

a e

Arte & Ensaïos



Arte & Ensaios
vol. 28, n. 43,
jan.-jun. 2022

a e

Arte & Ensaios

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

Apoio
Support



Arte & Ensaios

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DO 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: Ivair Reinaldim

Trases, tranças, transas

@2022 autores @2022 Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: Castiel Vitorino Brasileiro. *Sem título*, da série My faith unapologetic, 2022
50x70cm, pintura com tinta óleo e acrílica. Fotografia: cortesia da artista

Editoria

Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Dinah de Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Jorge Soledar (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)

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)

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

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

Paulo Venancio 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. 28, n. 43, jan.-jun. 2022.

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 de Magalhães (UFRJ)
Felipe Scovino (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores ad hoc (AE n.43)

Alexandre Sá (Uerj)
Analu Cunha (Uerj)
Angela Brandão (Unifesp)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)
Elisa de Magalhães (UFRJ)
Felipe Scovino (UFRJ)
Fernanda Pequeno (Uerj)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Jorge Soledar (UFRJ)
Gilson Motta (UFRJ)
Inês de Araújo (Uerj)
Jorge Vasconcellos (UFF)
Liliane Benetti (UFRJ)
Luana Aguiar (UFRJ)
Luiz Davi Vieira Gonçalves (UEA)
Marcele Linhares Viana (Cefet-RJ)
Marcelo Campos (Uerj)
Marcos Rizolli (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Marta Strambi (Unicamp)
Mauricio Barros de Castro (Uerj)
Milton Machado (UFRJ)
Paola Barreto Leblanc (UFBA)
Paula Viviane Ramos (UFRGS)

Rafael Haddock Lobo (UFRJ)
Ricardo Maurício Gonzaga (Ufes)
Roberto Conduru (SMU-EUA)
Sergio Bruno Guimarães Martins (PUC-Rio)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Thiago Fernandes (UFRJ)
Viviane Matesco (UFF)
Walmeri Ribeiro (UFF)

Organização do Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira

Igor Moraes Simões (Uergs)

Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)

Amanda Botelho
André Arçari
Ellen Bento
Gabriela Fraga
Hellen Alves Cabral
João Paulo Ovídio
Marcela Cavallini
Mario Cascardo
Paulo Holanda
Rosemeri Conceição

Coordenação da equipe de produção

Ana Carolina Soares
Danielle Spadotto
Luisa Marques

Editoração eletrônica

Fátima Alfredo

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Tradução

Elvyn Marschall

Arte & 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

- 6 **Trances, tranças, transas**
Trances, tresses, trans
Dinah de Oliveira e Livia Flores

ENTREVISTA | *INTERVIEW*

- 15 **Existem chuvas que não conhecemos: entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro**
There is rainfall unknown to us: interview with Castiel Vitorino Brasileiro
com Castiel Vitorino Brasileiro, Diambe da Silva, Dinah de Oliveira,
Hellen Alves Cabral, Jorge Soledar, Livia Flores, Luisa Marques,
Napê Rocha, Paulo Holanda e Rosemeri Conceição

ARTIGOS | *ARTICLES*

- 48 **Aproximações entre a “atividade fenomenológica” de Gilda de Mello e Souza e o “método” de Aby Warburg**
Approximations between the “phenomenological activity” of Gilda de Mello e Souza and the “method” of Aby Warburg
Carlos Henrique Fernandes
- 66 **Rumores de críticas de arte menores**
Rumors of minor art criticism
Lindomberto Ferreira Alves
- 88 **O pensamento poético como estratégia de reencantamento do mundo**
Poetic thinking as a strategy for re-enchanting the world
Priscilla Menezes de Faria
- 106 **De nossos poros e feridas dançam aquíferos**
From our pores and wounds, aquifers dance
Rubens Takamine
- 122 **Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca**
A paraded life: Maria Bethânia, body/sign and artistic significance in the Carioca carnival
Clark Mangabeira
- 147 **Mobiliário doméstico, dessacralização da arte, ironia e humor: a produção de Beatriz González na década de 1970**
Domestic furniture, desacralization of art, irony and humor: the production of Beatriz González in the 1970s
Vanessa Lúcia de Assis Rebesco
- 169 **Caixas; nossos insumos**
Boxes; our inputs
Gabriel Fampa

ENSAIO VISUAL | VISUAL ESSAY

182 **Carne fruta ovo cosmos**

Flesh and fruit, egg and cosmos

Darks Miranda

DOSSIÊ ESCRITOS E RE-ESCRITOS DA ARTE AFRO-BRASILEIRA

DOSSIER WRITINGS AND REWRITINGS ABOUT AFRO-BRAZILIAN ART

191 **Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira**

Writings and rewritings about Afro-Brazilian art

Igor Simões

197 **Presenças: a performance negra como corpo político**

Presences: black performance as a body politic

Alexandre Araújo Bispo e Fabiana Lopes

206 **Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa**

Exhibitions and critics of Afro-Brazilian art: a concept in dispute

Hélio Menezes

236 **A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?**

La pálida historia de las artes visuales en Brasil: ¿dónde estamos negras y negros?

Renata Aparecida Felinto dos Santos

262 **Racialização e essencialização: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras**

Racialization and essencialization: perversity and racism in the framework of black men and women in the Brazilian visual arts

Igor Simões

282 **Sobre *gatherings*, ajuntamentos e hábitos de assemblagem**

About gatherings: meetings and assembly habits

Fabiana Lopes

304 **É Heitor quem dá as ordens**

Heitor calls the shots

Renata Bittencourt

318 **“O freio da Blazer”, a “cara da dura”: notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-brasileiras**

“The Blazer’s brake”, the “face of the police approach”: notes on itineraries between the city, the art, institutionalities and Afro-Brazilian ancestries

Marcelo Campos

TRADUÇÃO | TRANSLATION

340 **Todos os demônios estão aqui: como a história visual da Revolução Haitiana falseia o sofrimento negro e sua morte**

All the devils are here: how the visual history of the Haitian Revolution misrepresents Black suffering and death

Marlene L. Daut em tradução de Marcos Vinícius Lustosa Queiroz e Mariana Gazioli Leme

Transes, tranças, transas

Arte & Ensaios apresenta o número 43, correspondente à chamada pública *Transes, tranças, transas*, publicada em dezembro de 2021. A temática proposta mobiliza interseções entre corpo, história e ficção a partir da vitalidade de uma produção artística tão mais intensa e diversa quanto mais incorpora diferenças ao padrão social hegemônico. No ambiente politicamente acirrado em que vivemos, o modelo que promove a exibição estridente dos signos de uma masculinidade majoritariamente branca, cisgênera e heterossexual é o mesmo que pretende impor subalternização e apagamento ao que dele difere. Conta assim perpetuar um projeto de poder que cultua em supostos descendentes a imagem do antigo colonizador europeu, a única considerada merecedora de direitos de cidadania e reconhecimento político. Nada disso, porém, ocorre sem contestações. As diferenças se afirmam e proliferam em tramas inéditas, aqui nomeadas por meio de um trava-língua: *transes, tranças, transas*. Em paralelo à escalada de insígnias e atos da violência masculina no espaço público, observa-se a presença vigorosa e a performatividade dos mais variados corpos, num levante amplamente feminilizado e racializado, que demanda reposicionamentos críticos e historiográficos.

O campo da arte parece oferecer espaço privilegiado de liberdade, experimentação e visibilidade para propostas que ativam a imaginação e instauram outras formas de existência. Cabe indagar, entretanto, em que medida diferentes instâncias do sistema de arte e da academia incorporam um olhar autorreflexivo sobre tradições e escolhas que se mantêm vetores de uma concepção de arte essencialmente branca e masculina. Incluindo-se nessa pergunta como parte do problema, além dos sete artigos e uma tradução selecionados por avaliação cega por pares, *Arte & Ensaios* 43 apresenta duas contribuições realizadas a convite a fim de fomentar a reflexão sobre emergências – no duplo sentido da palavra – que despontam por meio de vozes negras.

Na entrevista *Existem chuvas que não conhecemos*, a artista Castiel Vitorino Brasileiro traz para o campo da arte sua vivência da ontologia banto profundamente ancorada na experiência de vida na comunidade do Morro da Fonte Grande, em Vitória, ES, onde nasceu. Ao mesmo tempo que explicita formas pelas quais a violência de raça e gênero se exerce mediante nomeações – afinal,

o trauma é brasileiro, como afirma desde o título de sua primeira exposição –, Castiel propõe elementos para a sua transmutação. Em obra constituída por múltiplas linguagens, a vulnerabilidade é intrínseca à criação de “espaços percíveis de liberdade”, expressão pela qual nomeia alguns de seus trabalhos.

O dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira, organizado pelo curador e professor Igor Simões, reúne reedições de textos recentes publicados por Alexandre Bispo e Fabiana Lopes (2015), Hélio Menezes (2018), Renata Felinto (2019), Igor Simões (2020) e Fabiana Lopes (2020), além de dois artigos inéditos de Renata Bittencourt (2022) e de Marcelo Campos (2022). Apresenta-se assim um expressivo conjunto de aportes de pensadoras e pensadores negros imersos em intensivas atividades curatoriais, poéticas e de ensino e pesquisa. São elaborações críticas e historiográficas que oferecem referências fundamentais para a superação do que o organizador chama de arte branco-brasileira. Das salas de aula às mais sofisticadas ações de pesquisa e curadoria, elas contribuem para desnaturalizar flagrantes ausências e apagamentos contumazes.

Entre as submissões recebidas, destaca-se pela afinidade temática, a tradução do artigo de Marlene L. Daut, professora de Estudos da Diáspora Africana em Virginia, EUA, proposta por Mariana Gazioli Leme e Marcos V. L. Queiroz. Em “Todos os demônios estão aqui: como a história visual da Revolução Haitiana falseia o sofrimento negro e sua morte” investiga-se a construção de um imaginário colonial veiculado por imagens de ampla circulação, cujos efeitos perversos contribuem para o agenciamento da dominação racial.

Em boa parte dos artigos selecionados, senão em todos, registram-se importantes inflexões nos modos de escrita em arte que incidem diretamente sobre o exercício crítico. Seja por um viés mais fenomenológico que sociológico de uma crítica pioneira como a de Gilda de Mello Souza, operando uma desfron-teirização dos diversos campos do saber, em aproximação a Aby Warburg (Carlos H. Fernandes); seja pela urgência de perspectivas contra-hegemônicas que se fazem notar em escritas sobre arte, impondo giros minoritários e plurais (Lindomberto F. Alves); ou ainda pelo recurso ao pensamento poético como potência de reencantamento do mundo no qual as dicotomias reinantes no pensamento moderno-colonial se desmantelam – algo que se propõe observar nas fotografias de Daniela Paoliello e nas pinturas de Mateus Ribs (Priscilla M. Faria).

Em intenso trabalho de subversão do antropocentrismo, surgem ainda, a exemplo do que acontece no butô, poéticas do esgotamento que geram fluxos de vida e permitem descobertas sensíveis capazes de nos reconectar às “forças-formas” da natureza (Rubens Takamine). Ali onde o corpo é matriz, suas qualidades sígnicas – no caso, as irradiadas pela figura da cantora Maria Bethânia – consomem resistências afrodiaspóricas em um contexto tão espetacularizado como o do carnaval carioca (Clark Mangabeira). Ou se rebatem nos objetos em seu entorno, como nos espaços domésticos que a artista colombiana Beatriz Gonzalez povoa, nos anos 1970, com mobiliários plenos de ironia e referências populares em ímpeto de dessacralização da arte (Vanessa L. A. Rebesco). Num último giro, que embaralha tanto as categorias de escritos em arte quanto do próprio estatuto do objeto artístico, encontramos caixas repletas de líquidos que transbordam em crônica literária a vulnerabilidade do corpo em sua condição contemporânea (Gabriel Fampa).

Ecoando algumas dessas discussões, retomamos a prática de publicação de ensaios visuais, apresentando “Carne fruta ovo cosmos”, da artista Darks Miranda. Nele, corpos e suas partes – minerais, vegetais, animais, sintéticos, humanos e não humanos – parecem incubar mundos híbridos em que se transmutam, sem hierarquia nem previsibilidade. A seção contou neste número com a curadoria de Marcela Cavallini e Rosemeri Conceição, integrantes da equipe da revista, num esforço de compartilhamento e permeabilidade dos seus processos decisórios.

Encerrando a apresentação desta edição, temos o prazer de anunciar que a plataforma digital que hospeda a *Arte & Ensaios* passa a disponibilizar para acesso público e gratuito toda a sua coleção, desde o lançamento do primeiro número da revista em 1994, constituindo importante fonte de consulta para pesquisadoras e pesquisadores em artes, dentro e fora do país. Agradecemos a iniciativa ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais PPGAV-EBA-UFRJ, professor Ivair Reinaldim, assim como sua implantação aos integrantes da equipe de produção que vem digitalizando os números antigos e a Fatima Alfredo pela editoração eletrônica e atribuição de DOIs a cada um dos artigos publicados desde então, em processo a ser concluído até o final de 2022.

Em mais um ano marcado por desmontes na educação e danos irreparáveis no âmbito da pesquisa científica – e é preciso dizer que lamentamos profundamente ter que repetir esse enunciado – reverenciamos o trabalho coletivo que sustenta a publicação de uma revista científica nos dias atuais. Mais uma vez, agradecemos a cada uma das pessoas que empenharam energia e profissionalismo para que o número 43 da *Arte & Ensaios* viesse a público: autoras e autores, avaliadoras e avaliadores, integrantes da equipe de produção composta por estudantes do PPGAV-UFRJ e profissionais responsáveis pela revisão, *design*, tradução e editoração eletrônica. Sem sua parceria e compromisso, nada disso seria possível.

Por fim, agradecemos a organização do dossiê ao curador e professor da Uergs Igor Simões, bem como, na editoria deste número, as colaborações dos professores Jorge Soledar e Dinah de Oliveira, cujo ingresso na função de coeditora da revista, saudamos alegremente.

Desejamos boa leitura!

Dinah de Oliveira
Livia Flores

Editoria *Arte & Ensaios*

Como citar:

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Transes, tranças, transas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 6-9, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Trances, tresses, trans

Arte & Ensaios presents issue 43, corresponding to the public call for Trances, Tresses, Trans (*Trances, tranças, transas*) published in December 2021. The proposed theme mobilizes intersections between body, history and fiction, based on the vitality of an art production, and the more it incorporates differences in the hegemonic social standard, the more intense and diverse it becomes. In the politically disturbing environment in which we live, the model that promotes the strident display of signs of mostly heterosexual, cisgender white maleness is the same as that seeking to impose subordination and exclusion of those who differ. Its aim is to perpetuate a project of power that inculcates the early European colonizer image, the only one deemed worthy of citizens' rights and political recognition. None of this, however, occurs without protest. The differences assert themselves and proliferate in unprecedented schemes, here appointed by a tongue-twister: trances, tresses, trans. It is noticeable alongside the escalation of emblems and acts of male violence in public space, the vigorous presence and performativity of a wide variety of bodies, in a widely feminized and racialized uprising, which demands critical and historiographic repositioning.

The art field seems to offer privileged space of freedom, experimentation and visibility for projects that stimulate the imagination and trigger other forms of existence. It is worth asking, however, to what extent different instances of the art system incorporate a self-reflective look at traditions and choices that continue as vectors of an essentially white male concept of art. Including in this question as part of the problem, in addition to the seven articles and translation selected for a blind peer review, *Arte & Ensaios* 43 offers two guest contributions to encourage reflection on 'emergences' – in the double sense of the word – coming from black voices.

In the interview *Existem chuvas que não conhecemos* [There are rains unknown to us], artist Castiel Vitorino Brasileiro brings to art her experience of Bantu ontology deep-rooted in the community life of Morro da Fonte Grande, in Vitória, Espírito Santo state (ES), where she was born. While explaining forms by which gender and racial violence are appointed by nominations – after all, trauma

is Brazilian, as she affirms from the title of her first exhibition (Eclipse) –, Castiel proposes elements for her transformation.

In a work of multiple languages, vulnerability is intrinsic in the creation of “perishable spaces of freedom”, an expression she uses to name some of her works.

The dossier Writings and Re-writings of Afro-Brazilian Art [*Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira*], organized by curator and professor Igor Simões, collects reprints of recent texts published by Alexandre Bispo and Fabiana Lopes (2015), Hélio Menezes (2018), Renata Felinto (2019), Igor Simões (2020) and Fabiana Lopes (2020), in addition to two unpublished articles by Renata Bittencourt (2022) and Marcelo Campos (2022). It therefore provides a joint expression of inputs by black thinkers immersed in intensive curatorship, poetry and teaching activities and research. They are critical and historiographic creations that provide basic references to overcoming what the organizer calls white-Brazilian art. From classrooms to the most sophisticated research and curator work, they contribute to denaturalizing conspicuous absences and persistent exclusions.

Among the submissions received, emphasis is on the thematic affinity, translation of the article by Marlene L. Daut, professor of African Diaspora Studies in Virginia, USA, proposed by Mariana Gazioli Leme and Marcos V. L. Queiroz. In “All the Devils are Here: How the visual history of the Haitian Revolution misrepresents the Black suffering and death” the author investigates the construction of a colonial imaging conveyed by widespread images, the negative outcomes of which contribute to achieving racial domination.

A large number, if not all, of the selected articles register major shifts in art writing modes that have a direct bearing on critical exercise. Whether it is through a more phenomenological than sociological bias of pioneer critic such as Gilda de Mello Souza, breaking ground in the various fields of knowledge, approaching Aby Warburg (Carlos H. Fernandes); or through the urgency of counter-hegemonic viewpoints that are noticeable in art writings, imposing minority and plural spins (Lindomberto F. Alves); or even using poetic thinking as a power of re-enchantment of the world in which the reigning dichotomies in modern-colonial poetic thought

collapse – something suggested when observing the photographs by Daniela Paoliello and the paintings by Matheus Ribs (Priscilla M. Faria). In intense work on subverting anthropocentrism, there is still, as happens in Butoh, poetry of exhaustion that generates life flows and allows sensitive discoveries that can reconnect us with the “forces-forms” in nature (Rubens Takamine). Wherever the body is matrix, its signic qualities – in this case, those radiating from the figure of singer Maria Bethânia – consume Afrodiasporic strengths in a context quite as spectacular as that of Rio de Janeiro Carnival (Clark Mangabeira). Or bounce against the objects around them, as in domestic spaces populated, in the 1970s, by Colombian artist Beatriz Gonzalez with furniture filled with irony and popular references in a drive to desecrate art (Vanessa L. A. Rebesco). In one last twist, which shuffles both the categories of texts on art and the actual statute of the artistic object, we encounter boxes filled with liquids overflowing, in literary chronicle, the body’s vulnerability in its contemporary condition (Gabriel Fampa).

Echoing some of these arguments, we return to the practice of publishing visual essays, presenting “Meat fruit egg cosmos”, by artist Darks Miranda. There, bodies and their parts – minerals, plants, animals, synthetics, humans and non-humans – seem to incubate hybrid worlds where they are transformed, without hierarchy or predictability. The section in this number was curated by Marcela Cavallini and Rosemeri Conceição, members of the scientific journal team, in a joint effort and permeability of their decision-making processes.

Closing the presentation of this edition, we are pleased to announce that the digital platform hosting *Arte & Ensaios* is now available for public access and free for the entire collection, since the launch of the publication’s first number in 1994, comprising an important source of reference for arts researchers, in Brazil and abroad. We thank Professor Ivair Reinaldim, coordinator of the Visual Arts Post-graduate Program (PPGAV-EBA-UFRJ) for his initiative, and the members of the production team for its implementation, who have been scanning the earlier editions, and Fatima Alfredo for desktop publishing and DOI assignment to each article published since then, in a process to be completed by the end of 2022.

In yet another year marked by the collapse in education and irreparable harm to the field of scientific research – and we must say that we deeply regret

having to repeat these words – we bow to the collective work that today sustains the publication of a scientific journal. We again thank everyone who devoted energy and professionalism to help publish edition 43 of *Arte & Ensaios*: authors, advisers, members of the production team consisting of PPGAV-UFRJ students, and professionals responsible for the revision, design, translation and desktop publishing. Without their partnership and commitment, none of this would be possible.

Lastly, we thank Igor Simões, curator and professor of Rio Grande do Sul State University (Uergs) for organizing the dossier. We also warmly welcome and thank professors Jorge Soledar and Dinah de Oliveira for their contributions to this edition, the latter joining us in the role of the magazine's joint editor.

We wish you an enjoyable read!

Dinah de Oliveira
Livia Flores
Editorial *Arte & Ensaios*

Como citar:

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Trances, tresses, trans. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 10-13, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Existem chuvas que não conhecemos: entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro

There is rainfall unknown to us: interview with Castiel Vitorino Brasileiro

Castiel Vitorino Brasileiro, Diambe da Silva, Dinah de Oliveira, Hellen Alves Cabral, Jorge Soledar, Livia Flores, Luisa Marques, Napê Rocha, Paulo Holanda e Rosemeri Conceição

Resumo

Entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro, artista, escritora e mestra em psicologia clínica (PUC-SP), realizada em 13 de maio de 2022, via zoom. Nesta entrevista, Castiel aponta vias linguageiras plurais em favor da transmutação do trauma brasileiro, ancorado em nomações de raça e gênero. São convites à construção coletiva de outras possibilidades de existência, imagens e futuros mais auspiciosos, menos violentos. Esse parece ser o norte – ou sul – constante do trabalho que Castiel desenvolve em forma de fotografia, vídeo, performance, instalação, curso, escrita, na construção do que chama de espaços perecíveis de liberdade.

Abstract

Interview with Castiel Vitorino Brasileiro, artist, writer and a Master's in Clinical Psychology (São Paulo University-USP), via Zoom on 13th May 2022. In this interview, Castiel uses plural languages to point to the transmutation of the Brazilian trauma, anchored in race and gender designations. They are invitations to collective construction of other possibilities of existence, images and more auspicious and less violent futures. This seems to be the true North – or South – of the Castiel's work in photography, video, performance, installation, courses, writing, in the construction of what she calls perishables spaces of freedom.

Castiel Vitorino Brasileiro / Primeiramente, gostaria de agradecer o convite da revista e a pesquisa acerca do meu trabalho, a dedicação e o cuidado também. E dizer que acredito que seja um esforço coletivo, e isto é muito importante para mim, tendo em vista que estou dentro da academia e também habitando a arte, a história da arte e a clínica. Eu me dedico muito a esforços coletivos, a compor coletividades. Nem sempre quero estar à frente, como a própria Beatriz Nascimento já disse. Mas estou honrada em estar aqui e gostaria de agradecer às estudantes e às pessoas convidadas. Estou feliz com o convite especial a Napê e Diambe, duas pessoas de quem eu gosto bastante, tenho afinidade. Obrigada!

Livia Flores / Nós é que agradecemos, Castiel. Estamos muito felizes de contar com sua presença e tempo para esta conversa; é uma alegria e uma honra. Agradeço a Napê Rocha, pesquisadora e curadora que acompanha a obra da Castiel desde o começo; Dinah de Oliveira, professora do PPGAV-EBA-UFRJ e estudiosa da obra da Castiel; Diambe da Silva, artista. E quando eu falo em obra, entenda-se obra e vida, difícil separar neste caso, não é? Temos um *deficit* de denominação para isso. Agradeço também aos pesquisadores em arte que colaboram com a *Arte & Ensaios*, Hellen Alves Cabral, Luisa Marques, Paulo Holanda, Rosemeri Conceição e Jorge Soledar, coeditor.

Pensei muito no seu trabalho, Castiel, quando estava escrevendo a chamada para o número atual da revista, *Transes, tranças, transas*. Foi daí que surgiu o desejo de convidá-la para a entrevista. Acho que você e seu trabalho colocam questões muito importantes para discutir hoje. E quando digo “hoje”, me refiro também à data, sexta-feira, 13 de maio. Por coincidência ou não, ela nos leva para um terreno simbólico hipercomplicado, não é? Porque é o dia da abolição da escravatura, esse ato formal que não corresponde de fato a nenhuma liberação de toda a carga histórica nem rompe com a lógica da servidão e do extermínio no presente. E ainda estamos perto de um eclipse, que é também uma imagem muito forte presente em alguns de seus trabalhos. Para começar com uma pergunta, eu fiquei pensando no seu nome, Castiel Vitorino Brasileiro. Você é natural de Vitória, o Vitorino de alguma maneira me remete à cidade e o Brasileiro ao país. Por mais que possam ser nomes próprios, eles ecoam a relação com o lugar de origem. Acho interessante porque no Brasileiro, que é o nome do seu avô, um nome próprio, um nome de família que traz a história de uma linhagem; e também o gentílico para quem nasceu nestas terras que não eram o Brasil, mas pelo qual nos tornamos brasileiros, brasileiras, brasileiras. Então, quando

Figuras 1 e 2

Castiel Vitorino Brasileiro,
*Eclipse. Espaço percível de
liberdade*, 2021
The Hessel Museum of Art /
CCS Bard Galleries

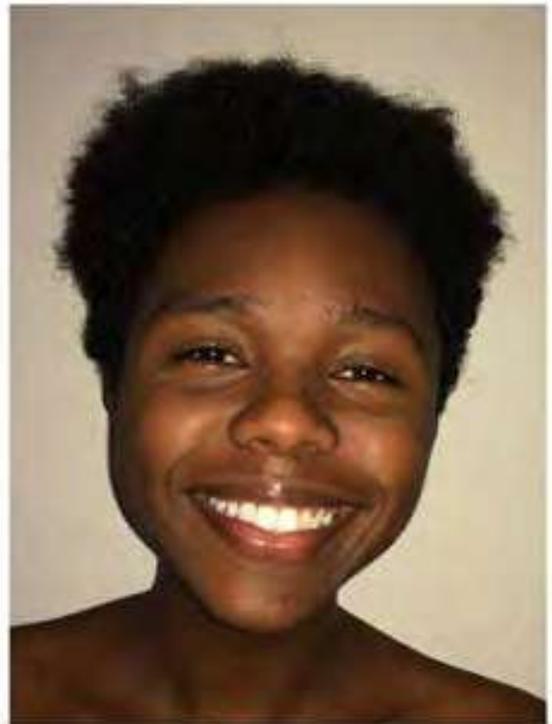


you make your first individual with the title *O trauma é brasileiro*, esse nome vai se expandindo de formas ainda mais amplas, mais significativas. Se você quiser começar por aí, pelo seu nome...

CVB / Eu acho que essa pergunta é uma questão fundamental porque, de vários modos, eu tenho me esforçado para devolver essa pergunta a vocês. Quando você me pergunta sobre a história do meu nome, eu não me satisfaço com essa pergunta porque eu não me satisfaço com o meu nome, com a história do meu nome. No início da minha produção – na verdade, é difícil dizer sobre o início, porque compreendo a vida de maneira descolada deste tempo linear, mas ok – em 2016, decido desenvolver minha primeira obra para um espaço institucional de arte; a partir daquele ano eu fiquei um bom tempo tentando e consegui reescrever a história do meu nome. Então desenvolvo a exposição *O trauma é brasileiro* logo após a morte do meu avô, Bininho. O pai dele, que é meu bisavô, foi o primeiro Brasileiro. Foi um momento bem importante porque eu não tive tempo para viver o luto naquele momento. Acho que o luto em relação à morte do meu avô está acontecendo mais agora do que em 2018. E em 2019, meu avô tinha acabado de morrer, o patriarca da família, eu fiz a exposição também em homenagem a ele, dizendo que o trauma é brasileiro. A grande questão dessa exposição para minha família e a grande pergunta que minha família colocou para mim foi: “por que você está dizendo que nossa família é um trauma?” E é difícil, porque a exposição se anunciava num trauma, mas você chegava e encontrava o *Quarto de cura*, em que eu construí um templo para dizer, naquele instante, justamente a história do meu nome, como uma história não apenas de resistência a uma violência, mas uma história de transfiguração, de transmutação, de orgulho, de várias outras possibilidades de liberdade, de cura. Se formos pensar sobre a história do Vitorino, existem várias explicações. Eu já vi o significado de que se relaciona com a era vitoriana, quando a Inglaterra consegue dominar de fato Ásia e África; também existe a tradução de vitorino para vidro em latim. E Castiel, eu escolhi esse nome porque Castiel é um arcanjo que está muito próximo a Deus, mas essa criatura traiu Deus. Então é o mensageiro que trai sua própria origem de criação, e para mim isso é importante. No entanto, hoje, eu tenho devolvido essa pergunta para vocês, em especial para nós, populações negras e indígenas: qual é o nosso nome de verdade? Quais, de fato, são os nossos nomes? O movimento negro está há pouco mais de um século desenvolvendo inúmeras ressignificações para a palavra negro. Não só o movimento institucionalizado, mas

todas as frentes possíveis, singulares, comunitárias. Estamos aí desenvolvendo, no próprio movimento da negritude, modos de colocar outros significados para a palavra negro, mas acho que esse é que é o limite, quando a gente se perde tentando dar novos significados a um fundamento que não vai mudar. Ainda que mudemos a relação com esse significado, esse significado não muda. O que é o negro na colonialidade em que vivemos? Podre, necro. Não importa, ou melhor, importa sim eu reconfigurar, construir modos de me orgulhar, de redizer essa palavra. No entanto, eu gostaria de perguntar: qual é a tradução da palavra negro ou negritude para o idioma quimbundo, quicongo, nagô, iorubá, ou até mesmo para a língua dos povos originários deste lugar que chamamos de Brasil? Não tem tradução porque não há. Isso não significa que nossa existência não haja lá, o que acontece é que a minha existência acontece de outro modo nessas sociedades. Eu sou descrita de outros modos, com outros significados. São esses significados que atualmente eu estou tentando não apenas encontrar, mas construir, em especial, fazendo aula de quimbundo todos os meses (risos).

Figura 3
Castiel Vitorino Brasileiro,
O trauma é brasileiro,
2018-2020
Foto da série Quando
criei minha origem



Rosemeri Conceição / Minha pergunta vai nesse caminho. Castiel, muito prazer em te conhecer. Faço pós-graduação na EBA, estudo a representação de negros e negras nas artes, trabalhando com o referencial dado a partir daquele momento de expansão em que nós nos tornamos negros e negras, em que os indígenas se tornam indígenas, em que os outros são chamados de asiáticos, de orientais, e por aí vai. Estou tentando discutir isso e entender como as nossas imagens são colocadas a partir desses referenciais. E o que você traz lança muita luz nessas discussões. Em uma obra sua chamada *Sagrado feminino de merda*, que tem curadoria da Jota Mombaça, você diz assim: “Eu vou destruir as máquinas que produzem a ficção da raça”. No Prêmio Pipa, você bate na mesma coisa, você diz que não aceita as imposições da racialização. Então, quais são as outras subjetivações que você traz, que você oferece como ferramenta de trabalho para nós, que estamos pesquisando, e para você mesma? Você falou que queria ser cósmica, “estou para além disso, de negro, negra, negre, eu quero ser cósmica”. Quais são as outras ferramentas, as outras subjetivações que você busca?

CVB / Olha, para ser sincera, essa pergunta eu não consigo responder em português, porque, novamente, eu tenho insistido nessa tecla da linguagem. Estamos conversando em uma linguagem profundamente binária e racista. Uma das grandes questões da violência no contexto brasileiro é esse desafio semântico. Veja, negro, negra: é raça, é cor, é gente, é gesto. É uma palavra complexa. E para esta discussão precisamos construir um local seguro o suficiente para conseguir construir uma narrativa sobre essa história negra, sobre essa palavra, com cuidado. Recentemente, eu lancei meu mais novo livro, chamado *Quando o sol aqui não mais brilhar – a falência da negritude*.¹ Quando eu questiono o orgulho racial, muitas vezes o meu estudo é traduzido como defesa do embranquecimento. Ou seja, se eu estou questionando ser negra, então, conseqüentemente, quero ser branca. Só que toda a minha sensibilidade, meu trabalho, é para deslocar nós, pessoas negras em especial, desta binaridade que muito acontece no Brasil, em especial no Sudeste, ou seja, preto e branco. A questão racial no Brasil é muito maior que isso, muito mais complexa do que preto e branco, e pardo também é uma categoria deveras complexa. E quando você me pergunta quais são esses outros modos de vida (porque eu não gostaria nem de pensar a partir da subjetividade) com os quais eu

¹ Brasileiro, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar – a falência da negritude*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

quero encontrar e construir – são modos que articulam a vida a partir de outras linguagens. Com o idioma quimbundo, que é uma língua ancestral, existe uma coisa que eu senti enquanto eu estava estudando e pensando em quimbundo: é uma língua muito próxima. Quando você se direciona a outra pessoa e lhe faz uma pergunta, está explícito que você tem uma intimidade com aquela pessoa ou que você ao menos deseja uma intimidade com ela. Não existe uma tradução para “boa noite” simplesmente, ou “bom dia”. A frase em sua complexidade, numa tradução para o português, seria: “o seu dia foi bom?”, “como foi o seu dia?” Então, de fato, eu acho que a sua pergunta pode ser respondida a partir da nossa experiência com a intuição. Nossa sociedade cria várias ficções e uma delas é que a intuição é uma camada vital desordenada, límpida de qualquer experiência cultural. Mas não! Nós também intuímos de modo violento, de modo misógino, de modo racista. A nossa intuição, o nosso pensamento, emoção, inconsciente, tudo isso é formado dentro de uma situação social. E aí, eu tenho uma prática desde a minha infância, antes mesmo de eu nascer, do benzimento. Então eu frequento essas mulheres e homens e travestis que benzem as outras pessoas, e a relação que essas pessoas desenvolvem com o reino vegetal e com o reino mineral é uma relação que nos demonstra outra intuição, outro pensamento, outra emocionalidade. E a chave para mim vira quando eu passo a entender essa relação como uma relação ecológica, que cria culturas – obviamente, a cultura do benzimento, a cultura do descarrego. Mas é uma relação ecológica, em sua verdade, em sua força, em sua intimidade. Quando essas mulheres, quando eu estou nessa prática de benzimento, seja comigo, seja com outra pessoa, quando eu pego uma planta ou manipulo essa planta, eu construo uma alquimia entre o reino vegetal, o reino mineral, pedras, cristais, o fogo. Ali não importa mais a raça, o gênero. A pedra, a ametista, que é uma pedra que eu trabalho muito, que está no meu corpo, que está também nesta obra, *Sagrado feminino de merda*, quando eu aquendo e quando eu me posiciono em cima de uma merda de cavalo, essa merda, esse conteúdo incrivelmente fértil não me pergunta sobre meu gênero. Na verdade, não há perguntas, o que há são convites. Então *Sagrado feminino de merda* nasce disso, de uma crítica, lógico, a esta experiência que no Brasil tem sido falada “sagrado feminino”, que por vezes acontece como um roubo mesmo, uma expropriação cultural de feminilidades, se fosse possível dizer, de mulheres indígenas e negras e de outras sociedades, mas também glorificar esse estrume mesmo, do cavalo, do boi, enfim, de todos esses animais. Então é por tudo isso.

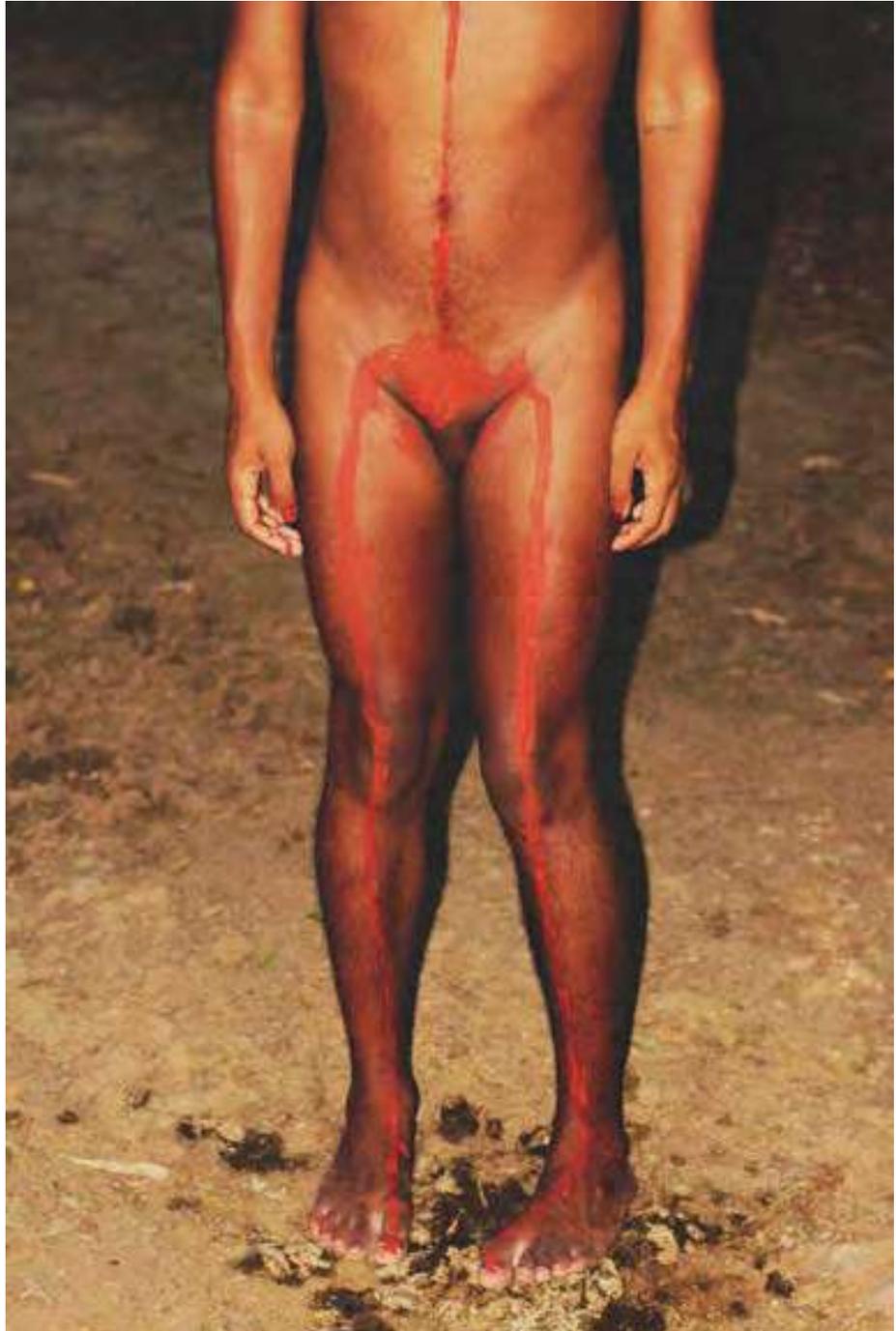


Figura 4
Castiel Vitorino Brasileiro,
Sagrado feminino de merda,
2019, fotografia digital

Jorge Soledar / Posso pegar o fio? Bom dia, Castiel; bom dia, pessoal, obrigado pelo encontro. Durante a preparação para esta conversa me chamou a atenção o termo “encantaria”, empregado por você acerca dos objetos dispostos em cena. Quando surge essa percepção de encantaria na sua obra e qual a relação que ela estabelece com a cura, conforme você aponta no seu *site* como “momento perecível de liberdade”? Como você define cura? Eu fiquei interessado em te ouvir a respeito da relação destes dois termos, “encantaria” e “cura”. Pegando carona nessa linha de conversa que estamos agora, do espiritual, como você vê a encantaria e a cura?

CVB / Obrigada, Jorge. A encantaria em meu trabalho pode ser traduzida e utilizada a partir da palavra macumbaria. Bem, eu nasci no Brasil, então qualquer relação interespecífica de intimidade que eu desenvolva com as plantas vai ser nomeada como macumbaria, porque sou uma pessoa retinta. No Brasil, a violência acontece também a partir dessa experiência de folclorização, de fetichização. Teve um momento em que eu estava me preparando para uma performance que se chama *Comigo-ninguém-pode* e eu passei na rua com espadas-de-ogum, são-jorge. E aí vários homens me gritaram macumbeira. E isso é uma cena bem importante, porque existe essa frase clássica, “Gritaram-me negra!”.² E quando me gritam “macumbeira”, “benzedeira”, “bruxa”, no meio da rua porque eu estou apenas abraçada a um maço de plantas, isso demonstra o funcionamento de uma nação a partir da violência de significado e tudo mais. Então, as palavras macumbaria e encantaria como experiência são situações que me acompanham a todo instante. Até mesmo porque muitas das críticas de arte, ou pelo menos a relação que as pessoas desenvolvem com o meu trabalho por eu construir radicais deslocamentos da experiência da violência e construir momentos que às vezes nomeamos cura, as pessoas falam assim: “ai, no seu trabalho você está incorporada?” Ou seja, é como se resumisse o meu trabalho braçal, intelectual, cotidiano, a uma experiência milagrosa, católica. Então, eu fui me perguntar, de fato: o que é esta palavra “macumba”? Qual o significado dela para a encantaria? E fui percebendo como essa relação estereotipada e violenta é também desenvolvida com outros artistas; daí eu construo o curso Estéticas macumbeiras, que não é um curso em que eu classifico as pessoas como macumbeiras, como

² Poema da artista, coreógrafa e compositora afro-peruana Victoria Santa Cruz.

encantantes, como benzedadeiras, não. Eu, também como crítica de artes, desenvolvo um conceito, uma ferramenta filosófica para me aproximar da complexidade de algumas práticas artísticas. E vamos entendendo, de fato, o que é esta palavra macumba. Sobre a macumba em específico, existem vários significados no Brasil. Tem origem quimbundo quicongo e pode ser tanto o próprio feitiço, uma dança, um instrumento. E eu não quero estacionar essa palavra em um único significado. Ah, é um instrumento, é uma dança, é uma cultura, é uma bruxaria, é uma prática espiritual religiosa. Quero viver essa palavra com toda complexidade. E nesse sentido, a cura... E você sabe que eu deixei de falar de cura? Acho que aqui é um momento interessante para falar disso. O Brasil tem uma relação de servidão com pessoas retintas. Então, quando eu me apresento como uma artista que propõe a cura, existe uma relação muito violenta de me demandar a resolução de problemas que não são meus ou me responsabilizar por adoecimentos que não me pertencem. E existe também a experiência de me colocar enquanto uma muleta mesmo, de convocar o meu nome ou a minha obra para responsabilizar uma atitude que nunca foi minha, mas da pessoa que constrói essa relação. Então, por essas e outras, eu deixei de utilizar a palavra cura no meu trabalho, até porque para mim houve um esvaziamento dessa palavra e também porque eu quis entender não a palavra, mas a experiência. Hoje, a grande questão que me tem movido é justamente a dessas outras linguagens. Nas igrejas neopentecostais existe a experiência de falar em línguas estranhas, que é o pentecostes; na umbanda, isto é o que acontece; candomblés em todas as possibilidades, omolokôs, e tudo isso. Essas outras palavras, esses outros tipos de comunicação têm me sido muito importantes, têm sido realmente um processo de cura. E eu tenho deixado de utilizar a palavra cura e reivindicado a palavra liberdade – e a experiência da liberdade. (pausa) E para completar, quando você disse dos espaços perecíveis de liberdade: no meu mestrado eu desenvolvi esse conceito. Ele surge do meu estudo crítico e teórico a respeito das instalações, de artistas que constroem instalações, e sempre eu me referencio a casas de umbanda, de candomblé. Esses espaços são contraditórios porque são superviolentos contra pessoas trans, travestis, até mesmo contra pessoas negras e indígenas, por vezes. No entanto, nesses espaços, ainda assim você consegue construir uma experiência momentânea de liberdade, que é o transe, que é tudo isso, pensar na liberdade dessa forma não como uma lei, mas como momentos.



Figura 5
Castiel Vitorino Brasileiro,
Comigo ninguém pode,
2018, prótese em macramê
feito com algodão branco,
ramos de aroeira, folhas de
espada-de-ogum e tecido
no rosto, fotografia digital,
42 x 29,7cm



Figura 6
Castiel Vitorino Brasileiro,
*Quarto de cura. Espaço
perceível de liberdade,*
2020-2021, instalação

Dinah de Oliveira / Estou muito agradecida pelo convite da revista e também pela oportunidade de ouvir Castiel. Justamente me parece que a linguagem está articulada no seu trabalho, como também as diversas formas de disputa desse campo. Lendo seu último livro publicado, *Quando o sol aqui não mais brilhar – a falência da negritude*, percebemos as camadas dessa questão. E esse tensionamento da linguagem é um dos pontos de partida com os quais opero para escrever junto aos seus trabalhos nestes últimos anos. Logo no início do livro, você escreve sobre “seres que conseguem caminhar no breu”. Na minha percepção, aqui tem um sentido que escapa das lógicas tradicionais da transparência. Isso me lembrou o significante exumação. A noção de exumação tem uma complexidade que habita o desenterrar dos mortos – dar a ver seus vestígios, seus lugares de não unicidade na memória. E se trazemos Denise Ferreira da Silva nesta história, acredito que possamos dizer que o gesto de exumar faz uma limpeza do terreno que atinge uma certa profundidade do solo das estruturas coloniais, sobretudo no terreno da separabilidade moral. Então eu gostaria de te perguntar sobre a dimensão limiar, uma dimensão que em seu trabalho ecoa para mim como complexidade de acoplamentos e relações intra e interespecies e como essa dimensão se vincula com o que você fala em seu livro sobre o campo de disputa das intimidades. Eu penso aqui principalmente na série Corpo-flor entre a intimidade e um fora que se mostra. Obrigada!

CVB / Obrigada, Dinah. O meu livro começa com o capítulo “O princípio da intimidade”, no qual desenvolvo uma crítica em relação a nós, pessoas racializadas, como historicamente temos optado por desenvolver uma intimidade com a branquitude em vez de optar por outros desafios. A questão é que o letramento racial no Brasil acontece a partir da violência do branco, ou seja, você se torna negro a partir do que a branquitude compreende como branco e negro. Então a nossa compreensão do que é negro, do que é vida, do que é pessoa, acontece dentro dessa narrativa da brasilidade mesmo. Nós não nos compreendemos enquanto pessoas a partir de uma cosmologia ianomâmi, por exemplo, nós, pessoas retintas. A minha pele retinta é traduzida dentro da mitologia racial, e essa mitologia diz que eu sou negra. Mas se eu tiver uma conversa com uma comunidade ianomâmi, qual vai ser meu nome? Qual vai ser minha história? Não existe essa intimidade, existe a intimidade com os dilemas da branquitude, com os dilemas inter-raciais com pessoas brancas. Então estudamos muito a

branquitude, os problemas, mas não nos dedicamos a construir intimidade com outras populações, com outras civilizações, com outros dilemas. E, por favor, não se trata de uma busca pelo Eldorado, de encontrar um lugar, o céu, Aruanda. Não é isso, mas de realmente entender que existem outros problemas, e esses outros problemas nos levam a outras possibilidades de vida e até de prazer e de liberdade. Então, novamente, minha crítica aos processos de enegrecimento, aos processos de orgulho racial – porque, quando você diz “eu me orgulho de ser negra”, eu entendo um momento histórico, mas eu também percebo sutilmente que é se orgulhar de uma história de violência. E aí o meu sonho é ter uma conversa, por exemplo, sobre intimidade com advogados e deputadas, a partir do meu livro. Porque a questão do livro é simples, pode ser simples: como fazer com que as próximas gerações de crianças tenham, em seu ensino básico, a possibilidade de estudar quimbundo, a possibilidade de estudar uma língua krenak, uma língua de povos tradicionais daqui. Além do português, inglês e espanhol, que são línguas profundamente coloniais e que não nos possibilitam construir diálogos para além dessa própria sociedade amaldiçoada. Então, eu acredito que a questão da intimidade é crucial, fundamental. E clinicamente eu percebo muito isso porque, por exemplo, como as pessoas se vinculam ao meu trabalho? Isso é intimidade também. Perceba, teve um caso que foi muito difícil para mim no ano passado. Eu fiz *O quarto de cura* na Trienal Sesc-Sorocaba. Uma pessoa trans racializada me perseguiu durante algumas semanas nas redes sociais, mandando muitas mensagens de que estava passando por problemas psiquiátricos e espirituais, que precisava da minha ajuda, que meu trabalho era muito importante para a vida dela. Isso tudo é vínculo. Ok. E eu ignorei porque eu não tinha nada a ver com aquele problema e eu percebi que eu não queria me vincular a essa história. E essa pessoa continuava me vinculando... E isso não foi só com ela. Eu recebo, agora nem tanto, mas já recebi muitas mensagens desse tipo de vínculo: “Por favor, me ajude”, “Eu estou pensando em me matar. Por favor, me ajude”, “Estou com depressão. O que é que eu faço?” “Você é perfeita, você é incrível”. Esse tipo de vínculo ocasionou que essa pessoa que estava me perseguindo durante semanas nas redes sociais foi na abertura da exposição em um dia que era só para convidados e não conseguiu entrar. Então, ela agrediu os seguranças, se cortou na frente do espaço, acampou e falou que só sairia dali quando eu chegasse e conversasse com ela. Isso é vínculo. Isso é intimidade. A

pessoa criando junto comigo uma relação violenta com meu trabalho. Por quê? Por que essa pessoa me coloca nesse local de servidão? É o local que eu crio e do qual eu saio. Eu, Castiel, saio. Mas é o desafio da minha obra. Eu vivo em um país onde qualquer possibilidade de ajuda que eu proponho, de cura, de processo coletivo, é nessa violência que acontece. Então, desencadeou que essa pessoa entrou no *Quarto de cura* e fez um feitiço para mim lá dentro. E todas as pessoas que entravam, desmaiavam. Então, como fica a história da arte nesse quesito? A instituição queria pagar uma passagem para eu ir no espaço desenvolver uma limpeza espiritual. Os mediadores, muitos deles iniciados em religiões de matriz africana, também perceberam isso. E aí? Isso não é um problema meu, essa é a questão. Isso é um problema da história da arte institucional e é um problema da pessoa comigo. Não um problema meu com ela. Vamos lá, sobre intimidade, continuando. Bem, a história da arte... Ela se constrói com roubo. Na verdade, a categoria arte é construída descolada de qualquer possibilidade de vida, não é? Retira do objeto a possibilidade da alma, ou seja, de memória, e transforma aquela vida em objeto e, assim, passível de ser controlado. Então, estes locais de arte – museus e galerias, instituições que se constroem justamente como uma experiência museológica de retirar, de limpeza, de apagamento e de uma vida estática –, quando se encontram com a minha obra e outras obras, vivem uma crise não só estética, mas uma crise histórica. Minha obra é viva. Eu achei incrível todo esse problema que deu para a instituição porque ela precisou rever. Ela precisou ver como precificar e como pagar uma sacerdote para entrar no *Quarto* e fazer outra limpeza espiritual e energética. Como a história da arte se relaciona? Como o neoliberalismo se relaciona com a precificação desse trabalho de uma mulher negra. Por fim, essa sacerdote foi no trabalho, fez uma limpeza porque eu quis. Porque eu também poderia falar: “não quero”. E isso não é problema meu, porque realmente não era problema meu. Mas, no final, deu certo, e as pessoas voltaram (risos) e conseguiram permanecer dormindo, sem desmaiar novamente (risos).

Napê Rocha / Quero dizer que estou muito feliz, amiga, de te encontrar aqui, mas antes também vou agradecer à equipe da revista o convite e me apresentar para o grupo. Sou pesquisadora no campo das artes visuais e atualmente desenvolvo pesquisa de doutorado no PPGArtes da Uerj. Assim como Castiel, sou do Espírito Santo; sou de Vila Velha e vivo aqui no Rio há pouco mais de quatro anos pesquisando práticas artísticas de autoria negra e os sagrados africanos. E aí, quando Livia me apresenta como uma pessoa que acompanha a obra de Castiel,



Figuras 7 e 8
Castiel Vitorino Brasileiro
& Kim Calvacante
Experiências de Jardim
Performance realizada na
residência artística Afro-
transcendence, Red Bull
Station, curadoria Diane Lima
São Paulo, 2016

para mim é muito engraçado pensar isso, porque conheci Castiel antes de conhecer o trabalho dela, antes de o *Corpo-flor* nascer e tenho o privilégio de acompanhar seu trabalho com muita intimidade. Nos conhecemos há muitos anos, em uma experiência universitária, e muita água rolou de lá para cá. Minha saída do Espírito Santo e vinda para o Rio foi também um momento de ouvir falar de Castiel num certo distanciamento, à medida que ela vai ganhando outros espaços, vai circulando com mais destreza. E aí, desde que eu recebi esse convite, toda vez que eu ia dormir, eu pensava numa questão. Castiel atrapalhou meu sono em alguns momentos, mas tem uma questão que tem a ver com essa conversa toda sobre linguagem. Sobre nomear, mostrar e não mostrar. Eu fiquei pensando na categoria de arte afro-brasileira que tem sido elaborada pelo menos desde o começo do século 20 por teóricos do campo que desejam interpretar um certo tipo de produção artística, que são aquelas práticas artísticas que podem lidar com questões e formas supostamente afro-brasileiras ou africanas, mas que recentemente têm sido utilizadas, também, para prezar pelas autorias e produções de artistas negras. Para enaltecer e trazer à visão algumas práticas e poéticas que são historicamente invisibilizadas. E aí, pensando nesse desejo de visibilidade, eu lembro que uma vez estávamos conversando sobre uma coisa qualquer nestes últimos tempos de covid e aí eu perguntei se você não estava com medo da covid. Você nem deve se lembrar disso, mas você falou que não, que você já estava acostumada a lidar com o invisível. Esse invisível que existe na sua prática cotidiana com a macumba. E aí, eu fiquei muito pegada com isso, com essa questão da visibilidade e da invisibilidade. E fiquei pensando nessa dimensão do visível e do invisível na chave do segredo, que é algo com o qual você tem lidado com alguma frequência, mas principalmente sobre o oculto. Eu acho que tem uma diferença entre segredo e oculto. E aquilo que está oculto no seu trabalho e como se dão as escolhas daquilo que você deseja revelar e daquilo que você deseja ocultar, que não se revela. Ou não se revela na superfície. Queria te ouvir falar um pouco sobre isso, visibilidade, invisibilidade, ocultamento. Não sei se me fiz entender (risos).

