sincrônica na linha de Bakhtin (2001) e Bardin (1979) das letras que compõem o álbum *O País a Arder* (2019) da banda Sereias¹, com o intuito de perspectivar a presença de elementos distópicos nas letras² de sete canções. Aliás, o próprio nome da banda já se

¹ Banda coletivo - formada no Porto em Portugal em 2017- composta por: António Pedro Ribeiro (voz), Arianna Casellas (voz), João Pires (bateria), Julius Gabriel (saxofone), Nils Meisel (sintetizadores), Sérgio Rocha (guitarra) e Tommy Luther Hughes (baixo), Celestino Monteiro (documentação) e Francisco Laranjeira (vídeo). URL: https://www.youtube.com/watch?v=zBcNsY1kk64&feature=emb_title.

² As letras das músicas foram cedidas por António Pedro Ribeiro, o vocalista da banda. António Pedro Ribeiro. António é sociólogo, poeta e ativista, autor de 15 livros, candidato dos partidos PSR, Bloco de Esquerda e MRPP e ex-candidato à Presidência da República Portuguesa.

insere num quadro distópico, no sentido em que remete para um imaginário feminino e delicado – Sereias – enquanto que a produção musical refere-se à tensão pós-punk e à violência *noise*: ou “jazz-punk-pós-aquático” (LOPES, 2019).

2. Paisagens sonoras distópicas num país a arder

Pensando no nosso objeto de estudo, nomeadamente a banda Sereias, podemos identificar elementos altamente distópicos. Tal como na literatura distópica, atendendo aos exemplos referidos anteriormente, Mário Lopes (2019) numa entrevista à banda, enuncia já alguns elementos que consideramos como ponto de partida para a nossa análise.

São ondas elétricas avassaladoras: baterista e baixista alinhados numa mesma *motorika* infernal; um manipulador de sons a derramar camadas de ruído e a criar texturas tétricas ou estranhamente oníricas; um guitarrista que passa a maior parte do tempo de costas para o público, arrancando feedbacks e manipulando o som do instrumento enquanto contempla as imagens projetadas (...) (Mário Lopes, Sereias cantam uma raiva a nascer-nos nos dentes, *Público*, 2019).

Assim, quando os próprios membros da banda referem que o objetivo é fazer com que as pessoas se questionem acerca da sociedade, podemos enunciar um conjunto de aspectos que se prendem com a distopia no campo musical seguido pelos Sereias. A autenticidade torna-se uma espécie de centralidade moral para os seguidores do *rock* e subseqüentes subgêneros. Tal como nos refere Calvo-Sotelo (2019), a autenticidade reside na importância de dois conceitos, nomeadamente o de originalidade e o de veracidade, implicando quase que uma fé religiosa. Existe um elemento místico associado à autenticidade, em que para alguns seguidores do gênero, a autenticidade envolve uma cosmologia holística entre a vida e a música, isto é, um sentido e sentimento profundo de disciplina, de hipercrítica face à sociedade e uma oposição aos interesses comerciais globalizados (GUERRA, 2020b). Por este motivo, os fãs do *rock* olham para os seus passados em busca de uma autenticidade perdida, que está intimamente relacionada com a nostalgia, com o renascimento, bem como com o moderno. Tratando-se de uma leitura apocalíptica, que implica uma metamorfose radical dos mecanismos de poder, das instituições, da mentalidade coletiva e dos sistemas de governo.

Nesse sentido, a autenticidade surge relacionada com certa distopia crítica e com o apocalipse. Para esta última, verificamo-la em diversas bandas, tais como os *U2*, os *The Rolling Stones*, *David Bowie*, *Iron Maiden*, entre outros. Todos eles construíram uma história e músicas dentro de uma retórica distópico-apocalíptica. O mesmo se verifica para a banda Sereias. Mais do que isso, o próprio gênero *heavy metal* pode ser tido como uma cultura de distopia crítica (CALVO-SOTELO, 2019), em que se verificam elementos distópicos como a celebração sônica do desastre. A combinação do *thrash metal* ou de outros gêneros e subgêneros com a distopia configura uma espécie de linguagem educacional que visa o ataque às normas, à religião, ao *status quo* político e à injustiça social. Contudo, estes gêneros também são propensos à esperança, nem tudo aquilo que é tido como rejeição, alienação ou niilismo o é efetivamente. Pelo contrário – tal como verificamos nas letras e que iremos apresentar de seguida – podemos estar perante tentativas de criação de identidades alternativas, em que a distopia prevalece sobre o niilismo e todos os elementos que corrompem as sociedades. Aliás, o niilismo é o oposto da distopia crítica, da mesma forma que este gênero descarta a utopia (GUERRA, 2020c).