CVB / Fez sim, estou pensando aqui (risos). É porque essa pergunta mexe muito comigo. Me dá até vontade de chorar, sabia? Porque ela me mobiliza em um local de confiança. A macumbaria, a magia, a espiritualidade, para mim é um exercício de confiança, de intimidade. Tem momentos que precisamos apenas confiar que

iremos desenvolver nosso trabalho, nosso trabalho irá chegar nas pessoas e nas vidas que estão precisando, e que eu preciso também. E precisamos confiar que o oculto independe de nós. Precisamos confiar e respeitar o fato de que existem forças que independem do nosso querer, da nossa vontade. Realmente aceitar que não controlamos, que não sabemos, que desconhecemos, que temos medo, até, de habitar essa experiência de ocultismo. Claro, existe algo que é a explicação, não é? Eu costumo dizer que meus textos são lembretes e convites para viver coisas que nem eu mesma sei, às vezes, o que são essas para que eu estou convidando. Porque, de fato, eu entendo e me percebo como uma mensageira, mensageira de calunga, uma mensageira da morte. E sendo uma mensageira, tendo vários planetas em meu mapa astral de gêmeos e sendo uma filha, uma vida ordenada justamente por Exu e por pombagiras, eu não posso ter ingenuidade em relação à comunicação. Em especial, porque Castiel, essa encarnação, acontece neste momento histórico deste planeta, que é o das redes sociais, da inauguração do que nomeamos internet e da visibilidade. Então, eu vivo este momento histórico e eu preciso aprender a lidar com os problemas dessa história, que é o problema da visibilidade e da invisibilidade. Veja, a questão da visibilidade – uma delas, que me deixa com bastante ansiedade, é a representação, não é? Ter sempre que deixar visível algo, construir uma vida que me demonstre aberta, um corpo aberto para todas as pessoas que necessitam encontrar comigo e me transformar e me permitir me transformar em um exemplo. Eu não quero ser um exemplo. A minha trajetória não é a de uma heroína. É uma trajetória de uma pessoa e de uma vida que é livre, que deseja ser livre. No entanto, a visibilidade, em especial no contexto brasileiro, não permite a liberdade. A visibilidade hoje, a meu ver, não se trata de uma liberdade; se trata de uma jaula, de uma nova prisão. De você corresponder, a todo instante, a uma agenda crítica, curatorial, uma agenda econômica, de justiça, de violência e tudo mais. Eu não estou dizendo que a justiça não deve ser cobrada, mas que eu quero conseguir construir momentos em que eu não precise estar em vulnerabilidade para encontrar quem eu preciso encontrar, para desenvolver o meu trabalho, a minha obra. Eu não quero estar na frente sempre, eu não quero ser o rosto de uma geração. Eu quero que uma geração se construa. Eu não quero ser a primeira. Eu não aguento mais ser a primeira. A primeira do prêmio Pipa, a primeira da bolsa Zum, a primeira de não-sei-quê, a primeira aqui... Eu sou a primeira aqui também? A primeira travesti retinta aqui?

LF / Sim.



Figura 9

Castiel Vitorino Brasileiro
*solo quedate en silencio,
adiós mi madre y padre*
Templo - Espaço percível
de liberdade
Praia do Arpoador, Rio de
Janeiro, 11 de março de 2022
Solar dos Abacaxis /Manjar:
D'olho d'água à foz
Foto Renato Mangolin

CVB / Então, isso não é uma história que deve ser comemorada. É uma história que precisa ser revista. Porque se eu sou a primeira, quais são as ferramentas que eu tenho para lidar com isso? E quais são as ferramentas que eu construo para outras que virão? Esse é o desafio. É ultrapassar esta experiência que, por vezes, a visibilidade no Brasil coloca no sentido inaugural. O que estamos vivendo hoje não é algo que se inaugura em 2015, quando a indústria editorial cria a Djamilia Ribeiro. Não se trata disso. Se trata de uma luta e de um processo misterioso e, por vezes, a outra palavra que você usou... mistério... oculto... e por vezes oculto da história mesmo. E, para terminar, a Beatriz Nascimento, nessa entrevista da década de 1980,³ diz que talvez a necessidade seria construir uma sociedade secreta para conseguirmos executar alguns planos que são cruciais para as nossas vidas em comunidade. E aí ela pergunta: “é, mas quem quer isso?”. Quem deseja realmente viver esse oculto? Não são todas mesmo e... Bem, cada uma com a sua decisão. Respondi? (risos).

Diambe da Silva / Oi, Castiel, obrigada pela presença e ao pessoal da revista pelo convite. Já se falou sobre a origem do seu nome, as relações com outras culturas, com outras criaturas. Falamos da cura, esse termo que você não usa mais – até porque, às vezes, a cura é impossível, certo? Então, se não há cura, talvez seja mais proveitoso viver o que se consegue viver da liberdade, e isso pode ser mais importante do que estar curada. Outra coisa que eu fiquei pensando, Castiel, tem a ver com minha conversa com a Walla Capelobo sobre um texto da Beatriz Nascimento que, nos anos 1990, reflete sobre um tipo de orgulho racial ou de gênero que às vezes pode ter um revés e que caminha com violência. O que não é uma conclusão simples e nem rasa, mas parece que é uma questão do seu livro. Queria falar sobre as coisas que você tem feito recentemente. De onde vêm esses escritos? Como é o processo de feitura e de recolhimento desses textos? E você tem feito pinturas abstratas e desenhos em óleo que parecem ser parte do seu fazer cotidiano. Essas obras vêm neste momento atual, que sistematicamente valoriza a representação, a visibilidade, a pintura figurativa e coisas que conseguem, de algum jeito, agradar a uma branquitude brasileira que não consegue colocar seus esforços naquilo que não consegue possuir. Aí vem essa profusão de representação, visibilidade, indústria editorial,

³ Nascimento, Beatriz. Entrevista. Acervo Cultne. <https://www.youtube.com/watch?v=6VmPjhOTozI>.



Figura 10
Castiel Vitorino Brasileiro,
Mergulho como rede, 2018
fotografia

isso tudo que você disse. Mas eu queria mesmo é que você falasse como é o seu processo, o seu prazer e o seu fazer dessas coisas, desses mistérios que vêm e que trazem esse livro hoje, no presente das coisas que você tem feito.

CVB / (risos) Obrigada. Sua pergunta me toca numa posição muito emocionada, porque é difícil conseguir falar e desenvolver essa crítica sobre processos de enegrecimento, e também porque o livro nasce no contexto do meu mestrado em psicologia clínica. Nele, eu reviso a história do *Tornar-se negro*, da Neusa Santos Souza.⁴ Eu leio e releio esse livro para conseguir responder a alguns dilemas e adoecimentos nas populações negras dentro da clínica a partir das ferramentas clínicas, mas também para ultrapassar essa história do negro. O título do meu mestrado é *Tornar-se imensurável*, que é uma resposta ao *Tornar-se negro*. E eu chorei muito, fiquei com muita ansiedade, muita crise mesmo, porque chegou num ponto do mestrado em que eu estava terminando a escrita e eu dormia e acordava com a frase: “me ensinaram tudo errado”. E isso é muito íntimo para mim, mas acho que é importante falar aqui, porque quando conhecemos a história, desmitificamos algumas coisas. Quando estudamos a história daqueles que foram ditos nossos líderes, a história pessoal, a história cotidiana, vemos que são pessoas por vezes covardes. Corajosas, fizeram o que foi preciso fazer. Eu sou fruto desse trabalho, mas por vezes, muito covardes. Então, é doloroso ver isso e entender que existiam diversas outras possibilidades e oportunidades pelas quais essas pessoas ditas líderes não optaram. Não estou culpando; não se trata disso, mas de entender que ao longo da história temos escolhas. Nós temos escolhas. Hoje eu tenho optado por nos chamar de outros nomes neste contexto tão difícil da visibilidade, da representação. E não existe momento melhor para eu desenvolver este trabalho. Se de fato eu pertenço, também, a esta história. Esta história não me pertence, a brasilidade, mas eu pertenço a ela, no sentido de que eu sou composta por ela. Então, veja, realmente existe um momento da pintura figurativa que – por favor, não se trata de culpabilizar pessoas, as pessoas negras, por exemplo, que pintam pessoas negras. Não se trata disso, mas se trata de ver e desmitificar essa ficção que se cria – ai, Jesus – pela agenda curatorial mesmo. E essas pinturas que eu tenho feito, elas acontecem neste

⁴ Souza, Neusa Santos. *Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

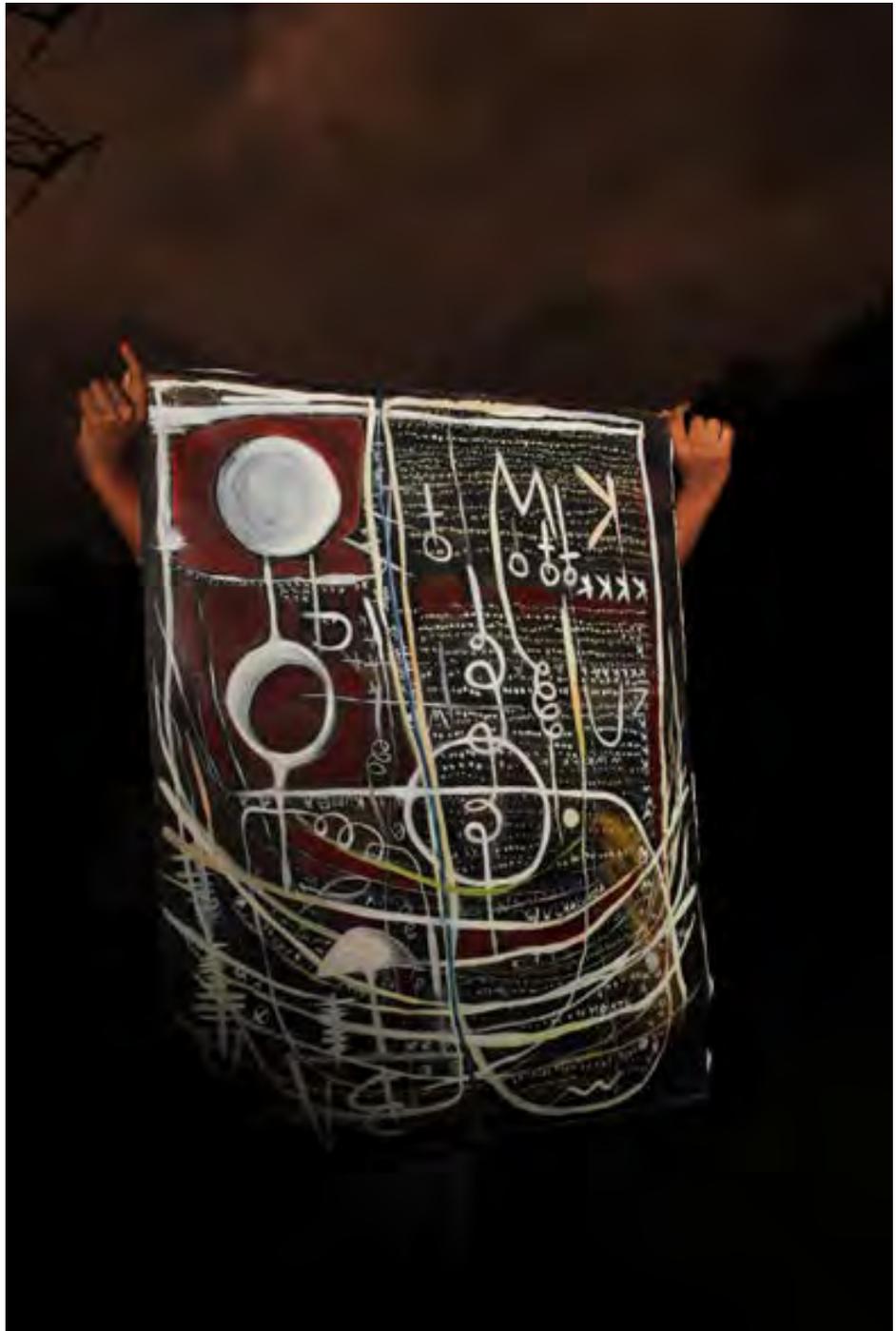


Figura 11
Registro de obra (pintura a
óleo) nas mãos da artista,
2022
Fotografia: Rodrigo Jesus

estudo: o que é representação? o que é abstração? Porque é uma questão de perspectiva. Por exemplo, com as pinturas do Jaider Esbell, você pode dizer assim: “nossa, são superabstracionistas”. No entanto, podem ser uma profunda representação de uma história que ele viveu. E assim acontece ao longo de toda a história, não é? O próprio movimento surrealista, quando essas pessoas branco-europeias veem pinturas acontecendo em outros lugares do planeta e falam “isso é surrealista”, isso é colonização também. Minha prática de pintura nasce dentro desse fuzuê, desse embate, do que é representação e o que não é. Em específico, você (aponta para Diambe), não todas, porque esse convite eu faço para você e não para todas aqui, conversa com uma pombagira em português, porque as pombasgiras falam em português, no entanto, é português que está acontecendo ali? É português que está acontecendo quando o caboclo fala com você? Que língua é aquela? Ou seja, não é um convite para todas as pessoas que estão escutando ou que vão me ler. É um convite para Diambe, a partir da história que eu desenvolvo com você. Existe ali um mistério oculto que é da comunicação, conversamos em português, no entanto, a partir dessa linguagem conseguimos habitar outros lugares. É um mistério, é um oculto que não tem o que se explicar, é um convite mesmo.

Paulo Holanda / Eu queria pegar esse gancho – meu Deus, a língua é muito importante para nos compreendermos, não é?! Sou um corpo amazônico e estou na Amazônia. Lembro que quando eu fiz o mestrado, trabalhei com as Baniwa no interior do Amazonas, na fronteira com a Venezuela e a Colômbia. E elas falaram para mim: “professor, o senhor nunca vai entender a profundidade da nossa cultura se o senhor não falar Baniwa”. Porque eu tinha uma tradutora-intérprete, e ela fazia a comunicação com os demais que falavam pouco português. E partindo desse questionamento, eu fiquei intrigado quando você fala no livro sobre a efemeridade e a calema. Queria que explicasse um pouco mais acerca da calema. Como ela perpassa a ideia da efemeridade e se podem ser dispositivos acionados por você, até como uma ideia de performatividade, de segurança, de bem-estar, nessa construção social. Tem um trecho muito lindo em que você fala: “*Y la santa muerte es un acontecimiento, es un movimiento, es una calema*”. E no eixo seguinte você fala sobre provérbios de uma criatura com órgãos para nós desconhecidos. Porque se são órgãos desconhecidos, qual seria a proposta para além?



Figura 12
Castiel Vitorino Brasileiro
Série Corpo-flor, 2016
Parte de série composta
por fotografias digitais

CVB / Obrigada, Paulo. Você sabe que no mês passado eu passei oito dias em Barcelona, que tem uma população imigrante muito forte, em especial da América Latina. Um dia eu estava na praia e um grupo de mulheres, se não me engano, do Paraguai, estava conversando. E eu falei “gente, que língua é essa?” Porque eu convivo com várias línguas, mas aquela eu não conhecia, e era guarani. No Brasil a colonização foi tão desgraçada, que nos impossibilitou construir um vocabulário que não o português; não conseguimos conversar em outra língua. Claro, temos o pajubá, reconstruímos a língua, mas não temos uma língua que quem não sabe não encontra. Bem, calema em quimbundo é ventania, vento forte. Eu tinha na minha adolescência um sonho terrível que viria uma grande onda inundar toda a ilha e eu ia morrer nessa grande onda (risos). E, bem, a minha relação com o mar se explica de várias formas. Mas hoje a onda acontece também a partir de uma relação com o vento. Não sei se eu quero explicar o vento para você, a força do vento, não se trata disso. E também não sei se eu quero explicar a palavra calema. Acho que seria mais importante me debruçar e comunicar de fato sobre esses órgãos que para nós são desconhecidos, porque muito se fala, até por pessoas próximas a mim, sobre habitar a escuridão, habitar a grande noite, viver o mistério, viver o oculto. E aí eu fico com uma preguiça atual que é assim: gente, tá mas e aí? Quando você entra lá dentro, o que você faz? O que você pode me comunicar além de me fazer convites? O que aconteceu lá? Quando você fechou o olho, quando você pisou algum lugar que estava tudo escuro ou, se não é a escuridão, quando você entrou numa situação com um grupo de pessoas e você se viu assim: “Jesus, eu sou extraterrestre, eu não sei de nada aqui, nada aqui vai me servir de nada”. Então, o que foi preciso para você desenvolver a sua sobrevivência naquele lugar? É a experiência na academia, é a experiência na galeria, é a experiência dentro de uma instituição de arte – que, para mim, é uma escuridão, é um mistério. Então quais são os órgãos que eu preciso desenvolver ali? Veja, animais, besouros, insetos, desenvolvem anatomicamente, junto com as flores, outros tipos de visão. Animais e plantas muito fluorescentes, com cores muito fortes, para atrair um ao outro. E muitos animais, o besouro entre eles, veem o mundo a partir de uma cor violeta. Veja, estamos vivendo agora uma experiência muito importante de nova corrida espacial. Qual é a base da corrida espacial? É hormônio, radiação, modificação

corporal. Quando pessoas trans, travestis, desenvolvem outra humanização, quando pessoas com câncer fazem tratamento de radiação, tudo isso é uma construção de novos órgãos, de uma nova corporeidade. Isto está acontecendo agora. A grande questão para sair desse planeta é conseguir sobreviver fora dele. Só conseguimos sobreviver fora dele tendo outra carga hormonal, outra carga de sangue mesmo. E isso não é ficção científica, isso modifica e está modificando os interesses que a ciência tem conosco. E eu fico, obviamente, muito desconfiada sobre como a indústria farmacêutica tem convivido conosco, pessoas trans, que clandestinamente desenvolvem modificação corporal, hormonal e do órgão. Ou populações africanas que desenvolvem outra relação com os vírus implantados lá. Então, são todas essas complexidades. Quando eu digo de uma ancestralidade interespecífica, uma ancestralidade que não seja identitária, ou seja, ai, a grande mãe África. Gente, África não é minha mãe, nós não temos a mesma mãe, nós não somos irmãs; a questão é essa. A negritude no Brasil se articula da seguinte forma: somos todas irmãs. Só que quando você fala que somos todas irmãs, construímos uma única origem, e não temos a única origem. Nesse sentido, eu gosto quando as populações indígenas falam “parentes”, porque pode ser uma prima, uma tia, uma vizinha. Mas não temos a mesma origem, e isso causa esquizofrenia, causa um delírio de irmandade, não é? Nagô, banto, iorubá, enfim, várias outras epistemologias e povos e resumimos tudo numa mãe África. Oi? Pelo amor de Deus! Vamos viver a história de um modo menos identitário. E quando eu falo assim: uma ancestralidade que não seja identitária, veja, existem vários animais que se transfiguram ao longo da vida. É com esses animais que eu quero lidar, eu quero aprender junto com eles, como borboletas, como lagartas, enguias, peixes. Eu quero me referenciar nesse tipo de vida também.

Hellen Alves / Eu faço parte da revista, sou pesquisadora, doutoranda do PPGAV e também professora de artes. Queria começar falando de uma experiência que eu tive com uma amiga, que é jornalista e fotógrafa, a partir do seu trabalho. Fomos despreziosamente ao MAM-Rio, sem planos para ver algo em específico, e nos deparamos com sua série fotográfica *Corpo-flor*, que nos fez debater sobre a questão da imagem. Gostaria, então, de perguntar qual seria o lugar da imagem em sua poética.



Figura 13

Castiel Vitorino Brasileiro,
Série Corpo-flor, 2016
Série composta por foto-
grafias digitais
Apresentada na exposição
coletiva Composições para
tempos insurgentes,
MAM-Rio, 2021
Curadoria: Beatriz Lemos,
Keyna Eleison e Pablo
Lafuente

CVB / Obrigada, Hellen, que bom que você conseguiu viver essa obra, é muito importante. O lugar da imagem para mim é o centro de tudo o que eu faço. Não a imagem meramente fotográfica, mas a imagem no caminho da imaginação. Eu poder imaginar que o que eu desejo e o que eu sou é possível – um local não apenas da fabulação ou da meditação, mas um local de realmente você imaginar e sentir, um local de sentimento, de emoção. É muito difícil para mim sustentar o que eu sustento na minha obra porque eu sei e eu vivo, quando de madrugada no Brasil, eu sou apenas uma travesti negra ou uma mulher negra no Brasil de madrugada, quando eu vivi no Rio de Janeiro, um dos estados para mim de extrema violência. O Brasil é um país onde eu tenho medo de morrer, de ser assassinada, porque realmente existe a possibilidade de você colocar o pé na rua e ser assassinada. Então é muito difícil, eu, Castiel, sustentar toda a minha obra porque, veja, eu estou falando de morte como transfiguração, mas semana passada morreram dois vizinhos brutalmente assassinados. Como eu vou falar para a mãe dessa pessoa “olha, a morte é uma transfiguração”? Como é que eu vou conversar com minhas amigas que por vezes não conseguem construir outro destino que não a precarização do seu corpo na prostituição? Não é uma pergunta que eu estou fazendo para me desresponsabilizar. De fato, eu me pergunto como construir diálogos com essas pessoas. Por vezes, a minha imagem já basta, por vezes eu estar presente no local, sei lá, no morro da Fonte Grande ou no morro da Piedade e ter-me próxima e ver várias outras amigas que transicionaram e, enfim, já foram presas, vivem uma precariedade muito difícil e me ver, isso em alguns momentos, um minuto basta, mas também não basta, a minha imagem não basta. E é aí que está o racha com a representação. É de fato como conseguimos desenvolver possibilidades não apenas para imaginar, mas para sustentar esses futuros, essas situações de segurança mesmo. A imagem para mim se torna importante, em especial com *Corpo-flor*. A revista *Zum* este ano fez uma matéria sobre o trabalho e apresenta *Corpo-flor* como sendo sobre transição de gênero, e não é. É sobre transfiguração, é sobre transmutação, é sobre a possibilidade de cotidianamente você conseguir construir outro modo de ser e estar neste planeta. Não significa que o trauma vai acabar. Mas é como eu consigo sustentar a modificação, porque é isso que acontece com a raça. Quando você fala “ok, você é uma mulher negra, você é uma travesti negra”, você é negra, pronto, a imagem já está dada. *Corpo-flor* nasce, sim, em uma

relação intrínseca com a minha transição, e essa transição não nasce em 2016, é muito mais complexo que isto. *Corpo-flor* é uma obra que, aliás, Napê viu de perto nascer, em que faço uma promessa assim: todas as vezes que eu construir essa imagem ela será diferente da anterior. E sustentar essa imagem tem sido foda, porque este ano passei no programa Bolsa Zum, e a proposta era levar e fazer *Corpo-flor* nas praias, nos rios e nos lagos do Maranhão. Foi difícil escrever esse projeto porque eu não queria falar de violência. Então foi assim: vai ser agora ou nunca. A frase do projeto foi a seguinte: “Muitos dos meus ancestrais viajaram porque estavam fugindo ou porque estavam sendo sequestrados. Eu quero viajar para viver uma liberdade, para ser feliz”. Foi difícil porque como vou falar disso no contexto brasileiro em que violência vende? E graças a Exu e a todo meu trabalho, fui para o Maranhão fazer *Corpo-flor*, contratei duas pessoas, Marcelo e Nani junto com Gê Viana, minha assistente de produção e de fotografia, desenvolvemos essas obras e depois voltei para Vitória, fiz a obra com o Maksuel, que é um primo meu, próximo, irmão, e com Carol Abouts, que é uma amiga minha de Vitória, muito próxima. Fazer com essas pessoas foi muito importante porque eu instaurei *Corpo-flor* na vida delas naquele momento. No entanto, é foda, é incrível, como a vida dessas pessoas persiste, ainda que eu pinte o rosto, transforme ela em outra coisa, existem gestos, é realmente um processo de incorporação. Então cada *Corpo-flor* passa a ser diferente, é uma alcateia. Nessa pesquisa eu percebo como a vida das pessoas permanece, e isso me enche de alegria e de felicidade. Não se trata de postura de fotógrafa, sei lá, um Pierre Verger da vida (risos), um fotógrafo que vai lá e... Não, essa pessoa realmente acontece nesse trabalho, e eu tenho aprendido com isso. Finalizando, a demanda que eu tenho agora é conseguir construir a comunidade de *Corpo-flor*, a alcateia, o cardume. E isso tem sido bem difícil, mas importante.

Luisa Marques / Também sou da equipe da revista e estou muito feliz de estar aqui te ouvindo, Castiel. Minha questão tinha a ver com o que a Hellen já perguntou, sobre imagem, mas mais especificamente a imagem em movimento. Você falou dos acoplamentos que faz nas fotografias, e acho que esses acoplamentos e mesclas entre naturezas e imagens distintas acontecem também nos seus filmes, no jeito que você usa a montagem. Mesmo em alguns registros de performance em vídeo, existe muitas vezes uma ação forte no modo como essas imagens são manipuladas. Queria então saber um pouco mais sobre a feitura e o processo nos seus filmes.



Figura 14

Castiel Vitorino Brasileiro
A cambonagem e o incêndio inevitável
Vídeo, 34'17", cor, estéreo, HD, 2021
Vitória, New York
Performance comissionada pelo Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA) and the Center for Curatorial Studies (CCS), Bard College

CVB / Obrigada, Luisa. Olha, existe um fato bem difícil e triste, que se vocês forem parar para perceber em toda a minha obra, é que eu estou sozinha na maioria delas. Eu vivo uma solidão, no sentido de que o que eu quero encontrar está distante; e por vezes, o que está próximo de mim, não é o que eu quero encontrar. Eu não quero encontrar subalternidade, eu não quero encontrar pobreza, eu não quero encontrar violência, eu quero encontrar liberdade. A todo instante, todos os dias, alguém me diz que a história que eu construo não existe, o que eu acredito não existe, o que eu quero não existe. Eu sou cria de movimentos negros mesmo, minha família, eu me dediquei durante a graduação, eu faço parte de uma tradição banto brasileira que é o congo, eu sou condessa desse reinado do congo, da Banda de Congo Viramundo, do Morro da Fonte Grande. Então eu tenho um compromisso com a história, com outra história, e esse compromisso é por vezes uma merda mesmo porque me exige muito e eu me sinto muito sozinha. Veja, como é que eu vou fazer um filme em 2018, 2019, *Para todas as moças*? Eu não tinha inteligência, eu não tinha sensibilidade para trazer outra pessoa no filme além de mim. Eu não tinha como dar conta da responsabilidade

que é misturar a minha imagem com a de outra pessoa e recriar um ponto de Iansã falando de travesti, falando de cu. Então eu sustentei a minha imagem, eu sustento a minha imagem, sozinha, com muita garra, mas sustento. Hoje eu estou em outro momento porque sinto que tenho mais responsabilidades, mais ferramentas, mais estrutura para realmente trazer a pessoa, pensar a longo prazo. Por exemplo, *Corpo-flor*: temos um contrato vitalício, se eu vendo a imagem com uma pessoa, parte do dinheiro vai para essa pessoa; se essa pessoa estiver morta, vai para comunidade dela. Então é muita responsabilidade. E o filme nasce porque realmente, eu, Castiel, gostaria de ter documentários sobre as minhas ancestrais, sobre as pessoas que transmutavam em Angola, na Ásia, em Índia, enfim, eu gostaria de sentar hoje, daqui a pouco, daqui a três horas, ligar o youtube e ver uma entrevista de uma pessoa com saúde, com felicidade, com família, com amigos dizendo sobre a sua história, entende? Eu gostaria disso, e isso não tem. Então eu tenho uma postura – e nisso o movimento negro acertou em mim (risos) – que é construir para as gerações futuras. Quando crio um filme, eu imagino futuramente as pessoas olhando para trás e vendo 2015, 2016... no século 21, tinha várias pessoas, entre elas, Castiel; não tem como apagar e construir outras histórias. É para isso que eu faço. Visibilidade também eu faço, inclusive (risos).

Entrevista realizada em maio de 2022.

Como citar:

BRASILEIRO, Castiel Vitorino; CABRAL, Hellen Alves; CONCEIÇÃO, Rosemeri; FLORES, Livia; HOLANDA, Paulo; MARQUES, Luisa; OLIVEIRA, Dinah de; ROCHA, Napê; SILVA, Diambe da; SOLEDAR, Jorge. Existem chuvas que não conhecemos: entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 15-46, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Aproximações entre a “atividade fenomenológica” de Gilda de Mello e Souza e o “método” de Aby Warburg

Approximations between the “phenomenological activity” of Gilda de Mello e Souza and the “method” of Aby Warburg

Carlos Henrique Fernandes

 0000-0002-3624-2349
krlos_mus@hotmail.com

Resumo

Neste ensaio sugerimos que a análise iconológica desempenhada por Gilda de Mello e Souza (1919-2005), a qual privilegia os objetos particulares e a valorização dos detalhes, se aproxima da de Aby Warburg (1866-1929), consideradas as devidas distâncias e relativizações. Argumentamos que, em oposição à análise estritamente formalista das imagens, ambos os intelectuais apontam em suas análises para um resgate da vida social a fim de compreender a arte, há muito preconizada pelo historiador da arte suíço Jacob Burckhardt (1818-1897).

Palavras-chave

Gilda de Mello e Souza. Aby Warburg. Iconologia.

Abstract

In this essay, we suggest that the iconological analysis performed by Gilda de Mello e Souza (1919-2005), which privileges particular objects and the appreciation of details, approaches that of Aby Warburg (1866-1929), considering the deserved distances and relativizations. We argue that, in opposition to the strictly formalist analysis of images, both intellectuals point in their analysis to a rescue of social life for the understanding of art, long as advocated by the Swiss art historian Jacob Burckhardt (1818-1897).

Um novo momento, como se fosse uma “mutação” ou inflexão em sua vida intelectual, a passagem de um “modelo sociológico” para um “modelo estético”, pode ser analisado quando Gilda de Mello e Souza (1919-2005) “deixa as ciências sociais”, defendendo sua tese de doutorado em sociologia em 1950, e se encarrega de ministrar as aulas de estética no curso de filosofia na Universidade de São Paulo, em 1954. De certo modo, essa nova situação ressignifica a polaridade da autora entre *criação artística e crítica ensaística*, como – reconhecemos – encontramos-na na fala da própria Gilda, que, a certa altura de sua entrevista a Augusto Massi, ao discorrer sobre a sua transição interinstitucional, afirma:

Na verdade, encontrei um modo de manter a minha velha polaridade: criação e crítica. De um lado, Baudelaire e o impressionismo atendiam ao meu interesse pela crítica dos criadores: Cézanne, Seurat, as cartas de Van Gogh e, entrando no século XX, pintores críticos como Matisse e Paul Klee. De outro, me interessei pelas ideias da Escola de Warburg, à qual cheguei por via indireta, através do livro de André Malraux. Foi quando aprendi a valorizar o detalhe, desentranhar o sentido da obra (Mello e Souza, 2014, p. 104).

Se quiséssemos verificar as fontes teóricas das quais Gilda parte em suas aulas de estética, apresentadas nessa citação, poderíamos seguir ao menos um de dois caminhos: por um lado, levar nossa pesquisa a analisar as obras dos criadores como Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867), Paul Cézanne (1839-1906), Georges-Pierre Seurat (1859-1891), Vicent Willem van Gogh (1853-1890), Henri-Émile-Benoît Matisse (1869-1954) e Paul Klee (1879-1940) ou, por outro lado, tentar compreender sua aproximação indireta às ideias da denominada Escola de Warburg,¹ e, aqui, teríamos um caminho menos certo, pois não só não sabemos a qual obra de André Malraux (1901-1976) precisamente Gilda faz alusão, como a literatura que conhecemos relacionando esse crítico e os “warburguanos”, além de muito escassa, apresenta-se destoante.²

¹ Hoje, Instituto Warburg, vinculado à Universidade de Londres.

² Vejam-se, por exemplo, as críticas esparsas de Ernst Gombrich (1999) a André Malraux.

No que se segue, entretanto, deixaremos o primeiro caminho, aquele dos críticos criadores,³ e, em vez de ouvir a voz de Gilda de que seria por Malraux que chegara *indiretamente* à Escola de Warburg, procurando traçar pontos de contato possíveis entre esta última, Malraux e Gilda, tentaremos sugerir outro caminho.

Assim, seduzidos por “desentranhar” quais seriam então as vias de aproximação de Gilda às ideias da Escola de Warburg, sustentaremos que tal relação pode dar-se não pelos textos do próprio Aby Moritz Warburg (1866-1929), e eis que enveredamos uma vez mais por via indireta, nem por Erwin Panofsky (1892-1968), nem por Ernst Gombrich (1909-2001), mas por intermédio, como veremos, de Edgar Wind (1900-1971), considerado também um dos “continuadores” de suas ideias e intérprete do próprio “método” de Warburg.

Ao que visamos, vale dizer, é apenas sugerir um caminho, ainda pouco especulado, à medida que, como veremos, Gilda de Mello e Souza aparecerá, surpreendentemente, a nosso ver, mais próxima do “método de Warburg” à *la* Wind do que, por exemplo, Erwin Panofsky.

Antes de ir direto ao assunto, contudo, que nos seja permitido oferecer breve explicação de nossa escolha. É no artigo Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza, de Otilia Beatriz Fiori Arantes (2006), que encontramos *un détour* que nos leva a Edgar Wind. Nesse comentário, Arantes cita-o em dois ou três momentos, todos indiretamente, por meio do historiador Carlo Ginzburg: quando o crítico alemão, Wind, considera uma atitude moderna por parte do perito Giovanni Morelli a apreciação dos pormenores nas obras de arte; em seguida, quando relembra que na obra *Art and Anarchy* – inicialmente seis conferências dadas em 1960 e publicadas separadas em *The Listener*, número LXIV, com publicação em livro pela primeira vez em 1963, traduzido no Brasil em meados de 1960⁴ – Wind dedica uma das conferências aos *connaisseurs*;

³ Não há dúvida de que seriam os melhores estetas os próprios artistas, como afirmou Gilda em sua arguição de doutorado, e que, por isso, muito lucraríamos em investigar por esse caminho; tal estudo, porém, demandaria mais tempo do que o proposto para este ensaio.

⁴ Como escreve Arantes (2006, p. 40), “circulava entre nós, já em meados da década de 60, traduzido pela Taurus, o livro de Edgar Wind Arte e anarquia”. Infelizmente, não tivemos acesso a essa tradução nem à versão original, por isso utilizamos a tradução italiana de 1968, em sua 11ª edição, de 2021.

e, ainda, quando Ginzburg, segundo Otília Arantes, identifica o novo “paradigma indiciário” a partir do aspecto de “museu criminal” que, de acordo com Wind (apud Ginzburg, 2016, p. 145), adquire “qualquer museu estudado por Morelli”. Nessas breves passagens, como o próprio título do artigo de Arantes já nos alertava, podemos notar que uma das intenções da autora é chegar Gilda a uma “nova” peritagem, isto é, como escreve Arantes (2006, p. 38), a “algo como uma descoberta dos códigos”.

Assim sendo, o que passaremos a discutir talvez sirva como uma tentativa de alentar essa intenção de ver Gilda como se fosse uma perita, se por alentar, certamente, compreendermos que não nos restringiremos ao menos a duas coisas: o comentário de Arantes e a terceira conferência *Critique of the connoisseurship*, de Wind (1963), em *Art and Anarchy*.

Em O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética, comunicação de 1931, publicada em *A eloquência dos símbolos*,⁵ Edgar Wind (1997) busca nos introduzir à teoria da imagem de Aby Warburg, concentrando-se em três pontos: no próprio conceito de imagem de Warburg, tendo como pano de fundo as mudanças sofridas entre a história da arte e a história da cultura; em sua teoria dos símbolos, desvelando o esquema conceitual de Warburg a partir da estética psicológica do filósofo Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), que define o *símbolo* como uma associação de imagem (algum objeto visível) e significação (algum conceito), e do sentido de imagens *antigas* de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Jacob Burckhardt (1818-1897), isto é, o sentido tanto apolíneo quanto dionisíaco das imagens da antiguidade; e em sua teoria psicológica de expressão mimética, em que “o fenômeno da expressão está associado com um mínimo de reflexão” (Wind, 1997, p. 85), e do uso de instrumentos pelo homem,

⁵ Contradizendo, sem saber, o comentário de Otília da tradução de *Arte e anarquia* pela editora Taurus, em meados dos anos 1960, a editora Edusp afirma, na orelha do livro, ser esta, *A eloquência dos símbolos: estudos sobre arte humanista* – no original, em inglês, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art* (1983) –, “a primeira tradução em nossa língua de qualquer trabalho do autor”.

inspirado pela definição do ensaísta Carlyle,⁶ em *Sartor Resartus*, de que o homem é “um Animal que Usa Ferramenta” (Carlyle apud Wind, 1997, p. 86), o que resulta numa “linguagem de gestos sociais”. Sumariamente, é dentro desse quadro conceitual que Wind procura – digamos – *legendar* o “método” de investigação de Warburg, o qual, de acordo com o próprio Wind, somente a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg⁷ seria capaz de *ilustrar* concretamente.

Permitamo-nos algumas paragens nesse pequeno texto, buscando comparar o “método” de Warburg com o “método” de Gilda, ou melhor, as técnicas arqueológicas do primeiro e os procedimentos fenomenológicos da segunda. Consideramos, ainda, que tal análise exige, por assim dizer, que os próprios ensaios de ambos os estudiosos sejam chamados à discussão, enquanto materiais particulares a compor o quadro de nosso estudo aproximativo.

Segundo Wind (1997, p. 74), podemos verificar que a noção de imagem, para Warburg, parte de sua recusa de uma história da arte *formalista*, ou seja, de uma história autônoma e dissociada, sobretudo, da história da cultura, logo, contra a visão “purista” de historiadores como Alois Riegl (1858-1905)⁸ e

⁶ Thomas Carlyle (1795-1881) foi um ensaísta escocês. A tese de doutoramento de Gilda tem como epígrafe justamente uma passagem do Capítulo 5, sobre o mundo das roupas, de *Sartor Resartus* (1836). Na epígrafe de *O espírito das roupas: a moda no século 19*, lemos: “As Montesquieu wrote a SPIRIT OF LAWS, observes our Professor, so could I write a SPIRIT OF CLOTHES [...] For neither in tailoring nor in legislating does man proceed by mere Accident, but the hand is ever guided on by mysterious operation of the mind” (“Assim como Montesquieu escreveu um ESPÍRITO DAS LEIS, observa nosso professor, eu também poderia escrever um ESPÍRITO DAS ROUPAS [...]. Nem alfaiatando nem legislando, o homem procede por mero Acidente, mas a mão é sempre guiada por misteriosa operação da mente” (Carlyle apud Mello e Souza, 1993, p. 17, tradução nossa).

⁷ Trata-se de uma Biblioteca para as ciências da cultura que, na história da arte, marca a mudança de foco da história dos estilos pelos formalistas para os aspectos práticos e iconográficos da obra de arte (Cf. Agamben, 2015, p. 111-131).

⁸ Em *O culto moderno aos monumentos*, publicado em 1903, por exemplo, e de maneira muito relativizada, podemos observar essa separação entre história e arte, quando Riegl (2014, p. 34) escreve: “Ao lado do interesse histórico da obra de arte antiga, existe outro elemento, inerente à sua especificidade artística e que é relativo às suas propriedades de concepção, forma e cor. É, portanto, evidente que ao lado do valor histórico que possuem, para nós, todas as obras de arte antigas (monumentos) sem exceção, existe um valor de arte intrínseco, que é independente da posição que a obra de arte ocupa na cadeia evolutiva histórica”. Interesses histórico e artístico caminham lado a lado, mas são “inerentes” a suas próprias especificidades e, portanto, acredita Riegl, devem ser tomados em separado, dando autonomia assim à arte que, de quebra, se torna passível de uma “visão pura” de seus elementos.

Heinrich Wölfflin (1864-1945),⁹ que buscaram “romper com a tradição associada ao nome de Jacob Burckhardt”, uma vez que, de acordo com Wind, desconSIDERARAM a inter-relação entre história da arte e história das civilizações. Numa tentativa de restabelecer não só a “totalidade” das humanidades mas, principalmente, as contribuições que tal inter-relação entre aquelas é capaz de fornecer, Warburg tenta, digamos, reviver a tradição de Burckhardt, dando-lhe, no entanto, nova fisionomia.

Wind sustenta, em detalhe, ao menos quatro razões que teriam levado a história da arte a preocupar-se com sua autonomia. A primeira delas seria a “sensibilidade artística de uma época” que acreditava bastar o exame de uma obra de arte pela “pura visão”, desprezando quer sua natureza quer a significação de seu tema. A segunda razão teria culminado na “completa ruptura” conceitual da questão de mudança de foco do objeto artístico para o seu modo de apresentação, em que, por exemplo, conteúdo e forma em Wölfflin aparecem lógica e matematicamente formulados, como antíteses e não como complementares na história da arte. Em seguida, enlaçada à anterior, a terceira razão que teria levado a história da arte a “querer-se” autônoma deriva do fato de ela se ver num “processo evolutivo exclusivamente em termos de forma” com

consequências positivas e negativas: implica tratar os vários gêneros de arte como paralelos entre si – pois, no que diz respeito ao desenvolvimento da forma, nem um só gênero deve ser menos importante do que o outro; também implica anular as diferenças entre eles –, visto que nenhum gênero pode dizer-nos qualquer coisa que já não esteja contida nos outros (Wind, 1997, p. 75).

E, por fim, a quarta razão, de acordo com Wind (1997, p. 76), como um dos resultados dessa visão formalista em que cada arte estaria em posição paralela, a arte como um todo é vista num evoluir paralelo “com as outras realizações no interior de uma cultura”, o que permite à história da arte caminhar um pouco mais,

⁹ Não surpreende o leitor, ao chegar ao posfácio de *Conceitos fundamentais da arte* (1ª edição 1915), que Wölfflin nomeia “Uma revisão (1933)”, ler a consideração de que a especificidade da arte é “trabalha[r] precisamente com noções de natureza óptica” (Wölfflin, 2006, p. 331).

digamos assim, na via de sua formalização e, conseqüentemente, numa insuficiência crítica. Pois, para Wind, tanto a recusa à distinção dos gêneros artísticos quanto a desconsideração de que “a arte é feita pelo homem que usa ferramenta” levaram a história da arte, por um lado, à formalização e, por outro, a uma “visão histórica ‘paralisante’”.

Nessa concepção windiana sobre o “método” de Warburg, a crítica de arte funde-se, equanimemente, em três elementos: “o estudo crítico de obras de arte particulares, a teoria estética e a reconstituição de situações históricas; qualquer deficiência em um desses cometimentos transmite-se inevitavelmente aos outros” (Wind, 1997, p. 77). E, continua Wind nesse sentido, uma “crítica construtiva” teria três maneiras de ser aplicada. Uma primeira maneira seria a histórica, a qual refletiria sobre o fato de que, se os vários campos da cultura fossem tratados como paralelos, perder-se-iam as interações entre eles, e o próprio dinamismo da história seria incompreensível. Uma segunda maneira, ao mesmo tempo, psicológica e estética, demonstraria que uma “visão pura” é mera abstração, sem equivalência com a realidade, já que a visão, o ato de ver, está condicionada pelas circunstâncias do observador. Já a terceira maneira funcionaria como intermediária das duas anteriores – e por ser a maneira que mais nos interessará, daqui em diante, citaremos o trecho completo. Escreve Wind (1997, p. 77):

Mas, em terceiro lugar, podemos também focalizar o problema adotando um meio-termo, e em vez de pressupor *in abstracto* que as inter-relações existem, procurá-las onde podem ser apreendidas historicamente – em objetos individuais. Ao estudarmos esse objeto concreto como condicionado pela natureza das técnicas empregadas para produzi-lo, podemos expor e verificar a validade de categorias que podem então ser úteis à estética e à filosofia da história.

Wind considera que esse terceiro caminho é o que foi adotado por Warburg. Por um lado, Wölfflin e Riegl, ao desconsiderar o que as outras funções culturais, como, por exemplo, a poesia, a religião, o mito, a ciência ou a sociedade, significavam para a imaginação pictórica, passaram por alto, por outro lado, à questão do que a imagem, por sua vez, significava para essas outras funções. Em outras palavras, presos à noção de “visão pura”, eles permaneceram, ambos os formalistas, dupla e ironicamente cegos.

Ao contrário, para Warburg, afirma Wind (1997, p. 79), a imagem está “indissolúvelmente ligada à cultura como um todo”. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*,¹⁰ grande compilado de ensaios de Warburg (2013a), vale como “atestado” dessa caracterização que Wind faz do “método” de seu mestre. A esse respeito, tomemos brevemente um exemplo.

O ensaio, talvez o mais conhecido de Warburg (2013c), *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Sandro Botticelli, de 1893, que fora apresentado como tese de doutorado em 1891, teve como objetivo principal, de acordo com o autor, comparar os dois quadros de Sandro Botticelli (1445-1510) com as representações que se faziam literariamente naquela época, na tentativa de demonstrar o que da Antiguidade pagã interessava aos artistas renascentistas do *Quattrocento* italiano.

Nesse sentido, embora tenha como tema principal duas imagens artísticas consagradas pela grande Arte, o “método” de estudo que emprega parte de lugares periféricos, desconsiderados pelos críticos e tidos como pouco confiáveis ou nada científicos, trazendo à luz, por exemplo, a) os versos de Angelo Poliziano (1454-1494), que por sua vez se nutria dos poetas antigos Ovídio e Claudiano, poeta italiano, aliás, que seria mentor de Botticelli; b) a atenção aos detalhes, sobretudo aos movimentos dos cabelos e das indumentárias nos dois quadros, cujas referências teriam talvez saído, mas não exclusivamente, de vasos e sarcófagos da Antiguidade romana; c) um romance arqueológico em que se vê um possível modelo para a figura da Primavera; d) um desenho de uma figura feminina provavelmente feito por um dos alunos de Botticelli; e) fragmentos de afrescos, ilustrações em medalhas e baú de casamento; f) tragédias, fábulas, gravuras; g) manuscritos, cenas teatrais, lendas ilustradas em pratos; h) retratos, relevos de estuque, xilogravuras etc. Na impossibilidade de apresentar todo esse vasto material, deixamos uma amostra final de sua laboriosa iconologia.

Com isso encerro as excursões que tinham como ponto de partida *O nascimento de Vênus*, de Botticelli. Em uma série de obras de arte de tema congêneres – o quadro de Botticelli, a poesia de Poliziano, o

¹⁰ Publicado no original em alemão em 1932, sendo o prefácio escrito por Horts Bredekamp e Michael Diers acrescentado em 1998. Em português só foi publicado em 2013.

romance arqueológico de Francesco Colonna, o desenho proveniente do círculo de Botticelli e a descrição artística de Filarete – revelou-se a tendência, baseada no conhecimento que, na época, se tinha da Antiguidade, de recorrer às obras de arte da Antiguidade para encarnar a vida em seu movimento externo (Warburg, 2013c, p. 22).

Podemos dizer, aqui, que o “método” de Warburg se manifesta indiretamente ao dar lugar de importância a esses remotos objetos concretos, produtos ou materiais aparentemente secundários e, no entanto, essenciais para o seu estudo, como também se mostra “indireto” posto que se utiliza fartamente das fronteiras, correlações ou intersecções entre as diversas áreas do saber. Tal “método warburgiano” promove, se assim quisermos, ao menos para a história da arte, uma superação frente ao “isolamento” – escreve Gertrud Bing (2013a, p. XLI) em prefácio à primeira edição – “que a obra de arte estava ameaçada de sofrer pela contemplação estético-formal”.

Do outro lado do Atlântico, aproximadamente 60 anos depois da tese de Warburg, Gilda de Mello e Souza apresenta a sua, *O espírito das roupas: a moda do século 19*, de um modo muito familiar à de Aby Warburg. Se lá, na Alemanha, vimos um ensaio de história da arte, aqui, no Brasil, vemos um ensaio estético-sociológico. De maneira abreviada, podemos dizer que o objetivo principal da então jovem autora era mostrar de que forma as vestimentas da sociedade democrática (burguesa e ociosa) do século 19 denunciavam não só a luta de classes (nobreza, média e proletária), no tempo e no espaço, como também a divisão sexual (aqui, numa perspectiva restrita ao feminino e ao masculino), que, conforme Gilda, com a cristalização dos anos se impunham como máscaras aos indivíduos.

Dando mais ênfase, na construção argumentativa de sua tese, aos ficcionistas da literatura francesa e da literatura brasileira, aos retratistas, caricaturistas e cronistas, ou seja, aos artistas do que aos sociólogos e filósofos, Gilda horizontaliza áreas que, na época em que foi escrito seu ensaio, tinham uma noção de ciência instrumentalizada e avessa à imaginação como instância produtora de conhecimento.

Dito de outro modo, para discutir, por exemplo, o tema da luta de classes, ela põe em primeiro plano obras como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871-1922), *Senhora*, de José de Alencar (1829-1877), e *Quincas Borba*,

de Machado de Assis (1839-1908), e em segundo plano Georg Simmel (1858-1918), Thorstein Veblen (1857-1929), Gabriel Tarde (1843-1904) e Gilberto Freyre (1900-1987), como se gravitando em um ponto não científico e, portanto, sem prestígio algum atingisse com mais força o nervo que a ciência, mesmo estando no centro da discussão e da validade, não alcançaria com tanta presteza.

Como se vê, trata-se de um modo de operar indireto e que vai se construindo pela borda ou pela rama, tratando de elementos, num primeiro momento, secundários aos olhos da ciência, porque ficcional e inventado, mas que toma substancialidade e revela, talvez com mais intensidade, o que sozinha esta última jamais seria capaz.

Isso pode ser observado não só no próprio mote da tese, no caso a moda, na época considerado um tema secundário e fútil, em que Gilda constantemente analisa as diferenças sociais na observação de joias, chapéus, bengalas, charutos, espartilhos, coletes, crinolinas, saias, caudas e mangas de vestidos, como também, a certa altura de seu ensaio, no uso de fotografias das famílias de fazendeiros paulistas como ilustração e validação de sua tese (cf. Mello e Souza, 1993, p. 118 e seguintes), o que, a nosso ver, comprova, por sua vez, esse “método” de Gilda (e que vimos também em Warburg) de se apoiar em materiais considerados impróprios ou insignificantes pela comunidade acadêmica de sua época.

Tomemos um trecho bem-humorado de *O espírito das roupas*, em que comenta especificamente o espartilho ou colete como carregado de linguagem simbólica, isto é, não só munido de uma função estética, como também social, já que pode servir, por exemplo, como um sinal de nível social, de ocupação etc., demonstrando assim a possibilidade de significação de uma peça indumentária considerada, até então, material de pesquisa fútil.

Pelo século XIX afora ressoam nos jornais e revistas os protestos contra os seus inconvenientes, as opiniões hostis, que veem nele [o espartilho] um responsável terrível pelas deformações do esqueleto e curvaturas da coluna. O próprio Estado se preocupa com ele: no princípio do século XIX, a Rússia, a Baviera e a Rumânia começam a legislar contra o seu uso, que acham extremamente nocivo, sobretudo às meninas em idade de crescimento. No entanto, a voz masculina que se eleva de quando em quando para condenar com ardor a futilidade das mulheres, provavelmente já tinha esquecido os bustos de cera que, segundo diziam, se fabricavam em Londres por volta de 1789 e estufavam as colantes

casacas masculinas; ou as não menos higiênicas constrições de que lançavam mão os homens, de consequências às vezes desastrosas, como as que sofreu um certo senhor Dorville no baile de Ano Bom da embaixada russa em Berlim, o qual, segundo Max von Boehn, “depois de muito bailar caiu sem sentidos, pois por vaidade havia apertado a cintura, o pescoço e os joelhos, a ponto de morrer” (Mello e Souza, 1993, p. 127).

Além disso, assim como também vimos em Warburg, Gilda transborda, a nosso ver, as fronteiras dos diversos campos do saber, hoje já muito especializados, a todo momento se movimentando com certa liberdade e parcimônia entre a psicanálise, a filosofia, a história e as inúmeras manifestações das artes, em vez de se manter restrita, como conviria aos aspirantes cientistas sociais uspianos da década de 1940, à análise sociológica, em especial à praticada nos Estados Unidos. E, nesse sentido, talvez pudéssemos nos valer do que Horst Bredekamp e Michael Diers (2013a, p. XVIII) disseram de Warburg, para quem sua iconologia “exige a interdisciplinaridade como *conditio sine qua non*”, como sendo verdadeiro também para os olhos, uma só vez, de esteta, de psicóloga e de socióloga de Gilda, olhos abertos e atentos para a história da cultura, tanto aqui, em *O espírito das roupas*, quanto nos diversos ensaios reunidos nas obras *Exercícios de leitura* (Mello e Souza, 2009) e *A ideia e o figurado* (Mello e Souza, 2005), como também no ensaio *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunáima* (Mello e Souza, 2003).¹¹

Se pudéssemos apontar algo ainda pouco explorado pela fortuna crítica acerca do pensamento de Gilda de Mello e Souza atualmente, diríamos talvez ser que a razão dessas semelhanças entre ambos, nos parece, foram permitidas graças a um resgate, tanto por Warburg quanto por Gilda, do historiador da arte Jacob Burckhardt (1818-1897). Sendo mais precisos, podemos citar uma ideia

¹¹ É curioso notar como essa nossa observação não se esgota, mas se mantém aberta e desdobrável, como acreditamos, em outros caminhos. Para Davi Arrigucci Jr., por exemplo, Luigi Pareyson surge como referência a Gilda, como podemos ler em *Gilda, a paixão pela forma* (Mattos, Miceli, 2007, p. 173): “Gilda, a quem sempre interessou a *estetica della formatività* de Luigi Pareyson, sabia muito bem que a atitude envolvida nesse processo dinâmico e dialético de dar forma implicava uma espiritualidade situada – humana, social e culturalmente determinada”. E ainda poderíamos citar, nesse sentido, a proximidade e, por vezes, as referências explícitas de Gilda aos fundadores da Escola dos Annales em seus ensaios.

que vemos reaparecer em Warburg e em Gilda de maneira muito evidente. Ambos, consideradas as devidas distâncias, reconhecem a importância, pelo menos nos ensaios de que vínhamos tratando até agora, da vida social para a compreensão da arte, em que as festividades aparecem como formas de transição da vida para a arte.

Quando busca imitações de ninfas da Antiguidade nas cenas teatrais de *Orfeo* pelos dramaturgos italianos da época renascentista, em *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Sandro Botticelli (Warburg, 2013c, p.39), o próprio historiador da arte alemão observa: “Reconhecemos aqui o que Jacob Burckhardt, provando uma vez mais o caráter visionário de seu juízo certo, disse: ‘A cultura festiva italiana em sua forma mais elevada é uma verdadeira transição da vida para a arte’”. Essa transição que Warburg perseguirá, à guisa de ilustração, é evidente no ensaio *As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi* (Warburg, 2013b, p. 332), ao mostrar três tapetes como ilustrações da presença da Antiguidade pagã na cultura festiva da corte dos Valois para a “*mneme social*”, cuja “função consiste em integrar o mundo formal pagão à cultura de expressão europeia”.

No caso da esteta brasileira, o último capítulo de sua tese de doutorado, intitulado *O mito da borralheira*, traz a festa burguesa, dos salões e dos bailes, como o momento de exceção entre as classes. A autora cita de início as mesmas palavras que vimos Warburg citar de Burckhardt: “A festa, dissemos, é a vida de exceção. Ela é principalmente aquele ‘ponto de transição entre a vida real e o mundo da arte’ de que fala Burckhardt”. (Mello e Souza, 1993, p. 145). Para a sociedade burguesa do século 19, diferente da renascentista de Warburg, essa passagem na festa ocorre de modo profundo, porque representa uma nítida ruptura das obrigações do trabalho e da vida doméstica. Se na vida familiar burguesa os gestos são polidos e graves, demonstrando a rigidez da moral e dos costumes, a festa era o momento de seu afrouxamento, “uma evasão periódica, de uma pausa na ordem do mundo” (p. 147).