Focando a nossa análise na distopia crítica, Jameson (2005) enuncia que a mesma funciona como uma espécie de aviso ou de advertência, enquanto que a anti-utopia provém de uma convicção bastante distinta sobre o fato de a natureza humana ser corrupta que nunca poderia ser salva. Deste modo, estes dois regimes de distopias são aqueles que surgem com maior frequência quando pensamos na música, especialmente no campo do *rock* e seus subgêneros. Os Sereias, na senda de Jameson (2004), situam-se entre a distopia crítica e anti-utopia, pois, referem que

O País a Arder, dizem eles, e as labaredas não se erguem só por aqui. O centro deles está definido — Porto, Portugal, século XXI —, mas a música que fazem dá conta de algo mais vasto, assim descrito: “Uma situação de caos a nível mundial, uma sensação quase apocalíptica com este capitalismo que destrói o amor, que destrói a liberdade, que destrói a vida, que nos põe todos na condição de coisas, de objetos, de mercadorias, de autômatos”. Mário Lopes, Sereias cantam uma raiva a nascer-nos nos dentes, **Público**, 2019).

Na senda de Jameson (2003), Milner sintetiza esse posicionamento epistemológico dos *Sereias* de forma exímia:

Na medida em que as ficções distópicas compartilham uma intenção utópica, elas normalmente enfrentam o problema de como representar um perigo naturalisticamente plausível suficientemente terrível para ser ameaçador, mas insuficientemente para ser desmoralizante (MILNER, 2009, p. 116).

3. *Sereias* que cantam *anjos a arder*

Prosseguindo para a análise das letras dos *Sereias* (ÍNIGUEZ RUEDA, 2003), principiamos com uma reflexão sobre a música *Putá de Deus*. Na letra da música, acompanhada pela declamação furiosa de António Pedro Ribeiro – o vocalista da banda – é apresentada a figura da mulher como divina, como uma criação de Deus, mas também enquanto uma representação da tentação e da ambiguidade, até de certa loucura esquizofrênica. Aliás, vemos patente um fatalismo – visível em diversas letras da banda – que se enuncia desde logo no título da música, que nos remete para a criação de um imaginário feminino que preencha, dentro das nossas simbologias tal definição, como se se tratasse do título de um livro e o leitor tenta imaginar o enredo literário. Na letra da música podemos ler “Putá de Deus/ por ti entrego a espada/ por ti deposito armas/ por ti faço paz” (*Sereias, Putá de Deus, País a Arder*, 2019).

Este excerto cria uma visão fatalista sobre o futuro do homem e da sociedade, no sentido em que nos remete para um cenário paralelo que é pautado por sentimentos dicotômicos, por exemplo, a espada é associada à guerra e à luta, mas mais à frente cantam “por ti faço paz”. Outra questão que pode ser apontada parte das contribuições de Bosman (2014), no sentido em que este menciona a existência de uma relação, cada vez mais comum, entre textos distópicos e a religião. Ora, no âmbito desta relação, podemos referir que a distopia remete a religião para um campo fatalista, conferindo reinterpretções do mesmo, especialmente no que se refere ao cristianismo, algo que pode ser de certo modo verificado nesta música. As palavras *Putá de Deus* inferem a imagem

de uma figura divina, um *Deus*, como sendo igual aos mortais, ao mesmo tempo que cria uma imagem divinizada da mulher como *ser* máximo e superior – a puta de Deus – denotando sentimentos de possessividade e de superioridade. Então, trata-se de um choque visual e sensitivo que nos leva para outros campos reflexivos, fazendo com que seja possível reinterpretar conceitos cristãos como o de “ancestral”, “Deus” ou “divino”, entre outros, reconfigurando o mesmo em termos socioecológicos.