Nesse momento de fantasia, homens e mulheres se misturam e explodem na festa o negaceio, a faceirice, os avanços e recuos, os apelos e fugas, os toques e as trocas de olhares, o esconde e desnuda, funcionando muitas vezes como a “antecâmara do casamento”. Momento de exibicionismo das competições de salão não só das danças, como também das charadas em que brilham os mais

argutos e, principalmente, da moda na qual “a vestimenta [é] um instrumento de luta” entre as classes e os sexos. Momento, repetimos, breve, efêmero, pois “passada a breve vertigem dos sentidos, em que dançava à beira do abismo, podia a matrona voltar, aplacada, ao cuidado dos filhos e da vida doméstica” (Mello e Souza, 1993 p. 153). Já os homens, além da elegância do terno e do talento, a habilidade do galanteio determinará o sucesso ou o fracasso de sua corte amorosa. São esses os jogos simbólicos presentes na festa, nessa “trégua indecisa” em que se ampliavam os recalques.

Do ponto de vista do abrandamento entre as classes das sociedades urbanas do século 19, que, no espaço cotidiano, vivem afastadas, a festa permite aproximações. Ela esboroa os limites demarcados entre burgueses e arrivistas. No baile de máscaras um universo onírico, por exemplo, se concretiza, e podemos ver, juntos, a borralheira e o príncipe. Mas de duas uma: ou a jovem se eleva aos olhos de todos, por exemplo, pela bela vestimenta, saltando do universo popular, quem sabe, para a esfera pequeno-burguesa, ou, cometendo uma *gaffe*, uma desarmonia, desnivela-se retornando à vida cotidiana de borralheira. Como conclui Gilda (1993, p. 169),

Assim, a pausa passageira que se abriu em cada vida pode tanto arrebatado o indivíduo na vertigem de um instante, como atirá-lo na consciência aguda do borralho. Depois da mascarada, quando a ordem do mundo se refaz, brilha mais lúcida a verdade interior de cada um.

Visto por esse prisma de aproximação simpática entre ambos os estudiosos, algo em parte parece destoar da reflexão feita por Prado Jr. (2006) em *Entre Narciso e o colecionador* ou o ponto cego do criador. Após apresentar o esquema ternário de Erwin Panofsky, um dos mestres da Escola de Warburg, que vai da descrição pré-iconográfica, passando pela análise iconográfica, até chegar, enfim, à interpretação iconológica, Bento Prado Jr. se detém no problema da “circularidade da interpretação” como retomada da polêmica entre Heidegger e Cassirer em Davos, e que se remete à crítica de Kant, apontando o espírito epistemológico da iconologia meio que mecânica praticada por Panofsky e sua aproximação aos “métodos das *hard sciences*” como diferente do espírito inventivo, prospectivo e – acrescentamos – imaginativo de Gilda de Mello e Souza, muito próximo, dirá ele, da fenomenologia de Merleau-Ponty (apud Prado Jr., 2006, p. 35), para quem “a pintura nos reconduzia à visão das

próprias coisas” ou ao “ver como” da filosofia analítica de Wittgenstein, a despeito da rivalidade existente entre essas duas tradições.

Ora, em nossa análise vínhamos aproximando a exegese de Gilda à de Warburg, pois não só os temas (indumentárias festas, mitos etc.), como também a atitude interdisciplinar e a transversalidade dos campos do conhecimento amalgamam os espíritos de ambos. Espíritos avessos àquele saber histórico, fundado exclusivamente em razão, aplicado à arte, como ocorre em Panofsky, a nosso ver, tanto na visão de Prado Jr., como vimos, quanto na de Georges Didi-Huberman, já que, no caso específico deste último, na visão panofskyana não há brechas ou espaço para o não saber, como se fosse um espaço sem conflito, fechado, suficiente e positivista,¹² que muito impera ainda na vida universitária de alguns historiadores da arte (cf. Didi-Huberman, 2013a, p. 113-183).

Ao colocar tais elementos nesta perspectiva ensaística, salta-nos aos olhos um problema de continuidade entre Panofsky e Aby Warburg, e, de maneira provocativa, poderíamos lançar as questões de Otilia e de Bento sobre a relativização¹³ do “método warburguiano” por Gilda ao próprio seguidor “direto” da escola alemã. Uma investigação mais aprofundada talvez apontasse, a nosso ver com certa ironia, a intelectual brasileira como mais próxima do fundador da Escola

¹² Comentando justamente duas versões, sendo a versão americana – usada, aliás, por Prado Jr. em *Entre narciso e o colecionador...* – de Panofsky, a saber, *Sobre o problema da descrição e da interpretação do conteúdo das obras das artes plásticas*, Didi-Huberman (2013a, p. 137, grifos do autor) escreve: “Da Alemanha à América, é um pouco o momento da *antítese* que morre [em Panofsky], enquanto o da *síntese* – otimista, positiva e até mesmo positivista em alguns de seus aspectos – alça voo. É um pouco o desejo de fazer todas as perguntas que teria dado lugar ao desejo de dar todas as respostas.”

¹³ As reflexões de Bento Prado Jr. em *Entre Narciso e o colecionador...* partem justamente de um problema levantado por Otilia Beatriz Fiori Arantes (2006, p. 42) em *Notas sobre o método...*, quando escreve: “Pois é neste vai e vem entre a pintura, sua história e a realidade que se move a nossa autora – utilizando permanentemente e ao mesmo tempo relativizando as lições dos mestres da Escola de Warburg”; trecho, aliás, retomado integralmente por Prado Jr. (2006, p. 29) que, em seguida, coloca como questão: “O que interessa é aprofundar o sentido dessa ligação de certo modo ambígua com a referida Escola: que significa aqui *relativizar*? Para fazê-lo, parece útil comparar os textos ‘epistemológicos’ de Erwin Panofsky com a concepção de arte e da experiência estética a ser desentranhada das entrelinhas dos ensaios de Gilda de Mello e Souza”.

de Warburg do que o próprio Erwin Panofsky. Em outras palavras, endossaríamos a distinção de Prado Jr. dizendo que o tom de Gilda difere, e muito, do de Panofsky uma vez que este último parece perder o próprio “tom warburguiano” do qual talvez, quem sabe, afirmara descender.

Não nos cabe, no entanto, continuar nossa discussão nesse sentido, pois resultaria, no mínimo, numa análise comparativa entre os supostos mestres da Escola de Warburg e o próprio Aby Warburg, o que, de fato, bem escapa do propósito de nosso ensaio. É, contudo, curioso observar, para concluir, ao menos no que concerne a nossa indagação sobre os “alcances warburguianos” de seu discípulo, que encontramos num texto do historiador e filósofo da arte francês Georges Didi-Huberman (2013b, p. 78) a seguinte caracterização de Panofsky: “O grande padre exorcista do nosso *dibuk* [no caso, esse espírito seria Warburg] não foi outro – e acaso poderíamos duvidar disso? – senão Erwin Panofsky”, cujo ritual teórico de exorcismo expulsava da iconologia – criada, aliás, por Warburg – tanto o *pathos* dionisíaco nietzschiano¹⁴ quanto a *Nachleben* (sobrevivência) anacrônica¹⁵ purificada pelos termos de “herança” e “influência” num campo cronológico.

¹⁴ Sobre “as fórmulas do *pathos*” da Antiguidade retomadas pelos artistas recentes que, não todos, as polarizaram ao reelaborá-las, Wind refere-se, sem comentar, ao ensaio “Durer e a Antiguidade Italiana”, de Warburg. Quanto à referência a Nietzsche e ao *pathos* dionisíaco, ver, por exemplo, *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo* (Nietzsche, 1996). Em resumo, trata-se aqui de uma visão conceitual de Warburg, de fundo nietzschiana, contrária à calma idealizadora (apolínea) de historiadores e artistas classicistas.

¹⁵ Para aqueles que se interessam pela história da arte é conhecida a dificuldade da tradução do conceito de *Nachleben* empregado por Aby Warburg. Ernst Gombrich, que não conheceu Warburg pessoalmente, mas compartilhou de seus ensinamentos, tornando-se, até certo ponto, seu seguidor, aponta os riscos da tradução do termo alemão para o inglês *survival* (*sobrevivência*) (ver, por exemplo, a biografia de Warburg escrita por Gombrich, intitulada *Aby Warburg: An Intellectual Biography*). Já Giorgio Agamben (2015, p. 111-131), por exemplo, considera inapropriada a compreensão de *Nachleben*, quer por “sobrevivência”, quer por “renascimento”, pois tais traduções encobrem o sentido de “continuidade da herança pagã”. Atualmente, o historiador da arte francês Didi-Huberman (2013b, p. 43-49) retoma aquela primeira tradução, não só como a menos arriscada, mas nos informando também que Warburg retirara o conceito de um antropólogo britânico.

Em *Diante da imagem*, podemos ter mais ou menos uma noção daquilo em que se transformara, depois do “descarrego” de Panofsky, segundo o mesmo Didi-Huberman (2013a, p.163), a teoria das imagens de Aby Warburg:

A iconologia entregava portanto toda imagem à tirania do conceito, da definição e, no fundo, do nomeável e do legível: o legível compreendido como a operação sintética, iconológica, na qual se “traduziriam” no visível (o aspecto claro e distinto das “significações primárias e secundárias” de Panofsky) invisíveis “temas”, invisíveis “tendências gerais e essenciais do espírito humano” — invisíveis conceitos ou Ideias.

Carlos Henrique Fernandes é doutorando no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFSCar e graduando em história da arte da UFRJ.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Notas sobre o método de Gilda de Mello e Souza. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 43, set. 2006, p. 37-49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34542>. Acesso em 14 jan. 2022.
- BING, Gertrud. Prefácio à primeira edição. In: WARBURG, Aby Moritz. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013a [1932], p. XLI (Coleção Arte Físsil, v. 7).
- BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio. In: WARBURG, Aby Moritz. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013a [1998], p. XVIII (Coleção Arte Físsil, v. 7).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte nos limites da sua simples razão In: *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a, p. 113-183.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O exorcismo da Nachleben: Gombrich e Panofsky In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b, p. 75-83.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2 ed., 7 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 143-179.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Edusp, 1999.

MATTOS, Franklin de; MICELI, Sergio (orgs.). *Gilda, a paixão pela forma*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre Azul/Fapesp, 2007.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *A palavra afiada: Gilda de Mello e Souza*. Org., introd. e notas Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *Exercícios de leitura*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2009 (Coleção Espírito Crítico).

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2005 (Coleção Espírito Crítico).

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003 (Coleção Espírito Crítico).

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PRADO JR., Bento de Almeida Ferraz. Entre Narciso e o colecionador ou o ponto cego do criador. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 43, set. 2006, p. 9-36. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34541/37279>. Acesso em 11 jan. 2022.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WARBURG, Aby Moritz. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013a (Coleção Arte Físsil, v. 7).

WARBURG, Aby Moritz. As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi. In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013b [1927] (Coleção Arte Físsil, v. 7).

WARBURG, Aby Moritz. *O nascimento de Vênus e A Primavera*, de Sandro Botticelli. In: *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. São Paulo: Contraponto, 2013c [1893] (Coleção Arte Físsil, v. 7).

WIND, Edgar. O conceito de Warburg de *Kulturwissenschaft* e sua significação para a estética. In: *A eloquência dos símbolos: estudos sobre a arte humanista*. Comp. e org. Jaynie Anderson. Memória biográfica Hugh Llooyd-Jones. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Edusp, 1997 (Clássicos 8).

WIND, Edgar. Critique of the connoisseurship. In: *Art and Anarchy*. Evanston: Northwestern University Press, 1963.

WÖLFFLIN, Heinrich. Posfácio: Uma revisão (1933). In: *Conceitos fundamentais da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 331-339.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em maio de 2022.

Como citar:

FERNANDES, Carlos Henrique. Aproximações entre a “atividade fenomenológica” de Gilda de Mello e Souza e o “método” de Aby Warburg. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 48-65, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Rumores de críticas de arte menores

Rumors of minor art criticism

Lindomberto Ferreira Alves

 0000-0001-7832-1734
lindombertofofa@gmail.com

Resumo

O texto expõe os pontos de partida de uma pesquisa que se debruça sobre a dimensão poético-política de perspectivas contra-hegemônicas de escritas em/sobre arte. Trata-se de apontamentos introdutórios, atentos ao território insurgente de escritas críticas da arte, cuja contestação do monologismo crítico ocidental chama atenção para modos minoritários de pensar-escrever as práticas, as teorias, as críticas e as histórias nesse campo. Nossa hipótese é de que as táticas escriturais dissidentes engendradas nesse território tanto seriam urdidadas quanto colocam em funcionamento o que propomos chamar de exercícios de críticas de arte menores. Exercícios que requisitam práxis críticas mais complexas e heterogêneas junto ao trabalho de arte na contemporaneidade e suas inextricáveis críticas da condição histórica do presente.

Palavras-chave

Crítica de arte. Arte contemporânea.
Escritura. Crítica de arte menor.

Abstract

This text exposes the starting points of a research that leans over the poetic-political dimension of counter-hegemonic perspectives in writings in/about art. Aiming, with it, to address introductory considerations attentive to the insurgent territory of writing in art criticism, whose contestation of the critical occidental monologism, brings attention to minority ways of thinking-writing the practices, theories, critiques and histories of this field. Our hypothesis is that dissident writing tactics brought about in this territory so much would be weaved as it would work as what we suggest be named exercises of minor art criticism. Exercises that require more complex and heterogeneous critical praxes along with the function of art in contemporaneity and its inextricable commentary on present history condition.

Keywords

*Art criticism. Contemporary Art.
Writing. Minor art criticism.*

Introdução

Em face das narrativas de mão única e histórias universalizantes que alicerçam hoje a tradição crítico-históricográfica da arte, uma das questões em disputa nesse campo seria a reivindicação de outras configurações éticas e políticas a respeito do exercício da crítica de arte. Configurações essas orientadas pelo reconhecimento e pela legitimação de outras formas de experiência e expressão artístico-culturais e de outros sistemas de valores estéticos, oriundos de saberes-fazer historicamente ocultados pelas relações de assimetria intrínsecas aos repertórios que perfazem a matriz colonial-capitalista das escritas da crítica de arte. Ou seja, configurações que do nível empírico ao epistemológico se contrapõem à reificação dessas assimetrias, de modo que esses saberes-fazer não permaneçam sendo invisibilizados ou, tanto pior, sejam “esvaziados de seu sentido histórico, perdendo o viés descolonial que tiveram e o potencial decolonial que têm” (Amaral, 2017). Configurações cujos diferentes arranjos têm de um lado liberado os devires e as possibilidades de futuro desses saberes-fazer, por meio da “reconstrução de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna” (Amaral, 2017). E de outro lado têm operado a reivindicação e a instauração de campos de visibilidade, dizibilidade e compreensão de agenciamentos poético-políticos que trazem junto mundos complexos que não cabem, e tampouco desejam se enquadrar, nas decodificações e recognições da razão monológica instituída pela colonialidade ocidental.

É importante destacar aqui a íntima relação entre a emergência dessas outras configurações a respeito do trabalho da crítica de arte na contemporaneidade e a insurgência e consolidação de agências de pesquisa, de experimentação e de pensamento em/sobre artes, atentas e alinhadas às complexidades que matizam o contexto sócio-histórico atual. Enlace impulsionado não apenas pela necessidade de reflexão acerca das mudanças vigentes nos modos de entendimento e relação com a produção artística contemporânea, mas sobretudo pelo incentivo real do exercício da alteridade, no qual seria possível a elaboração de experimentos de pensamentos críticos que avançariam, aliás, “sobre os limites dos estudos pós-coloniais e sua gramática moderna” (Ferreira da Silva, 2020, p. 291), em

direção a perspectivas que ensejam linhas de fuga às dicotomias que balizam o pensamento das artes, das ciências e da filosofia desde o Ocidente. Dessa forma, podemos notar um compromisso ético-político que desestabilizando propositivamente a atitude da crítica diante de forças políticas, afetivas e epistemológicas mais insubmissas, e nela a sua própria atividade reflexiva e escritural,¹ nos arrasta para a seguinte problematização: em que medida o exercício da crítica de arte vem sendo inscrito em outros princípios explicativos de mundo? Ou, de modo mais específico, em quem medida o labor da crítica de arte estaria efetivamente se tornando aliado das forças apontadas como dissidentes que percorrem os processos artísticos na contemporaneidade?

Diante dessas questões o presente texto expõe os pontos de partida de uma pesquisa em estágio inicial de desenvolvimento que se debruça sobre perspectivas contra-hegemônicas de escritas em/sobre arte. Trata-se aqui de apontamentos introdutórios, mas não por isso menos rigorosos, atentos de modo especial ao território insurgente de escritas da crítica de arte, cuja contestação da linguagem que perfaz o monologismo crítico ocidental² chama atenção para a urgência do debate sobre modos minoritários de pensar-escrever as práticas, as teorias, as críticas e as histórias nesse campo. Nossa hipótese é de que as táticas escriturais insurgentes engendradas nesse âmbito tanto seriam urdidas quanto colocam em funcionamento o que propomos chamar de exercícios de críticas de arte menores. Exercícios que requisitam práxis críticas mais complexas e heterogêneas junto ao trabalho de arte na contemporaneidade e suas inextricáveis críticas à condição histórica do presente.

¹ No texto “Escritores e escreventes”, Roland Barthes (2013) evoca o neologismo “escrevência” que, para ele, seria oposto ao termo “escritura”. Com essa investida, Barthes procura distinguir aqueles que escrevem alguma coisa (os escreventes) daqueles que escrevem, ponto final (os escritores). A escrita dos primeiros seria transitiva, comunicativa, portadora de mensagem, enquanto a dos últimos é intransitiva, autorreferencial e produtora de sentidos: é escritura.

² No seio desse debate, perscrutando rotas de enfrentamento ao colonialismo epistemológico, Frantz Fanon (2008) evidencia a importância da linguagem como um campo a ser investigado e problematizado, posto que, para ele, a linguagem em si não fala meramente sobre as formas, mas sobre a existência como um todo. Soma-se a esse debate as contribuições tanto de bell hooks (1990) – quando nos informa que a linguagem também é um lugar de luta – quanto de Grada Kilomba (2019, p. 14) – quando nos lembra que “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência”. Para Grada, não haveria nada mais urgente “do que começarmos a criar uma nova linguagem. Um vocabulário no qual nos possamos todas/xs/os encontrar, na condição humana” (p. 21).

Margeando o campo de problematização

Quer sejam históricos, sociológicos, antropológicos, teóricos, curatoriais ou propriamente artísticos, os territórios insurgentes de escritas críticas em/ sobre artes que essas configurações contra-hegemônicas engendram têm convocado à reflexão dos códigos, saberes, técnicas e práticas implicados nas desobediências estéticas e epistêmicas (Mignolo, 2008; 2010; Leal, 2020) que orientam as urgências poéticas e políticas contemporâneas – especialmente, aquelas “comprometida[s] com a justiça cognitiva/social e com a vida em sua diversidade e imanência” (Rufino, 2018, p. 71). Do mesmo modo têm requisitado a atenção para outros sentidos éticos-estéticos-políticos, para modalidades outras de partilha do sensível (Rancière, 2005a; 2014). Isso porque não só põem em circulação problemáticas obliteradas pelas grandes linhas da historiografia, como também evidenciam todo um repertório de contranarrativas cujas perspectivas críticas anticoloniais (Ferreira da Silva, 2020) foram e ainda têm sido sistematicamente decodificadas pela retórica monológica ocidental como um fluxo subalterno ou marginal, reconhecido e recuperado apenas à medida que seja útil ao espraio do pensamento crítico dominante.

Confrontamos-nos assim com configurações que, sob as lentes dos debates em torno da categoria colonialidade (Quijano, 2005) e das discussões a respeito das propostas de viragem descolonial (Maldonado-Torres, 2007a), vêm explorando a formulação de experimentos críticos nos quais são inoculadas no campo da arte a afirmação de outros prismas de leitura dos fenômenos, dos processos, das práticas, das historiografias, das iconografias e das teorias para além do imaginário de poder universal das epistemologias do norte global. À medida que refletem a escuta de modalidades de existência mais insubmissas e evocam a *práxis* crítica como via de expansão e complexificação dos campos subjetivo e social, esses experimentos dão a ver outros equivalentes sensíveis da realidade, distintos dos escamoteados pela pretensa ambição homogeneizadora do real (Rancière, 2014). Experimentos cujos vetores empíricos e epistêmicos nos alertam quanto à irrestrita complexidade do exercício crítico no que concerne à discussão de práticas artísticas contemporâneas que, desde esse campo de problematização, excedem o paradigma cultural dominante e suas formas hegemônicas, tanto de mediação pela crítica quanto de representação no âmbito mais amplo da historiografia.

Nesse cenário, chama nossa atenção, portanto, a necessidade que o labor da crítica de arte implique horizontes de abertura, e não escritas que reifiquem um futuro de clausuras, no qual os discursos aí coadunados seriam apenas anexos portadores de forças alimentadoras de automatismos e recognições. Labor que efetivamente coteje as contestações que percorrem tais práticas artísticas, naquilo que nelas alimentaria e impulsionaria esses horizontes de abertura e seus ganhos de complexidade. Frente aos quais, é bom que se diga, o território insurgente de escritas em/sobre artes seria apenas uma das instâncias que evidenciariam uma marginalidade central dos desafios de descolonização epistêmica (Meneses, 2020) na arte contemporânea. Ponderação justificada na urgência em problematizar a disseminação ainda recorrente de modos hegemônicos de pensar-escrever a teoria, a crítica e a história da arte na contemporaneidade, bem como a incapacidade de os procedimentos usuais de escritas mobilizadas por esses modos – não por acaso afeitos “às obsessões positivistas do modelo de racionalidade ocidental” (Rufino, 2019, p. 31) – incorporarem as heterogeneidades e as dissidências que orientam a crítica da condição histórica do presente, empreendida e realizada no âmbito dos trânsitos artísticos contemporâneos.

E essa certamente não se trata de uma ponderação isolada. Seja no epicentro de onde irradiaram e irradiam modos dominantes, homogêneos e apaziguados de leituras críticas, teóricas e históricas no campo da arte; seja nas suas margens, nas quais nunca cessaram de erigir e proliferar racionalidades alternativas (Sodré, 2020; Kopenawa, Albert, 2015; Tlostanova, 2011; Krenak, 2020; Ribeiro, 2005), e, nelas, formas dissensuais de experiência, expressão, recepção, ativação e conhecimento dos fenômenos artísticos. Tal ponderação reverbera e ganha cada vez mais tónus, especialmente em face dos processos de contestação da ordem do ser/saber/poder de uma lógica de funcionamento colonial-capitalista dos métodos de elaborações teóricas, críticas e historiográficas da arte, veiculados às reflexões em torno de suas condições de politização (Rancière, 2005b; 2010; Didi-Huberman, 2020), bem como de inter-relações com o campo teórico-político da descolonialidade (Bhabha, 2019; Hall, 2020; Spivak, 2010; Mignolo, 2020).

Ponderação que aponta para a inevitabilidade de se inventariar, relacionar, analisar e discutir referências, gramáticas e epistemologias atentas ao fato basilar de que a “compreensão do mundo é muito mais ampla que a compreensão

ocidental do mundo” (Santos, 2007, p. 20). Premissa incontornável quando o que está em jogo, para além da urgência pela reivindicação de outras configurações éticas e políticas a respeito do exercício da crítica de arte, é um tipo de compreensão crítica da arte e do mundo que promova “a descolonização potenciadora de pluralismos articulados e formas de hibridação libertas do impulso colonizador” (Santos, 2020, p. 26-27). É importante pontuar: não se trata de instituir outra nova ordem epistêmica, a partir da qual a crítica, especificamente a crítica de arte, deveria ser realizada, mas de problematizar as hierarquias de poder que toda e qualquer ordem epistêmica imanta, fazendo ressoar uma pluriversidade de imaginários socioculturais e políticos empenhados no fortalecimento de alternativas críticas que afirmem e valorizem as diferenças que permanecem depois da eliminação das hierarquias de poder. Por isso a urgência na reunião de práticas, saberes e agentes que, por mais díspares possam parecer entre si – e a princípio sem conexão, segundo os dualismos normativos vigentes – têm buscado “de formas variadas, apreender a dinâmica *multicultural* da produção contemporânea em artes visuais” (Anjos, 2005, p. 30). Justamente porque juntas essas distintas apreensões podem se tornar importantes aliadas no revide à chamada língua internacional da arte (Anjos, 2017), protagonizada pela perspectiva crítica ocidentalcêntrica (Santos, 2020) que “reproduz seus valores particulares e contingentes como se fossem consensuais e permanentes” (Anjos, 2017, p. 157).

Assim, diante dos desafios colocados à crítica de arte pelas perturbações que as premências poético-políticas contemporâneas irrompem nos cânones das escritas hegemônicas que orbitam os campos da arte e da cultura – sobretudo no que nelas dizem respeito às relações de convergências com o giro decolonial (Maldonado-Torres, 2007b) –, não pareceria nenhum absurdo endossar a afirmação de que “é preciso aceitar o doloroso fato de que, neste campo, certas questões não são mais pertinentes” (Bourriaud, 2009, p. 9). Ressalva-se da rubrica bourriaudiana apenas o termo ‘doloroso’, pois o que se nota é que esse tipo de sensação, frente à assertiva que suscita, manifestar-se-á não por acaso nos que historicamente se arvoraram a ocupar o lugar de exclusivos porta-vozes de um pretensioso universalismo abstrato. Feita essa ressalva, e uma vez que o que se vê hoje é um “[r]etorno progressivo às cosmologias antigas e às suas inquietudes” (Latour, 2012, p. 452), importa pensar: quais seriam os canais

de escoamento de produções de escritas críticas dadas as questões colocadas para o campo da arte nesse contexto de descolonização da crítica de arte (Cielatkowska, 2020)? Entre tantas, atemo-nos a uma em especial: a discussão das obras de arte contemporâneas derivadas desse contexto, no que diria respeito à tarefa do historiador e do crítico, não poderia mais ser a mesma, calcada no “monopólio das formas de descrição do perceptível, do imaginável e do factível” (Rancière, 2014, p. 215). Ambição essa que ainda predomina, quer aceitemos ou não, em estratos significativos de diferentes campos epistemológicos pautados na inteligibilidade colonialista da vontade de verdade enlaçada à ciência moderna.³

No primeiro âmbito, por exemplo, chama nossa atenção para esta questão: a provocação de que a tarefa do historiador, em face do pluralismo da produção de arte contemporânea, não pode se eximir de haver-se com a interpretação das “novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado” (Cauquelin, 2005, p. 132). Isso porque a ideia de um suposto relato unificador gestado na autorreferência moderno-ocidental (Canclini, 2012), além de contestado – por refletir apenas uma perspectiva europeia e ocidental (Belting, 2006) –, teria se tornado inócua diante dos saberes-fazeres que perfazem as práticas e as produções artísticas na atualidade, tal qual procuraram

³ É importante pontuar que não há nessa crítica qualquer oposição à ciência ou ao conhecimento em geral ou, ainda, qualquer pretensão de colocar em xeque a ciência em si – o que para Bruno Latour (2015), por exemplo, tratar-se-ia de um falso problema. O que se pondera com essa crítica, ou melhor, com essa autocrítica – vista ainda hoje, lembra Georges Didi-Huberman, como o diabo da história – é que o que se exerce ao longo dos tempos é a vontade de verdade (Foucault, 2012), ou melhor, a enunciação de discursos que funcionam entre diferentes práticas como justificação racional de verdade, como se fossem verdadeiros. Na trilha das reflexões foucaultianas, o que não podemos desconsiderar, e é aqui que esta autocrítica se faz necessária, é que essa vontade de verdade que desliza ao longo da história humana ancora-se em suportes institucionais, enlaçando-se até com a ordem do discurso da chamada ciência moderna, da ciência enquanto conhecimento e, nesse sentido, da ciência como âmbito privilegiado e exclusivo da teoria do conhecimento. Vontade de verdade que em estratos significativos de diferentes campos epistêmicos clivou, interditou, violou, rejeitou, silenciou e, em última instância, obliterou a alteridade, excluindo todo e qualquer tipo de epistemologias outras que não estivessem circunscritas e/ou chanceladas sob o julgamento de uma pretensa ambição unificadora do real, contribuindo “fortemente para remeter para o domínio do irracional toda a razão não formada pela ciência” (Serres, 1996, p. 74). Isso posto, ante a verve da cientificidade, em vez de assumir uma postura defensiva e nos inquirir se devemos ser ou não científicos, essa autocrítica não teria por intenção outra senão evocar olhares mais abrangentes sobre a ciência, sobre as vontades de verdade que ela inocula, bem como sobre o nosso próprio lugar, enquanto cientistas, de arvorados e exclusivos “porta-vozes” da episteme.

destacar, por exemplo, os debates em torno da crítica institucional (Fraser, 2014) e da virada social da arte contemporânea (Bishop, 2008). Ainda nesse âmbito, chama igualmente atenção outra provocação: a de que uma das tarefas do crítico seria “reconstituir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhe são dadas” (Bourriaud, 2009, p. 9). O que implica dizer que, qualquer elaboração crítica que não busque inserir-se na atividade de seu autor (Morais, 2004), isto é, que desconsidere que “o produto do trabalho (artístico) não pode ser considerado fora das condições de sua produção” (Bourriaud, 2011, p. 67), permanecerá, a rigor, desencadeando enunciados discursivos dominantes. Assim como locuções críticas cujos processos de escritas só corroboram com a vontade de uma crítica universal, que dominou o século 19 até meados do século 20 – ou seja, com a reificação da “ficção de uma história da arte comum, que vive, porém, da falsificação ou do nivelamento dos processos históricos reais” (Belting, 2006, p. 43).

Se quisermos traçar estratégias contra-hegemônicas de críticas de arte que, ao mesmo tempo, respondam à virada social e à virada descolonial das contranarrativas, e sobretudo que atenda à demanda de um plurilinguismo cada vez mais presente nas artes, chama atenção, no segundo âmbito, o seguinte ultimato: “urge ampliar o sentido da crítica” (Basbaum, 2001, p. 25). Isso porque a crítica ainda carrega toda uma “tradição de duplo sentido positivista-paternalista, em que transparece o exercício de uma autoridade supostamente isenta e objetiva” (p. 19). Não obstante, tanto a complacente noção de isenção – objetivada na palavra como via de perpetuação dos léxicos entoados pelo ideal coletivo de modernidade – quanto o quimérico exercício de autoridade da crítica – o qual supostamente existiria exclusivamente em favor de si mesmo ou, pior, em favor do estabelecimento das condições para o exercício de normatividade do “liquidificador modernizante do Ocidente” (Castro, 2015, p. 15) – encobrem o fato de que a crítica seria “uma expressão de seu presente, de uma discussão específica que acontece no momento em que ela está sendo escrita” (Cardoso, 2019, p. 221). Afinal de contas, a crítica se realiza a partir de performatividades específicas que se articulam transversalmente entre saberes e fazeres, salvaguardando a imagem de um diálogo estabelecido em um determinado tempo, em um contexto, em um lugar e a partir de uma gramática própria, com a qual anuncia sua interlocução com o mundo e suas intenções para com ele. É de natureza da crítica a mediação,

ser plataforma de comunicação; gestos que demandam decodificações próprias, e constrói, para isso, uma gramática particular, acessível por e para aqueles que compartilham de seus códigos e visões de mundo. Nesse sentido, no que concerne, por exemplo, a modos insurgentes de escrituras críticas da/de arte que têm como chão comum o *leitmotiv* anticolonial, percebemos que essa tradição de duplo sentido positivista-paternalista da crítica de arte não só viria sendo contestada como modelo único como não teria mais nenhuma prerrogativa neste momento de atualidade – embora ainda possamos nos deparar com casos que nos levam a crer no contrário.

Não queremos dizer com isso, evidentemente, que a sua deposição é o que estaria em questão. Ou, por outro lado, que na sua manutenção ela tenha que se adaptar às narrativas que, no afã de abarcar a diversidade, a complexidade e a dinamicidade dos fluxos apontados como dissidentes, ora acabam escamoteando-os, ora geram excessivas simplificações a seu respeito (Anjos, 2005). O que estaria em questão nesse domínio de ampliação da crítica de arte seria a possibilidade real de problematização do pensamento unívoco sobre a estética e sobre a arte por meio da escuta às injunções e aos desdobramentos, às assimilações e ressignificações dos “problemas que a própria crítica encontra em seus percursos na história mais recente” (Zielinsky, 2009a, p. 16). Problemas que, de forma vigorosa, contestam as normatividades, expectativas e pressupostos judicatórios modernos em favor da mediação, comunicação e partilha de outros protagonismos, outras intenções, outros desejos, outras urgências. O que estaria em questão é o seu compromisso ético-estético-político no acolhimento de saberes contra-hegemônicos que não se opõem à celebração da multiplicidade de enunciados artísticos “oriundos de pontos mais variados e distantes [...], articulando referências diversas e reinventando, em termos simbólicos, esses espaços no mundo contemporâneo” (Anjos, 2005, p. 33-34). É junto a esse compromisso que as hierarquias de poder no campo da arte podem ser problematizadas e/ou eliminadas, que as diferenças podem ser reinventadas e que outros mundos podem ser imaginados – e com o fito de que enunciados alternativos críveis e potencialmente contestatórios tanto sejam suscitados quanto fomentem a emergência de outras práticas de escritas da crítica de arte. Mais além e aquém, as escrituras urdidadas em liame com esse compromisso ressoariam modos minoritários de conhecimentos e de narrativas, forjados por sua vez

a partir de “*loci* geopolíticos e corpos-políticos de enunciação” (Bernardino-Costa, Grosfoguel, 2016, p. 15). *Locis* que, no campo da arte, historicamente, reclamam “a condição de parte para aquilo que é considerado sobre; que reclamam a condição de alguém para quem é ninguém” (Anjos, 2021, p. 67).

Rumores de críticas de arte menores

É justamente do contexto dessas reflexões ainda provisórias, mas não por isso menos vigorosas, que advém a aposta na potência contida na possibilidade de se exercitarem críticas de arte menores. O argumento que perseguimos é que esse território insurgente, a partir do qual emergem outras práticas de escritas da crítica de arte em seus múltiplos desdobramentos recentes, tanto seria urdido quanto coloca em funcionamento o que propomos chamar aqui de exercícios de críticas de arte menores. Modos minoritários de se exercitar o pensar-escrever a crítica e que, por operar na contramão dos léxicos entoados pelo imaginário de poder hegemônico colonial-capitalista, dão a ver distintas perspectivas *sui generis* de leituras teóricas, críticas e históricas no campo da arte. Modos preñes na estimulação e elaboração de escritas críticas mais complexas e heterogêneas juntos à regularidade do registro minoritário de práticas que contestam os enunciados neocolonialistas que orientam o sistema de arte contemporâneo. Especialmente no que nelas dizem respeito aos enlaces éticos, estéticos e políticos, frutos das convergências com o chamado giro minoritário da arte contemporânea (Vasconcellos, 2021) – diagnóstico do presente no campo da arte que busca dar conta da reorientação crítica do próprio sistema a partir da:

presença de artista de recortes étnico-raciais negro-indígenas ou indígena-negros que representam a partir de suas obras, objetos, ações e práticas as questões de registro minoritário, as lutas do movimento e/ou do feminismo negro e as lutas dos povos indígenas. E mais, esses processos de representatividade no sistema da arte contemporânea não estão apenas relacionados às questões étnico-raciais, mas também às questões de gênero, como, por exemplo, dos feminismos (particularmente do feminismo negro) e das lutas das travestis e das pessoas transvestigeneres (Vasconcellos, 2021, p. 41).

Se a noção de menor⁴ (Deleuze, Guattari, 2014; Deleuze, 2010) já nos traz pistas das potenciais contribuições que orbitam a aposta de investigar exercícios de críticas de arte menores; as considerações a respeito do pungente debate sobre uma arte⁵ e uma curadoria menor⁶ (Anjos, 2017) – retroalimentado pela presença de artistas de recortes étnico-raciais, bem como de recortes atrelados às questões de classe, gênero e sexualidade, neste “momento de eclosão das lutas minoritárias no campo das artes” (Vasconcellos, 2021, p. 41) – só impulsionaram e fortaleceram tal aposta. Aposta fundamentada em duas principais premissas. Uma primeira ligada à perspectiva de que a crítica que emergiria das

⁴ Em Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014), o termo “menor” não faz menção à quantidade, inferioridade ou desvalorização. A partir da leitura que juntos fazem da obra kafkiana – ou do trabalho solo de Deleuze (2010) sobre o teatro de Carmelo Bene – o termo “menor” qualificaria para esses autores práticas que, reconhecendo os processos de dominação simbólica e material a que estão sujeitas, assumem sua posição de marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos que a circunscrevem, a fim de instaurar desvios em relação ao padrão, ao institucionalizado e àquilo que se estabeleceu como sendo “natural”, forjando a partir da força ativa de minoridade “os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (Deleuze, Guattari, 2014, p. 37). Ainda a esse respeito, e operando com o termo “menor” no âmbito do debate sobre a questão da linguagem, Gilles Deleuze (2010, p. 38-39) diz: “é sempre à força de constantes e homogeneidade que uma língua é maior. [...] Em suma, por mais diferentes que sejam, as línguas maiores são línguas de poder. [...] Essa é a razão pela qual é difícil opor línguas que seriam, por natureza, maiores e outras que seriam menores. [...] Mas, de todo modo, não há língua imperial que não seja escavada, arrastada por linhas de variação inerente e contínua, quer dizer, por esses usos menores. A partir daí, maior e menor qualificam menos línguas diferentes do que usos diferentes da mesma língua”.

⁵ Segundo Moacir dos Anjos (2017, p. 155-157), a arte menor seria um “espaço de confronto com um poder que, embora queira se fazer natural, é fruto de processos violentos de sujeição passados e presentes. [...] No campo da criação em artes visuais, uma arte menor seria aquela, portanto, que se vale do vasto repertório de conhecimentos artísticos produzidos em toda parte [...], para, a partir de um ponto de vista singular, acolher parte deles, descartar outro tanto e articular tudo aquilo de que se apropriou de um modo que lhe é único. A arte menor adiciona, dessa maneira, inflexões e sotaques específicos para a língua internacional da arte, aquela que, forjada e difundida desde as instituições de arte e instâncias de mercado detentoras de maior e mais extenso poder simbólico e material, reproduz seus valores particulares e contingentes como se fossem consensuais e permanentes. A arte menor é, portanto, lugar de disputa constante em torno da historicidade do mundo; de locução crítica frente a manifestações atualizadas de violências cometidas também em outros tempos”.

⁶ Em consonância com seu entendimento de arte menor, Moacir dos Anjos (2017, p. 157) sugere que o campo da prática curatorial pode “atuar criticamente nesse mesmo espaço de manifestação de diferenças, fazendo-se de uma curadoria menor estratégia de resistência possível em um mundo globalizado”. Desse modo, uma curadoria menor nutriria a dúvida em relação ao poder emancipador da arte e das exposições, “um questionamento que, contraditoriamente, pode se tornar um meio eficaz de atuar em um campo de embate sem bordas e inconcluso; de atuar pela afirmação de pontos de vista ou de sotaques diferentes em um mundo globalizado e desigual como o que aí existe” (p. 166).

dobras dos processos ético-políticos de decolonização dos modos vigentes de ser, sentir, pensar e fazer evidencia seu caráter “simultaneamente subordinado e resistente à vontade de dominação de quem deseja anular ou apaziguar as diferenças, impondo-se como força ativa de um embate em marcha pela afirmação de narrativas simbólicas distintas” (Anjos, 2017, p. 155). O que equivale a conjecturar que os devires-menores gestados nas dobras desses processos não só inoculariam a construção de novas fortunas críticas que dariam a ver regiões “onde frequentemente se confronta aquela subordinação e se reforçam ou se recriam modos de vida diferentes” (p. 155), como também operariam, dentro do sistema e do mercado de arte contemporâneo, disputas com as dominâncias dos regimes discursivos dos processos subalternizantes relacionados à ficção da política de construção identitária, ao mito da democracia racial e ao pacto narcísico da branquitude e da cis-heteronormatividade.

A outra premissa, por sua vez, estaria ligada ao fato de que, frente ao cenário de “economia hegemônica da arte” (Basbaum, 2017, p. 240), a crítica de arte que deseja haver-se eticamente com processos histórico-sociais de descolonização e reparação histórica dentro do mundo da arte precisa estar atenta aos indícios, em curso, de comodificação das perspectivas apontadas como dissidentes, promovida pelo entrelaçamento de configurações de captura das lutas minoritárias e pontos de aplicação de estratégias de manutenção das relações de saber/poder historicamente instituídas no sistema da arte como o conhecemos. É o que justamente denuncia de maneira bastante precisa Jota Mombaça (2020, p. 8):

Tais processos de valorização das vidas subalternizadas, embora estejam vinculados à emergência de práticas nomeadamente descoloniais no sistema de arte, parecem apontar, mais bem, na direção de um recentramento do valor como mediador de nossas vidas. [...] tenho a impressão de que uma problematização do valor, ou, mais precisamente, dos processos re-coloniais de extração do valor no marco do sistema contemporâneo de arte, é parte importante do trabalho necessário à desarticulação de certos modos institucionalizados de esvaziamento e despotencialização do verbo “descolonizar”.

Alertando-nos quanto ao necessário trabalho de desarticulação das estratégias neocolonialistas de captura, esvaziamento e despotencialização

das possibilidades de descolonização no sistema da arte, Mombaça convoca, ainda que nos interstícios de sua denúncia, ao enfrentamento de uma crítica de arte maior. Isto é, um certo modo de operar com a crítica que, uma vez reduzida à proposta de agenda neoliberal de propagação de práticas e discursos falaciosos de representatividade e coexistência apaziguada das diferenças, pouco resiste à reprodução das taxonomias coloniais nesse campo. Mostra-se fundamental o entendimento de que descolonizar a crítica de arte implica, como vimos até aqui, não só levantar questões fundamentais sobre como e quais histórias são contadas, mas perscrutar “quais são as plataformas de diálogo, como funcionam, e, finalmente, quem pode falar” (Cielatkowska, 2020). Implica, igualmente, “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (Deleuze, Guattari, 2014, p. 39), de modo a assumir-se efetivamente como uma prática menor e assim poder “exercer o direito de narrar a vida que talvez seja própria de quem é, mas não o deseja ser, subalterno de mais alguém” (Anjos, 2017, p. 166). Ou seja, exercitar modos minoritários de pensar-escrever críticas de arte junto ao giro minoritário da arte contemporânea envolve, sobretudo, valer-se do reconhecimento de sua posição de subordinação diante de uma crítica de arte maior, “para criar, em meio a e a partir dessa circunstância, a potência transformadora de sua formulação” (p. 156).

Cumprido destacar, entretanto, que essa potência transformadora emulada por exercícios de críticas de arte menores não passa pela representação, para as tidas como nações centrais, àquilo que consideram idiossincráticas manifestações derivativas de sua suposta “linguagem internacional”. Afinal, é justamente aí que residiria o labor hegemônico da crítica de arte maior, pautado na rasa assimilação moderna de exposição das diferenças; calcada, por sua vez, na superficialidade das resoluções representacionais de outridade – e suas violências decorrentes – e não por vias da alteridade (Kilomba, 2019). Labor esse que, não por acaso, se abstém de enfrentar, com a devida acuidade, questões essenciais à apreensão efetiva da atividade da crítica de arte na contemporaneidade como, por exemplo: a que projeto de mundo a crítica de arte responde?; e quais projetos outros de mundo a crítica de arte pode potencialmente criar com suas intenções e ficções? Considerando que a crítica de arte maior se estrutura na “indevida homogeneização e compartimentação do que é distinto” (Anjos, 2005, p. 33), via hierarquias de poder, a força ativa de modos minoritários de se exercitar

o pensar-escrever críticas de arte caminharía no sentido oposto: o da construção de imagens fragmentárias da alteridade que, no nível epistemológico, evoca toda uma ecologia de saberes (Santos, 2020).

De um lado, esses modos demandariam uma aproximação sempre inacabada, com signos parciais dessa ecologia de saberes, a fim de “fazer vibrar sequências, abrir a palavra sobre intensidades interiores inauditas; em suma, um uso intensivo assignificante da língua” (Deleuze, Guattari, 2014, p. 45). De outro, implicados com as alteridades e opacidades (Glissant, 2008) agenciadas pelos processos, cognições e subjetividades dos artistas contemporâneos, tais modos poriam em funcionamento uma espécie de performance da escritura, no que ela traz de instante-já: um trabalho de afasia sobre a crítica que, buscando sintonizar um sentir e um pensar que afirma a heterogeneidade, abriria espaços para usos menores da crítica de arte ao retirar seus elementos de poder ou de maioria (Deleuze, 2010). Tudo isso agenciado por ideias-palavras que não são quaisquer, mas sim inflexões em consonância com o “reconhecimento da copresença de diferentes saberes e a necessidade de estudar as afinidades, as divergências, as complementaridades e as contradições que existem entre eles” (Santos, 2020, p. 28) – em geral, aspecto desconsiderado e/ou eliminado pela crítica de arte maior por não atuar para o serviço da construção de uma verdade discursiva totalitária sobre os fenômenos artísticos.

É importante frisar, ainda, que a potência transformadora emulada por esses modos minoritários de se exercitar o pensar-escrever críticas de arte passaria pela contundência com que viriam extraindo da escrita suas funções política (Heimonet, 1989; hooks, 1990; Rancière, 1995; Didi-Huberman, 2020) e ethopoética (Foucault, 2004; Domingues, 2004; Kilomba, 2019). Se no âmbito da primeira – enfatizando a responsabilidade da crítica de arte diante das negociações que asseguram a construção discursiva do presente, a releitura do passado e a inscrição de narrativas outras para o futuro neste campo – esses modos explicitariam, como contraparte política, a luta por justiça epistêmica via problematização dos procedimentos de legitimação herdados da “clareza autodefinida dos *ismos* modernistas” (Cocchiarale, 2001, p. 377), no âmbito da segunda, esses modos permitiriam situar em perspectiva princípios táticos textuais que colocam escritura e sujeito em liame com a própria contemporaneidade da arte e do mundo. O que estaria em jogo, nesse segundo âmbito,

é um trabalho ético sobre si⁷ à medida que esses modos exploram e operam a crítica como instância capaz de evocar a criação de uma escrita ética, a criação de uma escrita de si. Uma escrita que ao afirmar possibilidades distintas de experimentos de pensamento crítico junto à arte nos convida, ao mesmo tempo, a nos transformar em meio à própria escritura – desarticulando-nos do que nos acostumamos a ser, saber e poder, a fim de se “experimenta[r] uma surpreendente consistência: ‘variar-se de vários’” (Preciosa, 2010, p. 69). Ou, em outras palavras, “aparecer diante de si mesmo estranho, áspero, alquebrado, ambulante, um balaio de muitos” (p. 52). Sob esse prisma, a escrita assumiria “o vivo ativamento da potência das forças de criação” (Zielinsky, 2009b, p. 96), comprometida “contra toda forma discriminatória do poder e do autoritarismo, inclusive o autoritarismo das correntes hegemônicas” (Morais, 2004).

Postas em relação, essas funções colocariam uma lente de aumento tanto sobre os canais de escoamento das mutações epistemológicas em torno da tarefa da crítica inscrita na pluriversidade do mundo quanto sobre os agenciamentos de enunciação em torno de espaços-tempos de descompressão imaginativa que criam “possibilidade[s] para emanarmos como novos sujeitos” (Kilomba, 2019, p. 69). Espaços-tempos nos quais são produzidos experimentos de pensamentos e ações micropolíticas capazes de “partilhar o sensível, embalarhar os códigos e afrouxar certas lógicas entre a ética, a política e a estética” (Silva, 2011, p. 71). Juntas essas funções amplificam aquilo que poderia não emergir por contra própria, a saber: além de implicados com a diversidade de conhecimentos e com o combate às injustiças praticadas pelos epistemicídios cognitivos/sociais (Carneiro, 2005), perpetrados pelo par colonialidade/modernidade, esses modos minoritários de se exercitar o pensar-escrever críticas de arte viriam contribuindo, empírica e epistemologicamente, com a emergência

⁷ Trata-se, para Leila Domingues (2017, p. 193), de um “compromisso com a vida, onde o si refere-se à ‘constituição de si’, a modos de subjetivação que se tecem em meio aos materiais de expressão que nos perpassam e nos configuram. Processo que não se sustenta sobre enimesmamentos e nem em aderência ao poder/saber do capital/sucesso. Trata-se de um exercício ético que se faz engajado, permeado, atravessado necessariamente pela disparidade do vivido, por experimentações de diferenças não identitárias. O pensar/agir precisará nos tornar outra coisa, diferente do que somos, expressando nosso encontro e nossa entrega aos embates com os quais nos defrontamos ao longo do processo de um trabalho”.

do território insurgente de onde pululam práticas contra-hegemônicas de escritas críticas da arte. Território múltiplo a partir do qual emergem essas prolíficas prospecções sobre quais outras equivalências sensíveis da realidade a crítica de arte seria capaz de acionar e partilhar se comprometida com outras visibilidades (sociais, políticas e estéticas) e seus distintos processos minoritários de criação.

Nota inconclusiva

Se, por um lado, os argumentos aqui apresentados focalizam a crítica de arte como um exercício eminentemente político, uma vez que a ordem de mundo com a qual ela interage é também a que a constitui, que a alimenta e para onde direciona suas intencionalidades, por outro, focaliza igualmente o fato de que “uma crítica ‘não é uma tarefa nada fácil de ser concebida’” (Cassundé, Diniz, Campos, 2021, p. 272). Isso porque para a afirmação do múltiplo, via diferença, “é necessário um método que o faça efetivamente” (Deleuze, Guattari, 2009, p. 33). Operação experimental em que modos minoritários de produção de conhecimentos vão sendo tecidos na hibridação entre referências, gramáticas e epistemologias distintas que se cruzam, se interpelam e se separam de maneiras múltiplas e dinâmicas, e cuja dimensão crítica das escrituras aí tramadas manifestar-se-ia como profícuo “laboratório ético, estético e político do sensível, da heterogeneidade, do outramento” (Silva, 2011, p. 8). Constatação que endossa nossa hipótese de que exercícios de críticas de arte menores instituiriam uma complexa e intrincada rede dissensual de comunicações e mediações entre processos artísticos, sócio-históricos e políticos que vislumbram não a anulação de uma dada perspectiva crítica em detrimento de outra, tampouco o “esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados” (Didi-Huberman, 2011, p. 13). Possíveis cujos princípios minoritário constitutivos não somente engendram decomposições e reconstruções de sentidos para o vivido a fim de evocar “agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível” (Rancière, 2010, p. 53), mas sobretudo operam a reinterpretação e a “desmontagem da língua colonial” (Kilomba, 2019, p. 18), com o objetivo de colocar em disputa a enunciação dos discursos e a locução crítica das próprias formas de narração da historicidade da arte, de si e do mundo.

Ademais, tendo em vista o avanço da onda neoconservadora que inunda a realidade contemporânea, cujas feições bárbaras asseveram desdobramentos cada vez mais nefastos, nunca foi tão necessário afirmar linhas de enfrentamento crítico cujos léxicos epistêmicos, poéticos, éticos, estéticos e políticos desafiam e abalam a clássica posição da crítica judicativa, bem como os cânones restritivos da crítica de cunho moderno positivista. Se aposta, assim, não na estéril “nostalgia que insiste no fim da crítica” (Osorio, 2005, p. 9), mas na operação de “um modo distinto e crítico – *menor*, portanto – de posicionar-se em relação ao outro no espaço e no tempo que tocam a cada um viver; um modo no qual não cabem exatidões ou plenas certezas” (Anjos, 2017, p. 166). Modo que, ao se comprometer em não fixar narrativas plenas de significações, põe “a língua e a palavra em variação contínua” (Deleuze, 2010, p. 43), tensiona “o máximo de diferença como diferença de intensidade” (Deleuze, Guattari, 2014, p. 45). Gesto que busca acender nosso interesse em compor, junto a essa aposta, tanto o desejo de novas práticas de escritas de crítica de arte quanto a instauração de nossas próprias práticas escriturais minoritárias no campo. Talvez aí talhar, no seio do sistema da arte, perspectivas que flexionem e reflitam as muitas formas de presença da arte, a multiplicidade de centralidades que agenciam, bem como as táticas heterogêneas com que a crítica do presente vem sendo operada por essas presenças em seus saberes-fazer. Talvez aí, ainda, decompor, deslocar e, em última instância, reinscrever por vias anacrônicas os saberes e os fazeres que ativaram a construção discursiva que desde um ponto de vista histórico assenta a prática crítica colonial-capitalista da arte. Mas isto já é um assunto (ou gancho) para ser desenvolvido em outro texto.

Lindomberto Ferreira Alves é arte-educador, pesquisador e curador independente. Realiza seu doutoramento junto ao PPGArtes–ICA/UFGA, com bolsa Fapespa.

Referências

- AMARAL, João do. Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. *Revista Eletrônica Iberoamérica Social*, 2017. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>. Acesso em 8 jan. 2021 .
- ANJOS, Moacir dos. Cães sem plumas. In: RESENDE, Renato (org.). *Arte contemporânea brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*, p. 59-68. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021.
- ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*, p. 31-39. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, jan.-jun. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. Cica e sede crítica. In: BASBAUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, p. 15-27. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodney Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan.-abr. 2016.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. Trad. Jason Campelo. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, p. 144-155, jul. 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.
- CARDOSO, Taís. Pensar as escritas da arte como escritas de si: sobre a crise das narrativas na história da arte e as possibilidades que oferece ao sujeito que narra. *Philia, Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 220-248, fev. 2019.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser fundamento do ser*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASSUNDÉ, Bitu; DINIZ, Clarissa; CAMPOS, Marcelo. Uma crítica. In: RESENDE, Renato (org.). *Arte contemporânea brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*, p. 270-272. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021,

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, p. 11-41. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIELATKOWSKA, Zofia. Decolonising art criticism. *Kunstkrítikk – Nordic Art Review*, 2020. Disponível em: <https://kunstkrítikk.com/decolonising-art-criticism/>. Acesso em 3 nov. 2021.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, p. 377-381. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Desear desobedecer: lo que nos levanta*, 1. Trad. Juan Calatrava Escobar e Alessandra Vignotto. Madrid: Abada Editores, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'œil de l'histoire* 3. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.

DOMINGUES, Leila. Ensaios de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana et al. (org.). *Produção de subjetividade e institucionalismo: experimentações políticas e estéticas*, p. 181-197. Curitiba: Appris, 2017.

DOMINGUES, Leila. O desafio ético da escrita. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 16, n. 1, p. 146-150, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Ler a arte como confronto. Trad. Michelle Sales, Fernando Gonçalves e Daniel Meirinho. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 290-296, 2020.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. p. 144-162. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 (Coleção Ditos & Escritos, V).

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional? Trad. Daniel Jablonski. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 15, v. 2, n. 24, p. 1-4, dez. 2014.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Trad. Henrique de Toledo Groke e Keila Prado Costa. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 1, p. 53-55, 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

HEIMONET, Jean-Michel. *Politiques de l'écriture, Bataille/Derrida: le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*. Paris: Jean-Michel Place, 1989.

HOOKS, bell. *Yearning: race, gender and culture politics*. Cambridge: South end press, 1990.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

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

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOURE, Bruno. Não é a questão. Trad. Gabriel Banaggia. *Revista de Antropologia da UFSCAR*, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 73-77, jul.-dez. 2015.

LATOURE, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes*. Paris: La Découverte, 2012.

LEAL, Dodi. A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias anti-CISTêmicas da pandemia. *Pandemia Crítica*, n. 94. São Paulo: n-1 edições, p. 1-16, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being. *Cultural Studies*, v. 21, n. 2-3, p. 240-270, 2007a.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la decolonialidade del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GOMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica mas allá del capitalismo global*. p. 127-167. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/ Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007b.

MENESES, Maria Paula. Desafios à descolonização epistêmica: práticas, contextos e lutas para além das fraturas abissais. *Contemporânea*, São Carlos, v. 10, n. 3, p. 1067-1097, set.-dez. 2020.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis Decolonial. *Calle 14*, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan.-jun. 2010.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: MESQUITA, André; LEWIS Mark (orgs.). *Arte e descolonização – Masp AfterAll*, p. 1-12. São Paulo: Masp/Afterall Research Center, 2020.

MORAIS, Frederico. *Sobre a crítica de arte*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2004.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, p.117-142. Buenos Aires: Clacso, 2005 (Colección Sur).

RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? Trad. Donaldson M. Garschagen. *Serrote*, n. 16, p. 203-222, mar. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte! Trad. Mônica Costa Netto. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 45-59, out. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005a.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Sociabilidade, hoje: leitura da experiência urbana. *Caderno CRH*, Salvador, v. 18, n. 45, p. 411-422, set.-dez. 2005.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas. Periferia, Educação, Cultura e Comunicação*, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan.-jun. 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Trad. Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

SERRES, Michel. *Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo: conversas com Bruno Latour*. Tradução Serafim Ferreira e João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. *Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TLOSTANOVA, Madina. La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial. *Calle 14*, Bogotá, v. 5, n. 6, p. 10-31, 2011.

VASCONCELLOS, Jorge. A lança e o arco, ou por um devir-quilombista da arte. *Revista Farol*, Vitória, v. 17, n. 24, p. 39-44, 2021.

ZIELINSKY, Mônica. Criação e crítica: substâncias da arte. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *V Seminários Internacionais Museu Vale 2009: criação e crítica*, p. 10-25. Vila Velha: Museu Vale, 2009a.

ZIELINSKY, Mônica. Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 89-97, 2009b.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em maio de 2022.

Como citar:

ALVES, Lindomberto Ferreira. Rumores de críticas de arte menores. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 66-87, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>

O pensamento poético como estratégia de reencantamento do mundo

Poetic thinking as a strategy for re-enchanting the world

Priscilla Menezes de Faria

 0000-0003-4004-2128
priscilla.menezes@gmail.com

Resumo

A arte, como território de produção de materialidades e saberes, pode ser habitada a partir de uma perspectiva colonizadora, em que a dita alta cultura prevalece como formadora de parâmetros e saberes, ou de uma perspectiva emancipadora. Este texto pretende partilhar uma investigação acerca da segunda possibilidade. Considerando o pensamento poético um modo de compreender e produzir realidades que escapa da circunscrição puramente racional, entende-se que o campo da arte tem potência para transtornar as linhas divisórias entre pensamento racional/imaginação e consciência/matéria, duas das principais dicotomias que sustentam as epistemologias e práticas colonizadoras. Essa hipótese será apresentada a partir de estudos de caso, analisando obras de Daniella Paoliello e Mateus Ribs, e estabelecendo diálogos com autoras como Vandana Shiva, Isabelle Stengers, Silvia Federici e María Zambrano que propõem o reencantamento do mundo por meio de uma profunda revolução nos modos como se (re)produz e compreende a vida.

Palavras-chave

Pensamento poético. Reencantamento do mundo.
Emancipação. Imaginação política. Animismo.

Abstract

Art, as a territory for the production of materialities and knowledge, may be inhabited from a colonizing perspective, where the so-called high culture prevails or from an emancipatory perspective. This text intends to share an investigation about the second possibility. Considering poetic thinking as a way that escapes the purely rational circumscription to understand and produce realities, art has the power to undo the dividing lines between rational thought/imagination and consciousness/matter, two of the main dichotomies that sustain colonizing epistemologies and practices. This hypothesis will be presented with case studies, analyzing works by Daniella Paoliello and Mateus Ribs, and establishing dialogues with authors such as Vandana Shiva, Isabelle Stengers, Silvia Federici and Maria Zambrano who propose the re-enchantment of the world through a profound revolution in the how life is (re)produced and understood.

Keywords

*Poetic thinking. Re-enchantment of the world.
Emancipation. Political imagination. Animism.*

Maria Mies e Vandana Shiva afirmam que a modernidade ocidental é um sistema capitalista-patriarcal fundado sobre uma cosmovisão que dicotomiza e hierarquiza diversos elementos da realidade. Natureza e humanidade, mulheres e homens, local e global são algumas dicotomias elencadas pelas autoras, que apontam natureza, mulheres e local como as partes consideradas mais fracas por seus duplos dominantes. Essa perspectiva dicotomizante, Mies e Shiva (1993, p. 15) denominam princípio antagônico da vida, o qual sempre produz um *outro*, que se torna “objeto, não apenas diferente, mas o inimigo”. A proposta política de Mies e Shiva é a de abandonarmos essa lógica que aparta e hierarquiza diferentes partes do mundo e nos reconectar com a vida enquanto uma teia de relações, reconhecendo a codependência entre tudo que existe, a partir de uma *práxis*, uma política e uma espiritualidade ecofeministas.

A racionalidade ocidental, o paradigma do Ocidente da ciência e o conceito de liberdade baseiam-se todos na superação e na transcendência desta dependência, na subordinação da natureza à vontade (masculina) e ao desencantamento de todas as forças da natureza. Neste contexto, a espiritualidade [ecofeminista] esforça-se por *curar a Terra-Mãe* e por re-encantar o mundo, o que significa desfazer esse processo de desencantamento, que Max Weber viu como o inevitável processo de racionalização europeu (Mies, Shiva, 1993, p. 30).

A noção de desencantamento do mundo, apontada pelas autoras como fundamento do sistema patriarcal capitalista, foi cunhada ao longo da obra de Max Weber, importante sociólogo alemão do século 19. Pierucci (2003) analisa a genealogia desse conceito e sustenta a tese de que desencantamento do mundo opera dois significados fortes ao longo da obra de Weber: a perda dos sentidos transcendentais atrelada ao cientificismo e a desmagificação do mundo, relacionada à hegemonia das religiões monoteístas.

Primeiro a religião (monoteísta ocidental) desalojou a magia e nos entregou um mundo natural “desdivinizado”, ou seja, devidamente fechado em sua “naturalidade”, dando-lhe, no lugar do encanto mágico que foi exorcizado, um sentido metafísico unificado, total, maiúsculo; mas depois, nos tempos modernos, chega a ciência empírico-matemática e por sua vez desaloja essa metafísica religiosa, entregando-nos um

mundo ainda mais “naturalizado”, um universo reduzido a “mecanismo causal”, totalmente analisável e explicável, incapaz de sentido objetivo, menos ainda se for uno e total, e capaz apenas de se oferecer aos nossos microscópios e aos nossos cálculos matemáticos em nexos causais inteiramente objetivos mas desconexos entre si, avessos à totalização, um mundo desdivinizado que apenas eventualmente é capaz de suportar nossa inestancável necessidade de nele encontrar nexos de sentido, nem que sejam apenas subjetivos e provisórios, de alcance breve e curto prazo (Pierucci, 2003, p. 145).

Weber afirma que, conforme as religiões monoteístas se expandem, a dimensão moral vai ocupando o centro da esfera religiosa, tomando o lugar de experiências que outrora predominavam, como êxtase, expansão da consciência e a magia. A reforma protestante é apontada como exemplar nesse processo, já que operou desmagificando o cristianismo, execrando todos os sincretismos pagãos que o constituem e inflando-o de paradigmas moralizantes. Em conformidade com esse processo, estão os avanços da ciência moderna, elemento integrante do projeto iluminista, que toma a natureza como um universo de causas e consequências previsíveis e racionalizáveis, sem qualquer sentido transcendente essencial. A partir desse processo, a moralidade cristã e o racionalismo científico se dão como as vias hegemônicas de acesso a verdades unívocas, excluindo outras cosmologias e entendimentos acerca da realidade. Com isso, a noção de que os seres humanos e a natureza configuram elementos apartados entre si se acentua, bem como a ideia de que a natureza constitui um conjunto de recursos e de matérias-primas, e não uma multidão de seres distintos, conscientes, dotados de sensibilidades e de espíritos. Na modernidade ocidental desencantada, verdade e ciência passam a existir no singular, e as experiências de sensibilização, imaginação, fabulação e magia não são mais abarcadas como legítimos meios de produção de realidade e de verdade.

Silvia Federici (2017, p. 312) afirma que “a batalha contra a magia sempre acompanhou o desenvolvimento do capitalismo, até os dias de hoje”. Destaca que “a premissa da magia é que o mundo está vivo, que é imprevisível e que existe uma força em todas as coisas” (p. 312) e que, em um mundo encantando, dotado de diversas perspectivas, consciências e agências, vigora uma “concepção anárquica e molecular da difusão do poder” (p. 313), princípio incompatível com a lógica capitalista colonial de acúmulo e centralização. A autora afirma:

Ao tentar controlar a natureza, a organização capitalista do trabalho devia rejeitar o imprevisível que está implícito na prática da magia, assim como a possibilidade de se estabelecer uma relação privilegiada com os elementos naturais e a crença na existência de poderes a que somente alguns indivíduos tinham acesso, não sendo, portanto, facilmente generalizáveis e exploráveis. A magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e uma ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. Sobretudo, a magia parecia uma forma de rejeição ao trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência de base ao poder. O mundo devia ser “desencantado” para poder ser dominado (Federici, 2017, p. 313).

Diante do exposto acerca da noção de “desencantamento do mundo”, podemos nos aproximar da ideia de “reencantamento do mundo”. A rigor, o conceito de “reencantamento de mundo” não possui um sentido unívoco, pelo contrário, trata-se de “Uma fórmula, uma expressão de livre trânsito, que passou a se acomodar confortavelmente na produção sociológica (e em outros campos) há, pelo menos, três décadas” (Assunção, 2010, p. 15). Tal conceito, segundo Assunção, de modo geral é tomado como o oposto do “desencantamento do mundo” e depende fundamentalmente daquilo que se compreende acerca dessa noção. Neste trabalho, toma-se o desencantamento do mundo como a desmagificação do mundo e suas consequências políticas. Portanto, apresenta-se aqui o reencantamento do mundo como um processo de emancipação das forças relegadas como inferiores, constantemente exploradas e dominadas pelo sistema capitalista patriarcal, tais como a terra, as mulheres, as populações não brancas, as crianças, os seres não humanos. Também como um movimento de sutura de instâncias do pensamento que foram apartadas pelo modelo epistemológico científico moderno, como razão e emoção, compreensão e criação, ciência e magia. Há aqui conformidade com a definição de Silvia Federici (2022, p. 273) para “reencantamento do mundo”:

refiro-me à descoberta de razões e lógicas diferentes das do desenvolvimento capitalista, uma prática que considero indispensável para a maioria dos movimentos antissistêmicos e um pré-requisito para resistir à exploração.

Considera-se, porém, que esse processo não pode ser feito sem que se levem em conta os violentos mecanismos colonizadores que promoveram as cisões mencionadas. É nesse sentido que Isabelle Stengers (2017, p. 8) propõe o uso do verbo reativar para tratar dessa reaproximação a cosmossensibilidades ancestrais:

Reativar significa reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos apenas reavê-lo. Recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou. Assim, a necessidade de lutar e a necessidade de curar, de modo a evitar que nos assemelhemos àqueles contra os quais temos de lutar, tornam-se irremediavelmente aliadas. Deve-se regenerar os meios envenenados, assim como muitas das palavras, aquelas que – como “animismo” e “magia” – trazem com elas o poder de nos tornar reféns: você realmente acredita em...?

Stengers propõe a reativação como um gesto imbricado em um processo de regeneração, que encara com seriedade aquilo de que se foi separado e se envolve profundamente com os efeitos dessa separação. A filósofa dá como exemplo os usos correntes das palavras e dos conceitos “animismo” e “magia”, em que, de acordo com sua opinião, um grande trabalho de regeneração e reativação se faz fundamental. Para Stengers (2017), o uso hegemônico do conceito de animismo é crucial na produção da divisão entre “eles” (os animistas, os que acreditam que seres não humanos são dotados de espírito e consciência) e “nós” (os que aceitam “a difícil verdade de que estamos sozinhos em um mundo mudo, cego, mas cognoscível – um mundo em que teríamos a tarefa de dele nos apropriar”) (p. 3), divisão essa que, diga-se de passagem, homogênea uma miríade de cosmologias originárias e as resume como animistas, caracterizando-as apenas pela oposição ao pensamento científico-racional. Stengers (p. 15) afirma que

Ninguém jamais foi animista, porque nunca se é animista “no geral”, apenas em termos de agenciamentos que geram transformações metamórficas em nossa capacidade de afetar e sermos afetados – e também de sentir, pensar e imaginar. O animismo, no entanto, pode ser um nome a serviço da recuperação desses agenciamentos [...] Contra a insistente paixão envenenada por desmembrar e desmitificar, o animismo afirma o que todos os agenciamentos exigem para não nos escravizar: que não estamos sozinhos no mundo.

Reconhecendo, portanto, a violência colonial implicada na noção de animismo, a filósofa propõe que reativemos essa noção dentro do próprio pensamento moderno ocidental não mais para nomear os outros, mas para tensionar nosso próprio modo de pensar. Diante dessa proposição, coloco a questão: a partir do ponto em que estamos, reconhecendo a influência do desencantamento do mundo em nossos modos de existir, como seria “repensar o animado e reanimar o pensamento”, conforme a proposição do antropólogo Tim Ingold (2015)? Minha proposta é a de que, se tomamos criticamente a noção de animismo, entendendo-o como um dispositivo que borra, perturba e refaz as divisões entre sujeitos e recursos ou, antes, entre agência e matéria, uma possibilidade de reativá-lo seria a partir da prática de um pensamento poético.

John Dewey (2010, p. 100), em *Arte como experiência*, argumenta: “e o poético, seja qual for o seu veículo, é sempre um parente próximo do animista”. Em acordo com essa proposição, pode-se compreender a prática artística como uma dinâmica entre diferentes forças vivas, dotadas de consciência e poder de ação. Em realidade, há toda uma genealogia que descreve o fazer poético como um processo de mediação, realizado pela(o) artista, entre seus próprios gestos e forças alheias a si (Martino, 2013). O historiador renascentista Giorgio Vasari, por exemplo, propôs, em sua obra *Vida dos artistas*, uma possível relação entre habilidades artísticas e os *genius loci*, “espíritos do lugar”, relacionados à terra onde se nasce. Mesmo posteriormente, em um contexto em que a noção de autoria individual já estava bem consolidada, artistas como André Marchand descreviam seu fazer artístico com um estar à escuta. Merleau-Ponty (2004, p. 22) o cita em *O olho e o espírito*:

Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...]. Eu estava ali, escutando [...]. Penso que o pintor deve ser transpassado pelo universo e não querer transpassá-lo.

Poderíamos seguir essa linhagem que entende o fazer artístico como uma atividade que inclui esforço de abertura ao inumano e de recepção de influxos cósmicos e misteriosos. Também poderíamos mapear uma outra história da arte, que localiza o fazer artístico como um trabalho de controle sobre materialidades, técnicas e processos. Quando essas perspectivas são justapostas, uma questão

de fundo parece reverberar: como o fazer poético se faz legítimo? E indo mais além: o que atribuiria legitimidade aos fazeres em geral? Em uma perspectiva científica e racional, saber legitimamente é saber dominando as variáveis e controlando os processos. A partir dela, a admissão de uma metodologia que inclui a negociação com o incontrolável e o inominável só pode resultar em ilegitimidade. Entretanto, há muitos artistas que afirmam criar negociando com forças outras que não as próprias, e muitos afirmam que essa experiência inclui uma espécie de susto que os convoca a uma trabalhosa investida no desconhecimento. Clarice Lispector (1998, p. 7), por exemplo, em nota que abre seu livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, afirma: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu”. Fazer sem dominar e sem controlar, podemos concluir, não é equivalente a fazer sem ter trabalho.

Compreende-se, assim, que há algo na prática artística que, de fato, pode não ser produzido a partir de esforços científicos próprios da modernidade – esforços de separação, de dominação e de produção de previsibilidade –, mas a partir de investidas outras: de mútua afetação, de constante negociação, de produção de familiaridade com o imprevisível e de evocação do improvável. A esses gestos, que também poderiam ser entendidos como mágicos, está relacionado o que aqui se gostaria de apresentar como pensamento poético.

A filósofa María Zambrano trabalhou com esse conceito ao longo de sua obra. Para ela, o encontro com a potência misteriosa, indizível, inaudita da existência seria a experiência fundante tanto da filosofia como da poesia, sendo que aquilo que as distinguiria mais essencialmente seria o modo como cada uma lida com o espanto. Enquanto o filósofo precisa recusar algo dessa força espantosa e logo migrar para “regiões de maior segurança e domínio” (Zambrano, 2000, p. 63) – como as da abstração e do método –, o poeta permaneceria fiel ao pasmo, deixando-se atravessar e habitar por suas forças. Se a poesia se faz amante da multiplicidade mutante e imprecisa, a metafísica europeia, que, na palavras da filósofa, é “filha da desconfiança e do receio” (p. 112), seria mais afeita aos sistemas, às distâncias e aos fechamentos.

Zambrano (2000, p. 113) afirma que tal metafísica instaura um paradigma epistemológico no qual conhecer a realidade não corresponde a mergulhar nas forças da vida, deixar-se alterar e transformar por seus efeitos, escutá-las e

compor com elas, como teria sido em outros momentos. Torna-se, pelo contrário, um movimento distanciador, que parte de uma dúvida acautelada diante da vida e de uma excessiva confiança no sujeito da razão. O poético, por sua vez, “não pode verter-se na forma do sistema como a metafísica, nascida da angústia, porque não pode ficar nunca fechada. E no dia em que ficasse definida, seria o dia final da criação. Da criação que, pela poesia, segue o seu curso”. Em vez de ordenar a realidade em sistemas estruturados, a poesia teria uma estrutura aberta para a mobilidade do mundo e, através de sua abertura, inauguraria ela mesma outros mundos, pois se estende “na direção do que não se conseguiu ser para que finalmente seja” (p. 113). Violência filosófica é como Zambrano nomeia esse rompimento com o pulso da vida em direção a um ideal revestido de desejo de verdade, movimento esse que é renitente em grande parte da filosofia herdeira de Platão. Contrária à violência filosófica, haveria a adesão poética à vida: uma adesão que permanece no movimento oscilante entre possuir e ser possuído pela realidade. “Enquanto o filósofo trata de ser ele mesmo, o poeta, dobrado pelo peso da graça, não sabe o que fazer. Sente-se morada, ninho, de algo que o possui e arrasta” (p. 83). A essa abertura a “algo que possui e arrasta”, podem-se relacionar os trabalhos fotográficos da artista Daniela Paoliello, a qual tem como um de seus principais procedimentos aquilo que denomina autoperformance, retratos em que se coloca tanto atrás como diante da câmera, utilizando o disparo automático para tornar indistintas as fronteiras entre sujeito e objeto da fotografia. Tal recurso foi bastante utilizado na série Escavar o escuro, sobre a qual a artista escreve em seu *site*:

A série fotográfica “Escavar o escuro” foi desenvolvida em três litorais distintos, Imbassaí (Bahia), Itacoatiara (RJ) e Agua Blanca (Oaxaca, México) entre 2018 e 2020. Seguindo uma narrativa fantástica e operando a partir de uma dupla posição – a de estar atrás e na frente da câmera ao mesmo tempo – incursiono no breu da noite propondo dissoluções imaginárias do meu corpo no espaço, em relações de mimesis com a paisagem. O ato fotográfico se dá a partir de uma dupla cegueira. Não ver pelo gesto de tornar-se objeto da própria captura, dar-se à câmera como imagem, perder o controle do olhar através da autoperformance realizada para a câmera. E não ver por uma questão óptica, pela ausência de luz. Fotografar cenas que apenas a câmera é

capaz de revelar, que o olho não alcança. O duplo gesto, de fotografar e de performatizar, é concebido a partir da imaginação e dos sentidos, uma vez que a paisagem só é revelada após o clique. Por outro lado, o trabalho se dá como uma expedição pela noite movida pela intenção de captura dos últimos resquícios de luz e brilho, que é conduzida por pequenas descobertas e intervenções com objetos de qualidade brilhante que guardam semelhança com os astros e as luzes noturnas.

Ao se deixar conduzir por pequenas luzes intermitentes que antecedem à escuridão, a artista se lança na investigação daquilo que desconhece e busca uma relação de pertencimento entre si mesma e a paisagem obscurecida, lançando mão de efeitos de dissolução de si a partir da dupla exposição. Deixa-se possuir, portanto, pela escuridão que apenas tateia, tornando-se parte integrante de um mistério ao qual se integra sem buscar desvendar.

Figura 1

Daniela Paoliello, fotografia
da série Escavar o escuro,
2018/2022; 70 x 110cm
Fonte: www.danielapaoliello.com.br





Figura 2

Daniela Paoliello, fotografia
da série Escavar o escuro,
2018/2022; 70 x 110cm

Fonte: www.danielapaoliello.com.br



Figura 3

Daniela Paoliello, fotografia
da série Escavar o escuro,
2018/2022; 70 x 110cm

Fonte: www.danielapaoliello.com.br

Ao abrir mão de um pleno controle acerca do processo, tomando como força motriz do trabalho o que chama de dupla cegueira, Daniela abre espaço para que outras agências, que não apenas a própria, interfiram na sua criação. Em uma dança entre técnica e contingência, planejamento e acaso, enquadramento e aparição, a artista dá forma a um mundo que é potência viva, criadora e cambiante. Quando borra a separação entre sua força subjetiva e a materialidade do que a circunda, também se põe a oscilar ela mesma entre ser criadora e matéria das imagens que produz. Abrindo espaço para que outras forças que não a sua operem esse seu trabalho, a artista dá forma a imagens, espectros, rastros daquilo que, de outro modo, não se deixaria entrever. Zambrano (2000, p. 69) afirma que “o filósofo quer o uno porque quer tudo. E o poeta não pode chegar a querer tudo porque teme que nesse tudo não esteja cada uma das coisas com suas variações, suas pegadas e seus fantasmas”. De variações, pegadas e fantasmas, são compostas as imagens de sua série Escavar o escuro.

Ao abrir mão da totalidade dos sentidos para dar lugar à variabilidade das possibilidades, o poético se faz uma estratégia para o reencantamento do mundo, pois se torna um catalisador de multiplicidades que abre espaço para o mistério, o inaudito, o incapturável. Em vez de perseguir a posse de um esclarecimento, o artista “entrevê alguma coisa na névoa, e a isto que entrevê é fiel” (Zambrano, 2000, p. 85). No lugar de buscar a verdade sobre o ser das coisas, o gesto poético, segundo Zambrano, quer se estender, reverberar, se alongar pelo mundo. Se a palavra filosófica define, a palavra poética “penetra na noite do inexprimível” (p. 32). É dessa mesma natureza o gesto de Daniela Paoliello: fiel ao que entrevê, avança em direção ao inexprimível, abrindo mão do que domina e controla. Nesse gesto podemos reconhecer uma convergência mágica, poética e emancipadora.

Severino Antônio (2009) escreve acerca da vocação emancipadora do pensamento poético. O educador afirma que a arte, em especial a poesia, teria a vocação de mobilizar um importante movimento: o de um distanciamento consoante a um pertencimento. Segundo o autor, esse movimento de distanciar-se da própria individualidade para poder pertencer mais profundamente ao mundo seria fundamental na formação do senso crítico, pois produziria a possibilidade de se reconhecer no dessemelhante, condição necessária para a produção da empatia – afeto que considera político por excelência. Isso ressoa no gesto de Daniela Paoliello, que busca uma certa perda de si em uma dissolução poética no mundo e que, nessa busca, abre espaço para a insurgência do imprevisível.

Para Severino Antônio, o pensamento poético seria um pensar por imagens, analogias e metáforas. Diferente da razão que define, delimita, afunila, o pensamento poético cria sentidos em profusão: ampliando, conectando, tecendo relações. É ainda um modo de pensar que conhece a realidade enquanto a cria, pois compreender o que está dado não significa aceitar que isso não possa ser de outro modo. Pelo contrário, o pensamento poético pensa o mundo enquanto inventa, compreende-o enquanto o produz. A essa consideração, pode-se relacionar a noção de imaginação política, que remete à infindável possibilidade de desejarmos e fabularmos outros modos de existir e recriar nossos os modos de viver junto e existir. Política, em certo sentido, é sempre uma questão de imaginação, e o pensamento poético, nesse sentido, é sempre político.

Na obra do artista Matheus Ribs, vigora a potência de uma imaginação política que denuncia uma cadeia de relações opressivas vigentes e anuncia um outro mundo, composto de uma transformada trama de relações. A obra *Fechar os corpos*, de 2021, é uma pintura que retrata dois jovens – um negro e um indígena – sofrendo violências promovidas pelo sistema capitalista colonial. Do lado esquerdo está o indígena, e, no seu horizonte, há uma floresta. Esta, assim como ele, está sob ameaça: vemos um avião despejando agrotóxicos e homens armados guarnecendo madeira, fruto de extrativismo. Há o que parece ser o leito de um rio, em tonalidades de amarelo e vermelho, indicando águas poluídas e envenenadas. Em conexão com a madeira extraída, estão alguns motores e, próxima a eles, uma serra elétrica: símbolo do projeto de devastação da floresta e da aniquilação de seus povos originários.

Ao lado desse símbolo, o jovem indígena resiste: altivo, segurando dois peixes em uma mão (como símbolo da pesca artesanal, contraposta à lógica extrativista/industrial), tendo sobre sua cabeça uma insígnia sagrada que remete a espiritualidades ancestrais e originárias. Está de mãos dadas com o outro jovem, um rapaz negro que tem como seu horizonte uma favela cerceada por dispositivos necropolíticos: um helicóptero, um “caveirão”, um conjunto de policiais uniformizados tal qual um grupo especializado em entrar nas favelas para matar. A morte é também anunciada no contorno de corpos que aparecem no chão ao seu lado, bem como na metralhadora que jaz aos seus pés. Esse jovem segura uma bolsa de uma empresa surgida na exacerbação da lógica neoliberal, que explora e mortifica corpos negros diariamente em todo o país. Em seu tronco

vemos cruzada uma guia, elemento próprio de espiritualidades africanas ou afro-brasileiras, e sobre sua cabeça paira um grande búzio, outro elemento que remete a cosmologias ancestrais.

É obra que produz forte denúncia, expressando a conexão entre opressões de distintos sujeitos sob ameaça: a floresta, os rios, os solos, os animais, os indígenas, a população negra, os territórios periféricos. Indica também uma potência de resistência a partir da conexão entre esses sujeitos e suas ancestralidades pela via do reencantamento. Acerca desse trabalho, Ribs afirma:

Pintura contra-feitiço para fechar os corpos não brancos. Encantaria para desfazer o espectro de morte que ronda as crianças pretas, indígenas e mestiças. Para Exu guardar os meninos e meninas nas encruzilhadas, de toda bala que só encontra o corpo preto. Para os caboclos e xapiris estreitarem os caminhos da mata e o veneno do garimpo não contaminar rios e peixes. Sobre as cabeças, apenas os ancestrais. Nenhum veneno pulverizado, nenhuma arma de morte.

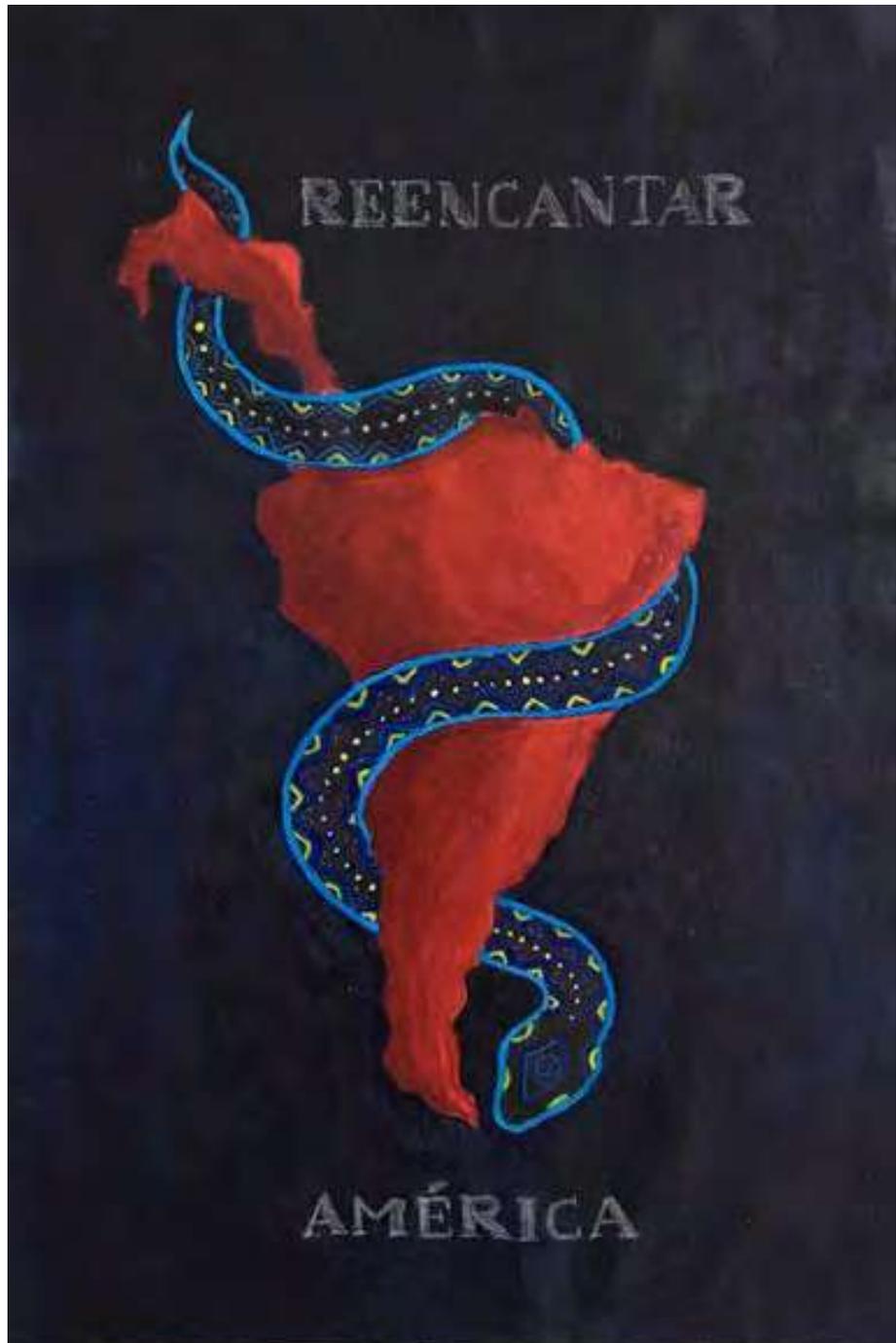


Figuras 4
Mateus Ribs, *Fechar os corpos*,
2021
Fonte: <https://www.instagram.com/o.ribs/>

O trabalho de Ribs opera, portanto, no duplo movimento entre produzir uma denúncia e anunciar outras possibilidades de viver, sentir e pensar. Atuando na importante tarefa de figurar vislumbres de mundos alternativos a este no qual vivemos, engendra o que Silvia Federici (2022, p. 272) entende ser o cerne do reencantamento:

Weber usou a palavra “desencantamento” para se referir ao desaparecimento da religião e do sagrado no mundo. Mas podemos interpretar seu aviso em um sentido mais político, como uma referência ao surgimento de um mundo em que nossa capacidade de reconhecer uma lógica que não seja a do desenvolvimento capitalista está cada vez mais em questão. Esse “bloqueio” tem muitas origens e impede que o tormento que vivemos no dia a dia se converta em ação transformadora.

Ao dotar seu trabalho de qualidades enfeitiçantes e conjuradoras, Mateus Ribs acessa o imbricamento entre o mágico e o poético a partir de sua imaginação política, que invoca e dá corpo a outros mundos, em que aqueles que são violentados pelo sistema capitalista colonial estão protegidos por suas ancestralidades, uns pelos outros e pelos seres encantados. Em outra obra, denominada *Reencantar América*, o artista lança mão de um registro visual muito próximo ao dos mapas geopolíticos, próprios de uma gramática colonizadora. Entretanto, em seu mapa, retrata a América Latina toda vermelha, guarnecida por uma serpente, animal sagrado nas cosmologias de diversos povos originários desse mesmo território. O animal, pintado em dimensões imensas, parece guardar uma qualidade mágica por conta de suas cores pouco naturais, com tonalidades de azul e amarelo, e de suas formas que remetem a geometrias sagradas de povos originários. Através dessa pintura, Ribs realiza uma invocação que é, a um só tempo, espiritual, poética e política. *Reencantar América* parece ser um convite ao reencontro com a dimensão mágica, cosmológica, ética e política de uma série de populações que já habitaram, e ainda habitam, esse território. Com esse trabalho, Ribs faz do seu pensamento poético uma estratégia para o reencantamento do mundo.



Figuras 5
Mateus Ribs, *Reencantar
América*, 2020
Fonte: <https://www.instagram.com/o.ribs/>

Em Zambrano, compreendemos o poético como um modo de estar criativamente no mundo que não se dá pelo desejo de controle, mas a partir de uma certa atração pelo não saber, que amplia nossas possibilidades de ser, multiplicando as dobras do real e atribuindo agência e força criadora à própria matéria da vida. Em Severino Antônio, compreendemos o poético como um gesto de distanciamento de si e de pertencimento ao todo que leva à possibilidade de encontrar semelhança na dissemelhança – capacidade apontada pelo autor como fundante não apenas da dimensão poética, mas também da ação política. Em Paoliello e Ribs, podemos observar exemplos de obras de arte que operam em consonância com essas proposições, habitando um território limítrofe entre o mágico, o poético e o político, engendrando aquilo que aqui se está nomeando reencantamento do mundo. Severino Antônio (2009, p. 129) afirma:

Poema – a ser lido, interpretado nas linhas e nas entrelinhas, e primordialmente a ser escrito e reescrito, trabalho de cada um e de todos, autores e coautores do conhecimento, da educação e da própria vida e convivência. Essa imagem é indissociável da necessidade de viver poeticamente, que não se dissocia do necessário reencantamento do mundo. Esse reencantamento também tem muitas faces, muitas dimensões, inúmeras delas em comum com a nova escuta poética da natureza, do conhecimento, da existência.

Assim, em pluralidade, na profusão, no compromisso com a vida e a criação, podemos localizar a complexidade das múltiplas e inesgotáveis afinidades entre o pensamento poético e o reencantamento do mundo.

Priscilla Menezes de Faria é artista, professora de arte e educação no Departamento de Didática da UniRio, autora dos livros *Erro tácito* e *A fera ao meio*.

Referências

ASSUNÇÃO, Rudy Albino. *O “Reencantamento do mundo”*: interpelando os intérpretes do desencantamento do mundo. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Sociologia Política. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

- ANTÔNIO, Severino. *Uma nova escuta poética da educação e do conhecimento*. São Paulo: Paulus, 2009.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FEDERICI, Sílvia. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Elefante, 2022.
- FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARTINO, Marlen de. “Donner la mort”: o dom e o gênio nas teorias de arte. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 5, n. 9, 2013. DOI: 10.5965/2175234605092013014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3991>. Acesso em 14 mar. 2022.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- MIES, Maria; SHIVA, Vandana. *Ecofeminismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- PAOLIELLO, Daniela. *Escavar o escuro*. Disponível em: <https://danielapaoliello.com.br/projects#/escavar-o-escuro/>. Acesso em 7 mar. 2022.
- PIERUCCI, Antonio Flavio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- RIBS, Mateus. *Fechar os corpos*. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQKQl-8ZsyC4/>. Acesso em 7 mar. 2022.
- STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Belo Horizonte: Chão da feira, 2017 (Caderno de Leituras 62).
- ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em junho de 2022.

Como citar:

FARIA, Priscilla Menezes de. O pensamento poético como estratégia de reencantamento do mundo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 88-105, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

De nossos poros e feridas dançam aquíferos

From our pores and wounds, aquifers dance

Rubens Takamine

 0000-0003-1735-3657

rubentakamine@gmail.com

Resumo

A diluição das energias expressivas por meio de procedimentos físicos e práticas espirituais possibilita ao corpo o reencontro com sua própria fluidez identitária, perdida durante o processo de socialização. A partir de uma breve analogia entre os estados de transição que operam no “corpo morto” da dança butô de Hijikata Tatsumi, e no “corpo poroso” convocado pela artista e pesquisadora Walmeri Ribeiro, o texto ressoa a força motriz de poéticas que surgem do esgotamento para gerar potência e fluxos de vida.

Palavras-chave

Corpo. Dança. Performance.
Esgotamento. Fluxo.

Abstract

The dilution of expressive energies through physical procedures and spiritual practices allows the body to re-encounter with its own identity fluidity, lost during the socialization process. From a brief analogy between the transition states that operate in the “dead body” of Butoh dance by Hijikata Tatsumi, and in the “porous body” convoked by artist and researcher Walmeri Ribeiro, the text resonates the driving force that emerge from exhaustion to generate power and flow of life.

Keywords

*Body. Dance. Performance.
Exhaustion. Flow.*

Minha mãe tinha um curioso costume pelas manhãs. Após acordar, ficava ao pé da porta da cozinha que se abria para um corredor arejado, repleto de plantas cultivadas pela *batchan* (avó, em japonês). Com os olhos bem fechados, meditava em silêncio por dez minutos tendo seu corpo direcionado à luz do sol nascente, lugar que, na espiritualidade okinawana,¹ é a morada de todos os antepassados. Existe uma perspectiva animista nessa cosmovisão demarcada por um conjunto de práticas rituais que promulgam a adoração à natureza celebrando o sol, a água, o fogo, o vento e a montanha, como se fossem divindades. Em determinadas datas comemorativas, os frutos das colheitas são oferecidos aos antepassados como forma de agradecimento, juntamente com as orações e a queima do *senkô* (incenso), pois a manutenção da prosperidade só é possível pela interconexão entre o mundo dos vivos e dos mortos. De modo análogo a muitas culturas ameríndias, a noção de vida para o povo tradicional de Okinawa, da qual minha família descende, extrapola as dualidades estáveis e fronteiras rigidamente delimitadas pelo racionalismo cartesiano, superando a profunda cisão entre natureza e humanidade. A agência presente nas forças-formas da natureza, incluindo a moralidade das estrelas, pressupõe uma ontologia que subverte o antropocentrismo das relações sociais.

Passado o período meditativo, minha mãe agradecia ao sol gesticulando graciosamente as mãos e a cabeça. Para além do elo espiritual, há uma fisicalidade envolvida. Na explicação da ciência, os raios eletromagnéticos da luz solar se transmutam em diferentes formas de energia ao chegar na biosfera, sendo boa parte sintetizada na matéria orgânica que abastecerá toda a cadeia alimentar dos seres vivos. Trata-se de uma dança contínua entre macro e microcosmos, sistemas que habitam sistemas, corpos que consomem outros corpos. Atravessamentos que a cada instante produzem novos fluxos e agenciamentos, mesmo que imperceptíveis. Agradecer ao sol ou à água que sacia nossa sede não é, portanto, nenhuma loucura ou estupidez. E essa talvez seja a lembrança mais bonita que guardo de minha mãe, Marina Takamine.

¹ A espiritualidade okinawana faz alusão ao conjunto de práticas rituais cultuadas pelos povos de Okinawa (Ryukyu). Nessas tradições, as famílias se reúnem em determinadas datas para relembrar a ligação com seus ancestrais, celebrando o equilíbrio entre os vivos e os mortos. Situado em uma região estratégica entre Japão, China e Taiwan, Okinawa atualmente é um arquipélago sob administração do governo japonês.

A vida é a transmutação da luz solar. É a energia e a matéria, transformadas no fogo verde dos seres que realizam a fotossíntese. É a sedução natural das flores. É o calor do tigre espreitando na selva na calada da noite. O fogo verde transforma-se impetuosamente no fogo vermelho, laranja, amarelo e roxo das plantas frutíferas (Margulis, Sagan, 2002, p. 221).

Menciono a memória de minha mãe – que já fez sua passagem –, pois reverbera diretamente em minhas motivações em pesquisar as convergências entre arte, natureza e espiritualidade, diante de um contexto letárgico demarcado pelo esgotamento de recursos naturais e também de narrativas. Rumo ao invisível, a arte é capaz de expandir horizontes para modos alternativos de ser/estar no mundo. Fissura o espaço-tempo linear do progresso, permitindo o reflorescimento de mitos ancestrais, fabulações, quimeras e utopias, sob o intuito de confrontar diretamente a ascensão dos mitos da pós-verdade, permeados por imaginários totalitários, castradores do devir.

“Qual é a única disciplina no mundo que lhe permite concluir toda e qualquer coisa no seu discurso?” indagou Tunga, em conversa com alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2009, ao refletir sobre a capacidade de vinculação inerente à arte, que busca sempre “dentro do discurso outras ligações, outros sentidos, outras possibilidades de conectar, criar novos sentidos e compreender aquilo que anda por aí” (Fatorelli, Queiroz, 2012, p. 162). Nesse aspecto, a arte é o elo possível entre o invisível e o imaginal, aproximando-se do próprio exercício da espiritualidade.² O filósofo Emanuele Coccia (2020, p. 193) enfatiza que o espírito “não existe em nosso corpo, mas na relação que nosso corpo estabelece com muitos outros corpos”, isto é, o espírito não pertence ou está dentro de um ser. Antes de tudo, trata-se de uma associação, uma conexão, “um fato técnico e, de certa forma, artístico”.

² A ideia contida nas palavras “espírito” e “espiritualidade” que utilizo ao longo do texto, aproxima-se das noções de “memória”, “consciência” e “intelecto”.

A dança

Nutrindo aproximações com as filosofias não ocidentais, passei a pesquisar o movimento por meio da observação de diferentes corpos e materialidades: plantas <> pedras <> objetos <> humanos – sem estabelecer hierarquias ontológicas. Como cada elemento age sobre os demais? A forma passou a importar menos do que a vontade de instaurar vínculos, possibilidades de estar, construir, transformar junto. Quiçá, uma busca constante pela transição entre estados (Turner, 2005, p. 137), tal como ocorre em rituais de cura que nos conduzem a um mergulho profundo no caos para, então, renascer com a sabedoria de nossos ancestrais.³

Nesse ímpeto, ao conectar aspirações éticas e poéticas, conheci a dança *butô*: um divisor de águas em minhas práticas, que vem provocando inquietações desde 2019, quando estive em processo com o Núcleo Experimental de *Butô*,⁴ coordenado pelo artista e coreógrafo Thiago Abel.

O *ankoku butoh* (dança das trevas) surgiu ao final da década de 1950 na paisagem de um Japão em conflito, regurgitando tensões existentes desde o século 19, de quando data a abertura de seus portos às nações estrangeiras.⁵ Na ocasião, os japoneses passaram a se deparar com o excesso de luzes provenientes do Ocidente, o que impulsionou uma veloz e irreversível transformação

³ Victor Turner expressa que os rituais existem em todas as sociedades e constituem transições entre estados. O termo “estado” pode aplicar-se, igualmente, às condições ecológicas, físicas, mentais ou emocionais em que uma pessoa ou grupo se encontra em determinado momento. Um homem pode estar em estado de boa ou má saúde, uma sociedade em estado de guerra ou paz.

⁴ Criado e coordenado pelo artista e coreógrafo Thiago Abel, o Núcleo Experimental de *Butô* é um laboratório político-performático existente desde 2014 que busca por meio de três frentes – pesquisa, criação e formação – um processo investigativo em harmonia com as proposições reflexivas do fundador da dança *butô*, Tatsumi Hijikata, em busca de portas de acesso a um fazer político-artístico afinado aos princípios e procedimentos de criação desse dançarino japonês após mais de 30 anos de seu falecimento, em outro contexto histórico, cultural e geográfico. Fonte: site Núcleo Experimental de *Butô*.

⁵ O isolamento do Japão só foi suspenso após pressões dos Estados Unidos ao impor a abertura dos portos japoneses ao mercado internacional a partir da década de 1850. As reformas implantadas posteriormente, durante a Restauração Meiji (1868-1912), transformaram radicalmente a economia japonesa, inserindo o país no capitalismo emergente. Logo, o Japão se tornou uma potência asiática; entretanto, como explica a pesquisadora Christine Greiner, toda uma geração cresceu se sentindo inferior quando confrontada pelas culturas ocidentais. Essa angústia foi, em parte, absorvida e problematizada pela arte.

em seus valores tradicionais, antes vinculados ao feudalismo e às filosofias animistas. No entanto, as bombas atômicas que devastaram Hiroshima e Nagasaki em 1945 demarcariam o apogeu desse insólito mal-estar. O coreógrafo Hijikata Tatsumi (1928-1986), ao lado do bailarino Ohno Kazuo (1906-2010), seu grande colaborador e principal divulgador do butô pelo mundo, foi responsável por dar vazão a uma dança de contestação e resistência “às luzes das civilizações racionalistas, industriais e massificadoras” (Abel, 2017, p. 13).

Nas palavras da artista e pesquisadora Maura Baiocchi (1995, p.54), “o butô é uma dança que não se aprende por meio de exercícios, é o que o corpo adquiriu inconscientemente e imediatamente no decorrer dos anos”. Hijikata criou uma série de procedimentos que levavam os corpos de seus discípulos ao extremo, por meio de exercícios de alta intensidade e de repetições. Investigou a diluição do corpo cultural (*shintai*) com o objetivo de desconstruir sua domesticação, tornando-o um receptáculo poroso capaz de incorporar diferentes qualidades da matéria: um corpo de carne (*nikutai*). Como afirma o pesquisador Éden Silva Peretta (2013), esse corpo renuncia, então, à expressividade, transformando-se em uma espécie de “corpo morto”.



Figura 1
Núcleo Experimental de Butô,
Marginais transtemporais,
2019
Registro: Júlia Ribeiro
Fonte: arquivo pessoal (<https://vimeo.com/534694305>)

Com a proposição da remoção gradual das energias expressivas e o conseqüente zeramento do corpo, em um nível quase molecular, Hijikata foi capaz de conduzir um processo de desconstrução dos automatismos gestuais e de ressignificação da materialidade do organismo humano, encontrando-se assim uma substância primordial compartilhada por todas as existências que compõem a dinâmica da natureza, acolhendo tanto a vida quanto a morte, sem distinções nem hierarquias (Peretta, 2013, p. 514)

Hijikata instaurou um processo de investigação das metamorfoses e identidades polimórficas, “objetivando trazer à tona a existência soterrada pelas ordenações civilizatórias, pela biopolítica, por tudo aquilo a serviço de despotencializar e controlar a vida” (Abel, 2019). As próprias noções duais masculino/feminino são borradas na dança. Desse modo, pelo rompimento das identidades fixas operadas pelo sistema radicular, o butô recusa a mimese, a representação e as manifestações do ego. A razão é destituída de seu lócus de privilégio sobre o organismo, que passa a vibrar o fluxo da própria carne: desobedece ao comando de seus órgãos internos, desvelando vagarosamente os limiares do submundo. A urgência maior é desmontar o equilíbrio do corpo, forçando-o a sair do adestramento apolíneo ao qual fora submetido – não é à toa a afinidade de Hijikata por temas que ainda fissuram a sociedade normativa e patriarcal, como a homossexualidade, o erotismo, a marginalidade.

A descrença de Hijikata em sistemas hierárquicos e totalizantes germinava da crítica acerca das forças que regem as sociedades ditas modernas ou civilizadas, remetendo-nos ao pensamento trágico. Friedrich Nietzsche, ao longo do século 19, foi um dos primeiros filósofos a denunciar o adoecimento da cultura ocidental, que “sofria de niilismo”, e necessitava de cura. O filósofo esboçou a imagem desastrosa do mundo moderno na “insanidade de uma vida que almeja exclusivamente o lucro, apregoa o maquinismo e a mecanização das relações” (Azevedo, 2009, p. 181), uma supressão às potências de vida contidas na carne, na embriaguez e no caos, cujos sintomas teriam origem na tradição filosófica pautada na metafísica socrática. É nesse ímpeto que, segundo Nietzsche, o artista detinha a missão de restaurar a saúde social de seu povo, ao fazer da arte uma exaltação das forças criativas, dionisíacas e extáticas – energias capazes de impulsionar o fluxo de vida.

Afinal, o que dança um corpo esgotado quando se coloca de pé? Na tentativa de dar matéria ao estado de tensão entre o estar vivo e o estar morto, a dança das trevas devolve, por alguns instantes, o humano à natureza. A cisão é desfeita.

Desse breve panorama histórico, podemos suscitar que o *butô* surgiu e se manifestou em um contexto sociopolítico muito bem delineado. Difícil até descrevê-lo no tempo verbal presente. A pesquisadora Christine Greiner (2019, p. 17) enfatiza que o imaginário estereotipado acerca do *butô* enquanto “modelo estético para ser seguido a partir de uma perspectiva mimética, com maquiagem branca no corpo, membros contorcidos e caretas” não faz sentido algum, já que a proposta germinal de Hijikata era exatamente romper com as cristalizações identitárias e os orientalismos.

As indagações de Hijikata Tatsumi permanecem vivas ainda hoje, mais de 30 anos após sua desencarnação. A força motriz da ética *butô* – que impulsiona a escrita deste texto – transpassa as fronteiras temporais, geracionais, territoriais. Segue inspirando práticas ao redor do mundo, desencadeando ações e reflexões não apenas no âmbito artístico e cultural, mas também ecológico. A crítica radical contra os biopoderes que cerceiam e despotencializam nossos corpos se mantém extremamente oportuna, principalmente em territórios em que a escravidão, o colonialismo, o epistemicídio e o extrativismo predatório prosperaram, deixando expostas feridas profundas – como é o caso da América Latina.

Os poros e as feridas

O corpo morto no *butô* é igualmente poroso, perde seus contornos ao ser “devorado pela luz, pelo calor, pela sombra, pelos medicamentos, pelos insetos, pelos animais, pela fumaça, pelos fantasmas, pelo tatame, pela divi-sória de papel (*shôji*), pelos doces” (Uno, 2018, p. 54). A proposição de diluir as energias expressivas até seu limiar, como vimos, torna um corpo disponível a ser habitado por energias outras.

A artista e pesquisadora Walmeri Ribeiro (2021, p. 70) em suas práticas performativas ressona a ideia-ação de corpo poroso, sendo este uma esponja que tudo pode absorver, um corpo “capaz de sentir, escutar e incorporar micromovimentos, microssonoridades, tatilidades e temporalidades, bem como os macromovimentos e a amplitude do todo no qual está inserido”. Seja pela meditação

profunda, pelo jejum prolongado, pela respiração holotrópica,⁶ exaustão física e inúmeros outros métodos de hipersensibilização, uma pessoa é capaz de experimentar esse estado corporal, utilizando-o como instrumento para o fazer artístico.

Um corpo poroso é uma forma de ser e estar no mundo, de se conectar, de se misturar, criando zonas de contaminação e contágio, sem bordas, sem fronteiras, sem hierarquias entre espécies. Um corpo que busca por um outrar-se, um construir-se, construindo, em conexão (Ribeiro, 2021, p. 70).

Situado no campo híbrido da arte, da ciência e da tecnologia, o projeto de pesquisa Territórios Sensíveis,⁷ coordenado por Walmeri Ribeiro, insurge de experiências imersivas em ambientes naturais. Essas trocas afloram questões éticas e poéticas no sentido de uma construção crítica em torno do Antropoceno⁸ e das crises ecológicas, que sensivelmente já enfrentamos. Diante desse contexto, o projeto se utiliza das metodologias de pesquisa em artes com intuito de sensibilizar os participantes – coletivos compostos majoritariamente de artistas, cientistas e pessoas das comunidades locais – em prol de uma “conexão do homem com e para a natureza” (Ribeiro, 2015, p. 198). O projeto se efetua na processualidade de ações performativas em territórios delimitados pela devastação.

⁶ Segundo o neurocientista Eduardo Schenberg, o termo “holotrópico”, criado pelo psiquiatra tcheco Stanislav Grof e sua esposa, Christina, significa mover-se em direção à totalidade; implica a saúde mental e o bem-estar resultarem da transcendência da usual fragmentação psíquica em que vivemos, com sensação de isolamento e independência das coisas que nos cercam. Considerada técnica poderosa da psicologia transpessoal, permite o acesso seguro e sistemático aos estados não ordinários de consciência.

⁷ Concebido em 2014 pela artista e pesquisadora Walmeri Ribeiro, também professora dos programas de pós-graduação em artes da UFF e UFRJ, Territórios Sensíveis consiste em um projeto de pesquisa e criação que reúne artistas-pesquisadores, cientistas, ambientalistas e comunidades locais para que, juntos, possam construir novas formas de imaginar e viver no mundo contemporâneo. Fonte: site Territórios Sensíveis.

⁸ Antropoceno é termo originalmente cunhado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer, em 2000, para denominar a época geológica atual, que se caracteriza pela dominação humana e seu imenso impacto na Terra.



Figura 2
Territórios Sensíveis, *Raízes voadoras*, 2015
Fonte: <https://www.territoriosensiveis.com/raizes-voadoras>

Ao longo dos últimos dois séculos (pelo menos), a supremacia do antropocentrismo reforçada por diversas teorias científicas, políticas e econômicas legitimou um conjunto de práticas predatórias com consequências irreversíveis aos ecossistemas. Na lógica do progresso, a diversidade da matéria pouco importa, desde que a natureza – apartada da humanidade – sirva às exigências do capital. A própria história já nos mostrou que a sede voraz pelos domínios chamados de naturais só gerou e segue gerando o derramamento de sangue, recrudescendo as desigualdades em todo o planeta.

Sob efeito das crises que hoje enfrentamos, nossos líderes garantem que “logo, vai passar”. Esquecem, todavia, que os povos originários jamais saíram da crise: convivem com a iminência de fim do mundo desde a expansão marítima. O antropólogo Bruno Latour (2020), na primeira conferência do livro *Diante de Gaia*, expressa de forma contundente esse paradigma em que a crise é sempre apontada como temporária, passageira. O discurso de superação, porém, é somente uma forma de nos tranquilizar e, assim, adiarmos o confronto direto com as mazelas instauradas pelo suprassistema neoliberal.