Por oposição, na música *Primeiro-Ministro* outros elementos podem ser enunciados. A própria letra começa com a alusão ao mito de que os *comunistas comem crianças ao pequeno-almoço*, fazendo uma crítica direta ao sistema político vigente. Esta letra retrata a denúncia de que a formatação política e econômica normaliza e homogeneiza as pessoas, as suas ações, as escolhas e as suas representações, bem como verificamos a recusa de compactuar com esse ciclo vicioso – “eu não quero ser um gajo normal” ou então a recusa em “fazer parte de um rebanho”.

Para esta música, alguns cenários e/ou produções distópicas se iniciam a partir de fantasias utópicas (CALVO-SOTELO, 2019; JAMESON, 2003). Estes cenários são, frequentemente, compostos por elementos retro-futuristas, isto é, é uma imagem do nosso futuro visto a partir do passado e, para a literatura e outras produções, como a música, a palavra e o som acabam por assumir este papel de destaque. Tal como nos enuncia Mário Lopes (2019), estamos perante um conjunto de versos que não podiam ficar entalados nas gargantas. Um *presente* alternativo é criado quando cantam: “Quero um primeiro-ministro/ para comer ao pequeno-almoço/ quero um trabalho/ para mandar para o caralho” (Sereias, *Primeiro-Ministro*, País a Arder, 2019).

O excerto anterior cria em nós o sentimento de que existe uma ameaça real, suscitam a revolta e a revolução face às sociedades, mais até do que nas fantasias distópicas que têm lugar num futuro.

Uma das características da distopia prende-se com o urbano (CALVO-SOTELO, 2019), quer seja numa lógica restrita ou alargada. Tal é tanto mais premente quando direcionamos o nosso olhar para a música *FP-25*, uma espécie de referência ao período de tensão que se viveu após a revolução do 25 de Abril de 1974, em que o país era marcado pela violência política, que se traduziu numa

série de atentados de extrema-esquerda, como foi o caso das FP-25 (Forças Populares 25 de Abril³), que têm a elas associadas a conhecida figura de Otelo Saraiva de Carvalho. Além de encontrarmos mais uma vez presentes as referências religiosas, como na canção *Putá de Deus* e as lógicas retro-futuristas assentes na contestação e na crítica do sistema político, econômico e financeiro, também verificamos – na música – o fatalismo da literatura distópica. Assim, a distopia nesta música emerge nos moldes como nos refere Ferns (1999, p.107), ou seja, como uma conclusão lógica que deriva das premissas da ordem existente, apelando ao contexto que era vivenciado na época em Portugal. Mais ainda, é também com esta música que verificamos a diferenciação entre a utopia e a distopia de que nos fala Bosman (2014), no sentido em que nos universos distópicos, o leitor é arrastado para o interior de um “mundo terrível”, basta ler os seguintes excertos da música: “Bombas de Alá/ bombas americanas/ Quem está aí?/ Está tudo podre/ o rei morre/ as mães choram/ os putos fodidos/ caos/ apocalipse” (*Sereias, FP-25, País a Arder*, 2019).

No caso da canção *Loucura*, as mulheres emergem novamente como tópico. Além disso, existem alguns conceitos que podem ser destacados, por um lado o de anti-anti-utopismo (JAMESON, 2003), em que o autor exige que se contraponha a anti-utopia à utopia, contrariando uma oposição entre a distopia e a utopia. Tal diferenciação destaca-se pelo fato de termos presente, ao longo da letra desta música, referência às anti-utopias de que o autor nos fala pois, existe de modo subjacente uma convicção de que a natureza humana está corrompida e que a mesma é inerentemente corrupta, não havendo salvação, basta ler: “loucura/ outra vez loucura/ cerca-nos/ mata-nos/ toma conta de nós (...) loucura, loucura, onde está a cura?” (*Sereias, Loucura, País a Arder*, 2019).