Em 2019, o grupo de pesquisa Territórios Sensíveis realizou uma série de ações no Mangue do Jequiá às margens do rio Jequiá, afluente da baía de Guanabara. A comunidade local de pescadores sofre com o descaso do poder público: grande parte vive sob ausência de infraestrutura sanitária, sendo impactada diretamente pelo lixo ali despejado e pelos constantes derramamentos de petróleo que ocorrem na baía de Guanabara (Ribeiro, 2021).

Além disso, o ambiente lodoso dos manguezais produz um solo com pouca oxigenação e grande quantidade de água salobra, o que exala um odor característico. Diversas espécies de plantas e arbustos desse bioma precisaram se adaptar por meio de raízes aéreas que auxiliam a busca de oxigênio na superfície. Essa capacidade de adaptação e sobrevivência em circunstâncias desfavoráveis é uma das inquietações que move as práticas conduzidas por Walmeri Ribeiro. Frente às crises ecossistêmicas desencadeadas pela asfixia do mangue, o que um corpo poroso é capaz de absorver dessa paisagem? Que sensações despertam dessa experiência de contágio?

Pela ampliação da escuta e momentos prolongados de investigação *in sitio*, o corpo vagarosamente se aglutina à paisagem, tornando-se o próprio território. O ensurdecido desejo humano de posse e controle é silenciado para dar volume ao respirar das árvores, ao tintilar dos grilos, ao respingar dos mangues. Abre-se espaço para uma percepção expandida que reconhece a coexistência de vidas, além da humana. Mais que isso, um verdadeiro corpo poroso é capaz de captar as simbioses invisíveis que nutrem as relações orgânico <> inorgânico no ambiente. Na relação holográfica, de partes pelo todo, o corpo-território do *performer* passa a habitar (e até mesmo ser) as ruínas do Antropoceno. E se a paisagem ferida clama por reparação, o desejo multiespécie se torna o desejo por uma cicatrização coletiva. Aglutinar as cicatrizes de nossas feridas abertas é como tentar fazer as pazes com nosso passado colonial e extrativista mal resolvido.

No sentido da poderosa crítica que se vocifera, podemos estabelecer uma aproximação anacrônica entre a noção de corpo poroso presente nas práticas laboratoriais do Territórios Sensíveis e a noção de corpo morto na dança *butô*, visto que ambas as intervenções nascem da cisão, das feridas expostas, da descrença em sistemas hegemônicos que esgotam as potências de vida. Objetivam, antes de tudo, a transformação de nossos modos de agir no aqui e agora. Perfazem corpos vibrantes interessados nos interstícios da matéria, no renascimento contínuo de si.

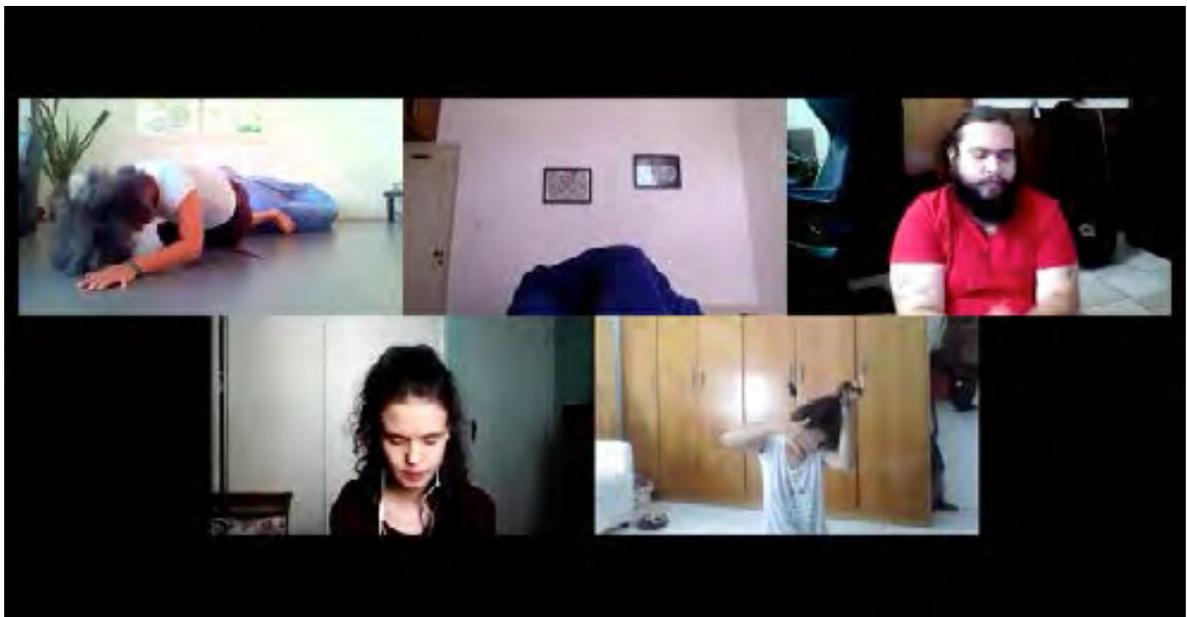
Os aquíferos

Ao pesquisar o termo “poroso”, deparei-me com uma paisagem geológica específica que pressupõe o abastecimento, a cura e a renovação. É o caso dos aquíferos, verdadeiros corpos porosos. Aquíferos são reservatórios subterrâneos formados por rochas permeáveis que retêm toda água que se infiltra no solo. Apesar de consistir em uma estrutura fixa e rígida, as cavidades permitem a água escoar e adquirir mobilidade interna. Pouco a pouco, a água chega aos rios e poços artesianos. É por conta de um aquífero que os cursos de águas superficiais de rios, lagoas, nascentes, mananciais e pântanos, permanecem estáveis, já que o excesso é absorvido pela porosidade terrestre.

Ao atravessar as rochas subterrâneas, as águas passam por um processo natural de filtragem, tornando-se potáveis para o consumo. Por isso, a necessidade de sua preservação a fim de evitar a contaminação dos lençóis freáticos, seja pelo uso de agrotóxicos, mineração ou qualquer atividade antrópica que deflagre a saúde desse sistema.

Contagiado pela ideia-ação de corpo poroso, concebi uma prática artevida intitulada *O nascimento da água*.

Figura 3
Rubens Takamine e Ateliê da
Performance, *O nascimento
da água*, 2021
Fonte: <https://vimeo.com/693137676>



Quantas nascentes brotam em mim?

A pergunta norteou a experiência coletiva que conduzi junto ao Ateliê de Performance⁹ em abril de 2021, a convite da artista e pesquisadora Eloisa Brantes Mendes. No encontro, que aconteceu *online* em virtude do contexto pandêmico, discutíamos a relação entre os rios e o fluxo de movimento na dança. Rios que fluem águas repletas de memória, memória das margens, das pedras e cascalhos. Memória do lodo. Rios que levam nutrição e esperança a diferentes formas de vida.

Propus um exercício à turma: 1) Ficar cinco minutos em silêncio total com os olhos fechados; 2) Reconstruir mentalmente a lembrança de algum momento especial em contato com a água doce e recriar esse ambiente com o maior nível de detalhamento possível. Poderia ser água de rio, lago, cachoeira, água da chuva. Qualquer lembrança que remetesse a esse elemento; 3) Após o breve momento de concentração, iniciava-se a música. Através dos estímulos sonoros acionados, cada pessoa movimentaria seus aquíferos internos. Aos poucos, nos tornaríamos o próprio fluxo da água imaginada.

Nosso corpo é constituído de aproximadamente 60% de água.

Como essa água interna se movimenta?

Como se encontra com a água externa?

Que memórias carrega?

Onde nasce e por onde escorre?

Deságua.

Nos aproximamos das florestas, cachoeiras e montanhas, consagramos as plantas de poder na tentativa de encontrar salubridade em meio à intoxicação da mente e do corpo, perante os excessos de civilidade. Fugimos de nós mesmos, fatigados de um suprassistema que nos estimula o acúmulo supérfluo, a competição desigual, a espetacularização de si, a reafirmação de uma educação formal e padrões que nada têm a nos ensinar sobre como viver as situações mais frágeis e banais da vida: as perdas e separações, o desapego à materialidade, a compreensão de nossa finitude ao acaso.

⁹ Ateliê de Performance é um “espaço transdisciplinar de pesquisa e criação em performance” voltado para o desenvolvimento de processos artísticos-políticos e práticas sociais que engajam o corpo em ação. Projeto de Pesquisa e Extensão / Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes – Uerj, sob coordenação de Eloisa Brantes Mendes. Fonte: Ateliê de Performance.

A vida é um caos artístico controlado, um conjunto de reações químicas, desnorteadamente complexo que produziu, há mais de 80 milhões de anos, o cérebro de mamífero que hoje, sob a forma humana, redige cartas de amor e usa computadores de silício para calcular a temperatura da matéria na origem do universo (Margulis, Sagan, 2002, p. 44).

O carbono de nossos ossos, a água de nossos vasos sanguíneos. A epiderme carrega a memória do mundo, mesmo que em nível molecular. H₂O. Duas moléculas de hidrogênio e uma de oxigênio. A gota de lágrima que escorre de nossos olhos possui a mesma composição química das águas que condensam, nesse instante, nos mananciais do rio Orinoco. Ao fabular a viagem microcós mica, nossos corpos se movimentam com a força turbulenta de um oceano obscuro, desconhecido. E por que temos tanto medo do desconhecido? Tão breve regressaremos ao mesmo caos artístico (do qual nos originamos) em um ciclo bonito de eternos retornos.

Diante de um cenário de viradas ontológicas em vez de questionar a “humanidade” nas coisas (se isto ou aquilo possui vida, espírito ou consciência), de modo a criar essencialismos e hierarquias, poderíamos pensar a vida como um simples sopro que anima a matéria temporariamente. Sem antropomorfismos, sem excepcionalidade alguma. Em referência ao título do conto *O sopro da vida – Putakaryy Kakykary*,¹⁰ ninguém possui a vida: é a vida que nos possui.

Costumo dizer grosseiramente que a performance é a arte dos encontros efêmeros com sedimentação de memórias e afetos duradouros para aqueles que a presenciam. Na contracorrente das ideias de aniquilamento, diferenciação, competição e segregação, os aquíferos pressupõem a dissolução subjetiva do eu-indivíduo para consumir a comunhão de diferentes vazantes. Uma percepção coletiva e integrada de partículas que não necessariamente colidem, mas se aconchegam. Tal como rios afluentes, estávamos ali, em estado de presença ampliada pela porosidade de nossos corpos.

¹⁰ *O sopro da vida – Putakaryy Kakykary* é um conto-livro de Kamuu Dan Wapichana, lançado em 2019 pela Editora Expressão Popular, que narra a história do menino Wyn Dan. Aos cinco anos de idade, Wyn viu uma semente se desprender de uma árvore e germinar no chão: ficou encantado com o fenômeno e foi perguntar para a irmã o que era aquilo.

Pedi então que regressassem. Que abrissem os olhos vagarosamente para que, então, pudéssemos compartilhar atravessamentos e percepções. Rumo à conclusão do texto, transcrevo a seguir um breve trecho do diálogo que tivemos.¹¹

Eloisa – Realmente, uma viagem. Visitar dessa perspectiva de ser água [...] Foi muito forte para mim.

Isabel – Eu fiquei mais parada. Pensar na água que fica parada, que está dentro de você, pensar nessa água interna, que talvez não seja leve e fluida, mas mais pesada. Eu gostei disso e achei que é uma prática muito [pausa] vou usar uma palavra relativa à água: contracorrente! Porque é totalmente o contrário do que a gente está fazendo no dia a dia.

Gabriel – Ainda estou voltando. Mas eu percebi que, quando tinha uma passagem mais forte na música, eu chegava a tremer, eu levava um susto. Você entrava muito nas palavras. No escutar.

Gislaine – E com a potência das vozes, às vezes um pouco mais forte, às vezes um pouco mais leve, os movimentos mudavam. Quando era uma voz mais potente meu fluxo mudava e quando era uma voz mais calma, ficava em uma leveza muito boa, parecia que eu estava em uma cachoeira.

Rubens – Que bom que fluiu. Fico feliz.

Eloisa – Fazer qualquer prática de dança aqui (*online*) é muito complicado, mas eu acho que a gente está precisando abrir esses espaços, sabe? De experimentação mesmo, de experimentação radical.

Rubens – Agora estava pensando. Isabel falou dessa água que é interna, parada, e a gente se esquece que o gelo é uma forma d'água também. Como seria uma pedra de gelo derretendo sob a sombra? Seria uma dança muito vagarosa.

Eloisa – É lindo isso que Isabel trouxe da água. São tantas as águas! A água parada é uma água, claro. Então tem essa sensibilidade de que cada corpo traz uma dimensão da água.

¹¹ O diálogo completo pode ser acessado no vídeo *O nascimento da água* (ver figura 3).

Não é fascinante perceber que a água nunca morre? Ontem foi *iceberg*, amanhã será nuvem. Transita por entre os espaços, mistura-se com os sólidos, depois evapora. Muda de estado conforme a dança do universo.

O corpo em seu devir-água é capaz de trazer uma reconciliação: ensina-nos a vislumbrar genuinamente a conformação da outra – água desconhecida – em todas suas fragilidades, contradições, anomalias, transmutações. Pouco importa. No final, a desembocadura é a mesma para todas nós.

Rubens Takamine é artista e pesquisador, mestre em *Poéticas Interdisciplinares* (PPGAV/UFRJ) e doutorando em *Comunicação e Cultura* (PPGCOM/UFRJ).

Agradecimentos especiais ao Ateliê de Performance (Gislane Machado, Vitor Hugo Garcia, Beatriz Brito e Gabriel Saar), coordenado pela artista e professora Eloisa Brantes Mendes (Uerj); ao grupo de pesquisa A imagem em descompasso (Isabel Ávila, Daniela Cassinelli, Alice Garambone, Sema, Gabriela Syderas Ferreira, Davi Bernard e Alexandre Brasil), coordenado pela artista e professora Analu Cunha (Uerj); ao laboratório Territórios Sensíveis, coordenado por Walmeri Ribeiro (UFF); e ao Núcleo Experimental de Butô, coordenado pelo artista e professor Thiago Abel. Que nossas águas profundas possam se encontrar mais vezes pelos aquíferos subterrâneos de nossas existências.

Referências

ABEL, Thiago. Reflexões (po)éticas na dança butô. *Ephemera* (Online), v. 2, p. 59-70, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2224>. Acesso em 27 fev. 2022.

ABEL, Thiago. *(Po)éticas do ctônico: primeiros movimentos do butô no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1630623>. Acesso em 27 fev. 2022.

AZEVEDO, José Andrade de. Civilização e cultura em Nietzsche: domesticação e elevação. *Akrópolis Umuarama*, v. 17, n. 4, p. 179-186, out.-dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/2897>. Acesso em 26 mar. 2022.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança Veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Desenhos de Luiz Zerbini. Trad. Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

FATORELLI, Joanna; QUEIROZ, Tania (orgs.). *Cadernos EAV 2009: encontros com artistas. Tunga*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, p. 162-213, 2012. Disponível em: <http://eavparquelage.rj.gov.br/biblioteca/publicacoes/>. Acesso em 1 mar. 2022.

GREINER, Christine. Butô no Brasil; contexto histórico e reencenação política. *Ephemera*, v. 2, p. 9-19, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/2222>. Acesso em 26 mar. 2022.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: UBU Editora, 2020.

MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion. *O que é vida?* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PERETTA, Éden Silva. Potências da carne, poesias do corpo. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, v. 15, n. 3, p.507-522, set.-dez. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/315058348_Potencias_da_carne_poesias_do_corpo. Acesso em 25 mar. 2022.

RIBEIRO, Walmeri. Poéticas do outrar-se: a potência de corpos porosos na criação artística. In: NÓBREGA, Guto; FRAGOSO, Malu (orgs.). *Hiperorgânicos. Arte, consciência e natureza: criar, cultiva, conectar*. Apres. Carlos Azambuja. São Paulo: Circuito, p. 59-75, 2021. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/site/hiperorganicos-3-arte-consciencia-e-natureza-criar-cultivar-conectar-guto-nobrega-e-malu-fragoso-org/>. Acesso em 22 mar. 2022.

RIBEIRO, Walmeri. Territórios Sensíveis: uma investigação performativa em arte, ciência, tecnologia e natureza. *ARS*, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 196-205, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/106087>. Acesso em 22 mar. 2022.

TURNER, Victor. Betwixt and between: o período liminar nos ritos de passagem. In: *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Editora UFF, 2005 [1964].

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Sites

Ateliê de Performance

<https://www.atelieperformance.com/>

Núcleo Experimental de Butô

<https://www.nucleoexperimentaldebuto.com>

Territórios Sensíveis

<https://www.territoriossensiveis.com>

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em junho de 2022.

Como citar:

TAKAMINE, Rubens. De nossos poros e feridas dançam aquíferos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 106-121, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca

A paraded life: Maria Bethânia, body/sign and artistic significance in the Carioca carnival

Clark Mangabeira

 0000-0002-9867-0234

clarkufmt@gmail.com

Resumo

Com base no desfile campeão da Estação Primeira de Mangueira de 2016, o presente ensaio busca articular a realização do desfile, enquanto representação artística, à sua significação na relação entre tema e estética apresentados na Sapucaí, a partir da presença corporificada da cantora e compositora de fama internacional Maria Bethânia no cortejo, destacando-se qualidades signícas que são engendradas na criação do espetáculo para, na Avenida, lugar de resistências afrorreligiosas e populares, se consumir no corpo e por meio dele.

Palavras-chave

Carnaval. Escolas de samba. Enredo. Signo. Arte.

Abstract

From the 2016 Estação Primeira de Mangueira's champion parade, this essay seeks to articulate the realization of the parade itself, as an artistic representation, to its significance in the relationship between theme and aesthetics presented at the Sapucaí, from the embodied presence of the internationally renowned singer and songwriter Maria Bethânia in the procession, to highlight the signed qualities that are engendered in the creation of the show on the Avenida, a place of Afro-religious and popular resistance, and consummate in and through the body.

Keywords

Carnival. Samba schools. Carnival plot. Sign. Art.

O desfile das escolas de samba cariocas, um entre diversos festejos que compõem as comemorações diversificadas do carnaval brasileiro, adquiriu, ao logo do tempo, enorme e conhecida visibilidade. Festa *in loco* transmitida pela televisão, considerada antropologicamente um ritual de inversão de hierarquias sociais (DaMatta, 1981) e, também, uma performance ritual (Cavalcanti, 2011a) – uma festa plena de sentidos, uma expressão artística diante da qual diversos olhares e análises são possíveis, e, em plano mais geral, uma festa de resistência, de desfile de corpos e enredos historicamente subalternizados.

Ponto de inflexão disciplinar, os desfiles são abordados, também, a partir de várias áreas do conhecimento, sendo um lócus de pluridisciplinariedade efervescente, visto que sua condição de experimentação, vivência e realizações artísticas parece trazer inesgotáveis fontes de interpretação e cristalização de discursos e visualidades variados.

Nesse contexto, dialogando com o desfile campeão do Carnaval de 2016 da Mangueira,¹ com o enredo “Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá”, assinado pelo carnavalesco Leandro Vieira,² o presente ensaio debruçar-se-á sobre a Sapucaí como um espaço artístico, bem como sobre o corpo de Maria Bethânia – cantora e compositora brasileira de renome internacional nascida em Santo Amaro da Purificação, na Bahia – na condição de signo carnavalizado e carnava-lizável, ficcionalmente criado no e pelo enredo – a história contada na Avenida.

A partir das proposições enredísticas de considerar Bethânia, como personagem do desfile, relacionada a manifestações religiosas católicas populares e afro-brasileiras, nosso objetivo, longe de tecer digressões completas sobre os desfiles das escolas de samba, é o de esmiuçar a significação e a construção multiartística do corpo de Bethânia como signo carnavalesco semanticamente amplo, partindo-se do enredo para o desfile e de volta para o próprio enredo, este encarado como mundo ficcional *par excellence*.

¹ A Estação Primeira de Mangueira é uma das mais tradicionais escolas de samba cariocas, fundada em 1928. É a segunda maior campeã do carnaval carioca, tendo vencido em 20 ocasiões.

² Leandro Vieira é um carnavalesco carioca. Formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ, trabalhou em diversas escolas de samba. Em 2016, ao assumir o cargo de carnavalesco da Mangueira, assinando um carnaval pela primeira vez no Grupo Especial, foi campeão com o enredo “Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá”.

Por fim, buscar-se-á demonstrar como o tema proposto no desfile, considerado uma obra de arte total (Dahora, 2019) e uma festa/fato social total (Mauss, 2003; Cavalcanti, 2002; Maia, 2010), enquadrando uma construção sincrética e metamórfica de Maria Bethânia, presença corporal vívida na Sapucaí e, paralelamente, índice multissituado e semanticamente potente sobre realidades que ultrapassam o corpo físico e o *corpus* biográfico da artista, a partir da intencionalidade artística do carnavalesco. Para tanto, em um primeiro momento, será realizada uma contribuição analítica e de estabilização conceitual sobre o contexto artístico dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, para, a partir daí e em seguida, dar um mergulho interpretativo no(s) corpo(s) de Bethânia no Carnaval de 2016 da Estação Primeira de Mangueira.

Antes de entrar no desfile da Mangueira de 2016, vale destacar que os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, de maneira simples e direta, acompanhando os passos de Maria Laura Cavalcanti (1999), são um evento anual de apresentação artístico-festiva que segue um calendário próprio, desembocando na apresentação na Sapucaí.

Sendo as escolas de samba “uma forma associativa” (Menezes, 2020), grêmios recreativos que competem entre si pela vitória em noites alternadas, divididos em grupos segundo critérios de importância e visibilidade baseados na colocação do ano anterior (por exemplo, na Sapucaí, primeiro desfila a Série Ouro – antiga Série A –, composta por escolas que almejam uma vaga no desfile do Grupo Especial, ou seja, uma vaga entre as escolas com mais prestígio e que desfilam no domingo e na segunda-feira de carnaval), os cortejos apresentam ao público e aos jurados, no formato de enredo, uma história, um tema desdobrado visual e semanticamente em fantasias, alegorias, samba etc.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (1999), dentro do escopo de definição de um pano de fundo mais geral sobre os desfiles, sua compreensão se dá a partir de três vetores complementares. Primeiramente, há uma “dimensão agonística desta festa carnavalesca” (p. 74), tratando-se de um campeonato com regras definidas em conjunto pelas escolas de samba de cada grupo específico.

Em segundo lugar, os desfiles possuem uma “forma artística altamente elaborada” (Cavalcanti, 1999, p. 75), estando o enredo, ou seja, o tema ou história que a escola está contando na Sapucaí, segundo Cavalcanti (1999), no centro de

uma produção artística que, ao longo do ano, se desdobra em alegorias, fantasias e música (o samba), de maneira que:

A narração do enredo no desfile organiza-se em torno da tensão existente entre a linguagem plástica (a visualidade das fantasias e alegorias) e a linguagem musical (o samba cantado pelo puxador acompanhado pelo coro de todas as alas e pela poderosa percussão da bateria). O movimento linear da escola com a evolução dançante das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular e festiva de um desfile (Cavalcanti, 1999, p. 75).

Cavalcanti (1999) ainda define um terceiro viés, a dimensão urbana dos desfiles que, historicamente, durante todo o processo de construção do espetáculo, mobilizou a cidade do Rio de Janeiro (Centro, bairros e subúrbios) e colocou diversas camadas sociais, médias e populares, em constante relação e mediação de troca cultural para a realização do cortejo.

Por fim, para Cavalcanti (2002, 2011b), o desfile apresenta uma dinâmica artística intrincada, reconhecida em seu caráter de festa espetacular de natureza extática e ritual. Sua passagem pela Sapucaí se apresenta num “tempo-fluxo intenso, alegre e contínuo” (Cavalcanti, 2006, p. 27), buscando principalmente o título, mas também provocando, segundo a autora, a “impressão de deslumbramento”. Cavalcanti (2011b, p. 165) salienta que no tempo-espço do desfile, a visão sinestésica é “integrada à corporalidade”, trazendo aos seus agentes e ao público uma nítida sensação de arrebatamento.

Partindo desse universo teórico, entender artisticamente a dinâmica de significação de um desfile – como o da Mangueira, de 2016 – parece repousar sobre a necessidade de compreensão dos desfiles das escolas de samba do ponto de vista analítico que percebe o espetáculo a partir de uma dinâmica de totalidade. Trata-se de propor que a natureza espetacular dos desfiles advém de uma construção marcada por uma dinâmica que congrega elementos variados em uma apresentação organizada de maneira total.

A ideia de totalidade dos desfiles apreende em si, assim, uma proposta de sua percepção a partir de um encadeamento de signos diversos que, em conjunto, “totalmente”, propõem uma significação artística no/do desfile. Nessa esteira,

Cavalcanti (2002, p. 38) define os desfiles como “festas-totais a imbricar muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa apreender”. Festas-totais, portanto, que, em um nível mais geral, apreendem, para sua realização, relações econômicas, religiosas, artísticas, entre outras, costurando-se, enfim, o desfile como um “fato social total” (Mauss, 2003) que se forma a partir de vieses múltiplos a se interinfluenciar para sua efetivação na Sapucaí (Maia, 2010).

Nessa trama de potência de significação, por um lado, diversos níveis de realidades sociais estão imbricados em um desfile, ao mesmo tempo que, por outro lado, linguagens variadas – verbais e não verbais (Maia, 2010); plásticas e sonoras (Cavalcanti, 1999) – se conjugam para realizar artisticamente o desfile na Sapucaí. Nessa dinâmica, na totalidade de elementos interinfluenciando-se no desfile, realidades sociais se manifestam em um “evento crítico” (Menezes, 2020), que plasma narrativas ficcionais na Avenida à medida que temas são carnavalizados.

Em paralelo, portanto, a uma totalidade enquanto festa, a lógica de totalidade artística que se depreende de um desfile de escola de samba já foi prevista pelo carnavalesco Joãozinho Trinta na narração de um dos seus enredos, o famoso *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, desfilado pela Beija-Flor em 1989. Na sinopse, ou seja, no resumo do enredo, Trinta lançou bases para o entendimento da lógica artístico-significativa de um desfile como espetáculo-arte. Para o carnavalesco,

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação (Trinta, 1989).

Embora a expressão “ópera de rua” possa engendrar críticas teóricas por seu caráter eurocêntrico, nos limites deste ensaio ela é assumida menos pela perspectiva teórica e mais como dado etnográfico, posto que dita no e pelo campo carnavalesco, aqui servindo de exemplo para se destacar a característica de

totalidade do desfile. Assim, como “ópera de rua”, diz Trinta (1989), um desfile é um “espetáculo completo”, congregando elementos artísticos múltiplos para, em um primeiro plano, criar o enredo a partir da percepção e potência de linguagens artísticas diversas que deverão ser alocadas conjuntamente a fim de, em um segundo plano, permitir o desdobramento do próprio enredo como uma história contada por aquelas várias linguagens artísticas na Avenida.

Trata-se, conseqüentemente, de um movimento duplo em paralelo. Primeiro, um movimento centrípeta, de criação do tema carnavalizado no e do enredo, levando em consideração as diversas manifestações artísticas que confluirão para a história a ser desfilada. E, segundo, um movimento centrífuga, de desdobramento da criação do tema carnavalizado a partir do enredo nas efetivas realizações visuais e sonoras que compõem o desfile na Sapucaí para deleite estético e emocional do público, desfile esse julgado a partir da harmonia – que averigua a relação entre o canto dos desfilantes e o ritmo de percussão da bateria (Cavalcanti, 2006) – e da evolução – o desempenho de movimento de “como passou” a escola pela Avenida.

Nessa totalidade centrípeta e centrífuga de criação artística do tema carnavalizado no e a partir do enredo, Isaac Montes (2016) (também conhecido como Izak Dahora) destaca a qualidade de o desfile de uma escola de samba ser uma obra de arte total. Como composição de variadas linguagens artísticas,

Os contemporâneos desfiles das escolas de samba notabilizam-se por teatralidade que a cada ano avança em ousadia no que diz respeito à quantidade de formas de arte reunidas. Música, artes plásticas, dança, teatro, vídeo, performance, poesia, arquitetura e outras artes integram, em cada desfile, um apanhado não só de formas e linguagens artísticas, como também de materiais e elementos heteróclitos, todos razoavelmente “harmonizados” ou encenados em um sentido totalizante de obra (a partir de estruturas exigidas por quesitos como “harmonia e “enredo”) (Montes, 2016, p. 35).

Conjugado como obra de arte total, pensado para se manifestar por múltiplas manifestações artísticas a partir do enredo, que serve como centro de atração, em termos de significação, de todos os elementos, no desfile, “na rede

sinestésica estabelecida (por incontáveis formas, cores, volumes, sons, tessituras), em que a presença é mobilizada no emaranhado de tantas informações sensoriais, todos os elementos devem operar em ‘harmonia’” (Montes, 2016, p. 39), resultando em uma experimentação artística de variadas linguagens que se interinfluenciam complementarmente, de forma que, “nesse jogo de traduções e interdependências, uma relação faz-se essencial: a complementariedade entre a história que se vê (plástica e corporal) e a história que se conta e canta (o samba-enredo)” (p. 39). Consequentemente, o enredo é desdobrado na Sapucaí, esgarçado semanticamente nas fantasias e alegorias, cantado no samba, dançado, sambado, desfiado:

O enredo, portanto, pode ser entendido como algo entre o roteiro do espetáculo e o mote do improviso oral, pois, embora assuma a forma de uma sinopse – um texto escrito em prosa ou verso –, no decorrer do Carnaval ele vai se desdobrar em várias formas expressivas e materiais que, sendo polifônicas, múltiplas, encorpadas, materializadas e performadas, deverão se articular e se harmonizar, diante da plateia e dos jurados, para contar multissensorialmente uma história em movimento. Enfatize-se a ideia de “desdobramento” do enredo, pois, mais do que a reiteração da mesma coisa nas diferentes formas expressivas do desfile, pode haver sua remodelagem, isto é, ele pode assumir um perfil específico, agregar novos elementos, adquirir destaques, esperados ou surpreendentes, admitindo-se uma série de variações no canto, na dança, na batida (Menezes, 2020, p. 11).

O resultado sinestésico, de deslumbramento, emocional e artístico, é consequência dessa relação de partes – alas, alegorias, enredo, samba etc. – constituindo um todo – o desfile em si –, tudo dado a partir da potencialidade significativa do tema carnavalesado no enredo, seu conceito. Deriva-se dessa organização, por um lado, a consequência, ou seja, o deslumbramento ou assombro que assistir a um desfile pode causar; e, de outro, a causa, a totalidade do desfile como obra de arte total (Montes, 2016) e como festa-total (Cavalcanti, 2002), restando um “assombro holístico”:

Se no “assombro” domina a experiência emocional e emocionante reativa ao desfile, fragmentadamente assistido e recepcionado (CAVALCANTI, 2011),

o “holístico” aponta na direção da construção de sua significação dada pela interação entre as diversas partes que o compõem sempre consideradas relacionalmente, nunca isoladamente; e, ao mesmo tempo, entre a relacionalidade das partes do desfile e as várias vozes que com ele e/ou a partir dele dialogam (Mangabeira, 2020, p. 359).

Nessa dinâmica, o tom de potencialidade do desfile como obra de arte e como efeito emocional e estético nasce no enredo, no mundo ficcional criado para o desfile. Assim, a história contada na Sapucaí é um mundo ficcional, uma construção que, se utilizando daquelas diversas expressões artísticas, conjugam várias possibilidades de enfoques sociais. Trata-se de uma expressão carnavalesca que coloca a Escola de Samba “como um lugar de disputa e produção de novas formas de classificação, enquadramento e imaginação de mundos sociais” (Menezes, 2020, p. 30), ficcionalmente criados a partir do trabalho artístico do carnavalesco e de sua equipe.

Convém apontar que, em que pese a qualidade totalizante destacada pelos autores supracitados, paralelamente, em termos de engendrar a significação, é o enredo, na sua qualidade mais básica de texto que demarca o ponto de partida de todas as imagens e sons, que parece agenciar a significação dos elementos visuais que se materializam na passarela. Ora, se é na ideia de significação que o enredo propõe que “um” desfile, “uma” biografia ficcional e “um” mundo ficcional apareçam, é na direção analítica mais exaustiva dessas representações no e pelo enredo, com foco nele e nas pistas significativas conglobantes que ele oferece, que nos lançaremos para analisar a presença de Maria Bethânia na Sapucaí.

Consequentemente, cria-se um mundo com o enredo que é ali desdobrado visualmente. Assim, se, até aqui, consideramos as qualidades mais amplas dos desfiles das escolas de samba como obra de arte potente e significativa, agora convém mergulhar no enredo específico proposto no começo deste ensaio – “Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá” –, a fim de enquadrar a atividade significativa de uma obra de arte total (Montes, 2016) específica, a partir do enredo, diante do contexto carnavalesco já descrito.

Assim, longe de esgotar todas as potencialidades visuais do desfile em si, o foco será, assumindo-se seu limite, mas apostando na significação que o enredo carrega em si, o de perguntar especificamente como o enredo campeão

da Mangueira, em 2016, desfilou uma narrativa ficcional sobre Maria Bethânia ao desfiar camadas semânticas específicas a partir do seu corpo, tomado como criação carnalizada?

Segundo o carnavalesco Leandro Vieira (2019), “diferentemente de outros universos artísticos, o trabalho do carnaval precisa adequar a estética a um tema”. Essa adequação, parte intrínseca do desfile como uma obra de arte total (Montes, 2016), desemboca na ideia de uma articulação entre o desfile e o enredo, mais diretamente na ideia do desfile como um desdobramento do enredo “ao longo do processo festivo em linguagem musical, plástica e corporal” (Cavalcanti, 2020, p. 26).

Percebe-se, portanto, que o enredo é o pilar central, o eixo de significação artística do desfile. Linguagem verbal, resumido em uma sinopse cada vez mais complexa em termos literários, o enredo também engloba todos os textos e argumentos que são condensados no *Livro Abre-Alas*, publicado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa), que é entregue aos jurados e à mídia especializada antes da transmissão dos desfiles.

Toda fantasia, alegoria, elemento plástico-visual que surge no desfile possui um argumento, uma defesa textual que o justifica no enredo, explicando a pertinência e as características daquele elemento visual na história que está sendo contada na Sapucaí. É um trabalho feito às vezes pelo próprio carnavalesco ou especialmente por um enredista, que só se dedica à construção da história, a sua descrição e ao estabelecimento de ligação entre o tema e a estética, visto que é a partir do enredo “que todas as linguagens interligadas [...] se materializam na transmissão da mensagem proposta pela agremiação” (Farias, 2007, p. 13).

Assim, se a adequação tema/estética (Vieira, 2019) é a mola de impulsão semântica do desfile, quem tem acesso às descrições completas que compõem o enredo antes dos desfiles – jurados e mídia – possui apreensão mais ampla e afinada do espetáculo, daquilo que a agremiação propôs para a Avenida. Por exemplo, ao lado das descrições específicas de cada composição plástico-visual, o enredo possui ainda um histórico e uma justificativa no conteúdo final do *Livro Abre-Alas*, que ampliam o seu escopo interpretativo, o primeiro esmiuçando em detalhes o tema proposto pela escola, e a segunda informando a relevância cultural do tema recordado no enredo (Farias, 2007, p. 41).

Ao longo do ano de preparação do desfile, a mídia especializada divulga amplamente a sinopse do enredo do próximo carnaval de cada escola. A sinopse, estruturada como poesia ou prosa, resume o enredo e é a base inicial para que, de um lado, o carnavalesco e/ou equipe de criação comecem a desenvolver artisticamente o desdobramento do enredo em linguagem plástico-visual – alegorias, fantasias etc. –, enquanto os compositores o desdobram na composição do samba. Por outro lado, a sinopse, lida por torcedores e público em geral, define o foco semântico do tema que a escola irá carnavalizar, partindo dela as interpretações e conversas iniciais sobre o próximo desfile, tornando-se a primeira instância de crítica pública que confere aceitação (ou não) à proposta.

No caso do carnaval campeão de 2016 da Mangueira, Leandro Vieira é enfático quanto ao modo como começou a tematizar seu trabalho. De acordo com o artista, o recorte e conceito temático propostos no enredo diziam respeito ao fato de que

Bethânia foi a cantora que embalou a minha atividade artística a vida inteira. Ela não foi escolhida por acaso, e acho que isso fica muito claro na forma com que eu divido o enredo. Eu não tinha o interesse de falar da cantora popular, e sim da cantora brasileira. E por isso o enredo não foi exatamente biográfico. *Elegi aspectos importantes do universo artístico dela para falar do Brasil. A partir dos sabores que ela guarda na voz, da relação com a cultura afro, com o interior, com o repertório que reflete o Recôncavo, com as joias de crioula combinados aos balangandãs, o sincretismo que junta o santo católico ao orixá* (Vieira, 2019, grifo nosso).

A partir dessa fala, fica explícita a intencionalidade de Leandro Vieira ao tratar o enredo sobre Maria Bethânia não de maneira estritamente biográfica, mas usando Bethânia como um signo que se referencia ao Brasil, à cultura brasileira, que indica a religiosidade afro-brasileira e católica popular, complexificada ainda pela tematização lastreada na vivência do carnavalesco, exaltando-se sua intencionalidade enquanto elemento de construção da obra de arte total (Montes, 2016) tematizada em um enredo desdobrado em um desfile. Nas suas palavras,

O país que eu apresento é o país que eu conheço. Só conheço as cores dos lugares por onde passei, o sabor das comidas que comi. De modo

geral, tudo que apresento eu vivi. *Tudo o que escolho como enredo tem relação com minha experiência de fato.* Mesmo a ideia de iluminação, da gambiarra e de algum modo o aspecto retrô. Sou um cara que ainda escuta discos de vinil e se interessa pelo fazer manual das coisas (Vieira, 2019, grifo nosso).

Destaca-se que, nessa proposta, a tônica é a de ocupar a Sapucaí com as religiões afro-brasileiras e seu sincretismo com o catolicismo popular, fazendo do espetáculo, a partir de Bethânia, um lócus de resistência. Se, historicamente, o carnaval, o samba e as religiões de matriz africana estão intimamente ligados (Rocha, Conceição Silva, 2013),

Os enredos religiosos, que versam sobre o “catolicismo popular”, sobre as religiões de matriz africana e/ou sobre expressões indígenas, parecem ter se multiplicado na última década. A ênfase dada pelo Mundo do Carnaval aos enredos da Mangueira e da Grande Rio vai ao encontro da interpretação [...] que associa o avivamento dos enredos religiosos no Carnaval carioca não apenas a uma tradição temática, mas a uma explicação de cunho mais sociológico, relacionada às dinâmicas de reconfiguração do campo religioso brasileiro, com a desfiliação ao catolicismo, os ataques de intolerância às religiões afro, o crescimento massivo de evangélicos, seu papel na construção de uma frente de extrema-direita no país (embora, obviamente, não apenas por evangélicos), enfim, as mudanças nos pertencimentos religiosos que têm sido associadas a transformações nas formas de fazer política e de definir a cultura do país.

O Carnaval das escolas de samba, que historicamente sempre foi uma ocasião privilegiada para publicizar representações sobre religião e cultura nacional, seria um espaço-tempo de crítica a esse processo (Menezes, 2020, p. 28).

Nesse contexto imediato, portanto, a intencionalidade de Vieira parece lançar luzes sobre processos políticos amplos de resistência afrorreligiosa que convergem nos desfiles das escolas de samba, fazendo de Maria Bethânia um paralelo com um Brasil específico, tematizado a partir dessas instâncias religiosas, das quais a artista homenageada é um signo.

Nesse jogo inicial de significados, e na esteira da semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 2007), o signo representa algo para alguém e, nesse processo, produz novos signos. Na relação entre signo, objeto e interpretante, Peirce apresenta uma divisão triádica – ícone, índice e símbolo que, longe de se excluírem totalmente, devem ser vistos como funções de cada signo na relação específica, ordenando-se hierarquicamente conforme o signo em questão.

O ícone apresenta similaridade intrínseca com seu objeto, uma semelhança real com o objeto do qual deriva sua qualidade de signo, visto que as qualidades do ícone “fazem lembrar as daquele objeto e despertam no espírito sensações análogas àquilo a que se parecem” (Peirce, 1972, p. 129).

Já no caso do índice, a conexão entre o signo e o objeto é real, referencial. Em outras palavras,

O índice possui uma conexão real com seu objeto: ele o indica, se refere a ele por ter sido afetado. Nessa relação referencial, na qual o índice relaciona-se factualmente a outra experiência, ele pode possuir um aspecto icônico, conter um ícone, por ter caracteres próprios, mas importa e evidencia-se, objetivamente e hierarquicamente, sua propriedade indexical como elemento dominante. O índice perderia seu caráter semiótico caso seu objeto fosse eliminado, pois não possui uma semelhança significativa com este já que se trata de uma associação por contiguidade de fato entre o significante e o significado, tal qual ressalta Jakobson. Ele possui uma conexão factual e dinâmica com um objeto individual e, depois de estabelecida, o interpretante nota este par orgânico e o índice apresenta-se como algo formado na sua mente (Mangabeira, 2011, p. 38).

Por sua vez, no símbolo a significação depende do interpretante, e a referência ao objeto se dá por uma convenção, uma espécie de lei que se impõe na significação (Peirce, 1972), sendo um signo que “se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional, e sem levar em conta os motivos que originariamente orientaram sua seleção” (Peirce, 2008, p. 76).

Assim, resumidamente,

Um signo é um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. [...] Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação (Peirce, 2008, p. 74).

Consequentemente, voltando ao trabalho artístico de Vieira – a construção carnavalesca, aqui especificamente a relação significativa entre a artista Maria Bethânia e sua apreensão e representação no enredo desdobrado em desfile –, a dinâmica que se estabelece de significação é primordialmente indéxica, da ordem do índice. Nota-se, portanto, que, “do ponto de vista semiótico, o enredo propõe um eixo de significados visuais a ser lido” (Farias, 2007, p. 17).

Se o enredo é, “de um ponto de vista teórico-conceitual, a proposição de realidade ficcional, descritiva ou até mesmo dissertativa que constitui o fio condutor de sentido de um desfile de escola de samba” (Quesado, 2006, p. 127), a adequação entre o tema desfiado no enredo e a estética da escola desfilada na Sapucaí é o par semântico básico para significação do desfile. Tema/estética, na proposição de Vieira (2019), é condição *sine qua non* de significação. E a maneira como esse par se articula, ou seja, como ocorre a construção do enredo e o seu desdobramento no desfile, parece ser, novamente, a pulsão central do desfile como obra de arte total (Montes, 2016).

Focalizando, portanto, o aspecto semiótico do enredo (Farias, 2007), ele é o centro pulsional de significação do movimento centrípeto de conjunção e agregação de todas as partes – plásticas, visuais, musicais etc. – que serão desenvolvidas criativa e carnavalescamente pela equipe de criação a partir da intencionalidade definida pelo carnavalesco; e, ao mesmo tempo, o nó górdio da significação e do sentido do movimento centrífugo de esgarçamento

materializado na estética apresentada na Avenida. Assim, surge a carnavalização de Maria Bethânia, conforme consta na sinopse do enredo:

Baila no vento a mistura perfumada de mel, pitanga e dendê. O morro desce a ladeira guiado pela filha de Oyá. Cavalga em búfalos de ouro e bronze sobre o raio de Iansã. O abebê de Oxum faz luzir o caminho que leva à passarela, e por isso, minha gente não teme quebranto. O alfanje erguido nos defende. O mal se esconde. Arruda, alfazema e guiné abrem os caminhos. As águas de cheiro perfumam o verde e o rosa. Os tambores de ketu derramam o axé no cortejo. Cortejo de santo, xirê de orixá. Seu canto é o brado que saúda quem faz da Avenida o terreiro. Pra quem chega, agô e saravá! O branco reluz. O opaxorô de Oxalufã firma nossos passos. Nele, apoio seguro: “XEU ÈPA BÀBÁ!”

Corações ao alto. Valei-me meu Senhor do Bonfim. Doces para os santos meninos. Os balaios erguidos levam as flores. Tal qual na Baixa do Sapateiro – quando o calendário marca o quarto dia de Dezembro – o “dengo” da baiana se embala no chacoalhar dos balangandãs. Salve Santa Bárbara! No peito, a guia de contas e o Rosário de Maria.

A voz de Bethânia ecoa. Voz ancestral, ventre de águas claras onde repousa o Brasil menino. Voz que é o Brasil matuto, caboclo e sertanejo. Pátria indígena onde Tupã reina. Voz que é solo africano, caroço de dendê, água de moringa, búzio de enfeitar trança nagô. Expressão do Brasil épico e dramático. Colorido feito o cetim que adorna quem brinca o reisado. Árido, como o barro seco. Grave como o voo sonoro do carcará, rapina do sertão, música inaugural, grito que se alastra desde o Opinião (Vieira, 2016, p. 282-283).

Diante da sinopse e das falas de Vieira (2019), fica claro que sua intencionalidade não é falar *a respeito da* Maria Bethânia, a artista, mas *a partir de* Bethânia, uma Bethânia personagem por ele criada, um signo. Trata-se de uma construção carnavalizada de uma ficção, com base na ideia de que “carnavalizar implica sobremaneira criar imagética e esteticamente” (Quesado, 2006, p. 131). Levando-se em conta essa intencionalidade do artista, a justificativa do enredo nos ajuda a perceber o tom temático e estético do desfile:

Com o enredo “Maria Bethânia – A Menina dos Olhos de Oyá” a Estação Primeira de Mangueira se debruça no universo pessoal e artístico da cantora para construir uma narrativa carnavalesca que lança luz em aspectos religiosos, em dados associados à carreira da intérprete, e a sua ligação afetiva com a cultura baiana[...].

Sendo assim, o enredo propõe uma trama que “amarra” tudo aquilo que Bethânia tem de mais intenso para construir uma abordagem artística capaz de traçar um perfil que vá além da simples sequência de dados históricos com a intenção de narrar sua trajetória singular.

A Bethânia que a Mangueira apresenta é a Bethânia consagrada à Iansã e Oxum. A Bethânia “menina” de Oyá tal qual sugere o samba que apresentamos. A Oyá que, quando em sua versão animalesca, é búfalo, cuja força não pode ser mensurada. A Bethânia que louva Oxum. Que louva a mão da Oxum que a iniciou, a mão de ouro e doçura de Mãe Menininha do Gantois. [...]

A Bethânia cuja voz traz a memória do Brasil. Voz que é aquilo que fomos, e que traz aos ouvidos o sabor daquilo que somos. Brasil indígena, folclórico, mestiço, nordestino e sertanejo. Voz que soprou o agreste e a poeira do barro seco para os ouvidos de um Rio urbano e bossa-novista ao estrear soltando sua voz na noite do dia 13 de Fevereiro de 1965 no lendário espetáculo Opinião[...]

Bethânia de tantas canções, de tantos compositores. Do nobre título de Abelha Rainha. Da discografia que assegura a inclusão de seu nome na história da MPB. Voz que rasga em protesto, que sangra os corações dilacerados pelas paixões intensas, que consola as dores dos que amam, que faz rezar, que une o religioso, e o profano. A “cantriz” – mistura de cantora e atriz como ela se define. A Bethânia do palco [...].

A todas essas “Bethânias” soma-se a Bethânia de Santo Amaro da Purificação. A Bethânia da novena, devota de Nossa Senhora da Purificação, amante dos festejos populares tradicionais. A “Bethânia bem à brasileira” com a “cara” da Mangueira. A Bethânia que traz a Bahia para o Rio. A Bethânia que no título que batiza nosso enredo chamamos de “menina” – deixando-a tão próxima de nós (Vieira, 2016, p. 284-285).

Há, dessa forma, vários níveis de significação no enredo de Leandro Vieira. A intencionalidade do carnavalesco propôs diversas modulações temático-estéticas que conformam a artista homenageada dentro de um jogo de indexação peirciano que não se resume a sua biografia direta, mas a elementos variados para os quais sua presença vívida, corporal, concreta aponta e é apontada. Primeiro, Maria Bethânia, a artista, no enredo, segundo o carnavalesco, é índice para narrar um Brasil, “a partir dos sabores que ela guarda na voz, da relação com a cultura afro, com o interior, com o repertório que reflete o Recôncavo, com as joias de crioula combinados aos balangandãs, o sincretismo que junta o santo católico ao orixá” (Vieira, 2019). Assim, se há Maria Bethânia, há um Brasil sincrético por ela indicado.

Em seguida, no enredo desdobrado no desfile em si, Bahia, Oyá/Iansã, Oxum, Carcará, Abelha Rainha, Teatro Opinião, festas populares, terreiros, tudo surge como índice da Bethânia-personagem carnavalizada e ficcionalizada enredisticamente, a Maria Bethânia que se torna “A menina dos olhos de Oyá”. No primeiro momento, o Brasil e a religiosidade são objetos semióticos que Maria Bethânia, a artista, tomada como índice por Vieira, indica. No segundo momento, no desfile, os elementos visuais são índices que apontam e qualificam a Bethânia-personagem específica, “A menina dos olhos de Oyá”, construída como objeto semiótico, de sentido, visto que, como informou Peirce (1972), um signo produz novos signos.

No primeiro nível, portanto, o do tema tratado no movimento centrípeto de definição temática e conceitual do que virá a ser o desfile, a intencionalidade de Leandro Vieira é estabilizar a artista Maria Bethânia como índice de uma religiosidade brasileira sincrética, um pano de fundo geral para sua obra de arte total (Montes, 2016) a ser desfilada.

Segundo o filósofo da arte Richard Wollheim (2015), a intencionalidade do artista é parte sensível da atividade de criação e, mais, relaciona-se à atividade de percepção da obra pelo(s) espectador(es). Se o desfile das escolas de samba possui uma camada dinâmica de prevalência visual de percepção, ao colocar o desfile sempre “em fluxo” e “de maneira linear” na Sapucaí (Cavalcanti, 1999; 2011b), a intencionalidade de Leandro Vieira antecipa a tônica perceptiva dessa obra de arte total (Montes, 2016), de maneira que “poderíamos dizer que a intenção antecipa a visão de representação” (Wollheim, 2015, p. 25). Não à toa,

portanto, Leandro inclui no seu tema e na sua estética o país que ele conhece, tudo que ele viveu e suas experiências (Vieira, 2019).

Paralelamente, se tal intencionalidade visa tornar a artista Maria Bethânia um índice do sincretismo religioso brasileiro, para o espectador apresenta-se um polo de percepção, em tese e a princípio, já condensado a partir da sinopse do enredo, de maneira que a intencionalidade de Leandro Vieira balizará a organização semântica do desfile como obra de arte.

Ainda segundo Wollheim (2015), haveria duplamente um “ver-como” e um “ver-em” relacionados no jogo representação/percepção. Enquanto o “ver-como” trata da apreensão puramente visual – material – da obra, o “ver-em” é o estabelecimento de uma sintonia fina com a intencionalidade do artista. Em outras palavras,

Sua defesa está justamente na experiência visual do espectador que ao fruir uma obra de arte deve estar sintonizado com a intenção do artista, com a experiência de ver em. “Compreender a experiência artística significa, na minha maneira de pensar, ver a obra que causa a experiência como o efeito de uma atividade intencional do artista” (WOLLHEIM, 2002, p. 8), o que significa que para Wollheim o artista, ao produzir uma obra, deve incluir na intenção seus anseios, crenças e emoções. É possível exemplificar esta declaração através da experiência de se estar em frente a uma obra abstrata. Num primeiro momento, não identificamos nada que conhecemos; porém, a seguir passamos a ver formas, cores e todos os elementos físicos desta obra, então passamos a ver possibilidades formais não identificadas anteriormente. É nesse instante que passamos a ver em. Portanto, para Wollheim a experiência é dualista, pois qualquer representação envolve dois aspectos. O primeiro se articula à experiência de ver somente a materialidade da obra, enquanto que no segundo é quando vemos em, isso é nos sintonizamos com a intenção do produtor, por meio das “aspirações do agente” (WOLLHEIM, 2002). Seu primeiro olhar é onde só objetos são vistos é o ver como. Num segundo momento alarga seu pensamento por meio da intenção para ver em (Finger, 2014, s.p.).

Consequentemente, se o desfile das escolas de samba – em especial o da Mangueira aqui em análise – é um evento totalizante que congrega diversas linguagens artísticas, um “ver-como” é apenas a primeira camada – visual, material – para a apreensão dinâmica do cortejo. O “ver-em”, destrinchar, a partir das proposições do/no enredo, a intencionalidade do carnavalesco que traduziu

Maria Bethânia como índice do sincretismo religioso e da cultura brasileira, é um pilar fundamental de significação do enredo e do seu desdobramento no desfile.

Em um segundo nível, se há de fato a artista Maria Bethânia índice da religiosidade e da cultura brasileiras para Vieira, a artista é carnalizada no conceito do enredo que a desdobra na “menina dos olhos de Oyá”, um mosaico de várias Bethânias-personagens indécicas a ser esteticamente desfiladas. A artista Maria Bethânia índice do Brasil torna-se, na Avenida, a “menina dos olhos de Oyá”, agora objeto semiótico dos elementos visuais do desfile, estes sendo novos índices que a indicam, qualificando-a. Cada elemento textual e/ou plástico visual – sinopse, alegorias, fantasias etc. – é um signo em relação a um objeto – a “menina dos olhos de Oyá” criada por Leandro Vieira –, ao qual os elementos desfilados se referem diretamente na Avenida

não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo (Peirce, 2008, p. 74).

Um exemplo pode clarear a questão. A relação entre as representações artístico-visuais de Oyá e Bethânia-personagem, a “menina dos olhos de Oyá”, é indécica uma vez que Oyá e Bethânia (a “menina”) não são similares ou análogas em uma dimensão concreta de pura semelhança direta (traços do ícone), mas estão em uma “conexão dinâmica” que estabelece a significação pela relação de referência, pois a “menina dos olhos de Oyá” criada pelo enredo – objeto semiótico – é afetada e qualificada significativamente pelos índices – nesse exemplo, as representações visuais de Oyá – na construção do espetacular do desfile. Assim, se há representações de Oyá, elas indicam “menina dos olhos de Oyá”, centro do espetáculo.

Se, de acordo com Peirce (1972), o índice perde seu caráter significativo quando o objeto é retirado, se removêssemos o objeto semiótico pilar do desfile, restaria claro que sem a Bethânia-personagem – o objeto semiótico –, as representações de Oyá significariam outra coisa, visto que não estariam indexicamente em relação com o enredo/desfile sobre o objeto a “menina dos olhos de Oyá”.

Paralelamente, se os índices “não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos” (Peirce, 2008, p. 76), mas “dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega” (p. 76), os índices do desfile – todas as alegorias e fantasias, samba e, especificamente, cada descrição ou elemento do desfile como Oyá, Teatro Opinião etc., que qualificam aspectos da “menina dos olhos de Oyá” intentada por Vieira – não equivalem concretamente a Maria Bethânia, mas a indicam indiretamente, na construção carnalizada a partir de uma associação de ideias e dirigindo-se à homenageada em uma “compulsão cega” que define a significação do desfile como um todo.

Assim, nenhuma fantasia, alegoria ou representação textual parece ser icônica plena, no sentido peirciano, em um desfile carnavalesco, pois não pode prescindir do objeto a que se refere, visto que nunca há “semelhança de fato” (Jakobson, 2001; Mangabeira, 2011) entre elementos estético-visuais e o que representam. Como não há desfile sem enredo nem enredo sem desfile, não há representações visuais e textuais sem o objeto semiótico a que se referem e, logo, não há nenhuma significação unicamente icônica plena, visto que desfile/enredo – tema/estética (Vieira, 2019) – não são similares ao que representam, não podendo substituir diretamente o que representam e permanecer apenas com base em suas características intrínsecas.

De maneira direta, por fim, uma fantasia, uma alegoria e/ou mesmo o desfile inteiro, se retirados do contexto de significação indexical com o enredo e, no caso mangueirense, com a artista Maria Bethânia, carnalizada como “menina dos olhos de Oyá”, perderiam qualquer significação artística pretendida na dinâmica peirciana signo-objeto-interpretante, valendo ressaltar a ideia de que a relação entre ícone, índice e símbolo, segundo Peirce (1972, 2008), é uma relação hierárquica, na qual um dos aspectos predomina. Assim, índices e objetos formam uma “associação por contiguidade” (Mangabeira, 2011), por vizinhança, um par dinâmico para o interpretante, no qual podem até estar contidos aspectos icônicos, embora prevaleça a dinâmica indexical.

Por outro lado, Maria Bethânia é uma presença de fato concreta no enredo e na Avenida, uma interseção que conjuga em si, primeiro, a artista intencionalizada por Vieira como índice de um Brasil religioso sincrético, e, por sua vez, a personagem carnalizada como a “menina dos olhos de Oyá”, agora lida como objeto semiótico construído, ficcionalizado, indicado por outros índices no desfile.

Nessa interseção dentro do jogo de representações artísticas, a concretude de Maria Bethânia se coloca como realidade corporal, presencial, viva. É o corpo de Bethânia, na Avenida, dentro da obra de arte efervescente e dinâmica que é um desfile de escola de samba, que finaliza a conjugação do jogo indexical comentado. Afinal, é a própria artista, em sua materialidade corporal, quem indica tais indexações. Segundo Maria Bethânia,

Nunca pensei nisso não, porque eu penso em outra coisa: ‘por que eu fui escolhida, por que Oyá escolheu isso, por que a Mangueira pensou em mim? Minha primeira escola de atração’. Acho que não sou eu o enredo da Mangueira, é a Menina dos Olhos de Oyá. É o meu orixá. Então, o enredo é isso. Alguém escolhido por ela. Isso que é lindo, *a Mangueira me escolher como essa representação* (Bethânia apud Sobrinho, 2016, grifo nosso).

A ênfase no corpo de Bethânia, para entendermos as representações sígnicas, não é uma interpretação deslocada. Afinal, o desfile de uma escola de samba acontece corporalmente. Voltando a Maria Laura Cavalcanti (2002, p. 44), ao analisar as alegorias do carnaval carioca e a forma como o corpo se vincula tanto à cultura quanto à experiência carnavalesca, há “o entendimento da cultura como um permanente ato da experiência corporal do sujeito”, e, no carnaval,

O ponto é que, no campo de presença corporal de um desfile, onde uma alegoria ganha vida integral, a incompletude e o inacabamento são aspectos centrais de sua experiência por parte do espectador. As alegorias operam como grandes entidades que coisificam o humano, colocando seus corpos a serviço do motivo alegórico, brincando com suas escalas de grandeza [...] e transcendendo em muito a particularidade da experiência de cada espectador. Acionam conexões de sentido que o olho do espectador jamais abrangerá, pois, além de encarnarem a profusão visual, elas existem como passagem e fluxo (Cavalcanti, 2011b, p. 173).

Assim, de acordo com Cavalcanti (2011b), há no desfile a primazia do visual, dada não só por todos os elementos estético-visuais artísticos – fantasias e alegorias –, mas, especialmente, porque esses elementos estão corporificados, são usados e agem a partir da presença corporal dos foliões e, no caso do enredo em análise, com a presença do corpo de Bethânia, também desfilante. É a Maria Bethânia corporalmente presente na Sapucaí que, assim, estabiliza as representações indécicas.



Figura 1
Bethânia na Sapucaí em 2016,
acervo: <imirante.com>
Fonte: imirante.com/
mirantefm/namira/
sao-luis/2016/02/11/
maria-bethania-define-a-e-
mocao-da-vitoria-desfilan-
do-pela-mangueira

O corpo, na qualidade que aqui estamos traçando, é a própria realização carnavalesca. O desfile das escolas de samba acontece no corpo e para o corpo, uma expressão corporificada que permite a expressão artística – sem corpos, não há cortejo – e que deleita outros corpos – a dinâmica visual, como apontou Cavalcanti (2011b), de deslumbramento, ou melhor, assombro (Mangabeira, 2020) dos espectadores.

Em outras palavras, “é pelo corpo e para o corpo (para a folia do corpo e seus efeitos na pele e na *alma* e para o deleite dos olhos) que o carnaval se realiza, e vemos essa materialidade como uma regularidade marcante no carnaval” (Pinto, 2013, p. 61), e, assim, o corpo vivo de Bethânia é a interseção entre a artista índice do sincretismo religioso proposto pela intencionalidade de Leandro Vieira e a “menina dos olhos de Oyá”, derivação daquele índice, tornando-se signo que surge carnavalizado e alvo de novos índices no desfile.

Bruno Latour (2008) descreve o corpo como um feixe de afetações e efetuações, de dinâmicas sensíveis e sensoriais, um elemento efervescente que só pode ser relatado, nunca essencializado. O corpo surge como um ente sobre

o qual e para o qual se fala, sobre o qual se age, de forma que “ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, ‘efectuado’, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto” (p. 39).

O corpo de Bethânia que se corporifica na Sapucaí é um corpo que simboliza os relatos e indexações criados ficcionalmente no enredo e no desfile. Essa dinâmica não é exclusiva do enredo em questão. Trata-se, outrossim, aqui, de uma efetivação da realização ficcional de um desfile a partir da significação potente engendrada no e pelo enredo biográfico. Por ser biográfico, o aspecto de corporificação na Sapucaí e de ficcionalização de um corpo no enredo parece tender a ser uma relação mais evidente, destacando-se, como visto, a interface entre o que é posto na Avenida e o que é evidenciado como significação primária no enredo. É, pois, um corpo posto em movimento pelo e no enredo, pela e na carnavalização, pelo e no desfile, afetado e efetuado nas dinâmicas do carnaval como uma “interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos” (Latour, 2008, p. 39).

Como interface, o corpo de Bethânia apresenta-se na qualidade de interseção entre as propostas sógnicas de representação artística do carnaval da Mangueira. Na Avenida, é sua presença corporificada que parece desencadear as representações em relação ao enredo e que resume em si a qualidade final de uma ambiguidade (Latour, 2008), sendo, ao mesmo tempo, o eixo centrípeto do índice da artista indicando o Brasil religioso sincrético e o eixo centrífugo da “menina dos olhos de Oyá” desdobrado na Avenida para ser indicado/qualificado pelos elementos visuais do desfile.

Por fim, se ficamos assombrados (Mangabeira, 2020) no carnaval, assim ficamos no/pelo corpo. Se Maria Bethânia surge corporificada, afeta e efetua sensivelmente no mundo discursos artísticos e representações visuais de uma ficção que todos adoramos ver. Maria Bethânia apareceu naquela noite na Sapucaí com uma qualidade mágica ambígua: carnavalizada e real, “menina dos olhos de Oyá” e Maria Bethânia. Talvez a homenageada tenha se tornado mais Bethânia por ter sido tão sensibilizada e afetada pelo espetáculo. Talvez nós, espectadores, tenhamos apreendido mais da efetuação de Bethânia no mundo ao perceber o mundo efetuado pela sua presença corporificada. Enfim, signos e corpos; signos de corpos; corpos de signos. Arte carnavalesca.

Clark Mangabeira é docente do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Mato Grosso. Pós-doutorando em artes visuais (PPGAV/UFRJ). Doutor em antropologia (Museu Nacional).

Referências

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As escolas de samba e suas artes mundo afora. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 13-34.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Alegorias em ação. *Sociologia & Antropologia*, v.1, n. 1, p. 233-249, 2011a.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em *performances* rituais. *Ilha*, v. 13, n. 1, p. 163-183, 2011b.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tempo ritual: os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Rio de Janeiro, ano X, n. 14, p. 27-39, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- DAHORA, Izak. *Arte total brasileira – a teatralidade do “Maior Show da Terra”*. Niterói: Editora Cândido, 2019.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FARIAS, Julio Cesar. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.
- FINGER, Mirian Martins. Richard Wollheim e Nelson Goodman: um debate comparativo entre duas propostas estético-filosóficas. *Revista Arte Contexto*, v. 2, n. 5, 2014. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-mirian_martins.html#. Acesso em 30 mar. 2022.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- LATOURETTE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Ricardo; ROQUE, Ricardo. *Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 39-61.

- MAIA, Carlos Eduardo Santos. Soltando o verbo: ratos e urubus, diretamente o povo escolhia o presidente. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v.7, n.2, p. 109-125, 2010.
- MANGABEIRA, Clark. Da Sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*. Rio de Janeiro, ed. especial, p. 338-363, 2020.
- MANGABEIRA, Clark. Morcegos e borboletas: indagações semióticas sobre o teste de Rorschach. *Estudos Semióticos*, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2011.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MENEZES, Renata de Castro. Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Hawò*, v.1, p. 2-38, 2020.
- MONTES, Isaac Caetano (Izak Dahora). A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v.13, n.2, p. 33-53, 2016.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. O que é um signo? *FACOM*, n. 18, p. 46-56, 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PINTO, Daniel Corrêa. *Corpo, discurso e carnaval: imagens do corpo feminino no desfile das escolas de samba do carnaval carioca*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2013.
- QUESADO, Clécio. O enredo: uma proposição imaginária(ada) para a representação no desfile. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Rio de Janeiro, ano X, n. 14, p. 127-134, 2006.
- ROCHA, José Geraldo da; CONCEIÇÃO SILVA, Cristina da. Traços da religiosidade africana no carnaval carioca. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 53-69, 2013.
- SOBRINHO, Pedro. Abelha-rainha – Maria Bethânia define a emoção da vitória desfilando pela Mangueira. Com o enredo “Maria Bethânia: a Menina dos Olhos de Oyá”, a Verde e Rosa conquistou seu 19º título. *Site Imirante*. 11 de fevereiro de 2016. Disponível em: imirante.com/mirantefm/namira/sao-luis/2016/02/11/maria-bethania-define-a-emocao-da-vitoria-desfilando-pela-mangueira. Acesso em: 28 mar. 2022.
- TRINTA, Joãozinho. Sinopse do enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia!”. Site Galeria do Samba: Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/. Acesso em 28 mar. 2022.

VIEIRA, Leandro. Eu sou a anti-novidade. *Revista Caju*. 20 fev. 2019. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2019/02/20/eu-sou-a-anti-novidade/>. Acesso em 20 mar. 2022.

VIEIRA, Leandro. Maria Bethânia: A Menina dos Olhos de Oyá (Enredo da Estação Primeira de Mangueira). *Livro Abre-Alas*. Rio de Janeiro: Liesa, 2016. Disponível em: <http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2016/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em 16 mar. 2022.

WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em junho de 2022.

Como citar:

MANGABEIRA, Clark . Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 122-146, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Mobiliário doméstico, dessacralização da arte, ironia e humor: a produção de Beatriz González na década de 1970

*Domestic furniture, desacralization of art, irony and humor:
the production of Beatriz González in the 1970s*

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco

 0000-0002-8352-9019
vanessarebesco@hotmail.com

Resumo

Neste artigo, analisamos as obras da artista colombiana Beatriz González criadas na década de 1970, a partir de artefatos considerados do espaço doméstico. Essa artista, mediante estratégias e intenções diversas, ressignificou mobiliários domésticos e fez com que eles perdessem suas funções de uso, ganhando outros valores simbólicos. Com uma dose de ironia e humor, ao longo de sua produção a artista recuperou as pinturas de cores vivas, as estampas populares consideradas cafonas e as modificou em formas enérgicas que exacerbam o banal do cotidiano e a dessacralização da arte.

Palavras-chave

Mobiliário doméstico. Beatriz González.
Arte colombiana. Humor e ironia na arte.

Abstract

In this article, we analyze the works of the Colombian artist Beatriz González created in the 1970s, from artifacts considered to be from the domestic space. This artist, through different strategies and intentions, re-signified domestic furniture and made them lose their functions of use, gaining other symbolic values. With a dose of irony and humor, throughout her production the artist recovered the brightly colored paintings, popular prints considered tacky, and modified them in energetic ways that exacerbate the banal of everyday life and the desacralization of art.

Keywords

*Domestic furniture. Beatriz González.
Colombian art. Humor and irony in art.*

Tanto as fábricas quanto os lares (de modo semelhante ao que conhecemos na atualidade) foram inventados pela Revolução Industrial, antes da qual grande parte das transações comerciais ocorria nas casas dos negociantes, pois o lar era tido como espaço de trabalho e moradia (comer, dormir, habitar). Só quando surgem lojas, escritórios, fábricas é que o trabalho passa a ser realizado nessas outras esferas. Com a consolidação desse modelo que separava o trabalho do lar, o serviço de muitas pessoas passou a ser trocado por salário, em ambiente exclusivamente criado para ele, sob a administração do patrão, que decidia também em quanto tempo e em que condições os trabalhos deveriam ser realizados, o oposto, portanto, do que ocorria quando as atividades eram realizadas na esfera doméstica (Forty, 2007, p. 136-137). Nesse momento, podemos observar também o surgimento de uma separação mental e subjetiva entre lar e fábrica (escritório, lojas). Esta passou a receber atribuições opressivas, e aqueles valores positivos, como abrigo, segurança, respeito a si mesmo, elementos que, no espaço de trabalho, foram se perdendo. Até mesmo as roupas usadas nesses locais não deveriam ser as mesmas: há roupas para o trabalho e para o uso em casa (p. 136-137).

Do ponto de vista das funções primárias desse ambiente, essa transformação foi acompanhada pela decoração e pelo *design*¹ de seus objetos. A casa passou a ser elaborada em oposição aos ambientes de trabalho por meio do uso de mobiliários específicos. Por conta disso, notamos que até grande parte do século 20, nos escritórios, encontrávamos somente cores utilitárias e superfícies duras e, nas casas, grande diversidade cromática, texturas aveludadas e macias. É recente a introdução de elementos mais confortáveis nos espaços de trabalho, e isso tem cada vez mais deixado essa distinção embaçada.

Não existe um modelo de lar que sirva como ideal para essa oposição aos ambientes de trabalho. Os vitorianos narravam repetidamente suas casas como um céu que as mulheres se empenhavam para deixar tranquilo e alegre. Durante

¹ Devemos esclarecer que embora o termo *design* possa parecer anacrônico por estarmos escrevendo sobre o século 19, o autor que usamos como referência analisa a história do *design* e faz uso desse termo em séculos que a prática não existia enquanto palavra, embora já existisse enquanto conceito/ ideia. Como os dados trazidos são do estudo de Forty (2007), também faremos uso desse termo mesmo nos referindo a séculos anteriores.

o século 19, as casas da aristocracia eram consideradas lares ideais, onde havia condições para desfrutar do ócio. Isto é, os elementos tidos como pertinentes e bonitos no lar deram forma aos artigos para utilização doméstica. À medida que se constrói esse gosto para objetos do lar, o design começa a ditar formas de se pensar sobre a casa e o modo como as pessoas precisam se comportar dentro dela. Com relação a essa forte influência do *design* na aparência da mobília doméstica, a máquina de costura surge como um grande exemplo, tendo em vista que se buscava diferenciar as máquinas domésticas das utilizadas em ambientes industriais (Forty, 2007, p. 136-137).

As primeiras máquinas foram feitas individualmente, por métodos manuais, praticamente para uso exclusivo das fábricas, e eram caras. Logo os fabricantes se deram conta de que a demanda não era grande e rapidamente fora suprida. A Wheeler & Wilson tinha um modelo de máquina mais compatível para o uso nas casas e notara que o uso doméstico aumentaria demais a demanda por compra de máquinas. Por isso, a marca iniciou as vendas nesse novo setor, e rapidamente outras empresas continuaram por esse mesmo caminho (Forty, 2007, p. 132-133). O passo seguinte dessas empresas foi a realização de um trabalho de publicidade intensivo para convencer as mulheres norte-americanas da necessidade de possuir essa máquina de costura. Para tal feito, diminuíram os valores e criaram facilidades na forma de parcelamento, alcançando assim as classes menos abastadas (p. 136-137).

Esses exemplos evidenciam como, ao longo dos séculos, o *design* dos objetos, do mobiliário de forma geral e seu pertencimento a espaços específicos, passou por vários processos de modificação dependendo das intenções e necessidades de cada contexto cultural. O imaginário social que temos hoje do significado de lar e de como ele deve ser decorado e mobiliado foi se consolidando ao longo de disputas publicitárias e interesses específicos.

Reiterando esse argumento, observamos que outro utensílio pertencente à vida doméstica na atualidade e relacionado com as obras que iremos analisar é a cama. Durante a Idade Média surgiu a expressão “fazer a cama”, até hoje utilizada para se referir ao ato de arrumar a cama. Naquela época, ao contrário de hoje, essa declaração não tinha sentido figurado; significa, antes, exatamente o que enunciava: alguém “desenrolava um monte de panos, ou ajuntava um monte de palha, encontrava um casaco ou cobertor e ajeitava a coisa toda

da maneira mais confortável que conseguisse” (Bryson, 2011, p. 69). Durante a era elisabetana, a cama era tida como algo muito importante, assim como as roupas de cama e, em segundo lugar, os objetos de cozinha. Pelo restante da mobília doméstica, não havia tanto apreço. Na época de William Shakespeare, a cama era caríssima, chegando a custar metade do salário anual de um professor primário. Isto é, era um objeto valioso simbólica e materialmente também. Por conta disso, a melhor cama da casa era exibida às visitas e ficava no andar de baixo, geralmente na sala, e quase nunca era de fato utilizada (p. 348).

No século 17, em São Paulo, as camas eram vendidas por valores extremamente elevados. O número de camas na cidade totalizava apenas seis; a maior parte das pessoas dormia em redes, costume que só a partir dos anos 1850 passou a ser considerado algo selvagem. Em boa parte do século 18 e parte do 19, no Nordeste do Brasil, os senhores latifundiários faziam da cama objeto de decoração e a exibiam aos convidados recoberta de adornos (Carvalho, 2008, p. 71). Em tal contexto, parte da intimidade era exposta, e os limites entre o público e o doméstico eram frágeis.

Observando os inúmeros trechos de viajantes e crônicas coletadas por Ernani da Silva Bruno, notamos que as casas, que eram rigorosamente pobres em mobiliário, possuindo quando muito mesa, bancos, esteiras e baús, tinham, não raro, no quarto de dormir do proprietário ou no de hóspedes, uma cama ricamente ornamentada, por vezes com a presença de dourado, solidamente constituída e paramentada com colchas de rendas e lençóis alvíssimos, de tecido de ótima qualidade. Não deixa de ser instigante imaginar que nas casas conhecidas por suas alcovas sem janelas, incrustado no meio do corpo doméstico, segregado das áreas de presença social externa pudesse estar presente talvez o único móvel rico da casa (Carvalho, 2008, p. 71).

Cada cultura e época atribuíram ao artefato material um valor e uma função, dentro de um contexto particular que posteriormente pôde ou não a ele se interligar ou se opor. Neste artigo, focalizamos móveis domésticos que se caracterizam por suas dimensões físicas. Como vimos, toda a materialidade dos artefatos estabelece interações sociais com as pessoas; eles modificam a vida social e nela interferem, são produzidos por indivíduos e elaboram ativamente a cultura (Hodder, 1982). Por isso, os móveis não apenas refletem distinções

sociais e simbólicas, sendo de fato o meio pelo qual todos esses elementos são com frequência repetidos, legitimados ou alterados (Tilley, 2008, p. 61). Os artefatos se modificam porque as sociedades que os elaboram se transformam – eles mudam para que a humanidade se altere.

Na arte, como veremos neste trabalho, os mobiliários domésticos podem ser usados para enfatizar dominação ou estabelecer resistências. Nesse sentido, analisaremos obras da artista colombiana Beatriz González, criadas na década de 1970 a partir de artefatos considerados do espaço doméstico. Essa artista, mediante estratégias e intenções diversas, ressignificou mobiliários domésticos e fez com que eles perdessem suas funções de uso, ganhando outros valores simbólicos.

Beatriz González, os mobiliários domésticos e a arte colombiana

Beatriz González nasceu em Bucaramanga, cidade da Colômbia, em 16 de novembro de 1938. O início de sua formação acadêmica ocorreu em Bogotá, onde cursou três anos de arquitetura na Universidade Nacional da Colômbia (1956-1958), depois, entre 1959 e 1962, estudou artes na Universidade dos Andes, em que obteve o título de mestre em belas artes, tendo também, nesse período, frequentado a Faculdade de Filosofia durante três anos. Fez curso de gravura na Academy of Fine Arts de Rotterdam, Holanda (1966). Ao retornar para seu país, iniciou sua carreira, projetou e, em 1978, fundou a Escola de Guias do Museu de Arte Moderna de Bogotá (Mambo); escreveu os roteiros de museu para a montagem do Museu Nacional da Colômbia, em 1989 e 1990. Desde 1997, tem trabalhado com pesquisas em museologia, história da arte e caricatura (Gómez Prada, 2018).

Toda a produção dessa artista foi fortemente marcada pela presença da crítica de arte e historiadora argentina (mas que morou grande parte de sua vida na Colômbia) Marta Traba, que, além de ser sua mentora durante sua carreira nas belas artes, foi sua professora em 1957, num curso na Universidade da América sobre o Renascimento italiano. Nos anos 1960, González realizou com Traba uma viagem de estudos a Washington e Nova York. O contato com Traba foi um divisor de águas para González, que, a partir dele, se aprofundou nos estudos de história da arte e adquiriu um olhar mais crítico e criativo sobre o que deveria ser a arte

moderna. Ademais, não menos importante, ressaltamos que desde o começo Traba criticou positivamente os trabalhos de González, e isso a impulsionou no início de sua carreira. Os textos críticos de Traba, naquele momento, defendiam que o tipo de trabalho que González fazia era idealmente o que de fato deveria ser realizado naquele instante da história (Gómez Pradav, 2018).

Durante sua longa carreira, reconhecida internacionalmente, González trabalha com diversos temas e experimenta vários suportes distintos. Assim, cria elementos híbridos, que combinam realidade e ficção, modelos naturais e culturais que são imprevisíveis. Ao mesmo tempo em que expõe ao público o espaço da casa, essa artista viola o uso desses objetos que desempenham funções específicas dentro da tradição.

Ela expôs individual e coletivamente desde 1962 em dezenas de espaços dentro e fora da Colômbia. Na apresentação do catálogo da mostra Beatriz González: exposição retrospectiva (1984), a então diretora do museu, Gloria Zea, ressalta o fato de Beatriz González ser uma artista ligada intimamente ao Mambo, onde obteve grande parte de seus êxitos artísticos,² tendo colaborado desde a sua fundação. Em visita técnica à biblioteca da Universidade dos Andes, Museu de Arte Moderna de Bogotá e à biblioteca da Universidade Nacional da Colômbia, encontramos muitas matérias sobre o trabalho de González, que construiu sua carreira baseada fortemente no cenário colombiano.

Desde os anos 1940 e 1950, a arte moderna na Colômbia experimentou o surgimento da pintura abstrata com artistas como Guillermo Wiedemann, Juan Antonio Roda, Alejandro Obregón, Eduardo Ramirez Villamizar, Carlos Rojas e Edgar Negret. Sob o forte processo de desenvolvimento e industrialização no país, a arte abstrata ofereceu um projeto nacionalista de modernização. Ao entrecruzar formas modernas alusivas à tecnologia e à indústria com formas geométricas de inspiração pré-colombiana, a arte abstrata foi um elemento utilizado para legitimar os ideais de progresso e o legado ancestral da cultura nacional (Ponce de León, 1998). E na contramão dessa linguagem, Beatriz González começa a trabalhar com extensos campos de cor plana e com uma linguagem figurativa que a leva a abandonar o expressionismo abstrato a partir do final dos anos 1960. Esse afastamento de Beatriz González das formas

² Tivemos acesso a esse catálogo no Mambo.

abstratas e sua aproximação a uma linguagem figurativa estavam relacionados também a uma alteração em sua visão sobre a própria Colômbia, que se torna menos idealizada e mais definida por suas reais contradições (Ponce de León, 1998).

É importante destacar que a conjuntura da Colômbia no período de 1950 até 1980 foi caracterizada por constantes situações de disputas partidárias entre as lideranças liberais e conservadoras e pelo aparecimento de grupos guerrilheiros de diferentes orientações e origens. O pano de fundo para essa situação foi a violência. Nos anos 1950, o nível de violência do confronto entre esses grupos foi muito alto e, como consequência, milhares de pessoas morreram. Com isso, a desigualdade social se ampliou em grande escala, e a divisão do país entre urbano e rural, entre ricos e pobres, ficou mais evidente (Gómez Prada, 2018).

Sob um governo conservador, considerado por muitos uma ditadura civil, as elites liberais e facções conservadoras contrárias ao governo resolvem, na intenção de reprimir a violência, estabelecer um governo militar entre 1953 e 1957 e, depois disso, decidem que alternarão o poder a cada quatro anos com a oposição, durante quatro mandatos presidenciais, modelo nomeado Frente Nacional e que perdurou entre 1958 e 1974. No final dos anos 1960, apesar da diminuição da violência, a Colômbia não havia resolvido seus conflitos sociais. Esse regime bipartidário havia se desgastado, as iniciativas para reformas agrária, administrativa, tributária, trabalhista tinham parado antes de ser finalizadas. A situação colombiana ingressa numa fase nomeada conflito armado interno entre o banditismo e grupos de guerrilheiros, como as Forças Armadas Revolucionárias (Farc) e o Exército de Libertação Nacional (ELN) em 1964, e o Movimento 19 de Abril (M19) em 1970, para citar somente alguns dos mais significativos. Com o fortalecimento desses movimentos, os anos seguintes foram de maiores crise e violência. Nesse conflito, as vítimas foram não só os guerrilheiros e os agentes oficiais, mas também a sociedade civil, que sofreu muito com as implicações de todos os ataques (Gómez Prada, 2018).

Isso significa que toda essa conjuntura marca e determina algumas perspectivas que a artista decide adotar ao longo de sua trajetória. No caso da realidade colombiana, González tem como tema a violência. Por conta de toda essa instabilidade social, durante a década de 1970 houve na Colômbia uma grande politização do meio artístico. Duas críticas se destacam nesse momento com discursos diferentes entre si, mas ambas com influência nesse contexto: Marta Traba e Clemencia Lucena (Herrera Buitrago, 2012, p. 122).

Em 1977, Marta Traba publicou *Los muebles de Beatriz González*, ao qual tivemos acesso na Biblioteca Nacional da Colômbia. Nesse livro, Traba expõe seu modo de ver a obra de González, discute o entendimento de arte popular *versus* arte culta, a pintura como prática subversiva, a dessacralização da imagem e o consumo da obra de arte pela burguesia. Traba considera essa série de móveis de González uma das mais importantes que foram elaboradas nas últimas décadas em nosso continente. E, nesse sentido, sustenta que as questões nacionais que ali aparecem em nada interferem nas possíveis leituras nos mais distintos locais do mundo. Ao escolher trabalhar com móveis populares, a própria artista afirma que os usa como moldura de imagens para criar representações das representações. Em grande parte dessas obras, ela cria reproduções de grandes pinturas do cânone universal, utilizando cores que de alguma forma se relacionam com o gosto das pessoas para decorar suas casas (Malagón-Kurka, 2008). A artista opta por realizar um tipo de pintura distante dos padrões clássicos, sem utilização de perspectiva nem técnica alguma que esteja relacionada a esse universo.

O trabalho de González reflete um profundo interesse pela história de seu país e pelas formas de arte internacionais. Suas pinturas misturam formas populares e comerciais com referências à arte chamada de culta, explorando assuntos políticos, sociais e domésticos com igual argúcia. Em relação à série de mobiliário doméstico elaborada nos anos 1970, podemos notar que ela instaura um confronto com o que era tido como o bom gosto nas artes e estabelece esse embate por meio de humor, ironia e crítica política. A artista buscou referências nas fotografias de imprensa, em eventos públicos da sociedade colombiana, bem como na arte canônica ou local e nas gravuras das Gráficas Molinari.

Na obra *Canción de cuna* (Figura 1), inspirada em uma imagem das Gráficas Molinari, a artista pinta um berço feito em metal. Ela faz uso de cores fortes e chapadas, seu desenho não segue nenhuma lei da perspectiva. Pelo contrário, não há profundidade, nem harmonia, tampouco contornos delineados. Trata-se da imagem de uma mãe segurando um bebê em seu colo ao lado de um coelho. Uma mulher branca e de cabelos castanho-claros, e um filho branco e loiro, padrão racial distante da maior parte da população colombiana. Nesse sentido, percebemos uma crítica leve e bem-humorada tecida pela artista.



Figura 1
Beatriz González, *Canción de cuna*, 1970, esmalte sobre lâmina de metal, ensamblada em móvel metálico, 70 x 150 x 105cm
Coleção particular, Bogotá

Em 1968, no 24º Salão de Maio, no Museu de Arte Moderna de Paris, apenas dois anos antes da criação desse berço de González, a artista Lea Lublin (1929-1999) realiza a performance *Mon fils*. Na Figura 2, podemos ver alguns registros fotográficos dessa performance, em que a artista cuida de seu filho Nicholas, na época com sete meses. Além de colocar o berço da criança no espaço expositivo – como também o fez a artista colombiana – durante a performance Lublin amamentou, trocou fraldas, ninou, brincou, realizou todas as tarefas maternas, como se estivesse em sua casa, colocando, portanto, atividades tradicionalmente feitas no âmbito doméstico para ser realizadas e vistas no espaço expositivo. Embora no caso de González não haja performance, é interessante observar que em ambas as obras o berço e o tema da maternidade ganham “*status artístico*” e, conseqüentemente, um valor que historicamente não possuem.



Figura 2
Lea Lublin, *Mon fils*, 1968,
fotografias da performance
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/mon-fils-my-son>

Na obra *Baby Johnson in situ* (Figura 3), de 1973, dentro de um carrinho de bebê de vime, a artista reproduz a propaganda de uma marca de produtos para higiene infantil cuja imagem comercial é uma criança branca, de olhos azuis, saudável, de classe média alta e cujo país de origem é os EUA, tendo em vista que a propaganda lá foi produzida. Essa obra é completamente abarcada pela ironia, a começar pelo título bilíngue que brinca com a disparidade entre os contextos socioculturais sugeridos. Novamente, percebemos essa crítica atravessada por questões de raça em relação às propagandas que não representam em nada a população colombiana. Ademais, em relação aos aspectos plásticos, a artista mantém a figura sem volume, sem profundidade e contornos e o uso de cores chapadas. Embora o bebê esteja longe de representar o país de origem da artista, as cores utilizadas e o próprio carrinho de vime, incorporam aspectos da cultura local.

Figura 3
Beatriz González, *Baby Johnson in situ*, 1973,
esmalte sobre lâmina de metal ensablado em
carrinho de bebê de vime,
45 x 30 x 70cm
Fonte: <https://bga.unian-des.edu.co/catalogo/files/show/523>



As fotografias que circulam na imprensa são de grande interesse para Beatriz González por duas razões: do ponto de vista visual e plástico, elas acabam indicando a preferência por espaços planos e figuras sem volumes; sob a perspectiva temática, essas imagens demonstram as ideologias e os fetiches do imaginário coletivo da população colombiana. Apesar de alguns críticos reforçarem a presença do *kitsch* nessa série de González, Traba (1977) alerta para o fato de que a artista traz algo novo, não sendo o *kitsch* renovador, mas repetitivo – o passado que reaparece inconvenientemente e que, acima de tudo, imita o passado.

Apesar de inúmeras vezes identificarmos semelhanças entre suas obras e produtos “pop”, uma análise mais atenta esclarecerá que também há características regionais e aspectos muito individuais. Outra ligação é com as já mencionadas apropriação e reinterpretação de obras de arte históricas, exercício comum realizado na década de 1960 por artistas na América Latina como, por exemplo, Ruben Gerchman, Fernando Botero e Nelson Leirner, e nos Estados Unidos. E na Europa podemos citar Roy Lichtenstein, Martial Raysse, Gerhard Richter e Sigmar Polke. Devemos considerar, como vimos, que o contexto social e cultural vivido por Beatriz González está longe do mundo consumista, industrializado e urbanizado que elaborou e definiu a arte pop. González se apropria de alguns elementos, como vários artistas latino-americanos desse movimento, para uma nova configuração a partir de meios do próprio contexto que o fabrica.

O processo de criação de todo o mobiliário dessa série ocorre da seguinte maneira: a artista faz a pintura em chapas de metal e, posteriormente, as monta em móveis adquiridos em mercados populares, que vêm com decorações que imitam texturas e materiais como mármore e madeira. Ela procura reproduzir a fatura impessoal de pinturas industriais, mas com a laboriosidade e o espírito paródico da simulação (Traba, 1977).

Em *Camafeo* (Figura 4), Beatriz González pintou sobre a chapa de metal de uma cama um retrato do famoso compositor Beethoven. Ela se inspirou em um recorte do periódico *El Tiempo*. Apesar da seriedade do retrato, a representação que a artista faz desloca essa formalidade do compositor que aparece com cores chapadas e vivas, em um desenho sem volume e emoldurado numa cama toda decorada com flores. É como se González tivesse tornado Beethoven um pouco colombiano.



Figura 4

Beatriz González, *Camafeo*,
1971, esmalte sobre lâmina
de metal, ensablada em
móvel metálico,
125 x 100 x 75cm
Coleção do Museu de Arte
da Universidade Nacional
da Colômbia, Bogotá

Outra artista colombiana que nesse mesmo período trabalha com objetos domésticos é Feliza Bursztyn, que nasceu em Bogotá em 1933 e foi a primeira escultora de sucata da Colômbia. Suas obras se constituem como uma ruptura provocativa e engenhosa que rapta o caos e o absurdo da sociedade colombiana. Suas obras *Las Camas* (1974) e *La Baila Mecánica* (1979), além de possuir música e movimento, constituíram uma atmosfera totalmente envolvente para o espectador que não tinha como ficar indiferente aos metais dotados de humanidade. A Figura 5 mostra uma obra que foi exposta, em 1974, em sua exposição *Las camas*. Nessa ocasião, a artista fez uma instalação com camas equipadas com motores e bandas de aços, e todas estavam cobertas com colchas de cetim que remetem aos panos usados para cobrir as imagens da crucificação durante a Semana Santa. Juntamente com as oscilações das camas que faziam alusão aos movimentos sexuais, havia também uma composição eletroacústica. Na primeira exposição dessas camas, houve uma recepção alvoroçada por parte de público e crítica.



Figura 5
Feliza Bursztyn, *Cama*,
1974, sucata, máquina,
colcha de cetim
Fonte: <https://www.banrep-cultural.org/coleccion-de-arte/obra/serie-camas-ap5107>

Feliza Bursztyn fez várias camas que funcionavam da mesma forma, mas tinham a colcha de cetim de cores diferentes. As duas artistas trabalharam com camas no mesmo período. González partiu do uso de imagens populares ou canônicas para pintar suas obras, já Bursztyn aboliu de sua série as figuras. As camas de González não chegam a ser sucatas como as de Feliza, mas em ambas as séries a mobília era velha. No caso da primeira, ela restaurava e deixava o móvel com a aparência de novo, já a segunda criava um mecanismo de movimentação que cobria com colcha de cetim. As duas artistas partiam de artefatos domésticos para elaborar suas obras, mas os temas eram distintos, bem como os processos criativos. Nos dois casos, entretanto, as camas eram centrais.

A obra *Naturaleza casi muerta* (Figura 6) reproduz uma imagem das Gráficas Molinari que retrata Cristo reclinado sobre a cruz com algumas flores. A artista representa essa imagem em cima de uma cama que parece ser de madeira, embora seja de metal. Seu Cristo é azul, a pintura é chapada, as cores são fortes, o desenho não tem contorno nem profundidade. Esse jogo bem-humorado entre parecer e ser não se limita a transformar a aparência de uma cama, mas também colore o Cristo com cor que não existe para seres humanos no mundo real – isto é, parece de madeira, mas é metal; parece Cristo, mas é azul. O título faz referência direta àquilo a que também a imagem remete: o momento da crucificação de Jesus.



Figura 6
Beatriz González, *Naturaleza casi muerta*, 1970, esmalte sobre lâmina de metal, ensamblada em móvel metálico, 125 x 125 x 95cm
Coleção do Museu de Arte Moderna de Bogotá

Em todas as obras dessa série, Beatriz González mantém certas preferências cromáticas e, sobretudo, sua inclinação por materiais brilhantes, texturas falsas, ornamentos que, em geral, a população de classe mais baixa da Colômbia apreciava e utilizava naquele momento. A opção por *designs* populares também a afasta da arte considerada culta. Ao mesmo tempo, a artista propõe e realiza modificações nessas mobílias para que, de alguma forma, se relacionem visualmente com a arte dita culta. Ou seja, esses objetos domésticos com origem popular passam por um processo de transformação e individualização mediante métodos artísticos manuais, se tornam obra de arte e, em alguns casos, passam a representar obras de arte canônicas da história da arte, como é o caso de *A última ceia* (1495-1498), de Leonardo da Vinci.

Figura 7

Beatriz González, *La última mesa*, 1970, esmalte sobre lâmina de metal ensamblada em mesa metálica, 105 x 205 x 75cm
Coleção particular, Bogotá



Trata-se de pintura sobre parede realizada por Leonardo da Vinci, entre 1494 e 1497, no refeitório do Convento de Santa Maria Delle Grazie, em Milão. A obra possui grandes dimensões (4,60 x 8,80m) e é mundialmente conhecida. Representando o momento bíblico em que Cristo compartilha sua última refeição com os discípulos, essa pintura possui composição rigorosa e equilibrada. *A última ceia* é também uma das obras de arte mais reproduzidas e copiadas em inúmeros e distintos meios. No caso de González, ela usou como referência uma reprodução realizada pelas Gráficas Molinari. *La última mesa*, de 1970, foi pintada sobre mesa

de metal, mas que parece ser de madeira. Novamente, a artista faz uma representação com cores chapadas, sem volume, profundidade e contornos definidos, muito diferente da de Leonardo da Vinci. O título da obra de González, além de fazer referência ao título da obra de da Vinci, traz uma dose de humor.

Há outras obras interessantes em que a artista representa obras canônicas da história da arte, como *O banho turco ou fabricantes de mármore*, de 1974, e *Naci en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y baja)* e *Santa Cópia*, de 1974. As questões trazidas nessas obras são semelhantes às de *A última ceia*. Em *Penteadeira cheia de graça*, de 1972, a artista reproduz a *Virgen de la Silla* (1513-1514), do artista renascentista italiano Raffaello Sanzio – pintura a óleo de formato redondo que mostra a Virgem Maria abraçando o Menino Jesus enquanto João Batista observa com devoção. Maria não possui o formato geométrico nem o estilo linear das madonas que o pintor havia realizado até então; ela é feita com cores mais quentes. Essas cores são ainda mais intensificadas na obra de González e, apesar da técnica utilizada pela artista na pintura não se assemelhar em nada com a de Rafael, ela monta cena muito parecida com a original. No mesmo sentido das demais obras, usa cores vivas, e sua pintura é chapada, não possui volume. Marta Traba (1977) afirma que, ao inserir nessa mobília doméstica obras canonizadas, a artista realiza um processo de sua dessacralização.

Em 1971, na obra *Saudações de São Pedro*, ao trabalhar com as imagens dos três papas ou de Kennedy, Beatriz González, mais uma vez, aponta para sua crítica: mexer com fetiches criados pela sociedade e projetados mecanicamente para a massa, que os absorve sem resistência. Semelhantemente aos móveis anteriores, ela cria essas representações com os mesmos elementos imitativos utilizados em mesas e camas pela população mais pobre da Colômbia. A artista vai contra a representação convencional da imagem, e sua contradição é tanto mais violenta quanto mais se trata de imagens apresentadas nos meios de comunicação de massa por uma visão favorável e enobrecedora. A versão da artista deforma e desconstrói esse tipo de perspectiva e reposiciona essas figuras. Assim, acaba por destruir o discurso imerso na imagem considerada “bela”.

Lavagem e uso de Botticelli, criada em 1976, teve como referência a Vênus da obra *Nascimento de Vênus*, de Botticelli, elaborada entre 1482 e 1485, um ícone do Renascimento italiano. Antes de criar essa tela, Sandro Botticelli pintava

especialmente cenas bíblicas, mas após uma viagem a Roma, onde entrou em contato com muitas obras da cultura greco-romana, tocado pelo que viu, começou a trabalhar com temas da mitologia. Na cena de Botticelli, vemos à esquerda da tela, abraçados, o deus do vento, Zephyrus, e uma ninfa, que ajudam Vênus ao assoprar em direção à terra. Do lado direito do quadro a deusa Primavera espera Vênus para a envolver em um manto florido. A concha, na iconologia, representa a fertilidade e o prazer, e sua forma faz referência ao sexo feminino. Embora sejam inúmeros os elementos e suas simbologias, nosso objetivo aqui não é fazer uma análise da obra inteira, mas focalizar mais a Vênus de Botticelli para pensar a de González, pintada numa toalha. Ambas estão nuas, e apesar de a figura de González não possuir detalhes tem contornos bem parecidos com aqueles que Botticelli atribuiu à sua. A do pintor renascentista ocupa o centro da tela, em gesto visando encobrir sua condição desnuda: a mão direita tenta cobrir os seios, e a esquerda procura esconder suas partes íntimas, juntamente com seus longos cabelos ruivos. Em termos de forma, vemos uma obra com harmonia, a construção equilibrada dos corpos e de toda a cena, além da elaboração da técnica da perspectiva e da profundidade.

A obra de González, como mencionamos, não reproduz a cena toda, apenas a Vênus. Apesar disso, há semelhanças na iluminação e no destaque dado por Botticelli a Vênus. Novamente, o título é elaborado com humor e ironia e, de certa forma, a dessacralização da obra vai desde o título até seu suporte, uma toalha, tradicionalmente em nada relacionada com o universo artístico. González transforma o espaço ilusionista da Renascença em um espaço experiencial; separa o conceito de pigmento da noção de óleo ou acrílico e transforma o pincel em um pincel de artesanato. Ademais, critica o conceito de originalidade ao transformar imagens criadas por outros e põe em xeque a ideia de autoria, pois trabalha com artefatos feitos também por outras pessoas em um ambiente tradicional ou industrial. Sua obra contempla questões locais e particulares ao mesmo tempo que carrega em si o global.

Cortina para el baño de la Orangerie (Figura 8), por se tratar de obra realizada com materialidade perecível, foi destruída depois de exibida durante sete anos. A obra foi construída com o tipo de plástico que em muitas casas mais simples é utilizado para fazer o *box* do banheiro. A artista pintou nuvens sobre esse plástico e o colocou nas paredes de um museu. São 20 metros de plásticos

simulando a cortina de um banheiro, e a ideia de trabalhar com material perecível e de consumo vai no sentido de dessacralizar a obra de arte. A artista não utiliza suportes tradicionais para a imagem, e conceitos de belo e arte culta são colocados em xeque quando críticos e visitantes se deparam com uma “cortina de plástico” exposta no museu.



Figura 8
Beatriz González, *Cortina para el baño de la Orangerie*, 1978, pintura de PVC sobre plástico, 2,5 x 20m, destruída

Decoração de interiores, de 1981, também feita em formato de cortina, foi elaborada a partir de uma fotografia feita por Rojas e veiculada em um jornal colombiano. A legenda do jornal informa que o registro mostra o momento em que dona Zoraide Jaramillo de Plata, em sua casa, oferece um jantar *black-tie* em homenagem ao presidente Júlio César Turbay e dona Nydia Quintero de Turbay. No primeiro plano da foto, da esquerda para direita, vemos o presidente, a anfitriã e outros convidados, todos com uma folha na mão cantando uma canção. A obra possui 2,70m de altura e 70m de extensão. Ao longo desse comprimento,

o registro é repetido inúmeras vezes. Observamos um movimento de dessacralização da obra exibida em suporte que, tradicionalmente, não se relaciona com o universo artístico: uma cortina, objeto de consumo, além de reproduzir imagem retirada dos meios de comunicação de massa.

Considerações finais

Com uma dose de ironia, ao longo dessa série a artista recuperou as pinturas de cores vivas, as estampas populares consideradas cafonas e as modificou em formas enérgicas que exacerbam o banal do cotidiano. A dinâmica de seu trabalho sugere muitos aspectos e oferece interessantes pontos de comparação, mesmo que indiretamente, com alguns de seus contemporâneos nova-yorkinos. Por exemplo, seu trabalho tem paralelos com o de Andy Warhol. Ambos lidam com material popular semelhante, de tragédias de jornais, e capturam suas imagens em formas de arte menores (Warhol em telas de seda industrial, González em móveis baratos).

Além disso, toda essa mobília doméstica, advinda de classes populares, com técnica de pintura questionável para aqueles que a consideram jocosa, invade e ocupa o espaço de visibilidade da chamada arte erudita. É nos grandes museus, espaços elitizados e de legitimação, que camas, mesas, cabeceiras, carrinhos de bebê de latão são exibidos. É importante mencionar que, ao transformar essas imagens em formas planas e desproporcionais, esse trabalho terminou como uma desobediência cultural que apresentou para públicos não estudados, objetos e representações muito mais próximos do seu cotidiano. Consequentemente, sua transgressão plástica trouxe consigo, embora não objetivasse tal feito, uma transgressão social cuja força está em não distanciar dois discursos políticos em busca de uma relação muito direta com o espectador. Assim, aproximar o público e libertar o artista foi uma consequência da obra dessa artista (Traba, 1977).

Em 2018 foi inaugurado, em formato digital, um trabalho realizado pelo Banco de Arquivos de Arte Digital da Colômbia (Badac) da Faculdade de Letras da Universidade dos Andes, um catálogo com cerca de 1.300 imagens da produção de Beatriz González e a seu respeito. Em meio a essas imagens há obras, esquetes e referências gráficas. O objetivo desse projeto foi elaborar uma

plataforma de acesso gratuito a serviço da comunidade acadêmica e do público em geral. Tomamos conhecimento desse catálogo em nossa pesquisa de campo na Universidade dos Andes, em Bogotá. Além de ter enorme riqueza de informações sobre toda a trajetória dessa artista, ele ainda disponibiliza as imagens em alta qualidade. Desde o final dos anos 1960, González iniciou a construção de um arquivo sobre seu próprio trabalho, que consistia em milhares de cartões com fichas técnicas detalhadas das obras, referências imagéticas e fotografias correspondentes. Todo esse material foi utilizado como fonte para criação dessa base de dados.³

Vanessa Lúcia de Assis Rebesco é doutora e mestra em artes visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, na linha de História, teoria e crítica.

Referências

BRYSON, Bill. *Em casa: uma breve história da vida doméstica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARVALHO, Vania Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1986].

GÓMEZ PRADA, Jaime Alonso. *Tres propuestas plásticas en el arte colombiano del siglo xx: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. convergencias y divergencias*. Tese (Doutorado em ciências sociais e humanas) pela Universidade San Cristóbal, Chiapas, 2018.

³ Informações retiradas do site do catálogo, disponível em: <https://bga.uniandes.edu.co/>.

HERRERA BUITRAGO, María Mercedes. Marta Traba y Clemencia Lucena: dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta. *Memoria y sociedad*, v.16, n.33, p. 121-134, 2012.

HODDER, Ian (ed.). *Symbolic and structural archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

MALAGÓN-KURKA, María Margarita. Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 31, p.16-33, 2008.

PONCE DE LEÓN, Caroline. *Qué honor estar com usted en este momento histórico*. Catálogo de exposição. Nueva York: El Museo de Barrio, 1998.

TILLEY, Christopher. Objectification. In: TILLEY, Chris et al. (eds.). *Handbook of material culture*. London: Sage, p. 60-73, 2008.

TRABA, Marta. *Los muebles de Beatriz González*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em maio de 2022.

Como citar:

REBESCO, Vanessa Lúcia de Assis. Mobiliário doméstico, dessacralização da arte, ironia e humor: a produção de Beatriz González na década de 1970. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 147-168, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Caixas; nossos insumos

Boxes; our inputs

Gabriel Fampa

 0000-0003-1547-0956
gabriefampa@gmail.com

Resumo

Caixas; nossos insumos é uma crônica literária redigida em diálogo com uma experiência artística intitulada *Caixas*, que realizei e registro em 2020. O texto é uma narrativa ficcional de natureza autobiográfica e informal em que um personagem com tendências hipocondríacas relata sua vivência com as dores e preocupações que sente em relação ao próprio corpo. O corpo, então, está no foco da escrita e mostra-se incerto de sua estrutura, débil em seu funcionamento e assustado com sua vulnerabilidade. O diálogo entre texto e a obra *Caixas* ocorre no uso de palavras-chave ao longo da narrativa. Na obra fotografada, 50 líquidos foram despejados em caixas de papelão, de modo a deixar que elas absorvessem essas substâncias, desmanchando-se como consequência. Cada líquido citado despojadamente no texto é um dos que foram despejados nas caixas, entre os quais constam, por exemplo, vitamina D3 líquida, água do Atlântico, estalactite de uma garagem, cachaça, gasolina comum, óleo e analgésicos em gotas. Em meio a outras motivações, procuro no trabalho um diálogo com a própria condição de um corpo na contemporaneidade, marcado por consumo, incertezas, precariedade, fragilidade, anseio e sujeição às forças externas que o afetam, seduzem, lhe despertam desejos e o desmancham e conformam.

Palavras-chave

Corpo. Consumo. Debilidade.
Autobiografia ficcional. Escritos de artista.

Abstract

Boxes; our inputs is a literary chronicle written in dialogue with an artistic experience entitled Boxes, which I produce and record in 2020. The text is a fictional narrative with an autobiographical nature in which a character with hypochondriacal tendencies reports his experience with pain and worries he feels with his own body. The body, then, is the focus of the writing and is shown to be uncertain of its structure, weak in its functioning and frightened by its vulnerability. The dialogue between the text and the work Boxes occurs in the use of keywords throughout the narrative. In the photographed work, 50 liquids were poured into cardboard boxes in order to let them absorb these substances. Each liquid freely mentioned in the text is one of which was poured into the boxes, which include liquid vitamin D3, Atlantic water, stalactite from a garage, cachaça, gasoline, oil, painkillers in drops, among others. In the work, among other motivations, I seek a dialogue with the condition of a body in contemporary times, marked by consumption, uncertainties, precariousness, fragility, yearning and by subjection to external forces that affect, seduce, awaken desires and break and conform.

Keywords

Body. Consumption. Fragility.
Fictional autobiography. Artist's writings.



Figura 1
Gabriel Fampa, *Caixas I*,
série *Caixas*, fotografia
digital, dimensões varia-
das, 2020
Foto: Gabriel Fampa

Informo à médica que cada líquido que eu mencionasse no texto teria sido despejado em uma das caixas. Ela não entende; ignora o que falei e me diz que eu estou com algum problema no meu quadrado. O quadrado que se forma entre os dois ombros e as coxas. Já são cinco anos de dor sem causa sabida, muitos médicos e diversas receitas mais ou menos iguais: fisioterapia, RPG, vitaminas, analgésicos, relaxantes musculares. Que tenho dor no quadrado, eu sei.

A receita que recebo: dez sessões de fisioterapia no passado, no presente e no futuro – em todos os tempos verbais e também em todos os pronomes. Eu vou fazer, você vai fazer, ele vai fazer etc. Saio do consultório recusando o álcool em gel que, na entrada, acolhi nas mãos. O tempo está tempestuoso e água da chuva cai nos meus olhos. O pingo é realmente pesado e me machuca. Os óculos embaçam, e a receita médica para fisioterapia, água oxigenada e antibactericida aquoso fica molhada. Molhou, mas ainda serve. Outro pingo cai nos meus olhos. Colírio. Se a chuva fosse mais pesada talvez não houvesse vida na Terra. Aliás, hoje é sábado. Chuva de sábado, chuva de inverno. O pingo caiu milhares de quilômetros para dentro do meu olho. Meu olho é a nuvem, a tempestade, o raio, o trovão, um dinossauro. Penso brevemente na velocidade terminal do pingo. Lembro daquelas máquinas que funcionam à base de graxa líquida com engrenagens, parafusos, mil coisas, indo e voltando, fazendo barulho, decepando dedos, mãos, braços, consumindo energia, marrons de ferrugem em algum galpão lotado de vigas de ferro, ventiladores, outros sons e uma família de gatos com sangue entre os dentes caçando pombos. A energia fluindo de modo bastante violento por dentro de cabos embaixo do concreto e alimentando esses equipamentos. Energia e sonoplastia: aquela corrente medonha de som elétrico. Aquelas usinas de energia que são avistadas com raios azuis percorrendo suas lanças de metal de um lado para o outro. Esse mesmo raio raramente ocorre, mas ocorre, entre a ponta da faca e os dentes caninos durante refeições no final de ano em áreas próximas ao polo Norte da Terra. Quando digo o mesmo raio, realmente é o mesmo raio.

Chego em casa direto para o banho. Quando a água quente do chuveiro escorre pelas minhas pernas a dor nas coxas alivia, mas isso me faz perceber um incômodo ainda mais interno que desconfio ser no triângulo do intestino ou do estômago. É um mal-estar estranho que parece estar relacionado com os copos matinais de vitamina C com zinco e de vitamina D em gotas que venho tomando. Aliás, sobre o soro, decidi trocar pelo soro pediátrico. O *box* é pequeno,

mas sempre alongo os quadricípedes no chuveiro. Alongar ajuda, mas alongar demais pode repentinamente causar uma dor insuportável. Mesmo acostumado com esse procedimento, às vezes passo do limite e preciso repousar de cinco a dez dias na cama. Com as escápulas não é muito diferente. Acredito que a dor dali possa ter a ver com a recusa do corpo em rendê-las em asas ao longo do processo evolutivo. Eu vejo as minhas uma vez por ano nas tomografias. Aparentemente não há nada de errado com elas apesar da dor.

De toalha na altura do peitoral menor reparo que meu olho está vermelho e não posso deixar de pensar no fígado de uma daquelas máquinas que funcionam nos galpões mencionados. Ouvei dizer que, de tanta graxa líquida que se passa nos braços e articulações dessas coisas, o fígado fica preto com o tempo. O órgão passa a funcionar debilmente, e a máquina eventualmente morre. O sangue do equipamento é escuro e viscoso, e escorre pelos orifícios íntimos. Não é incomum que se confunda essa morte com hipotermia e se invista inutilmente na compra de anticongelante líquido de motor. Cachaça barata é um investimento melhor: dá efeito, custa pouco e, em último caso, com ela se coloca fogo no defunto. O corpo nesses casos parece já o túmulo, criando assim um paradoxo. Álcool em gel é menos eficiente, que fique anotado. Os alcoólatras da fábrica bebem até álcool de cozinha e no último gole cospem tudo misturado com saliva na barriga dos equipamentos.