A anti-utopia de Jameson (2005) presente nesta letra remete-nos para diversas visões sobre a sociedade, isto é, demonstra inúmeros pontos em que a mesma se encontra corrompida e sem solução à vista, enumerando eixos e tópicos como o consumismo, mais uma das principais críticas que é feita em

³ As Forças Populares 25 de Abril (FP-25) foram uma organização armada clandestina de extrema-esquerda que operou em Portugal entre 1980 e 1987. Entre 1980 e 1987, as FP 25 foram diretamente responsáveis por 13 mortes - às quais acrescem ainda as mortes de quatro dos seus operacionais - dezenas de atentados a tiro, outros com recurso a explosivos e assaltos a bancos, viaturas de transporte de valores, tesourarias da fazenda pública e empresas. A figura de proa das FP-25 foi Otelo Saraiva de Carvalho.



Fig. 1
Artwork País a Arder,
Sereias, 2019.
Fonte: António Pedro
Ribeiro.

textos distópicos (CALVO-SOTELO, 2019). O capitalismo é tido como o veneno das cidades, tenhamos o seguinte excerto como exemplificativo destas questões: “a loira com o Cristo vermelho/ nas mamas/ e tu, no vidro, a mamar cervejas” (Sereias, *Loucura*, País a Arder, 2019).

E ainda, uma vez mais a religião em associação com o capitalismo, demonstrando uma ligação entre os dois principais elementos que corrompem a alma do homem, lendo-se “Na catedral do consumo/ escrevo as palavras da loucura” (Sereias, *Loucura*, País a Arder, 2019).

Para a canção *Putas da TV*, patenteamos a existência de diversos campos distópicos que podem ser tidos como críticas aos problemas enfrentados pelas sociedades moderno-tardias (BOSMAN, 2014, p.169), em que se abordam temas como a ecologia, a imigração massiva, o aquecimento global, criando assim o

perfeito clima apocalíptico. Também nesta música está presente a anti-utopia (JAMESON, 2005) e a corrupção do homem e das sociedades. Esta revolta e denúncia, latente ao longo da música e da letra, face aos problemas de uma sociedade feita e pensada para as massas, remete-nos para a ideia de que as distopias modernas – como é o caso dos *The Hunger Games* (2012-2015) ou *Matrix* (1999), por exemplo – são, de fato, catalisadoras revulsivas para as sociedades onde o protesto – como é o caso desta letra – impera. Também a distopia crítica se destaca (CALVO-SOTELO, 2019), na medida em que os indivíduos não devem se limitar a assimilar a informação, mas em vez disso, devem confrontar-se com um sistema capitalista e massificado (LOPES, 2019), contrariando os seus excessos, sendo visível tal aspecto em: “Atirais-me prêmios/ números de telefone/ a toda a hora/ tendes conversas lamechas/ com imbecis” (Sereias, *Putas da TV*, País a Arder, 2019).

Para a canção *Anjo em Chamas*, questionamos até que ponto é que a letra da música pode ser um autorretrato do poeta. Partindo dessa premissa, destacamos os contributos de Lorna Jowett (2007) sobre a distopia crítica, enunciando uma perspectiva diferente da de Calvo-Sotelo (2019), uma vez que a entende como uma forma de esperança ativa. O autor enuncia que o objetivo da distopia crítica não passa por ajudar apenas os indefesos, mas sim auxiliar os desesperados, tratando-se de uma forma de resistência, “Rosto em fogo/ mãos suadas/ agarrando/ em desespero/ o microfone” (Sereias, *Anjo em Chamas*, País a Arder, 2019).

Aliás, diversas músicas de *rock* e de *heavy metal* refletem isso mesmo, um mundo apocalíptico, em que as liberdades e os direitos humanos são constantemente contestados, em que uma “guerra” é algo iminente – “Rosto em fogo/ pregando a revolta”. Também esta letra se encontra com o fatalismo religioso, quando lemos “profecias à solta”, com as profecias torturadas, os “anjos em chamas” e os cabelos angélicos que ardem na magia dos cantos, indefesos, esquecidos e negligenciados, tal como os mortais. Ou seja, nem mesmo a religião é capaz de salvar o país, elemento tanto mais importante num país profundamente marcado pela religião católica, como é o caso de Portugal.

Por fim, a canção *O País a Arder*, que intitula o álbum, leva-nos para uma feroz crítica ao Portugal contemporâneo, refém de um sistema capitalista e suas lógicas economicistas, refém de políticos, banqueiros e empresários corruptos.