Eu mesmo já retirei o apêndice e sei o que é a memória da dor, o trauma fantasma, ou como quer que se chame isso. O medo de tocar o umbigo, de reabrir uma cicatriz e descobrir o que tem dentro do corpo. Os órgãos ou uma ferramenta perdida. Ou uma metonímia. Das três principais recomendações do pós-operatório eu só cumpri duas: evitar esforço e passar diariamente aquela solução vermelha escura que parecia Merthiolate. A recomendação de evitar ficar perto de água parada, entretanto, não segui. Não fiz sentido dessa instrução e não me lembro o que o médico falou a respeito disso. De todo modo, ao lado da janela do meu quarto tem um telhado enorme e quando chove fica água ali durante dias. Por isso uso inseticida – esses de uso geral à base d'água meio azulados – semanalmente na casa inteira e quando desconfio da aparência de algum mosquito insistente passo repelente no corpo como quem passa protetor solar no verão. Isso me dá segurança de dormir à noite. E confesso também que entrei na água do mar antes do permitido, em relação ao pós-operatório, mas não acho que o

rio do Atlântico seja bem uma água parada. Nesse mergulho me senti como um relógio caindo na fossa: frágil, vulnerável, sujo, delinquente. Um relógio que, por ser velho e sem valor, o dono prefere dar a descarga a pegá-lo de volta da água do vaso sanitário. Reconheço que a ideia de dar descarga no relógio é absurda, mas não duvido que alguém já não tenha feito, de modo que os ponteiros continuaram marcando o tempo conforme ele descia pelo encanamento.

Em um daqueles galpões, uma das máquinas de fígado preto foi levada ao armazém adjacente, onde deixam os equipamentos organizados em circunferência para verificar se realmente morreram ou se apenas desmaiaram, passam mal ou se fingem de terminados. O ideal é que os funcionários não fiquem entrando e saindo dali para que as máquinas possam se beneficiar e absorver o silêncio da sala. Então uma vez por semana um operário despeja do teto, por fora do galpão, um conjunto de soluções no chão de modo a formar uma grande poça no centro do espaço. A ideia é que essa poça evapore ao longo da semana e as partículas repousem nas partes de ferro que precisam de cuidados e na fiação corrompida. Água em temperatura ambiente, cloro, glicerina e gasolina comum são despejados nessa poça. Imagino-me como um desses funcionários. Imagino-me entrando clandestinamente nessa sala, pela manhã, antes de os outros chegarem ao trabalho. Faria isso porque eu saberia de um jeito mais simples de verificar a vitalidade desses equipamentos. Existiria uma placa muito difícil de perceber na parte inferior traseira da base de metal. Normalmente quatro parafusos segurariam essa placa, mas saberia eu que haveria também versões com seis e até mesmo 18 parafusos.

Retirados os quatro parafusos de uma máquina em questão revelar-se-ia um tubo fino interior de alguns centímetros de diâmetro. O único modo de caber uma mão e enfiá-la por ali seria lambuzando-a em lubrificante de motor. Molhada e com os dedos se unindo no formato de um cone, a mão passaria por dentro do tubo. Esse processo por si só seria benéfico para o equipamento. Enfiando a mão – e depois o braço até a altura do cotovelo –, os dedos alcançariam uma repartição oculta. Ali seria mais uma espécie de campo de sensibilidades do que um motor. O motor, de fato, ficaria em outra seção. Remexendo gentilmente os dedos eu teria a sensibilidade de notar que o problema daquela máquina seria o fato de ter permanecido durante meses embaixo de uma goteira de estalactite. As gotas teriam caído diretamente em um orifício superior do trímio para dentro do

compartimento. Retirada minha mão, ela estaria coberta de estalactite, lubrificante e sangue. Eu encaixaria uma mangueira no orifício e esguicharia suco de limão lá dentro. Solução mais fácil não há. Depois de dez minutos, enfiaria o sugador no tubo para retirar o líquido. Realizaria o mesmo processo com soro fisiológico até que todas as impurezas estivessem no passado. Na espera desse processo olharia para o lado e notaria uma prensadora parcialmente desmontada e suja de urina.

Saio do banho, tomo o chá de boldo diário e vou à farmácia comprar os pedidos da receita médica. Ando desconfiado de que meu mal-estar pode estar relacionado ao meu trabalho. Tenho o hábito de andar com uma garrafa plástica com água sanitária dentro. Às vezes é útil justamente porque se apresentam oportunidades de trabalho na rua. Aproveito e compro amaciante e outros produtos para lavar as vestimentas. Minhas roupas andam fedendo e não sei muito bem a causa. Poderia tentar chutar alguns motivos, mas realmente não sei o que pode ser, pois as lavo com frequência normal. Vou procurar usar produtos de outras marcas e se isso não funcionar farei uma investigação mais minuciosa sobre meu comportamento até achar a fonte desse cheiro. É natural que eu tenha compensado com o desodorante, mas evidentemente isso não é uma solução plausível. Mesmo despejando desodorante nas próprias roupas o cheiro não atinge um patamar razoável, se transformando em uma combinação incomum de odores. Isso tudo é inviável como procedimento permanente porque o jato líquido do desodorante também não se espalha uniforme pelo tecido.

Já em casa, guardo os novos remédios ao lado do fluido aliviador de dor de garganta, antialérgico solúvel e sabonete líquido para bebês. Olhar o remédio me traz a consciência da dor, então eu tomo um analgésico. Entre o relaxante muscular e a dipirona em gotas, prefiro o segundo durante o dia e o primeiro durante a noite. Ainda é dia, e de noite estou com vontade de sair. Engana-se quem pensa que café expresso ou mesmo esses energéticos à base de cafeína são suficientes para manter acordado quem toma uma cápsula inteira de Muscular. Aliás, relaxante muscular, café e cerveja é uma combinação que conduz rapidamente à horizontalidade. À cama!

No dia em que fazia uma trilha no Morro Probatório considerei que tinha um incômodo, hoje percebo que era uma dor, mas meu terapeuta sugeriu que eu entenda como uma tensão. E nessa época o incômodo se localizava na panturrilha paliativa. Não tinha migrado ainda. Lembro de umas ilustrações infantis mostrando

como a água demora mais para entrar em ebulição em altas altitudes. Talvez fosse menos tempo. É impossível recordar esse evento do morro sem pensar na transpiração terrária do chão. E meu corpo se misturando naquilo: na terra, nos galhos, nas pedras, no óleo dos girassóis. Uma situação típica em que um alpinista alcança o topo do monte e grita muito alto sem se derrubar pelo eco de sua própria voz. Ao contrário, o eco o nutre. Sua voz se espalha como uma baixa neblina. Densa, percorrendo e ocupando o espaço entre as copas, as frutas e as raízes. Até o cheiro de sua voz impregna a traqueia das centopeias e o olfato das corujas. Já dali ele vislumbra uma montanha mais alta e a avisa de que será a próxima a ser escalada. As rochas riem dele, é claro. Mas esse dia, o do Morro Probatório, apesar de não ser ensurdecido pelo grito ou pelo silêncio, é marcado por sons abafados, murmúrios, barulhos de movimentos nervosos, risos de nervoso. Fiquei deitado no chão nesse dia, esperando o incômodo aliviar. Não chego a aliviar. Pensando bem, acho que terrário significa outra coisa, acho que são aqueles aquários com terra e sem água em que podem viver aranhas, escorpiões e outros bichos. Talvez eu estivesse pensando no ferrão do escorpião ou da abelha quando falei em transpiração terrária. No ferrão tentando penetrar uma pedra. E conseguindo. Matando a pedra.

Minha urina sai esverdeada por causa dos remédios. A dor do quadrado alivia com o analgésico. E nenhum dos medicamentos tem me dado alergia. Às vezes acho que a dor não fica entre os ombros e as coxas como costume informar aos médicos, mas entre as escápulas e esses tendões que passam atrás dos joelhos. Não é dor ciática, como já tentaram me convencer mais de uma vez. Faço uma sessão de gelo e água quente nos ombros. Isso ajuda também a diminuir os espasmos, apesar de que eles não me incomodam quando ocorrem. São bem sutis. Assisto a um filme na televisão. O gelo derrete e escorre pela minha barriga. O meio do filme que está sendo exibido mostra um homem regando plantas. Ele rega com adição de uma solução de fertilizante para flores. Realmente, tem muitas flores no jardim dele. Quando acaba a rega, bebe o resto do fertilizante e morre. A partir daí a polícia vai à casa dele investigar o que ocorreu, mas eu termino meu procedimento e desligo a televisão, que precisa ser limpa. O ventilador também precisa, está com um quilo de poeira nas hélices. Eu costume usar higienizador profundo para limpar tudo na casa, sem distinção. E assim o faço novamente. Acabo por fazer faxina na metade direita do apartamento. Não

fico com vontade de beber o higienizador. Mas tenho sim vontade de entender melhor o que é o limpa-vidros porque o cheiro dele é muito sedutor. Aliás, esqueci de mencionar que as janelas eu limpo com limpa-vidros. Essa vontade de entender o limpa-vidros, porém, é mais um desses desejos imaginativos. Coisas que só se passam na cabeça e morrem na testa. Ou na borda das orelhas. Ou até nos brincos das orelhas. Realmente, os brincos devem ficar muito afetados por permanecer tanto tempo perto da imaginatividade. Mesmo que se queria argumentar que a imaginação não fica exatamente na cabeça, não se pode negar que parece que o pensamento vem lá de dentro do cérebro. Enfim, seria estúpido beber limpa-vidros por qualquer motivo que fosse, mesmo o suicídio. Eu suor em gotas com a faxina e passo um pano no rosto. Meu suor é estranho, e eu quase nunca o vejo.

Uma exaustão peculiar me toma. Deito na cama, ou melhor, desmorono. Afundo, mas a mola do colchão me convoca de volta para cima. O cansaço é tão brutal, que meu corpo persiste em cair, mas para dentro de si. Meu âmago é o abismo. Já li em mais de uma ocasião que devemos abraçar o salto no vazio como quem pula na água com cloro de uma piscina à noite. Como quem se joga do telhado de sua casa de peito aberto em direção ao asfalto. Como quem se arremessa sem paraquedas, sem asa-delta. Como quem enfia a mão na lama rala com respiração curta. Até onde entendo, a ideia seria abraçar esse salto como quem endossa uma aventura em direção ao desconhecido. E o desconhecido seria esse difícil lugar de elaboração e reelaboração. Mas não me sinto saltando, e sim caindo. Não me sinto elaborando, mas encontrando colo. Meu corpo é também o amparo. E se há um insabido, ele está no peito da descida. É estranha essa sensação de quando estou prestes a dormir e de repente recobro a consciência. De tão cansado da faxina, descansar dói. É uma espécie de aflição muscular esse relaxamento. Aliás, a única região em que sinto cosquinha é na base das coxas. E tem um ponto nas minhas costas que, apesar de não gerar cócegas, quando alguém põe o dedo nele, me dá agonia.

Durmo e acordo. Sou um mineral que está aprendendo a se mexer. Pela primeira vez, o sistema nervoso se faz pulsante ainda que debilmente. Descubro minhas pernas, meus braços. Noto o movimento. Contorço o tronco. Estranho, eu achava que eu era grafite. Noto que a cabeça pode virar. Aliás, eu tenho cabeça. Isso tudo deve durar uns 15 minutos. Uma grande transa de contradesejo e desejo.

Meus olhos se abrem e encaro o teto com os globos ainda em fase de experimentação. Os recém-nascidos têm muita energia. O travesseiro está babado. Não me lembro se guardei o molho shoyu. Descubro os limites da cama, as bordas do universo, as paredes da minha caixa. Acho que ela está vazada, que a jaula tem o teto aberto, que o universo está furado, e do orifício vaza leite. Leite animal, mas dos próprios astros, ou das constelações, ou de tudo. O universo está prenhe e sou eu que ele está parindo. Eu coloco minha boca em sua teta e fecho os olhos. Mamão e aos poucos recupero um pouco de energia, um pouco de desejo. Agora tenho atividade suficiente para desconfiar de que não fui eu quem nasceu e estou bebendo o leite de uma mãe que não é minha. Ficar deitado se torna insuportável; repentinamente minhas costas se tornam um incômodo como se fossem um pano qualquer amassado. Uma pano com sistema nervoso rudimentar.

Sento na cama e estou amassado, mas sem dor. De todo modo, passo óleo de massagem para bebês nos ombros e aperto com força. Lambuzo também a cabeça do joelho e as fossas do menisco. Eu prefiro leite de soja a leite animal. Aperto cada músculo das pernas com os dedos escorregadios. O prazer é imenso. Quando começo, sinto que poderia ficar horas nesse processo, mas em pouco tempo o músculo enjoa. Reflito sobre a auto-hemoterapia. Prática estranha. Injetar sangue próprio dentro do músculo. Até onde sei vários lugares a fazem clandestinamente.

A técnica de que gosto mais é a quiropraxia. Não acho que minha tensão seja exatamente fruto de alguma questão nas articulações, mas o alívio de liberar o gás entre os ossos é considerável. O relaxamento conduz a uma melhora do estado da mente. Não me dou bem com acupuntura, entretanto. Não consigo me entregar ao procedimento e não confio em quem insere as agulhas. Talvez seja menos uma falta de confiança e mais a percepção de que é impossível para qualquer um saber onde ficam as minhas particularidades nervosas. Ou seja: facilmente uma agulha poderia penetrar um nervo e causar algum tipo de estrago. Um choque sem volta. Uma implosão. Uma paralisia. Um zumbido no ouvido. Além do mais, eu desconfio de que a parte nervosa do meu sistema é levemente sobressaltada. Já uma massagem é espetacular, o que entra em contradição com a tomografia, que afirma categoricamente que no âmbito muscular meu corpo não apresenta nenhuma deficiência. Os exames de sangue também voltam quase sempre perfeitos. Já me ocorreu de precisar tomar remédio para vermes por prevenção

em uma ocasião em que os glóbulos brancos constaram em maior cota do que o normal. Esse remédio se chama Anita. Ou Anitta. Pesquisando, vi que esse caso dos glóbulos poderia ser indicativo de câncer se outros dados do exame também se revelassem alterados, mas não foi o caso. As vitaminas eu tomo apesar do laudo sanguíneo quase ideal. Eu as consumo diariamente por causa da facilidade muito grande com que fico gripado. Diria que a friagem me pega semana sim, semana não. Também fico cansado com uma rapidez que julgo incomum. Tudo isso está evidentemente conectado ao sistema imunológico, que sempre pode ser reforçado. Ou talvez esteja ligado ao coração.

Finalmente levanto da cama. Caminho e observo a metade limpa do apartamento. Que lugar estranho. Presto atenção se a exaustão que estou sentindo não é sinal do limiar de uma gripe. Concluo que não é. Mas, no fundo sei que pode ser que seja. Não me farto de reparar que todos os azulejos do chão são iguais. Eles têm as mesmas incisões que procuram forjar um aspecto natural ao piso. Sinto falta do chão de taco da casa dos meus parentes do Mato Grosso do Centro. Apesar de que, se o piso de taco molha, a madeira absorve o líquido. É um caso muito poético, mas já aconteceu de um parente meu chorar com o rosto sobre o chão, e suas lágrimas ficarem impressas no piso. Era uma marca muito sutil, mas, ainda assim, era possível identificar seu choro no chão. Acho que, como ele babou muito, as lágrimas e a saliva formaram uma mistura que demorou mais a evaporar por conta da viscosidade. Ele era criança, eu também. Como no Centro não há orla, esse dia ele chorou depois de se dar conta disso, de que queria ir à praia e entrar no mar, mas que não poderia de modo assim tão simples e instantâneo. Eu acho que ele derrubou refrigerante velho também de birra. Depois de um tempo a marca sumiu.

Já nessa época eu tinha medo de olhar para cima. Existiam dois receios. Um é óbvio, e o outro mais particular. O primeiro era o pavor de cair para cima. O segundo era um horror de dobrar a coluna cervical de modo não natural ao pescoço. Hoje, cair para cima só me assusta se eu estiver deitado no solo olhando diretamente para o céu sem que nada esteja obstruindo minha visão. Eu tenho menos medo de cair para baixo: não tenho fobia de altura. Mas tenho apreensão de mergulhar no mar. E do tubarão da piscina. E de voar de avião. Mas de aeronave todos têm medo. No oceano, não dá para ver da cintura para baixo. A água é escura, densa, salgada, bizarra, suja. Qualquer animal a qualquer

momento pode se enrolar na perna. Uma água-viva, um polvo, um peixe morto etc. A pele desses bichos é viscosa e repugnante. O medo de cair para cima e o do mar se conectam de forma inusitada. O espaço sideral também me impressiona e aterroriza, mas não é frequente eu ser confrontado com esse medo. Hoje não me apavora mais dobrar o pescoço em nenhuma posição, a não ser que se manifeste algum tipo de dor ou incômodo. A dor vai estabelecendo limites e ensina a trabalhar bem dentro das possibilidades.

E em relação ao mar, sinto que me ajuda pensar em um tubarão que já não fareja mais sangue, que não se sabe se alguma vez já dormiu ou se está desde sempre dormindo. De olhos abertos, em movimento, criando tensão por onde passa, sendo ele próprio a tensão, o motivo da dispersão, da reorganização de uma harmonia que também não se sabe se alguma vez já existiu na água fria, sem correnteza, sem cor, de horizontes turvos, de fumaça bege em inércia e sem vontade própria. Um velho sendo levado pelas pressões inaceitáveis, inviáveis. Ao lado das corujas do mar que voam tendo batido asas uma vez ao nascer e esperando pousar para dar o último suspiro. Desses peixes que enchem os pulmões e em um sopro demorado tocam toda superfície com sua presença gentil, com ternura, mas também com avisos de uma autoridade invisível, pois no oceano aqui não se vê com os olhos e não se sente com as mãos. Um cheiro de vinagre se espalha pelas águas, e esses seres e esse tubarão vão todos embora, deixando-me sozinho.

Sete horas é hora de me arrumar. Cuspo saliva no balde com a água do canal Marapendi. Entro novamente no *box* e saio. Jatinho de Dolce Gabbana no pescoço. Hidratante nos seios da face. O enxaguante bucal vai para a boca mesmo. Desmaquilante e removedor somente na volta. Desmoldante eu não sei para que serve. O lubrificante erótico eu joguei fora por falta de uso. Acetona pura eu carrego nas calças, porque nunca se sabe quando uma oportunidade de trabalho vai surgir. Pego minha identidade e coloco na carteira; meu nome ainda está escrito corretamente: Fampa, com f e não s. Antes de sair noto o armário corroído e lembro que esqueci de comprar inseticida a jato para cupim. Talvez o geral sirva. Meu olho ainda está vermelho e coçando e descubro um cílio escondido embaixo da pálpebra. Deixo separados o relaxante muscular, o Velija e as soluções para alívio de má digestão, ressaca e tosse seca. Nunca se sabe como se vai chegar em casa, apesar de que quase sempre chego em condições normais.



Figura 2
Gabriel Fampa, *Caixas IV*,
série *Caixas*, fotografia
digital, dimensões variadas,
2020 Foto: Gabriel Fampa

Gabriel Fampa é artista e pesquisador. Doutorando em artes visuais na Uerj,
é mestre pelo PPGAV-UFRJ e graduado em Ciências Sociais pelo IFCS-UFRJ.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em junho de 2022.

Como citar:

FAMPA, Gabriel. *Caixas; nossos insumos*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 169-180, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Carne fruta ovo cosmos

Flesh and Fruit, Egg and Cosmos

Darks Miranda
darksmiranda@gmail.com

Darks Miranda (Fortaleza, 1985) vive e trabalha no Rio de Janeiro.

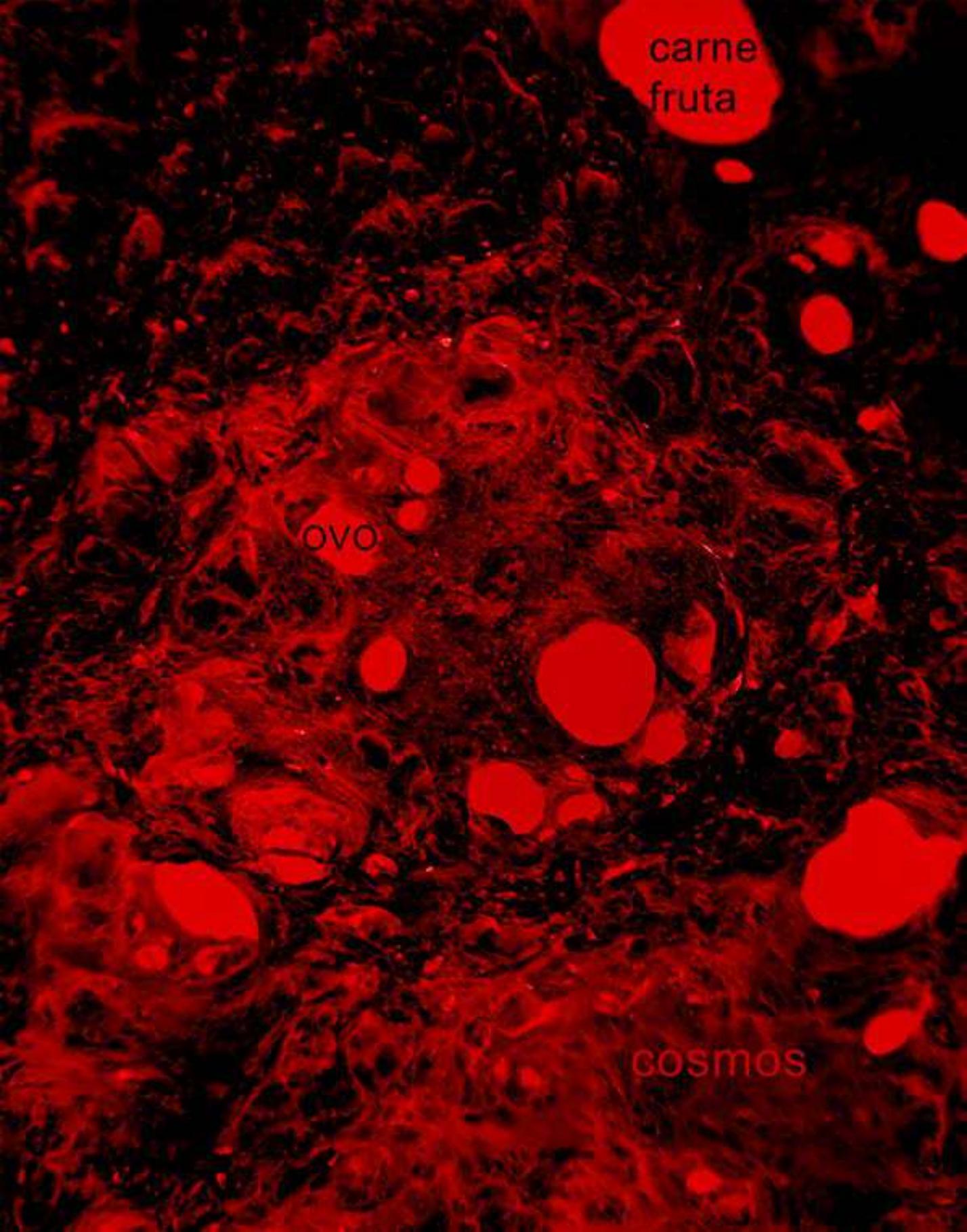
Autoficção e incorporação de forças obscuras e cômicas incontroláveis, Darks Miranda é uma entidade pastelão das trevas que equilibra frutas sobre a cabeça assombrada por suas antepassadas – todas de origem duvidosa e variada. Brota dos escombros da modernidade, sem ginga, e desliza pelas camadas de lodo acumuladas no concreto ao longo dos tempos.

Participou de exposições em espaços como Galeria Ibeu, A Gentil Carioca, Galeria Jaqueline Martins, Galeria Athena, Paço Imperial (RJ), Museu de Arte do Rio, Museu Oscar Niemeyer (PR) e Tate Modern (Londres). Em 2019 fez sua primeira exposição individual, “mulher desfruta”, na Galeria Cândido Portinari (Uerj). Em 2020 realizou trabalhos comissionados para o Instituto Moreira Salles e para The Swiss Arts Council Pro Helvetia, e mais recentemente participou da Residência Artística da FAAP.

Ensaio visual enviado em abril de 2022 e aprovado em junho de 2022.

Como citar:

MIRANDA, Darks. Carne fruta ovo cosmos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 182-189, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

A microscopic image of tissue, likely a histological section, showing a dense network of fibers and various cellular structures. The image is stained, with some areas appearing bright yellow and others in shades of brown and purple. Three labels are overlaid on the image: 'carne fruta' in the top right, 'OVO' in the middle left, and 'COSMOS' in the bottom right. The 'OVO' label points to a large, circular, multi-layered structure. The 'COSMOS' label points to a region of dense, fibrous tissue. The 'carne fruta' label points to a bright yellow, irregularly shaped area.

carne
fruta

OVO

COSMOS

todo dia sonho com a ilha, e seus fantasmas não me assombram.

existe uma gruta no subterrâneo da ilha vermelha. vermelhas são a ilha, a gruta e o ovo. do ovo bomba brotam tentáculos de pelúcia e mãos, vermes, aranhas se emaranham. cobras de pelúcia sambam em altos bpm's.

o ovo bomba brota do ninho de cobras que habita a gruta e é a gruta mesmo que choca o ovo. estalactites ameaçam a vida que espreita pelas frestas rachas cortes fendas da casca.



corpo miolo pele áspera casca escama, braço de carne doce e dura. braço pedaço fibroso veia sangue celeste vegetal, às vezes animal.

ósseo, mineral. corpo é pedaço. e mesmo decepada a parte é todo.



estamos em mutação sobreviveremos transformadas



Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira *Writings and rewritings about Afro-Brazilian art*

Igor Simões

Este dossiê tem uma vontade primeira: reunir em apenas um lugar textos que estavam dispersos. Desde sítios virtuais, páginas e capítulos de livros, até as anotações que cercam as mesas e cadernos de nossas autoras e autores. Aqui, existia a vontade de pôr todas essas vozes em coro. Não em busca da harmonia, mas antes para que estivessem juntas, ainda que por vezes se toquem pela dissonância. Como, porém, dar conta de tanto? como e onde recortar? Era necessário, portanto, fazer algumas escolhas.

Como em todo processo de seleção, montagem e articulação, foi preciso lidar com as perdas e suas prováveis ausências sentidas.

Uma linha, todavia, unia as escolhas: era imperativo que todas as histórias aqui contadas fossem tecidas por autoras e autores negros e suas elaborações intelectuais. De fato, aqui se quer apresentar de forma introdutória alguns nomes e empreendimentos intelectuais de autores negros brasileiros e contemporâneos.

Não haveria condições de dar conta da enorme fortuna que acumulamos, pelo menos desde o século 19, em termos de reflexões sobre a “mão afro-brasileira” na arte local.

Escolhemos então, um recorte: textos e pensamentos contemporâneos elaborados sobre, com e a partir de uma noção de arte afro-brasileira ou uma arte preta no Brasil. Se existem consensos, eles estão no reconhecimento dessa nomenclatura como uma categoria política. Estamos ou deveríamos estar distantes da ultrapassada e modernista ideia de arte preta como tema, escolha formal ou um limitado número de manifestações.

Existe entre os artistas, curadores, historiadores, educadores e críticos aqui presentes a compreensão de que não estamos presos a qualquer tipo de pauta que nos limite. Ao longo dos textos, simultaneamente, percebemos um compromisso ético de ainda debater as questões que envolvem a racialização e sua relação com o sistema de arte no Brasil.

Sob uma mirada superficial podemos, nos últimos anos, ter a equivocada sensação de que, enfim, vencemos a olimpíada desonesta dos sistemas de arte brasileiros. Afinal é perceptível maior presença de artistas negres nas exposições nacionais da última década, mesmo em galerias e, conseqüentemente, nas feiras de arte. Nos últimos anos, mesmo as coleções de museus canônicos parecem ter percebido que precisam de artistas negres – embora nem sempre se garanta a saída desses artistas da reserva técnica, a não ser que a exposição seja “temática”. Parece que ficamos tão visíveis, que alguns de nós temos defendido o direito à opacidade. Será, contudo, que isso de fato nos garantiu um lugar perene no debate sobre arte brasileira? Será que ultrapassamos a hifenização, a nota de rodapé, o canto de página, de sala, de *display*? Esse é um debate longo. Mesmo expressões como arte brasileira podem nos soar hoje com uma violência insondável em tempos anteriores. Brasileira? Junto com o historiador da arte Kleber Amancio, tenho pensado na necessidade de se marcar essa arte que se pretende neutra e que inventa e é inventada junto com a necessidade dos seus outros: negros, indígenas, toda uma multidão de outros que são marcados para garantir a pretensa neutralidade da tal “arte brasileira”. Talvez seja melhor chamarmos essa de arte branco-brasileira. Esse pensamento não vem distante das formulações de Abdias do Nascimento e tantas outras.

Aqui neste dossiê essa pesquisa ecoa o escrito da artista, professora e pesquisadora Renata Felinto, que em seu ensaio adjetivou a história da arte no Brasil como uma pálida história. Essas percepções e esses alinhamentos se encontram sem se igualar em um conjunto de investigações que, a partir de pensamentos pretos, tem posto em estremecimento e potência de queda a casa-grande (e outrora estável) da arte no Brasil. Obviamente, nada começa aqui. Há sobreposição de gerações e gerações que nos antecedem. Há, antes de nós, Manuel Querino e sua empreitada que, muitas vezes, na falta de reconhecimento de sua especificidade foi apontado como uma espécie de Giorgio Vasari negro e baiano. Ora, como se fosse possível, como se fosse preciso. Imagine-se Giorgio Vasari na base de um humanismo assentado sobre a desumanização, tendo de escrever em uma parte do mundo que nem ao menos lhe concedeu o direito de ser humano.

Há antes de nós Abdias, Munangas, Araujos. Há Cecília Calaça. Muitos desses nomes e suas contribuições são referenciados pelas autoras e pelos autores

aqui reunidos. Exemplo disso pode ser verificado no exercício historiográfico profundo, agudo e preciso do curador e antropólogo Hélio Menezes. Há ainda, nas páginas seguintes, artistas históricos, como Heitor dos Prazeres, que intitula e direciona o relevante texto de Renata Bitencourt, já sendo ela uma referência entre pensadoras pretas brasileiras no difícil terreno da história da arte.

Heitor pode ser gancho para pensar outros modernismos além daqueles que aparecem em texto de minha autoria, em que a experiência semanista se mostra associada ao modernismo paulistano autoproclamado brasileiro e como continuidade de uma tradição de essencialização e perversidade nos enquadramentos de artistas pretos na história da arte branco-brasileira.

Se aqui pouco citei nossos artistas, não se trata de uma coincidência. Ainda que, muito abaixo do necessário, quando pensamos em arte afro-brasileira, nomeamos um bom número deles de diferentes épocas. Muito menos do que deveríamos se não tivesse havido a tentativa (eu disse a tentativa) de apagamento.

Parece, no entanto, ainda haver nesse terreno um espaço muito menor e cheio de adversidades para aqueles que estão com a pena na mão: historiadores e críticos de arte, curadores, educadores. Lembro sempre de uma entrevista de Conceição Evaristo com Aderbal Freire Filho, em que, perguntada sobre a presença do negro, a autora reforçava que, em relação ao negro brasileiro, à possibilidade de criação parecia estar sempre associado aquilo que é sensorial: nossa dança, nossas comidas, nossos esportes, nossos cantos, nossas artes. Garantir o negro como figura intelectual, entretanto, era sempre algo adiado e pouco visível em nosso assimétrico e perverso país. Atentemos: corpos negros têm trabalhado em diferentes frentes. Muitos de nós, estamos exaustos, aliás. De maneira adocedora temos tido de cobrir as frentes da poética, da crítica, da educação, da história e da curadoria, muitas vezes simultaneamente. De fato, a mobilidade dos agentes nos ecossistemas contemporâneos de arte é uma das marcas do nosso tempo. Em nossos corpos e mentes, porém e como sempre, a sobreposição é um fardo ainda mais pesado.

Pensando em nossos corpos, parece-me possível afirmar que esse tem sido um dos principais lócus de apresentação, embate, revisão e representação quando olhamos para a potente cena da performance negra brasileira. Fabiana Lopes e Alexandre Bispo aparecem em nosso dossiê com um texto que busca

dar conta de um registro desse momento de profusão dessa produção. Enquanto escrevo sobre isso, penso nas palavras de Rosana Paulino – sempre ela – que em recente fala na Pemba-Residência Preta questionava se também não poderíamos a partir da performance interrogar os acessos e interdições de mulheres negras a outros materiais e possibilidades para a criação artística.

Ainda com Fabiana Lopes, aporta aqui um pensamento que possa aproximar a produção de mulheres pretas do Brasil de outras experiências poéticas que compõem nossa inserção afrodiaspórica. No texto, Fabiana apresenta um pouco de sua curadoria na Bienal 12, do Mercosul, que teve sua abertura adiada em função da pandemia e passou a existir em plataformas virtuais.

A pandemia que, nos últimos dois anos e meio aprofundou a pobreza e a morte em meio àquelas e àqueles que tentam existir apesar do Brasil tão nefasto. Esse Brasil que está no freio da blazer que Marcelo Campos traz como mote para refazer uma importante caminhada no campo da pesquisa em arte no país. De alguma forma, Marcelo Campos resume a formação a que fomos todos submetidos em um passado muito recente (por vezes ainda presente) em nossas trajetórias no campo da história da arte. Peço licença, mesmo que a citação seja longa, pois ela espelha esse quadro.

A escola formalista das artes, aquela que se arrepiava à citação de textos literários, estudos sociológicos ou referências às identidades nacionais, jamais abriu campo para que pudéssemos relacionar arte e cultura sem que caíssemos em discussões, bibliografias, construções metodológicas ligadas a autores distantes de quem estudava sociedade; inevitavelmente, autores da sociologia da arte eram lateralizados frente a Giulio Carlo Argan, por exemplo. A mim diziam “leia Arnold Hauser”, talvez um dos compêndios de arte dos mais enfadonhos com que tive contato até hoje. Hauser, para falar de arte, remonta às questões mais amplas, focalizando a literatura, comparativamente, sem chegar ao presente, analisando fatos e recorrências seculares. E eu, interessado nos quintais dos terreiros, nos barracões e pejis, onde tinha contato, desde criança, com a rica simbologia dos orixás.

Felizmente, hoje, o enorme número de pesquisadores, curadores e educadores pretos em estado de trabalho constante vem alterar esse quadro, agregando

novas configurações para a própria compreensão do que sejam estudos em história da arte. As tarefas, no entanto, ainda são enormes. Entre elas, citaria aquela que recentemente tem tomado minhas indagações: a quase completa ausência do Brasil nos estudos de uma arte afrodiaspórica no contexto internacional. Os motivos são muitos e ainda os estou investigando. Atraí, porém, a curiosidade epistemológica de um pesquisador indagar o que leva o maior destino do tráfico de gentes quase não aparecer em trabalhos de referência absoluta, como aqueles empreendidos por autores do norte global, como, por exemplo, a produção do historiador Kobena Mercer.

Ao levantar a pergunta uma série de respostas apressadas nos surge. A função do pesquisador, no entanto, é ir além da pressa, demorar-se sobre problemas e indagações, como fazem as autoras e os autores aqui reunidos.

Há ausências. Ao fim do trabalho, percebemos que as escritas aqui recolhidas abrangem um período de pesquisas completamente baseadas em perspectivas cisgêneras, embora artistas sejam citadas no corpo dos textos.

Enquanto organizo este dossiê, tenho viajado por diferentes geografias deste enorme e assimétrico país. As pesquisas que envolvem o projeto “Dos Brasis: arte e pensamento negro” têm escancarado o quanto desconhecemos ainda as diferentes particularidades de artistas pretes sítadas em contextos que não são hegemônicos nesse debate. Há que olhar, por exemplo, para um Pará que já no século 19 possuía entre seus principais e mais influentes artistas a figura de Crispim do Amaral: pintor, cenógrafo, ator, músico que se impõe como referência na arte produzida no contexto das Amazônias. Ainda que essa enorme e indispensável parte do país se tenha projetado como território de quase ausência de negres. O mesmo vale para o Sul do Brasil, onde uma vigorosa produção vem em curso desde pelo menos o início do século 20, se acentuando nessas décadas iniciais do século 21.

Ainda, precisamos enfrentar o debate sobre a recente e desejável ascensão de artistas pretes no mercado de arte, sem desconsiderar as pressões que têm sido impostas pelo interesse comercial por uma mesma e monocórdica produção, que se se apresenta de enorme fôlego, mas acaba por obliterar artistas que produzem para além de um tema visualmente reconhecível dentro do que se entende por afro-brasilidade.

Como vemos, as frentes de estudos para pesquisadores pretos no campo da arte afro-brasileira são muitas. Este dossiê, no entanto, apresenta aquilo que nos ajudou a ir além de uma arte tão profundamente branco-brasileira.

Que estes textos nos lancem adiante, ampliem o debate, como já tem acontecido em diferentes trabalhos e nessas proposições que aqui se reúnem. A todes uma boa leitura e que nos encontremos, juntas na empreitada de escrever a história da arte de mais de 57% dos brasileiros.

Igor Simões *é professor, pesquisador, historiador da arte e curador.*

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

SIMÕES, Igor. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 191-196, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Presenças: a performance negra como corpo político¹

Presences: black performance as a body politic

Alexandre Araújo Bispo

dralexandrebispo@gmail.com

Fabiana Lopes

fabiana@fabianalopes.com

Pensada pelos artistas Peter de Brito (1967) e Moisés Patrício (1984) a ação performática *A presença negra* (2014) surgiu em resposta à “desproporção na representação demográfica de afrodescendentes em certos espaços sociais, e mais precisamente no contexto das artes visuais”, como afirmam no manifesto de fevereiro de 2015.² A ação, a um só tempo política, poética e estética, aberta à participação de artistas e intelectuais negros e que acontece durante a inauguração de exposições em galerias escolhidas pelo duo, é encenada em corpos negros coletivamente arranjados. Nesse caso a presença é a performance, e a circulação dos participantes a reverberação do manifesto. Não existe qualquer ação especificamente plástica além do encontro, da fruição e das formas de socialização em espaços simbolicamente interditados. Como qualquer performance, também aqui os corpos atuam pela presença, nesse caso, porém, sem intenção panfletária. O objetivo é refletir acerca do corpo negro e suas potencialidades expressivas nos espaços de compartilhamento cultural. Nas ações que promove, *A presença negra* (2014) redefine, ainda que brevemente, os territórios de segregação étnico-espacial e questiona, de maneira não verbalizada, o *status quo* de nossa sociedade, bem como o corrente discurso de que artistas brasileiros negros não existem.

Esses artistas existem e são muitos. Historicamente sua presença remonta pelo menos ao século 18 com Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), Mestre

¹ Texto originalmente publicado em *Harper's Bazaar Art*, abr. 2015.

² O manifesto “A presença negra” foi publicado na revista *O Menelick* 2ª Ato, n. 15, fev. 2015.

Valentim (1745-1813); José Teófilo de Jesus (1758-1847), Estevão Silva (1844-1981), os irmãos Arthur Timóteo da Costa (1882-1922) e João Timóteo da Costa (1839-1932) durante o século 19. No século 20 Heitor dos Prazeres (1898-1966), Mestre Didi (1917-2013), Antonio Bandeira (1922-1967), Wilson Tibério (1923-2005), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), Ieda Maria (1932), Emanuel Araújo (1940), Jorge dos Anjos (1957) e os contemporâneos Rosana Paulino (1967), Ayrson Heráclito (1968), Sonia Gomes (1948), Lidia Lisboa (1970), Sidney Amaral (1973), Jaime Lauriano (1985), todos nomes relevantes. Um aspecto importante da performance *A presença negra* (2014) é que ela põe em diálogo artistas, produtores e intelectuais negros mobilizados em torno de causas comuns em espaços de exibição da produção plástica contemporânea.

A ideia de estar presente nos espaços de arte e fazer dessa presença uma ação performática aparece no trabalho da artista conceitual norte-americana Lorraine O'Grady (1934) que no decorrer dos anos 80 invadia o circuito de arte em Nova York com suas performances protagonizadas pela personagem Mlle Bourgeoise Noire. Mlle Bourgeoise Noire se apresentava em lugares como o New Museum of Contemporary Art e a galeria Just Above Midtown vestindo um traje formal feito de 180 pares de luvas brancas e uma capa do mesmo material. Durante as performances – ou invasões-guerrila, como a artista prefere chamá-las –, ela geralmente recitava poemas-manifesto criticando a marcada segregação racial no universo artístico nova-yorkino no começo daquela década. Como parte de sua estratégia, O'Grady utilizava a participação do público para pôr em xeque questões de representação em contextos específicos. Por sua relevância histórica, o vestido usado nas performances de O'Grady foi mostrado em recentes e importantes exposições como Wack! Art and Feminist Revolution, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2007), MoMA PS1, Nova York (2008), e Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art, Grey Art Gallery, Nova York (2013), Studio Museum in Harlem, Nova York (2014). O lugar do corpo no trabalho de O'Grady revela discussões semelhantes às que, sobretudo a partir da década de 2000, vêm acontecendo entre artistas negros brasileiros, incluindo-se nesse rol Michelle Mattiuzzi, Paulo Nazareth (1977), Priscila Rezende (1985) e Renata Felinto (1978), artistas que elegem espaços coletivos e não apenas as galerias para realizar seus trabalhos.



Figura 1
Michelle Mattiuzzi
*Merci beaucoup branco!/
Muito obrigada, branco!*,
2012

De acordo com Michelle Mattiuzzi, o corpo se apresenta como o veículo que informa suas práticas artísticas, como meio expressivo e máquina de guerra. “Há pelo menos três décadas carrego o meu corpo pelo mundo. Vivo com humor, mau humor, desamor, alegria, tristeza, felicidade, dor, amor, paixão, cores e muitas outras coisas que não cabem nas palavras”, afirma a artista. Na performance *Merci beaucoup blanco!/Muito obrigada, branco!* (2012), Mattiuzzi desafia a coleção de estereótipos ainda fortemente atrelados ao corpo negro no imaginário brasileiro. Nesse trabalho, ela se cobre ritualisticamente com tinta branca e cria imagens de seu corpo em movimento. A obra, uma resposta à provocação feita pelos artistas Sara Panamby e Felipe Espíndola, foi ressignificada quando Paulo Nazareth a presenteou com o panfleto-obra *Qué ficar bunitu?*. O folheto é ilustrado com o retrato de um homem negro e um texto descrevendo os serviços que um salão imaginário oferece para embelezar seus clientes: alisamento de cabelo, clareamento de pele, estreitamento de nariz etc., todos representando ações para desfazer as características que definem as singularidades do corpo negro. Com essa obra, Nazareth discute a ideia (e o ideal) de beleza compartilhada e difundida com especial empenho pela imprensa na sociedade brasileira. No diálogo com a obra do artista, Mattiuzzi confronta com seu corpo esse sistema social hegemônico que inviabiliza todas as possibilidades de beleza ou expressão corporal que fogem aos padrões estabelecidos. Sua máquina de guerra ataca as expectativas sociais, artísticas e políticas que investem sobre seu corpo negro.

Em Paulo Nazareth a performance é o trânsito contínuo do artista que articula deambulação e noção de lugar, origem e pertencimento. Nazareth problematiza experiências de migração recortadas por temáticas raciais. Do processo de sua movimentação geográfica resultam vídeos com imagens desfocadas e imprecisas, panfletos-instruções, fotografias e toda sorte de objetos impensáveis (rótulos de embalagens, sacolas de estopa, cartazes de propaganda antigos, peças de roupas usadas etc.). Resultam também registros fotográficos nos quais o artista posa, ora sozinho, ora acompanhado, segurando placas de papelão com inscrições do tipo: “Vendo minha imagem de homem exótico”, aqui fazendo referência à construção antropológica do outro não ocidental, o diferente daquilo que é tomado por padrão, por correto; ou “Llevo recado a los EUA”, como se a frase assim escrita lhe franqueasse uma entrada diplomática naquele país; ou ainda “Qual é a cor da minha pele?” Nessa imagem Nazareth, que tem a pele

clara, posa ao lado de Moisés Patrício, um homem de pele escura, ambos segurando o cartaz com a pergunta escrita em inglês e em português. Empenhado em borrar os limites entre as noções de centro e periferia, de estratificação social e de relações raciais, Paulo Nazareth nos faz repensar as certezas que sustentam as identidades construídas no plano das subjetividades (corpo) e no plano da cultura (territórios políticos). Ao se colocar fisicamente nos espaços, sugere, com sua imagem ambígua, mestiça de branco, índio e negro, outras possibilidades que emergem do contato cultural.

Figura 2
Paulo Nazareth e Moisés
Patrício
What is the color of my skin?
/ Qual é a cor da minha pele?
2013





Figura 3
Priscila Rezende
Bombril, 2010

Na performance *Bombril* (2010), a artista Priscila Rezende esfrega com o cabelo a superfície de utensílios domésticos metálicos usados na cozinha. O título, extraído da conhecida esponja de aço homônima, serve, com frequência, como adjetivo pejorativo ao cabelo de mulheres negras. Durante a performance, seu corpo se contorce em posições física e moralmente desconfortáveis, transformando-se ele mesmo em objeto útil —“o cabelo que lava e esfrega utensílios domésticos, o corpo que serve aos demais objetos, ao espectador”, como afirma a artista. Nesse trabalho, o espaço da domesticidade – por excelência a casa colonial e posteriormente burguesa no Brasil – é revisitado como campo de reflexão, como território de resistência. O tema da coisificação do corpo negro feminino, geralmente evitado ou completamente ignorado, entra para a pauta de discussão sem deixar margem a esquivas ou subterfúgios. Por meio do corpo, a artista confronta o discurso racial discriminador que permeia suas interações pessoais e compartilha com o observador o desconforto gerado por esse discurso.

Em *White face and blonde hair* (2012), performance que faz parte da série *Também quero ser sexy* (2012), Renata Felinto se autorrepresenta loura com ostensiva capacidade de consumo do luxo oferecido na Rua Oscar Freire, em São Paulo. Espaço de forte segregação social, a rua escolhida pela artista para mostrar a performance permite pensar na relação entre corpo negro e espaço público. Se para Nazareth identidade racial é ambígua, para as três artistas negras aqui abordadas não há margem de manobra para sua negociação. Jogando com essa impossibilidade, Renata Felinto cria uma plataforma de representação de si mesma como outra, estabelecendo uma alteridade com as louras. Usando a estratégia do travestismo corporal, ela articula noções como classe e raça, trocando suas referências corporais. No lugar dos *dreadlocks* que a caracterizam, usa uma peruca de cabelos compridos e louros, a pele branqueada por maquiagem pesada, caricata e ostensiva. Ao caminhar pela Oscar Freire desconcertando passantes, balconistas e seguranças, observa vitrinas, analisa produtos, toma café, sempre sorridente e extravagante. Se Priscila Rezende usa o cabelo crespo para remeter ao mundo do trabalho doméstico e da coisificação do corpo, Felinto, ao contrário, prende seus cabelos sob a peruca loura fazendo suspense de sua verdadeira aparência.



Figura 4
Renata Felinto
White face and blonde hair,
2012

As obras desses quatro artistas em diálogo com *A presença negra* (2014) revelam pelo menos dois desdobramentos importantes para a compreensão do papel das performances na produção social de sentidos compartilhados. Em primeiro lugar, eles apontam para a naturalização de presença, usos e práticas de certos grupos sociais no âmbito da arte contemporânea, ela própria colonizada e produtora de preconceitos. Em segundo, tanto esses artistas quanto o coletivo A Presença Negra nos permitem refletir acerca da importância do corpo como forma de estar, problematizar e usar os espaços tidos por culturalmente legítimos.

Alexandre Araújo Bispo é doutor e mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo. Atua com curadoria, crítica de arte, arte educação e produção cultural.

Fabiana Lopes é curadora independente, vivendo entre Nova York e São Paulo. Doutoranda em Estudos de Performance na New York University, tem como foco a produção artística da América Latina e pesquisa a produção de artistas afrodescendentes no Brasil.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

BISPO, Alexandre Araújo e LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 197-205, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa¹

*Exhibitions and critics of Afro-Brazilian art:
a concept in dispute*

Hélio Menezes

“Arte afro-brasileira existe e não existe.” A resposta de Emanuel Araujo à pergunta “O que é arte afro-brasileira?”, em entrevista concedida ao jornalista Oswaldo Faustino em 2014 para a edição 14 da revista *O Menelick 2º Ato*, deixa uma inquietação no ar. A ambivalência contida na frase do diretor-curador do Museu Afro Brasil (MAB) prossegue na explicação que a sequenciou:

Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estêvão Silva [1844-1891], que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha [1737-1809] que ele próprio foi escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estêvão Silva tem uma cor quente, e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, *além da sua própria origem*. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência (Faustino, 2014, grifos meus).

As considerações de Araujo sobre a produção de Estêvão Silva – e, conseqüentemente, sobre o conceito de arte afro-brasileira – parecem gerar mais perguntas do que fornecer respostas. Fazem também ecoar questões candentes que têm permeado os debates mais contemporâneos sobre o tema. Afinal, o que é arte afro-brasileira? Além da “própria origem”, que outros critérios

circunscrevem (ou não) essa produção? Seria essa área definida pela presença em obras de “alguma coisa ligada à África”? A autoria negra, a seu turno, sem um conteúdo também afro-brasileiro nas obras – como no caso de Estêvão Silva –, não é critério suficiente para essa identificação? E quanto ao contrário? Uma obra cujo conteúdo tematize questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte integrante dessa área?

O debate é longo, e o interesse crescente de pesquisadores sobre o tema acompanha a multiplicação de pontos de vista e interpretações sobre o conceito. Neste breve artigo, me deterei no mosaico de usos e definições que têm dado corpo e sentido, ainda que instável, à ideia de arte afro-brasileira. A partir da análise das contribuições de teóricos que se voltaram para o tema ao longo do século 20, me debruçarei sobre algumas exposições organizadas ao redor do termo, sublinhando as controvérsias que guiaram suas escolhas curatoriais. Buscando entender, afinal, por que essa arte “existe e não existe”.

Para essa discussão, é preciso levar em conta que a definição de arte afro-brasileira não é evidente. Mesmo as designações são diversas: arte negra, afrodescendente, preta, diaspórica, afro-orientada, de matriz africana – quando não arte *naiif* ou “popular”, simplesmente. Sabemos, porém que os termos não são inocentes: eles carregam histórias, traduzem interpretações, atuando como verdadeiros critérios de classificação. Não à toa, artistas, curadores, críticos e diletantes têm recorrido a diferentes terminologias e modos de definir a área: com base no fenótipo do produtor; pautada na origem dos personagens retratados; pelo viés da reprodução de cânones africanos nas obras; ou, ainda, pelo conteúdo latente dos produtos, em geral ligado a temas de negritude e africanidade.

Para o antropólogo Kabengele Munanga (2022, p. 153), por exemplo, a expressão “arte negra” deveria ceder espaço à “noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada” de arte afro-brasileira. Em suas palavras,

na medida em que esta arte tornou-se uma das expressões da identidade brasileira, ou seja, uma das vertentes da arte brasileira, qualificá-la simplesmente de arte negra no Brasil seria cair num certo biologismo. Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção político-ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra (Munanga, 2022, p. 153).

O historiador Roberto Conduru (2007, p. 10), por sua vez, defende que “talvez fosse melhor falar em arte afrodescendente no Brasil”, ponderando que “embora seja, a princípio, mais correta”, essa nomenclatura não tem “a força sintética de arte afro-brasileira, que já ganhou livros e museus, sendo a mais corrente no mundo da arte, na mídia”.

O dissenso é compreensível e revela os limites e impasses de uma adjetivação homônima – “arte afro-brasileira” – aplicada a uma miríade de artistas heterogêneos, com diferentes intenções, técnicas, objetos, filiações e influências estéticas, e ainda historicamente distanciados. Mestre Valentim (1745-1813), Estêvão Silva (1844-1981), Arthur Timóteo da Costa (1882-1922), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Mestre Didi (1917-2013), Rubem Valentim (1922-1991), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), Yêdamaria (1932-2016), Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), Sônia Gomes, Rosana Paulino, Ayrson Heráclito, Lídia Lisboa, Sidney Amaral (1973-2017), Paulo Nazareth, Renata Felinto, Dalton Paula, Michelle Matiuzzi, Priscila Rezende e Jaime Lauriano são alguns dos nomes que ora reivindicaram, ora são externamente definidos, como artistas-referência da área. A diversidade formal e semântica de sua produção, além de suas diferentes trajetórias de vida e criação, deixa, entretanto, clara a irredutibilidade do conjunto a uma narrativa única.

“Por grande que seja a diversidade de ervas, chamam a tudo salada”,² já dizia Montaigne (1533-1592) num de seus famosos *Essais* (Montaigne, 2012). Se é correto afirmar que uma salada encerra uma multiplicidade de componentes diversos, é igualmente verdadeira sua capacidade de, ao os abarcar, realçar similitudes que lhes eram apenas tácitas até então. Como pretendo demonstrar nas páginas que seguem, arte afro-brasileira é uma categoria de significado elástico, carecendo de definição unificadora entre pesquisadores, artistas e curadores. Tal como o drama de Hamlet, parece carregar consigo o questionamento de ser e não ser, de situar-se ao mesmo tempo no registro da visibilidade e do ocultamento. Para entender essa posição ambígua, faz-se necessário investigar os significados que vêm sendo historicamente atribuídos ao termo, bem como os usos mobilizados no cenário mais contemporâneo.

²No original: “*Quelque diversité d’herbes qu’il y ayt, tout s’enveloppe sous le nom de salade*”.

Afinal, quando se faz ou se fala em arte afro-brasileira, do que se está falando e o que se está fazendo? Quando uma exposição ou museu é organizado em torno do conceito, que critérios e entendimentos são por eles acionados – e, por fim, também criados?

Uma arte de muitos nomes: definição em disputa

A resposta de Araujo nos ajuda a desvendar parte desse enigma ao trazer à superfície os termos que Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) havia devotado, cerca de um século e meio antes, às naturezas-mortas de Estêvão Silva, artista negro pertencente à última geração da Academia Imperial de Belas Artes. Segundo o crítico de arte carioca, em texto datado de 1891,

a prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes [das telas de Silva] não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu *instinto colorista*, vibrátil a sensações bruscas, como é *peculiar à raça de que veio*. [...] Quem, como ele, vem de uma *rude raça oprimida*, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, mandria, enovelada dos finos; vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo (Duque Estrada, 1929, p. 97).

Como se pode depreender, o texto de Gonzaga Duque não visava propriamente à questão da arte afro-brasileira. Ele revela, contudo, uma tendência racializante da crítica de arte feita no Brasil que perduraria para além de sua época, chegando aos dias atuais: a associação de características raciais do produtor como determinantes do resultado final de seus produtos. Como se o cromatismo das telas de Estêvão Silva se explicasse pelo “instinto” do pintor, um dado “peculiar à raça de que veio”, e não por aquilo que é: uma característica resultante de suas escolhas estéticas e inventividade artística.