Ao enunciar a fatalidade que rege o país, tal como Feenberg (1995) nos enuncia, a realidade distópica que é apresentada implica uma possibilidade de fuga, aliás, estamos todos inseridos dentro desse ambiente corrupto, que pauta as sociedades moderno-tardias (BOSMAN, 2014). A distopia é marcada pela sua capacidade criativa (DeNORA, 2000, 2003), apesar de renunciar a mudança da sociedade: “O país a arder/ e eu a sofrer/ a cambalear/ livre, embriagado (...) o país em fogo/ e eu em chamas” (Sereias, *O País a Arder*, País a Arder, 2019).

Assim, de certo modo, encontra-se presente o conceito de “salvação secular” de que nos fala Coleman e Arrowood (2015), baseado num princípio ateu e fundamentado no *Manifesto Humanista* (KURTZ & WILSON, 1973), dado que é afirmada a ideia de que temos de ser nós a nos salvarmos, que somos responsáveis pelo que fomos, pelo que somos e pelo que viremos a ser (GUERRA, 2020e), conferindo o mote para a reivindicação presente na música – “o país a arder/ e eu a incendiar” – então, verificamos uma ligação profunda entre o conceito de salvação secular (COLEMAN & ARROWOOD, 2015) e o de distopia crítica (CALVO-SOTELO, 2019) nesta música, especialmente pelo fato de ambos lutarem pela existência de um mundo melhor, pretendendo renovar as estruturas sociais e as relações humanas.

Labaredas num país a arder: o remate possível

Esta incursão no *País a Arder* dos Sereias transportou-nos a uma problematização da distopia e suas modalidades e expressões contemporâneas, sendo de relevar primeiramente que questionamos até que ponto a distopia e todos os seus prismas e variantes podem ser encarados, no campo musical, como o novo modo de resistência, no sentido em que nos transporta para universos paralelos que, pela sua aparência apocalíptica causam em nós a vontade de fazer melhor e diferente pelo nosso *presente*. Como menciona Calvo-Sotelo (2019), o urbano é um elemento a destacar nas letras da banda, quer seja pela questão das cidades ou – neste caso concreto – de referências a um contexto abrangente, ao país – em que já não existe mais cidade de um lado e campo de outro. Nesse caso, este contexto urbano e social alargado é apresentado como o epicentro do desastre, mas também da denúncia e da revolta: o cerne da distopia. Paralelamente a isso, também o horror, o ódio e devastação são elementos recorrentes na criação

deste cenário de perigo iminente, basta termos como exemplo as músicas *FP-25* e a *Loucura*, mas também surgem as evocações dicotômicas de vida ou de morte, como é o caso das letras de *Anjo em Chamas* e *O País a Arder*.

Também a improvisação se sente nas canções. É um pilar identitário destas criações artísticas: tudo parece ocorrer marcado por uma urgência, um imediatismo criador. Por isso transpira ação direta destas canções. Os *Sereias* também são ação direta, existência presente. Mais ainda, os próprios títulos das músicas – a par do nome da banda – são amplamente distópicos, no sentido em que cumprem uma função exata. Tratam-se de títulos curtos que captam a atenção, mas que incitam à intromissão. Esta característica, além de ser uma referência dos conteúdos distópicos, é tanto mais premente no campo musical, surgindo aqui como exemplo revelador a música *Putas de Deus*. Além disso, a grande maioria dos versos se pautam pela agressividade, pelo tom imperativo e pela reminiscência da militância (GUERRA, 2020a).

Em síntese, tal como acontece nas letras da banda e na maioria das produções artísticas distópicas, não se faz referência ao *outro mundo*. Se formos ouvir as músicas propriamente ditas, iremos encontrar sons similares aos que são utilizados em filmes de terror, melodias mais melancólicas, vozes arrepiantes, e outro tipo de sonâncias que transmitem determinada emoção ao ouvinte. A dissonância surge ocasionalmente, chocando o ouvinte, como é o caso da música *Putas de Deus*.

Referências

ADORNO, T. W. **Introduction to the Sociology of Music** (trans. E.B. Ashby). New York: Seabury, 1976.

_____. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BAKHTINE, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 2001.

BOLAÑOS, P. The critical role of art: Adorno between utopia and dystopia. **Kritike: An Online Journal of Philosophy**, v. 1, n. 1, p. 25-31, 2007.

BOSMAN, F. The lamb of comstock: dystopia and religion in video games. **Heidelberg Journal of Religions on the Internet**, v. 5, p. 162 – 182, 2014.

CALVO-SOTELO, J. C. Apocalypse as critical dystopia in modern popular music. **Journal of Religion, Film and Media**, v 5, n. 2, p. 69-94, 2019.

COLEMAN, T.; ARROWOOD, R. Only we can save ourselves: an atheist's salvation. In BACON, H.; DOSSETT, W.; KNOWLES, S. (Eds.). **Alternative Salvations. Engaging the Sacred and the Secular** (p.11-20). London/New York: Bloomsbury, 2015.

FEENBERG, A. **Alternative modernity**. The technical turn in philosophy and social theory. Berkeley: University of California Press, 1995.

FERNS, C. **Narrating utopia**. Ideology, gender, form in utopian literature. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

GIDDINGS, S. Dionysiac Machines: Videogames and the triumph of the simulacra. **Convergence: The international Journal of Research into New Media Technologies**, v.13, n.4, p.417-431, 2007.

GUERRA, P. The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crisis. **YOUNG – Nordic Journal of Youth Research**, v. 28, n.1, p. 14-31, 2020a.

_____. Other scenes, other cities and other sounds in the Global South: DIY music scenes beyond the creative city. **Journal of Arts Management and Cultural Policy**, 2020 (1): Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, p. 55-75, 2020b.

_____. Another music in a different (and unstable) room: A route through underground music scenes in contemporary Portuguese society. In: TREECE, D. (Ed.) **Music Scenes and Migrations. Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic** (p.181-194). London: Anthem Press, 2020c.

_____. Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In: GILDART, K.; GOUGH-YATES, A.; Lincoln, S.; Osgerby, B.; Robinson, L.; Street, J.; Webb, P. & Worley, M. (Eds.) **Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century. Through the Subcultural Lens** (p. 207-230). London: Palgrave Macmillan, Cham, 2020d.

_____. Um lugar sem lugar... No rock português [A place without a place... In Portuguese rock]. **Outros Tempos – Pesquisa em Foco**, v.2, n. 25, p. 181-204, 2020e.

HUXLEY, A. **Brave New World**. UK: Chatto & Windus, 1939.

ÍNIGUEZ RUEDA, Lupicínio (Eds.). **Análisis del discurso: manual para las ciencias sociales**. Barcelona: Editorial UOC, 2003.

JAMESON, F. **Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**, London: Verso, 2005.

_____. The Politics of Utopia. **New Left Review**, II, 25, p. 35–54, 2004.

_____. Morus: the generic window. **New Literary History**, 34, 3, p. 431–51, 2003.

JOWETT, L. Helping the hopeless: Angel as critical dystopia. **Critical Studies in Television**, v.2, n.1, p.74-88, 2007.

KURTZ, P.; WILSON, E. **Humanist Manifesto**. American Humanist Association, 1973.

LOPES, M. Sereias cantam uma raiva a nascer-nos nos dentes. **Público**, 13 de dezembro, 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/12/13/culturaipsilon/noticia/sereias-cantam-raiva-nascernos-dentes-1896871>

ORWELL, G. **Animal Farm**. Reino Unido: Secker and Warburg, 1945.

_____. **Nineteen eighty-four**. Reino Unido: Secker and Warburg, 1949.

WELLS, H.G. **The Sleeper Awakes**. Reino Unido: Harper & Brothers, 1910.

ZINK, R. **Amanhã chegam as águas**. Contos Fantásticos: Fantasporto, 2005.

Filmografia

ROSS, G. **Hunger Games**. Estados Unidos: Lionsgate Entertainment, 2012-2015.

WACHOWSKI, L.; WACHOWSKI, L. **Matrix**. Estados Unidos: Village Roadshow and Silver Pictures, 1999.

Discografia

Sereias. **O País a Arder**. Lovers&Lollypops. 2019.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.

Como citar:


GUERRA, Paula. *Sereias* distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 393-407, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.27>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

Fernanda Gomes: um organizar sem nome

Fernanda Gomes: a nameless sorting out

O texto apresentado é uma resenha da recente exposição retrospectiva do trabalho de Fernanda Gomes na Pinacoteca do Estado de São Paulo e tão somente se presta a oferecer uma visada crítica sobre o que fora exposto. Seu núcleo acha-se na tentativa de elaborar sobre a problemática poética que o trabalho coloca em relevo.

Matheus Madeira Drumond*

 [0000-0003-3753-2572](https://orcid.org/0000-0003-3753-2572)
matheusfamd@gmail.com

A Pinacoteca de São Paulo exibiu até o fim de fevereiro de 2020 uma retrospectiva (ou seria um amontoado?) do trabalho da carioca Fernanda Gomes. A exposição tem como título o próprio nome da artista e marca um longo intervalo desde sua última grande exposição que se dera no MAM do Rio. Perguntar-se sobre uma possibilidade de realizar retrospectivas de um trabalho como este parece-me oportuno. Melhor, passível de admoestação.

Fernanda, ao contrário do que se costuma dizer, não parecer dar outros significados ao que ali fora disposto com precisão e argúcia. Ela parece revelar as coisas em visada outra. Nas sete galerias ocupadas não há nenhuma divisão precisa entre as unidades reunidas e o conjunto que elas juntas constituem. O trabalho é bloco, único e múltiplo, sem que nele se entreveja qualquer progresso da poética. Há um marasmo fundador instalado em sua própria lógica: organizar e justapor.

O trabalho, caso coubesse fazer dele uma descrição, assim poderia ser enunciado: papéis rotos e amarelados, varetas escoradas, superfícies irregularmente encobertas por camadas de brancos variados — brancos velhos e novos, mais limpos, sujos, desgastados —, espaços elaborados pela justaposição de coisas sem exato contraste, empilhamento pueril de triângulos de madeira, pilhas de moedas escondidas, torções de fita adesiva branca. Não há limites específicos. Detalhes acham-se escondidos em toda parte, como num jogo de

* Doutorando em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É professor substituto junto ao Departamento de Teoria e História da Arte do IART-UERJ

guardar e dispor, elabora-se um acúmulo sem fim — na dupla acepção: porque não acaba e porque não encontra sequer uma única finalidade de ser. Tudo gira em torno de uma vontade de organizar no espaço aquela seleta de banalidades marcadas pelo branco. Não há ali nenhum reclame da disposição lógica das coisas do mundo; tudo é levado a assumir uma nova função no espaço. A suspensão parece fazer parte da modelagem.

Não parece ocioso trazer à baila uma distinção bela, profunda, elaborada por Maurice Blanchot. No trabalho de Fernanda Gomes parece patente a distinção entre objeto e obra. Se o objeto usual traz consigo uma série de predicções, uma prerrogativa instrumental, tudo que por ela é recolhido, trabalhado, mutado, aparece como pura obra: “faz aparecer o que desaparece no objeto” (BLANCHOT, 2011, p. 243). A profundidade dada nas aparências, na arguta colocação das coisas de forma a desafiar a utilidade, faz contrariar o mundo onde vivemos e nos movemos segundo demandas e objetivos determinados. Como o escultor, distintamente do canteiro, afirma a pedra, torna-a parte central de sua revelação, ou mesmo como o poeta usa a palavra, não como comunicação pura e simplesmente, mas como trilha que leva de volta à palavra (palavra em sua espessura material), Fernanda arranca as coisas da malha cinzenta do mundo, transmuta sua indiferença de coisas úteis em obra — espaço feito também de objetos em torção do aspecto e da disposição.

A insistência parece se dar também num apelo à forma. Cadeiras em oposição; dois potes de vidro quebrados, colados, situados em arestas opostas de uma mesa quadrangular, e unidos por um fio frágil como numa tensão sutil que as coisas não costumam estabelecer. As tensões, outrora apenas compreendidas e significadas, tornam-se ali um puro fato de visão. Coisas do mundo no espaço anti-mundano construído para que existam em situação de obra. Improdutivo, improdutivo, o trabalho se contenta em, meramente, organizar restos. Promover a união de objetos que, mesmo velhos, não possuem nenhuma história: são velhos apenas, rotos, em estado aglutinado de desintegração, destituídos de qualquer reclame memorial. Embora a união de papéis de cigarro fumado, já outras vezes mostrada e amplamente conhecida, possa apelar a uma dimensão pessoal, a uma imposição da história do produtor, tudo no fim ascende ao patamar do indiscernível, daquilo que não acha lastro senão na justaposição.

Uma cadeira com o assento voltado e colado à parede é o índice de uma perversão total: o mundo aqui demonstrado nega o mundo da utilidade, nega a história das coisas, no muito brinca com tudo isso. As topografias feitas por papéis rotos empilhados (quer em códices, quer em pilhas de avulsos), apontam à obsolescência como força produtora de imagens. Uma nova ordem se instaura quando a precedência memorial dá lugar a uma ostensividade da imagem produzida — seu passado é apenas pressuposto de sua condição de ainda-não-obra, nada ali clama a um saudosismo memorial.

Ao meio das sete galerias duas coisas assaltam de imediato a atenção: um único papel com pequenos dizeres dados a ler na parede lateral esquerda e mesas com instrumentos dispostos como numa oficina. No papel inscrevem-se termos em forma de quatro pares de oposição não exatamente alinhados: “olho mundo/ não mundo/ ouvido, mundo/ rés mundo”. As únicas palavras existentes são pares desalinhados capazes de ineficazmente, denotar o problema geral que olho já havia de ter percebido: o problema colocado aponta um mundo, nega o mundo, produz um mundo. Os sentidos, aí em especial a visão, são levados a uma *epoché* quase fenomenológica: romper com o mundo natural, romper com o ordenamento produtivo, pode ser também usar o olho pra ver objetos aniquilados quando em situação de obra. A palavra é um recurso para demonstrar sua ineficiência; o que ali acha-se inscrito não rivaliza com nada, é quase que uma chave dada aos que só leem, aos que mesmo ali são incapazes de ver. Catálise do visual. Em seguida as mesas e instrumentos oferecem a abertura cabal. Uma pura oficina de não se produzir; uma oficina sem oficinheiros: mesas unidas, instrumentos destituídos de sua função e dispostos como a formar um diagrama: não há ação, ela não acontecerá. Antes ansiosos do uso instrumental, eles aí descansam na segurança de só afetarem o olho; estão destituídos de qualquer contato com a mão agente. Tesoura, pregos, agulhas, linha: tudo repousa como que para agradar os olhos dos transeuntes. Descansam apenas dispostos.

Se o uso é a negação da matéria, ou seja, uma instauração da utilidade que produz a ação e que, ao tornar a coisa por instrumento, aliena-se de sua existência material, com Fernanda Gomes a matéria é afirmada — ainda que no desafio que impõe ao olho, nas palavras de Blanchot, “revelada em sua

obscuridade” (BLANCHOT, 2011, p. 243). O intento é organizar o mundo com os olhos, transmutá-lo em mundo inútil, que não se oferece como espaço de ação efetiva e produtiva, mas tão somente enquanto fresta de sentido determinado. Reter afinidades, criar oposições, remontar o mundo para um homem inexistente, quiçá impossível — uma folga necessária para o porvir.

As palavras de Paul Celan sobre o poético talvez sejam melhores que arriscar aqui uma conclusão de improviso: “Quando assim falamos com as coisas, confrontamo-nos sempre com a questão de saber de onde vêm e para onde vão elas: uma questão ‘em aberto’, ‘que não leva a conclusão nenhuma’, que aponta para um espaço aberto e vazio e livre — estamos muito longe, ‘lá fora’.” (CELAN, 1996, p. 58). Por negar a lisura do real, objetar-se a incluir no trabalho diagnósticos ou prescritivos, Fernanda Gomes parece assegurar aquele estranhamento necessário, aquela abertura infamiliar capaz de refundar o olhar.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CELAN, Paul. **A arte poética**: O meridiano e outros textos. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

Submetido em março de 2020 e aprovado em julho de 2020.

Como citar:

DRUMOND, Matheus Madeira. Fernanda Gomes: um organizar sem nome. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 409-413, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.28>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