Tal perspectiva essencialista, que busca fixar características comportamentais e cognitivas a uma dada cor de pele, foi reiterada, com maior ou menor intensidade, e servindo a diferentes propósitos, em boa parte das críticas e considerações teóricas voltadas para a produção de arte afro-brasileira e de artistas afrodescendentes ao longo do século 20 (os termos, como veremos, nem sempre são tidos como sinônimos para os autores). A ideia de que a origem

negra dos artistas determinaria “as imperfeições, o tosco da execução” de suas obras (Rodrigues, 1904, n.p.), ou construções como “o homem nordestino, sobre ser um indivíduo antropológicamente mestiço, acusa nitidamente uma cultura mestiça” (Saia, 1944, p. 13), que povoaria, por exemplo, as publicações de autores como Nina Rodrigues (1862-1906), em 1904; Mário de Andrade (1893-1945), em 1975; Luís Saia (1911-1975), em 1944; Arthur Ramos (1903-1949), em 1949 e 1971; Mário Barata (1921-2007), em 1988; e Clarival do Prado Valladares (1918-1983), em 1968, 2000 e 2004, para citar apenas algumas referências fundamentais da área.

É certo que houve contrapontos, como os escritos de Manuel Querino (1851-1923), em 1911, 1923 e 1980, bem demonstram, ao afirmar que “foi o trabalho do negro que aqui sustentou, por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e prosperidade do Brasil”, em oposição ao racismo de seu contemporâneo Nina Rodrigues. Também o antropólogo Marianno Carneiro da Cunha (1889-1958), em importante artigo sobre o tema, afirmou na contramão que “a infiltração do elemento escravo nas artes brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil” (Cunha, 1983, p. 989), ligando umbilicalmente o surgimento das artes no país a um modo de fazer africano. Tal identificação de uma persistência de longo prazo, estrutural, relacionando arte africana e afro-brasileira teve fundamental importância no desenvolvimento de pesquisas posteriores na área, sendo relida e criticada por vários estudiosos que seguiram suas pistas, como Silva (1989), Calaça (1999), Munanga (2000), Salum (2000), Conduru (2007), Silva (2008), Viana (2008), Souza (2009), Silva (2013), Bevilacqua (2015), Bispo (2016), entre outros.

Embora sucinta, essa relação de autores e textos fundacionais da área permite entrever que foi na vertente da bibliografia sobre os processos de transformação dos estilos e faturas africanas em formas afro-brasileiras que se desenvolveu parte considerável dos estudos voltados para esse campo. Por detrás dessas leituras focalizadas nas mutações da forma repousavam, contudo, considerações de importância fundamentalmente política. Afinal, tais transformações de fatura que se verificam entre o material africano e o afro-brasileiro seriam resultado de um processo aculturativo dos negros aos padrões europeus, como defenderam Ramos (1949, 1971) e Valladares (1968, 2000, 2004)? Ou, por outra leitura, antes materializariam certa “agência” dessas populações,

capazes de fazer resistir às condições violentas do escravismo e da relação colonial traços iconográficos e semânticos em sua arte, como defendeu Cunha (1983)? Indo além: a transmissão desses traços se teria dado de maneira atávica, instintivamente, por entre gerações de africanos e seus descendentes (e, portanto, objeto de estudo da biologia, no limite) ou, antes, por meio da socialização e transmissão de técnicas entre gerações de artistas, por seus contato e vivência, fincados na dinâmica sociocultural?

O exame das contribuições teóricas sobre arte afro-brasileira, em que pesem suas diferentes tentativas de definição, nos revela ao menos uma característica comum: até a década de 1980, esse foi um tema basicamente acadêmico, de interesse maior entre cientistas sociais, etnólogos e africanistas. Um objeto de ciência, mais que propriamente artístico, por assim dizer. Devido à identificação da categoria com uma produção escultórica e ferramental basicamente aforreligiosa e presente no terreno das artes de feição não acadêmica, o termo era pouco reivindicado por artistas e curadores, sendo mais acionado por estudiosos. A ênfase das pesquisas em objetos que manifestassem formalmente sua ascendência africana – tendentes, no limite, a de fato se refugiar nos espaços dos terreiros de candomblé e difusamente no campo da arte dita popular – também concorreu para a circunscrição do termo a alguns espaços de especialistas e à construção de uma ideia forte, presente ainda hoje, que associa e circunscreve a produção de artistas negros a apenas estes terrenos – o popular e o religioso – não obstante o registro, ao menos desde Manuel Querino, da participação de negros na arte dita erudita, acadêmica, na arquitetura e outros ramos das artes e ofícios.

É certo que não faltaram, nesse período, artistas, negros e brancos, que tenham aproximado sua produção a traços culturais, estilísticos e temáticos que a expressão arte afro-brasileira pode ensejar. Sem levar em conta a autoria negra como um critério definidor, diversos críticos e curadores consagraram Mário Cravo Jr., Hansen Bahia (1915-1978), Carybé (1911-1997), Djanira da Mota e Silva (1914-1979), Mário Cravo Neto (1947-2009) e Pierre Verger (1902-1996) como alguns dos nomes da área, mesmo não sendo afro-brasileiros. Quase todos se situavam, não por coincidência, num contexto baiano, de referência a expressões culturais daquele estado tido como uma espécie de “Roma Negra” do país. A identificação de suas obras como pertencentes a uma área artística especificamente afro-brasileira, entretanto, é empreendimento externo, feito possivelmente à revelia de alguns.

Por outro lado, foram poucos os artistas negros que reivindicaram em vida tal designação; no geral, o faziam a partir do conteúdo de suas obras, mais do que propriamente pelo critério único da origem. Mestre Didi (1917-2013), que nomeava sua obra “arte religiosa afro-brasileira”, e Abdias Nascimento (1914-2011), que identificava sua produção plástica como “arte negra”, são exemplos tão importantes quanto minoritários. Também o pintor Wilson Tibério (1946, p. 1), ao diferenciar “artista negro” de “negro artista”, forneceu uma definição própria de arte afro-brasileira. Em seus termos,

O preto que se dedica a uma arte pode ser sempre um *negro artista* e não se tornar nunca um artista negro. *Artista negro* como eu entendo, isto é, o negro que coloca a sua arte a serviço de sua raça, que procura motivos negros para sua produção artística e que tem uma sensibilidade especial para tudo que recorda essa África gloriosa que sempre revejo nas litâneas dos “candomblés” baianos.

A situação hoje é diversa: abraçada (com dissensos) pelo mundo da arte e da militância negra, a expressão vem sendo cada vez mais requisitada, utilizada e contestada por artistas, críticos, curadores e *marchands*, ampliando seus espaços de circulação. Vem sendo especialmente atribuída à produção contemporânea de artistas negros brasileiros que têm reivindicado uma arte mais engajada e assumidamente atuante. Discussões sobre direitos civis, identidade negra, combate às desigualdades racializadas de renda e de acesso a bens e serviços, direito à memória e à diversidade têm-se avolumado na agenda política do país, especialmente com a diversificação das pautas de reivindicação e atuação do movimento negro nas últimas três décadas (Domingues, 2008). No terreno das artes, as discussões têm-se organizado em ao menos dois eixos centrais de reivindicação: por um lado, uma releitura crítica dos modos de representação de corpos negros na cultura visual brasileira, marcada historicamente por imagens de sevícia, trabalho e sexualização (Bittencourt, 2005; Moura, 2012); e, por outro lado, a reversão das políticas de branqueamento e de anonimato que atingem variados artistas e personagens afrodescendentes.

A busca por sinais de ascendência africana nas obras, tendência que marcou boa parte dos estudos da área desde finais do século 19, vem se deslocando no tempo presente para o enfoque na ascendência africana dos artistas, trazendo novas questões ao debate crítico e ao universo da arte contemporânea. Afinal, fazem parte do acervo da maioria dos grandes museus de arte brasileira obras em que se veem negros, ou elementos do que se entende genericamente por cultura negra, tematizados nas telas. Mas e quanto a autores negros? Qual sua presença na composição desses acervos? Em poucas palavras: para além da representação, qual o espaço para a representatividade dos artistas negros nas instituições e nos estudos de arte brasileira? Como curadores, artistas e exposições se têm posicionado sobre o tema?

O dito e os não ditos em exposições de arte afro-brasileira

Exposições enunciam histórias, traduzem narrativas a partir do arranjo de peças e imagens num dado espaço, (re)criando discursos a partir do que expõem, bem como do que ocultam. São acontecimentos de vida curta, impermanentes, cujos efeitos, entretanto, podem se prolongar para além de sua realização imediata. Sabemos também que exposições e museus, com seus critérios de seleção, são não só espaços de exibição de arte, mas criadores de discursos sobre ela e fontes poderosas no estabelecimento de nomes, obras e estilos característicos de certo tipo de produção e no mercado de arte. No caso do nosso tema, eles terão papel fundamental na consolidação de modos de conceber e expor peças de arte afro-brasileira.

Paralelamente ao acúmulo crítico e teórico dos autores que viemos discutindo até aqui ou a obras e artistas icônicos que em geral definem características prosódicas, temáticas e materiais de uma determinada escola ou estilo artístico, uma possível história do que passou a ser entendido como arte afro-brasileira se fez e faz, acreditamos, nas exposições e museus voltados para esse tipo de produção.

Nos últimos 30 anos, uma série de mostras de arte afro-brasileira vem sendo montada no país³ (e também, em menor número, no exterior), em espaços outros para além dos já referenciais Museu Afro Brasileiro (Salvador) e Museu Afro Brasil (São Paulo). O crescente interesse pela área também se faz revelar na profusão de debates e cursos⁴ organizados recentemente sobre a questão. Se, como vimos, são muitos os modos de conceituar as artes plásticas afro-brasileiras, igualmente

³ Cito algumas para efeito de mapeamento: Réplica e rebeldia, com montagens no Museu de Arte Moderna da Bahia (2006), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2006) e no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília (2007), curadoria de Antônio Pinto Ribeiro, Antônio Sérgio Moreira e Hilário Gemuce; Incorporações – Arte afro-brasileira contemporânea, no International Arts Festival Europalia, em Bruxelas, Bélgica, de 15.10.2011 a 15.1.2012, curadoria de Roberto Conduro; Afro: Black Identity in America and Brazil, no Tamarind Institute, em Albuquerque, EUA, de 1.6 a 31.8.2012, curadoria não especificada; Afro como ascendência, arte como procedência, no Sesc-Pinheiros, São Paulo, de 1.12.2013 a 9.3.2014, curadoria de Alexandre Araújo Bispo; Samba Spirit: Modern Afro Brazilian Art, no Museum of Fine Arts, em Boston, EUA, de 18.1 a 19.10.2014, curadoria de Karen Quinn; Afro Brasil: Art and Identities, no National Hispanic Cultural Center, em Albuquerque, EUA, 2015, curadoria de April Bojorquez; Histórias Mestiças, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, de 16.8 a 5.10.2014, curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz; Identidade, individual de Sidney Amaral na Central Galeria de Arte, São Paulo, de 7.10 a 5.12.2015, curadoria de Rodrigo Villela; Matéria Atlântica, individual de Ayron Heráclito no Senac-Lapa, São Paulo, de 18.12.2015 a 31.1.2016, curadoria de Renan Vieira Andrade; Rosana Paulino: alinhando histórias, individual de Rosana Paulino, no Senac-Scipião, São Paulo, de 21.11.2016 a 4.2.2017; Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca, na Pinacoteca de São Paulo, de 12.12.2015 a 27.6.2016, curadoria de Tadeu Chiarelli; A cor do Brasil, no Museu de Arte do Rio, de 2.8.2016 a 15.1.2017, curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos; Diálogos ausentes, Itaú Cultural de São Paulo, de 10.12.2016 a 29.1.2017, curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima; Agora Somos Todxs Negrxs?, no Galpão VideoBrasil, 2017, curadoria de Daniel Lima; PretAtitude, no Sesc-Ribeirão Preto, 2018, curadoria de Claudinei Roberto; Negros indícios, no Centro Cultural Caixa de São Paulo, 2018, curadoria de Roberto Conduro; entre outras.

⁴ Também para efeitos de mapeamento, destaco os principais debates ocorridos nos últimos anos que tomaram o tema da arte afro-brasileira como eixo: “Para além das vitrines: arte africana e afro-brasileira nos museus”, seminário organizado pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (set. 2013); “Reflexões sobre arte (afro) brasileira”, seminário promovido pela revista *O Menelick 2ª Ato* na Galeria Emma Thomas (set. 2015); “Arte afro-brasileira contemporânea: ativismo como essência”, debate com os artistas Moisés Patrício e Surama Caggiano promovido pelo Festival Afreaka (jun. 2015); “Seminário Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da pinacoteca”, promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em parceria com a revista *O Menelick 2ª Ato* (abr.-maio 2016); a série de encontros do “Afrotranscendence”, promovida ao longo de 2015 e 2016 pela NoBrasil, no Red Bull Station; os debates sobre negros nas artes visuais da série Diálogos ausentes, realizada ao longo de 2016 no Itaú Cultural, ambos organizados por Diane Lima; “Olhares sobre a arte afro-brasileira, seus conceitos e seus artistas”, curso promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (nov.-dez. 2016); “A presença negra na arte brasileira: entre políticas de representação e espaços de representatividade” (jun.-jul. 2017) e “O que é arte afro-brasileira? Os múltiplos sentidos de uma arte de muitos nomes” (mar. 2018), ambos cursos promovidos pelo Masp.

diversas têm sido as maneiras de as expor – com estratégias nem sempre concordantes, ainda que inspiradas em referenciais comuns.

Tal datação em três décadas não é fortuita. Com efeito, 1988 foi dessas datas infrequentes na história do Brasil, ao menos no que tange ao volume de discussões e debates em torno do papel da África na arte e “cultura brasileira” – com as aspas que tal expressão necessariamente sugere. Capitaneados pelo mote dos cem anos da abolição jurídica da escravatura no país, diversos eventos foram realizados Brasil afora, boa parte promovida pelas agências governamentais brasileiras, mas não só. Por outro lado, esse foi também um ano de forte denúncia da “farsa da abolição” pelo movimento negro que, ensejado pela data redonda, se reorganizava em novas frentes de ação e militância. Marchas, debates e protestos foram convocados, colocando na agenda política de discussões daquele ano simbólico os temas indesejáveis, de que as comemorações oficiais buscavam desviar.

Foi no contexto desses eventos, comemorações e dilemas que se organizou a emblemática exposição *A mão afro-brasileira* (1988), que viria a se tornar determinante para nosso campo de investigação. Ao lançar pela primeira vez no país uma mostra extensa composta apenas por obras de artistas negros, os curadores Emanuel Araujo e Carlos Eugênio Marcondes Moura forneciam um fôlego renovado ao debate sobre arte afro-brasileira no país. “Não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro”, explicou Araujo (1988a) na época. A série de exposições posteriores de arte ou artistas afro-brasileiros que, de alguma forma, dela se derivaram ratifica seu caráter inaugural.

A referência à figura de Emanuel Araujo quando se trata de arte afro-brasileira é mesmo inescapável. Curador de um conjunto numeroso de exposições sobre o tema, o artista santo-amarense foi responsável por uma verdadeira retomada da questão, após um período de relativa hibernação. Suas mostras foram redefinindo o sentido do termo, de modo a se tornar incontornáveis para novos interessados, artistas e estudiosos. Elas culminariam na criação do Museu Afro Brasil (MAB), em 2004, num processo que durou cerca de 20 anos de pesquisa, formação de uma grande coleção particular (que se converteria, em grande medida, no próprio acervo do MAB) e negociações políticas.

É certo que importantes exposições ao redor do tema afro-brasileiro foram organizadas antes de Araujo. Figuram entre os exemplos as mostras organizadas por Lina Bo Bardi nos anos 1950-1960, compostas por um amplo conjunto de peças de arte afro-brasileiras. Trata-se de exposições como Bahia no Ibirapuera (cocuradoria de Lina Bo Bardi e Martins Gonçalves, realizada paralelamente à V Bienal de São Paulo, em 1959); Mostra de escultura afro-brasileira, bem como as individuais de Emanuel Araujo, João Alves, Agostinho Batista Freitas, Agnaldo Manuel dos Santos e Carrancas do Rio São Francisco, com obras do mestre Francisco Biquiba (todas realizadas ao longo de 1961 no MAM-BA); Nordeste (Solar do Unhão, Salvador, 1963) e A mão do povo brasileiro (Museu de Arte de São Paulo, 1968).

Algumas das obras, temas e autores selecionados por Lina Bo Bardi vão adentrar o espaço do museu pela primeira vez a partir de suas exposições, ganhando relevância com a recorrência em que nelas aparecem. São referências como os ex-votos nordestinos, as carrancas e cabeças de proa dos barcos do rio São Francisco, objetos do candomblé e vestimentas dos orixás. Peças que viriam, décadas depois, a figurar em diversas exposições e museus afins, como a própria A mão afro-brasileira e os museus Afro-brasileiro e Afro Brasil. Esse impulso criativo, entretanto, seria abalado pelos eventos políticos de abril de 1964. Com o golpe militar daquele ano, a trajetória da curadora e suas linhas de pesquisa e exposição foram duramente alteradas. A montagem da mostra Nordeste em Roma (Itália), por exemplo, foi censurada pelo governo brasileiro, que viu na exibição daquelas peças um caráter subversivo e contrário à imagem que o país almejava projetar de si mesmo. Sinais de um racismo estrutural que há tempos permeia as instituições políticas brasileiras.

Também as iniciativas de Abdias Nascimento, na década de 1950, são dignas de nota e referência para a constituição do campo expositivo e conceitual da arte afro-brasileira. Artista plástico, poeta, ator, dramaturgo, professor, escritor e político, Nascimento foi um homem de muitas facetas e ocupações. Nome importante da história dos movimentos negros no Brasil, foi ele também o primeiro intelectual a articular publicamente o tema da arte afro-brasileira como ferramenta político-artística de militância antirracista: “Arte negra é precisamente a prática da libertação negra – reflexão e ação, ação e reflexão – em todos os níveis e instantes da existência humana”

(Nascimento, 1978, p. 180),⁵ ele defendia. Nesse espírito foi criado o Museu de Arte Negra (MAN) em 1950, primeira iniciativa museológica do país “destinada à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele – [...] como um processo de integração étnica e estética” (Nascimento, 2002, p. 146).

O projeto, porém, encontrou seguidas barreiras para a sua realização, nunca chegando o museu a ter sede própria. Os 18 anos que separaram a concepção do MAN da primeira exposição de seu acervo – mostra organizada em 1968 nas dependências do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, então sob a direção de Ricardo Cravo Albin – são sintomáticos da dificuldade em se criar, naquele contexto de repressão política e social, um espaço destinado à arte afro-brasileira.

Outro projeto de museu voltado para o tema afro-brasileiro só viria a lograr visibilidade e realização no período de distensão do regime. Fundado em 1974, o Museu Afro-brasileiro (Mafo) foi fruto de uma cooperação inédita entre o Centro de Estudos Afro-orientais, o Ministério das Relações Exteriores, a Universidade Federal da Bahia, embaixadas de países africanos, o governo do estado da Bahia e a Prefeitura de Salvador. O momento era oportuno e reunia uma série de condicionantes distintos daqueles enfrentados por Abdias Nascimento quase 30 anos antes. A instituição, porém, enfrentou dificuldades assemelhadas. Mais de oito anos separaram sua fundação e a efetivação de sua abertura, oito anos marcados por preconceitos de toda ordem e por disputas acirradas. A começar pelo local de sua sede, o prédio da antiga Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus. Por conta das alterações com os dirigentes da classe médica baiana, contrários à instalação do Mafo no “Templo da Medicina”, o plano inicial do museu, elaborado por Pierre Verger – um projeto ousado, prevendo a ocupação da totalidade do prédio, um acervo de cinco mil peças de diferentes estilos e sociedades do continente africano e peças afro-brasileiras de acervos de todo o país –, foi reduzido de modo a ocupar apenas 10% do espaço, tendo por consequência brusca redução do acervo e de sua própria visibilidade.

⁵ Primeira versão publicada em *Black Art: An International Quarterly*, New York, 1976.

Esses exemplos, claro está, não encerram nem poderiam esgotar a totalidade de mostras e museus de arte afro-brasileira que antecederam as primeiras iniciativas de Emannel Araujo na área. O histórico de disputas que atravessam essas experiências, entretanto, deixa transparecer o ineditismo e a importância da mostra por ele organizada em 1988.

Em termos sucintos, A mão afro-brasileira tinha por enfoque tomar a autoria negra como guia expositivo. Tratava-se de “exibir como negro quem negro foi”, como sintetizou o historiador Joel Rufino Santos (1988) em seu prefácio à primeira edição de *A mão afro-brasileira – significado da contribuição artística e histórica*, livro que apresenta a pesquisa iconográfica e documental que deu origem à exposição homônima. Espécie de inventário que mapeia e registra artistas afro-brasileiros do século 18 ao 20 nas diversas áreas da arte – arquitetura, música, literatura, teatro, dança e, principalmente, artes plásticas –, livro e exposição reuniram nomes e obras de arte de variadas procedências, estilos e épocas. “A pesquisa varreu arquivos, bibliotecas, publicações, à procura de personagens escondidos pela poeira de histórias mal contadas ou pelo ‘branqueamento’ comum a todo personagem que ascende socialmente no Brasil”, explicou o curador (Araujo, 2000, p. 42).

Além dos objetos de arte feitos por mãos afro-brasileiras, ali se expunham também seus produtores, realçando a “participação do homem negro e mestiço na formação da cultura nacional” (Araujo, 1988, p. 9), fossem suas obras alusivas à África ou não, quer nos signos ou na forma. Estava lançado um programa expositivo duradouro de visibilidade e inclusão de artistas negros na pálida história de exposições no Brasil, afinado a um movimento internacional, na época ainda incipiente, de revisão dos modos marcadamente masculinos, europeizados e coloniais de se contar a história – incluída e, talvez, especialmente a da arte.

A mostra reuniu obras de arte sacra, barroca, acadêmica, “popular”, moderna e contemporânea. Realizadas em códigos ocidentais de arte (como Mestre Valentim e Arthur Timótheo da Costa), em cânones africanos retrabalhados no Brasil (Agnaldo Manuel dos Santos e arte religiosa afro-brasileira) ou ainda em diferentes arranjos de tradições e estilos (Rubem Valentim e Rosana Paulino), as obras foram distribuídas em quatro núcleos: O barroco e o rococó; O século 19 – A academia e os acadêmicos; A herança africana e as artes de origem popular; e Arte contemporânea.

A divisão, que demarcava uma espécie de tratado ampliado da história da autoria negra na arte brasileira, buscava mapear e resgatar a contribuição artística de mãos afro-brasileiras para a construção do país. Tal estratégia seria retomada e ampliada nas mostras subseqüentes de Araujo. São exemplos as exposições *Vozes da diáspora*, montada na Pinacoteca de São Paulo de 26 de novembro de 1992 a 20 de janeiro de 1993; *Herdeiros da noite*, mostra comemorativa dos 300 anos da morte de Zumbi de Palmares, também montada na Pinacoteca de São Paulo, de 3 de dezembro de 1994 a 15 de janeiro de 1995; *Arte e religiosidade no Brasil – heranças africanas*, organizada no pavilhão Manoel da Nóbrega, de 8 de novembro a 7 de dezembro de 1997; *Negras memórias, memórias de negros – o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*, montada no Centro Cultural da sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, entre 25 de fevereiro e 29 de junho de 2003; e *Negro de corpo e alma*, organizada no contexto da megaexposição *Mostra do redescobrimento*, em 2000.

Esta última, dada sua dimensão superlativa e os debates públicos então gerados, pede comentário mais detido. Nas palavras de Araujo (2000, p. 42-44),

Esta exposição encerra um conjunto de aproximações que vimos realizando nestes últimos quinze anos sobre o negro no Brasil. O que assim se propõe é uma grande discussão sobre as relações raciais em nosso país, no sentido de detectar os padrões que determinaram, ao longo dessa história, a convivência entre brancos e negros no Brasil.

A “grande discussão” se fez valer também de grande ambição e de um grande espaço expositivo. Concentrando o maior número de peças expostas entre os módulos da *Mostra do redescobrimento* e, em consequência, o catálogo mais volumoso da exposição, *Negro de corpo e alma* reuniu obras e artistas díspares, mas articulados em torno de um tema comum. E também amplo: telas consagradas, objetos do cotidiano, instrumentos musicais e litúrgicos, aquarelas de viajantes europeus, joias, adornos, recortes de jornais, caricaturas, fotografos do século 19 ao 20, artistas do século 18 aos contemporâneos, negros ou não, foram cotejados de modo a tratar das representações dos negros na arte. “Tendo como proposta trabalhar com as formas de representação do negro no Brasil”, explicou Araujo (2000, p. 44), “esta exposição pretende[u] assim, antes de mais

nada, *desconstruir um imaginário* que [...] atuou de maneira poderosa na criação dos estereótipos nos quais se alicerça o discurso do preconceito que até hoje marca a identificação do negro em nosso país”.

Tal aproximação entre artistas com referenciais diversos, organizados num percurso que buscava defender uma ampla tese sobre relações raciais e processos de nacionalização de símbolos culturais de origem negra, evidentemente partia de pressupostos e almejava provocar efeitos distintos daqueles que deram fôlego à proposta do módulo Arte afro-brasileira, também organizado no interior da Mostra do redescobrimento.

Curado por Catherine Vanderhaeghe, François Neyt (para a seção de arte africana), Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum (para a seção de arte afro-brasileira), o módulo Arte afro-brasileira foi instalado no último andar do Pavilhão da Bienal. “Mais do que nunca desponta a questão sobre a unidade e a diversidade da arte africana em sua diáspora. Na tentativa de responder a essa indagação, constituiu-se o módulo afro-brasileiro na Mostra do redescobrimento”, explicou Nelson Aguilar (2000, p. 30), curador geral da Mostra.

Como numa rosácea, a expografia do módulo dispunha obras de arte tradicional africana no núcleo dessa produção, seguidas por peças de arte afro-brasileira consideradas *stricto sensu* (de uso afro-religioso e de origem “popular”) no raio do primeiro círculo e, na esfera mais ampliada, artistas influenciados por essa temática, com uma arte afro-brasileira considerada em seu sentido *lato*. Nas palavras de Munanga (2022, p. 154 , grifo meu),

Partindo de uma visão mais ampla, podemos imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia. No centro do sistema situamos as origens africanas desta arte [...]. Na zona intermediária do sistema, [...] situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas [...], integrou novos elementos e características devido aos contatos estabelecidos no Novo Mundo com outras culturas. [...] Aqui, salvo algumas exceções, *nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem*. Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico.

“Continuidade”, “zonas intermediárias”, religião como eixo central e preponderância dos critérios iconográfico e simbólico fomentavam os argumentos conceituais do módulo, ecoando os termos propostos por Cunha (1983). Defendendo uma concepção alargada de arte afro-brasileira, sem tomar autoria, forma ou conteúdo como critérios exclusivos ou excludentes, Salum (2000, p.113) apostou numa formulação que amalgamava todos eles. Nas palavras da curadora,

a “arte afro-brasileira” é antes de mais nada contemporânea: ganhou nome neste século 20 e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a *estética* e a *religiosidade* africanas tradicionais e, de outro, os *cenários socioculturais do negro* no Brasil. Trata-se da *cultura material dos segmentos negros* no Brasil, das obras representativas da *cultura popular* de origem africana, das *releituras da arte africana tradicional*.

Em formulação similar, Munanga (2022, p. 152-154) argumenta que

embora saibamos que qualquer tentativa de definição seria sempre provisória, tendo em vista o caráter dinâmico de qualquer arte, concordamos, contudo, que alguns postulados básicos têm de ser colocados para que esta arte, que constitui um grande capítulo à parte dentro da arte brasileira, possa merecer e conservar seu atributo e qualitativo de “afro”. Entre eles podemos mencionar a *forma* ou o *estilo*; as cores e seu *simbolismo*; a *temática*; a *iconografia* e as fontes de inspiração, todos harmoniosamente articulados através do domínio de uma técnica capaz de dar corpo e existência a uma obra de arte autêntica. [...] Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais relevantes (*forma* e *tema*) seja integrado com regularidade no conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade. [...] Excluir uma ou outra deste módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambiguidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com as leis da “pureza”.

Essas conceituações de arte afro-brasileira pareciam propor um balanço entre estética afrorreligiosa, releitura de faturas africanas (*forma*), motivos da cultura e sociabilidade afro-brasileiras (*tema*) e a produção de uma “cultura material dos segmentos negros” (*autoria*) como pedaços de um amplo mosaico. Um programa que buscava deslocar o peso da autoria como critério de definição, acusando-o de um “purismo” pouco afeito à realidade miscigenada do Brasil. O foco da exposição, de todo modo, não era mesmo a biografia. E, nesse sentido, o módulo Arte afro-brasileira se distanciava de modo deliberado dos termos que tornaram conhecida a trajetória curatorial de Emanuel Araujo. A ambição era demarcar a diferença entre “os politicamente ‘negros’ e historicamente ‘afro-brasileiros’”, como escreveu Munanga (2022, p. 155).

A realização de duas exposições paralelas no interior do mesmo projeto, com temas e peças afins, seria, afinal, mera circunstância ou decorrência de conceituações antagônicas? Que motivos justificariam a presença de dois módulos abordando arte e raça na Mostra? “A exposição pronta, os períodos determinados e vem Emanuel Araujo propor uma visão a contrapelo da história: Negro de corpo e alma”, escreveu Nelson Aguilar (2000, p. 32) na introdução ao catálogo da mostra.

O texto continua, indicando que o desdobramento de um primeiro módulo (Arte afro-brasileira) numa segunda exposição se teria dado menos em função de conceituações antagônicas propriamente ditas do que por disputas políticas no interior do circuito das artes afro-brasileiras:

no coro universal, surgem desarmonias, dissonâncias. Muda-se o sistema tonal, ignora-se o ruído ou expulsam-se os desafinados? Alguns artistas participantes de outros módulos por motivos estéticos aqui comparecem com função nova, para assinalar as brigas, os pactos, as reconciliações entre o corpo e a alma dos descendentes dos africanus (Aguilar, 2000, p. 32).

Brigas e dissonâncias que animariam as distintas perguntas que deram origem às duas propostas curatoriais. A pergunta, porém, persiste: que “função nova” Negro de corpo e alma pretendia extrair pela repetição de artistas presentes “por motivos estéticos” em Arte afro-brasileira? Indo além: numa área disputada e de conceituação pouco precisa, é viável separar motivações estéticas, como se fossem neutras, de suas funções políticas, novas ou velhas? Que histórias a prática curatorial pode contar por meio da seleção (e seu correlato ocultamento)

de obras então consideradas afro-brasileiras? De que maneira essas escolhas incidiriam na consolidação de nomes e artistas como representantes dessa área, em detrimento de outras possibilidades?

O questionamento e desafio que deram origem a Negro de corpo e alma pareciam, entretanto, menos dizer respeito a uma desavença conceitual com o módulo correlato do que buscar, na Mostra do redescobrimento, um espaço voltado para a discussão sobre o racismo que subjaz ao desconhecimento, do público em geral e do circuito artístico brasileiro em particular, das contribuições do negro na conformação das artes nacionais.

Nesse sentido, é bastante sintomático que o Museu Afro Brasil, idealizado por Araujo e inaugurado quatro anos depois da Mostra do redescobrimento (e dois após ele ter deixado a diretoria da Pinacoteca de São Paulo), tenha sido erigido no interior do mesmo pavilhão de Negro de corpo e alma, e com uma coleção inaugural composta por um número expressivo de obras nela expostas. Mesmo o argumento central da mostra, buscando sintetizar visualmente um discurso tanto de valorização da contribuição do negro nas artes quanto de denúncia do racismo das instituições de arte e da sociedade brasileira, de certo modo antecipava o plano do museu, construído em bases conceituais semelhantes.

A experiência do Museu Afro Brasil

Localizado no parque Ibirapuera, em São Paulo, no pavilhão Manuel da Nóbrega, o MAB foi oficialmente instituído pelo decreto municipal n. 44.816/2004, durante gestão da prefeita Marta Suplicy, e concebido por uma equipe multidisciplinar de profissionais afins à área, entre artistas, antropólogos, museólogos, pedagogos e historiadores. O espaço do museu é dividido em dois andares, sendo o primeiro dedicado às exposições temporárias (mais de 180 foram organizadas entre 2004 e 2015), e o segundo, à exposição de longa duração, abrigando um acervo de cerca de sete mil obras. Esta última é dividida em seis núcleos temáticos, organizados de modo contíguo no espaço expositivo e delimitados por cores em vez de por salas: África: diversidade e permanência; Trabalho e escravidão; Religiosidade afro-brasileira; Sagrado e profano; História e memória; e Artes plásticas: a mão afro-brasileira (englobando os setores de arte contemporânea, arte do século 19, arte do século 18 e arte “popular”).

Ao articular diferentes objetivos – de valorização, denúncia e reparação – o MAB se configura como um museu histórico, etnográfico e de arte. Pretende, segundo o documento *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*, espécie de manifesto fundador da instituição,

unir História, Memória, Cultura e Contemporaneidade, entrelaçando essas vertentes num só discurso, para narrar uma heroica saga africana, desde antes da trágica epopeia da escravidão até os nossos dias, incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros que tiveram lugar no Brasil e no circuito das sociedades afro-atlânticas” (Araujo, 2006, p. 12).

A visão e o acervo de Araujo, ao ganhar corpo e forma institucional com o Museu Afro Brasil, se constituíram assim em referenciais decisivos do que se entende hoje pelo conceito. Mais que isso, como um pêndulo que oscila entre considerações ora mais devotadas à autoria, ora à forma e ao tema, a exposição de longa duração do MAB transplanta e condensa, no plano expositivo, muitas das discussões acumuladas em livros e artigos sobre arte afro-brasileira ao longo do último século. Se apresentando como uma síntese aberta, direciona o acúmulo dessas interpretações para um discurso mais abertamente político, de reivindicação de um espaço museológico de grande porte para as artes e expressões culturais afro-brasileiras.

Há, contudo, contradições nesse processo. O caráter enciclopédico do museu é uma delas, talvez a mais flagrante: “Esse é um museu muito difícil” é uma avaliação recorrente entre os visitantes. “Um museu que integre os anseios do negro jovem e pobre ao seu programa museológico, contribuindo para sua formação educacional e artística”, afirma Araujo (2006, p. 13) a respeito dos objetivos do MAB. Os poucos textos de parede e a falta de sinalização de núcleos e obras, entretanto, colaboram para a dificuldade de leitura e entendimento da lógica expositiva – um certo excesso de subjetividade curatorial que torna o museu pouco didático e, por consequência, menos acessível àqueles que a instituição pretende justamente atingir.

De todo modo, ao trazer à discussão o papel dos africanos e seus descendentes na formação do país, o MAB encaminha para uma reflexão necessária e muitas vezes silenciada sobre os processos de mestiçagem, de absorção

e rejeição dos aportes africanos pela sociedade brasileira na constituição das artes, culturas e identidade nacionais. Reafirma, assim, e por meio de recursos visuais, a tese de que falar do Brasil implica, necessária e inescapavelmente, falar de um afroBrasil, dada a participação decisiva do “africano como colonizador” do país, para abusar dos termos de Querino (1980). Nesse sentido, acredito que mais vale pensar o Museu Afro Brasil como um poderoso discurso sobre arte afro-brasileira e das relações entre arte, África e Brasil, consolidado ao longo de 14 anos de existência; mas não o único. O relativo *boom* de exposições realizadas no país sobre a temática afro-brasileira nesse mesmo período vem fomentando a ampliação dos debates sobre o tema, dando visibilidade a outros artistas afro-brasileiros, para além daqueles do repertório do MAB e, nesse processo, também gerando novas reflexões e dissidências.

Novas exposições, velhos dilemas: um olhar sobre a polifonia contemporânea

O conjunto recente de exposições de arte e artistas afro-brasileiros reúne entendimentos nem sempre afinados sobre o que, afinal, definiria esse campo. Dilemas entre forma, tema e autoria como critérios definidores continuam a orientar as perspectivas de curadores e analistas. Comum a todos, entretanto, é a dívida para com os diferentes argumentos e linguagens mobilizados pelas exposições sobre o tema que os antecederam e, em certo sentido, pavimentaram o caminho.

Tomemos os diferentes argumentos de três mostras recentes como exemplo dessa polifonia: as exposições Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (de 12 de dezembro de 2015 a 27 de junho de 2016, com curadoria de Tadeu Chiarelli); A cor do Brasil, montada no Museu de Arte do Rio (de 2 de agosto de 2016 a 15 de janeiro de 2017, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos); e Diálogos ausentes, organizada no Itaú Cultural de São Paulo (de 10 de dezembro de 2016 a 29 de janeiro de 2017, com curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima). Contemporâneas, as três mostras buscavam, a seus modos e com suas diferenças, tematizar a arte afro-brasileira como uma área particular de produção artística.

A exposição Diálogos ausentes, idealizada com base numa série de encontros mensais ocorridos ao longo de 2016 para debater a presença afro-brasileira nas

artes, se baseou fortemente na produção de artistas contemporâneos e no argumento de revisão crítica. Seu texto de apresentação assim a definia, expondo sua agenda artística e política:

Diálogos ausentes faz com que nossas vozes se tornem presentes e sejam ouvidas à medida que revela parte da abundância da produção das artes afro-brasileiras e cria uma estrutura de debate sobre a invisibilidade dessa mesma produção: uma invisibilidade gerada em grande medida pelo racismo estrutural que aprisiona boa parte das instituições artísticas aos modos de pensar e de se manifestar das culturas europeias (Paulino, Lima, 2016).

Curada por Rosana Paulino e Diane Lima – duas mulheres negras, uma conjunção rara num meio conhecido pelo predomínio masculino e branco –, a mostra “convida(va) o público para um mergulho na rica e pujante produção artística de afrodescendentes, trazendo manifestações que podem ser lidas como um resumo dessa arte que transforma diálogos ausentes em diálogos presentes” (Paulino, Lima, 2016). Com obras de Aline Motta, Dalton Paula, Eneida Sanches, Renata Felinto, Sérgio Adriano H. e Sidney Amaral, para citar apenas os artistas plásticos,⁷ a mostra foi organizada de modo a responder a uma série de inquietações e dilemas do presente, “operando como uma contranarrativa às representações estereotipadas da população negra”. Na primeira de suas salas expositivas, o critério de raça aparecia friccionado ao recorte de gênero, reunindo obras apenas de artistas negras. Embebido das discussões sobre interseccionalidade que o feminismo negro tem suscitado nos últimos anos, esse primeiro núcleo, espécie de sala de boas-vindas da mostra aos visitantes, buscava dar visibilidade a uma produção que, mesmo no interior de debates e exposições sobre o tema, é usualmente secundarizada.

⁷ A mostra incluía ainda os seguintes artistas: do audiovisual, André Novais Oliveira, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, Viviane Ferreira e Yasmin Thayná; das artes cênicas: Cia. Teatral Abdias Nascimento (Salvador), Capulanas Cia. de Arte Negra (São Paulo), Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata, Bahia) e NEGR.A – Coletivo Negras Autoras (Belo Horizonte).

A dimensão militante da mostra também se deixava notar nos núcleos subsequentes. Neles, os visitantes se deparavam com um conjunto de obras evocadoras de outros debates caros às discussões contemporâneas sobre raça e efeitos do racismo no Brasil. Da intolerância e perseguição religiosas, tematizadas no registro audiovisual da performance *Unguento* (2015), do goiano Dalton Paula, na qual variados elementos relativos ao orixá Exu são mobilizados – como cachaça, ervas e a própria rua – à aquarela *Gargalheira (Quem falará por nós?)*, de Sidney Amaral, autorretrato que tematiza continuidades de marcas e instrumentos de tortura física do período da escravidão em configurações contemporâneas de violências sofridas pela população negra. Todas as obras do conjunto expositivo, ainda que diversas, figuravam motivos relacionados à cultura e/ou experiências sociais afro-brasileiras, fazendo incidir na autoria, mas também na temática, seus critérios curatoriais. Uma conceituação de arte afro-brasileira, portanto, pautada na produção artística de afrodescendentes que figurem motivos também afro-brasileiros.

Figura 1

Sidney Amaral, *Gargalheira (quem falará por nós?)*, 2014, aquarela e lápis sobre papel, 55 x 75cm, coleção particular, São Paulo, Brasil
Foto: João Liberato



Já *A cor do Brasil*, uma megaexposição montada no Museu de Arte do Rio durante os Jogos Olímpicos na cidade, teve inspiração distinta. Sem tomar o mote afro-brasileiro como eixo ou discussão central, essa exposição buscava “apresenta[r] percursos, inflexões e transformações da cor na história da arte brasileira”. Com um amplo espectro temporal, partindo das paisagens de Frans Post realizadas em Pernambuco no século 17 – as primeiras telas a retratar personagens negros no Brasil – até a cena contemporânea, “*A cor do Brasil* retoma[va] as implicações e projetos políticos da cor na atualidade, indaga[ndo] se existiria uma cor afro-brasileira na arte” (Herkenhoff, Campos, 2016).

A resposta encontrada pelos curadores Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos veio em duas direções: pela inclusão de obras de “artistas da cor” (nos seus termos) ao longo dos núcleos temáticos (A invenção do Rio, Bandeira do Brasil etc.), ao lado de artistas e obras de outras procedências. Antônio Bandeira (1922-1967), Arjan Martins, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Estêvão Silva, Heitor dos Prazeres, Jaime Lauriano e Leandro Joaquim (1738-1798) figuram entre os artistas distribuídos pelo circuito expositivo, com obras que não necessariamente tematizavam questões afro-brasileiras. Outro caminho adotado pelos curadores foi a criação de um núcleo próprio, denominado especificamente Arte afro-brasileira, dentro da exposição.

Esse núcleo apresentava uma configuração mais modesta. Localizado numa sala – ou, mais propriamente, num corredor de passagem, conectando duas salas expositivas à escadaria do prédio – trazia obras de artistas negros e brancos: três fotografias de Walter Firmo (retratando personalidades negras da música carioca: Pixinguinha [1897-1973], Cartola [1908-1980] e Clementina de Jesus [1901-1987]); quatro telas de Rubem Valentim; sete colares de conta estilizados de Júnior de Odé, cada um dedicado a um orixá; uma tela de Emanuel Araujo e outra de Carybé. O candomblé e o samba tematizavam a quase totalidade das obras reunidas – aliás, o único elo entre trabalhos de suportes e faturas variados, além de realizados num amplo espaço temporal (da década de 1940 à de 1990). A temática aparecia como critério isolado, e a ideia da “cor” como fio condutor da exposição encontrava naquele arranjo uma solução de difícil alcance.

A exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, por sua vez, tomou o critério racial como guia na seleção dos artistas, apresentando

enfoque e argumento expositivo distintos daqueles mobilizados em Diálogos ausentes. A começar pelos termos em uso: se em Diálogos as expressões afro-brasileira e afrodescendente apareciam como adjetivos sinônimos para designar um mesmo tipo de produção artística, expressando significados coincidentes, em Territórios o conceito de arte afro-brasileira cedeu lugar à categoria afrodescendente. A substituição, pouco usual em mostras de temática similar, buscava lidar com a dificuldade de reunir artistas e obras de estilos, faturas, temas e épocas díspares num rótulo de significado historicamente fugidio (e em disputa) como o de arte afro-brasileira. A mostra evitava, assim, a tendência unificadora do termo – no sentido da pretensão de circunscrever um movimento ou escola artístico de difícil demarcação, dada a multiplicidade de peças e atores que abarca, em prol do amplo “afrodescendente”, termo que, dada sua aplicabilidade a contextos também extra-brasileiros, acaba por se tornar, em certo sentido, “desterritorializado”. Conforme explicava o texto de apresentação da mostra:

A princípio, o que norteou a exposição foi o desejo de traçar uma narrativa sobre a presença dos artistas afrodescendentes na arte brasileira [...], uma história que supostamente explicitasse o desenvolvimento e as transformações dessa parcela da arte do país, suas peculiaridades, os pontos de contato entre um período e outro etc. Porém, com a análise das obras logo parece que a ascendência africana de seus produtores era o único fator a uni-las (Chiarelli, 2015).

Curada por Tadeu Chiarelli, Territórios foi organizada em três núcleos, ou “ilhas” que “explicitam períodos dessa ‘não história’ da arte dos afrodescendentes no Brasil”. Sem a pretensão “de constituir qualquer narrativa que se estendesse coesa por todo o período aqui tratado”, a exposição contou com obras de artistas negros de variadas épocas,⁸ do século 18 ao contemporâneo, independentemente

⁸ A seção intitulada Matrizes europeias reunia obras de Mestre Valentim, Emanuel Araujo, Octavio Araújo, Arthur Timótheo da Costa, João Timótheo da Costa, Estevão Silva, Benedito Jose Tobias, Maria Lídia Magliani, Antônio Bandeira, Miguelzinho Dutra, Firmino Monteiro, Heitor dos Prazeres, Genilson Soares e Rômmulo Vieira Conceição; em Matrizes africanas, reapareciam Emanuel Araujo e Octavio Araújo, com outras obras cotejadas a Rubem Valentim e Edival Ramosa; por fim, a seção Matrizes contemporâneas trazia Paulo Nazareth, Jaime Lauriano, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Flavio Cerqueira e, mais uma vez, Rômmulo Vieira Conceição.

dos motivos de suas obras, ligados ou não ao universo afro-brasileiro.⁹ Nas palavras de seu curador, “Aqui não interessava discutir como o negro foi visto durante a história, mas como o artista afro em vários momentos da história do Brasil conseguiu, de alguma maneira, se tornar agente dessa produção, e não modelo, figuração” (Chiarelli, 2016).

A mostra também rendia homenagem à produção plástica e ao papel de Emanuel Araujo na aquisição para a Pinacoteca da maioria das obras expostas. Único diretor negro da história da instituição (de 1992 a 2002), foi em sua gestão que o museu passou a incorporar obras de artistas negros em seu acervo de maneira deliberada e sistemática, “imprimi[ndo] à Pinacoteca um notável diferencial: hoje ela é o museu paulista com a maior presença de artistas brasileiros afrodescendentes, excetuando-se o Museu Afro Brasil, criado pelo próprio Araujo em 2004” (Chiarelli, 2016).

À guisa de conclusão: ser ou não ser, eis a questão

Como pudemos observar, a expressão “arte afro-brasileira”, de sentidos variados, tem sido historicamente utilizada por críticos, acadêmicos e curadores tanto numa acepção estrita, para circunscrever um conjunto exclusivo de artistas afro-brasileiros, quanto aberta, definida não pelo fenótipo dos produtores, mas pelo “conteúdo afro-brasileiro” dos produtos, de modo a incluir artistas de outras procedências raciais. Ao nos deter em algumas contribuições analíticas importantes na constituição do campo e nos argumentos de algumas exposições e museus edificadas ao redor do termo, tornou-se evidente que a multiplicidade de definições, variantes de acordo com interesses do momento e do pesquisador, por mais isentas que se propusessem, ecoavam sussurros das discussões raciais de seus tempos.

Com essas informações à baila, a frase de Emanuel Araujo que enceta este artigo – “arte afro-brasileira existe e não existe” – se torna um pouco menos enigmática. A resposta, embora resultante de caminhos tortuosos, é relativamente simples: porque o conjunto de exposições, museus e artistas reunidos

⁹ Desenvolvi alhures uma reflexão mais detida sobre esse aspecto de Territórios e da organização de suas salas expositivas: Menezes Neto (31 jan. 2016, jul. 2016).

sob a expressão “afro-brasileira” revela, de maneira inequívoca, que a multiplicidade de questões que o termo comporta é absolutamente irreduzível a um só critério definidor. Circunscrever a inventividade de artistas negros, de modo a buscar uma linha que os unifique, com um afinamento temático ou iconográfico na feitura de seus trabalhos, é como querer que massas e maçãs, pela similitude de seus nomes, tenham o mesmo gosto ou atendam aos mesmos propósitos. Como bem disse Franz Fanon (1925-1961), “Não há um preto, há pretos”. Nesse sentido, “arte afro-brasileira”, como uma categoria autônoma, de fato não poderia existir.

O certo é que, se não quisermos ecoar velhos essencialismos raciais, há que reconhecer, de maneira definitiva, não haver qualquer índice intrínseco a uma obra de arte que a relacione, sem mediações, à cor de pele de seu autor. O mesmo, porém, dificilmente se estende ao seu destino: a sub-representatividade de artistas negros nos acervos e coleções de galerias e museus, não obstante a excelência e diversidade de suas obras, revela que a cor de pele do artista é, ainda, critério camuflado da entrada de obras nos espaços expositivos de prestígio. Nesse sentido, “arte afro-brasileira”, como uma categoria política de reivindicação de visibilidade e reconhecimento da arte feita por mãos negras, não só existe como adquire uma importância fundamental.

Numa sociedade estruturalmente racista como a brasileira, seguir ignorando ou relegando a um segundo plano a produção de artistas afro-brasileiros, com sua variabilidade de estilos, filiações e interesses, significa seguir ignorando a própria complexidade da história da arte feita no país. Implica, assim, marginalizar parte significativa de sua constituição – marcada, desde a colônia, pela presença decisiva de negros entre os nomes de relevância. É tempo, portanto, de levar a sério o ensinamento de Cunha (1983) ao afirmar que “o negro contribuiu de modo definitivo na desvinculação das artes plásticas brasileiras de sua tutela metropolitana”. Enquanto esse cenário de desigualdade não for revertido, de modo a incluir em pé de igualdade nos estudos, críticas e exposições a contribuição de artistas afro-brasileiros à arte nacional, a ideia de uma arte brasileira e, no limite, o conceito mesmo de democracia seguirão incompletos e, em larga medida, também desconhecidos.

Hélio Menezes é graduado em relações internacionais e ciências sociais pela Universidade de São Paulo. Mestre e doutorando em antropologia social pela mesma universidade, atua como curador independente e pesquisador do Núcleo dos Marcadores Sociais da Diferença (Numas-USP) e do Núcleo Etno-história (FFLCH-USP). Foi um dos curadores da exposição *Histórias afro-atlânticas* (Masp e Instituto Tomie Ohtake, 2018) e integra a equipe de curadores da 35ª Bienal de São Paulo. .

Referências

- AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2 ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1975 [1928], p. 13-46.
- ARAUJO, Emanuel (org.). *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006.
- ARAUJO, Emanuel. Negro de corpo e alma. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- ARAUJO, Emanuel. Apresentação. Folder da exposição *A mão afro-brasileira*, 1988a.
- ARAUJO, Emanuel. Introdução e Proposição. In: ARAUJO, Emanuel. (org.). *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988b.
- BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. In: ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988[1957], p. 183-191.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Afro-Brazilian Art. *Critical Interventions*, v. 9, n. 2, 2015, p. 73-76.
- BISPO, Alexandre Araújo. Afro mas brasileiros: memória, narrativa histórica e arte contemporânea. *O Menelick 2º Ato*, ano VI, edição especial Artes Visuais, jul. 2016.
- BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa, de Carlos Chambelland*. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- CALAÇA, Maria Cecília Félix. *O fenômeno da arte afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos*. Dissertação (Mestrado em artes), Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1999.

- CHIARELLI, Tadeu. Entrevista concedida ao canal Arte1, 18 mar. 2016. Disponível em: <http://arte1.band.uol.com.br/historia-da-arte-em-revisao/>. Acesso em 25 abr. 2018.
- CHIARELLI, Tadeu. Texto de apresentação da mostra Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca. Folder de exposição, 2015.
- CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2007.
- CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*, v. II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.
- DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos. *Dimensões – Revista de História da Universidade Federal de Sergipe*, v. 21, 2008.
- DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929 [1891].
- FAUSTINO, Oswaldo. Museu Afro Brasil: 10 anos de reinvenções das africanidades”. *O Menelick 2ª Ato*, dez. 2014. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/museu-afro-brasil-10-anos>. Acesso em 25 abr. 2018.
- HERKENHOFF, Paulo; CAMPOS, Marcelo. Texto de apresentação da mostra A cor do Brasil. Folder de exposição, 2016.
- MENEZES, Hélio. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- MENEZES NETO, Hélio Santos. Arte negra/artes de negros: uma conversa entre forma, tema, autoria e cor em Territórios. *O Menelick 2ª Ato*, ano VI, edição especial Artes Visuais, julho de 2016.
- MENEZES NETO, Hélio Santos. O lado negro da arte: sobre ‘Territórios – artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca’. *Carta Maior*, 31 jan. 2016. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408>. Acesso em 25 abr. 2018.
- MONTAIGNE, Michel de. *Essais de Michel, Seigneur de Montaigne*. Paris: Hachette Livre-BNF, 2012 [1598].
- MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande – Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2012.
- MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal?. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias afro-atlânticas: antologia*. Ed. rev. São Paulo: Masp, 2022.

- NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista. 2 ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/OR Editor, 2002 [1980].
- NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PAULINO, Rosana; LIMA, Diane. Texto de apresentação da mostra Diálogos ausentes. Folder de exposição, 2016.
- PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias afro-atlânticas*. V. 2. Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Masp, 2018. Com a colaboração de Artur Santoro, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz, Tomás Toledo, disponível em https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/exposiasames-e-crasticos-de-arte-afro-brasileira-um-conceito-em-disputa. Acesso em 25 abr. 2018.
- QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 13, 1980 [1918], p. 143-158.
- QUERINO, Manuel. Os homens de côr preta na história. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 48, 1923, p. 353-363.
- QUERINO, Manuel. Artistas bahianos. 2 ed. melhorada e cuidadosamente revista. Salvador: Oficinas da Empresa “A Bahia”, 1911.
- RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, reedição, 1971 (Coleção Arthur Ramos).
- RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. Il. Santa Rosa. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, jan.-abr. 1949, p. 189-211.
- RODRIGUES, Nina. As bellas artes nos colonos pretos do Brazil – a escultura. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, ago. 1904.
- SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Gaveta, 1944.
- SALUM, Marta Heloísa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- SANTOS, Joel Rufino. Prefácio. In: ARAUJO, Emanuel (org.) *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- SILVA, Dilma de Melo. *Arte afro-brasileira: origens e desdobramentos*. Tese (Livre-docência), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.
- SILVA, Nelson Fernando Inocência da. *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 9, n. 13, jan.-jun. 2008, p. 97-113.

SOUZA, Marcelo de Salete. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TIBÉRIO, Wilson. Tibério, o pintor negro. Entrevista concedida a Isaltino Veiga dos Santos. *Jornal Alvorada*, São Paulo, ano II, n. 14, nov. 1946.

VALLADARES, Clarival do Prado. Aspectos da iconografia afro-brasileira. In: *Brasileiro, Brasileiros* (curadoria de Emanuel Araujo). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2004 [1976], p. 112-129.

VALLADARES, Clarival do Prado. A iconologia africana no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000[1969], p. 448-450.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. X, n. 47, maio-jun. 1968, p. 97-109.

VIANA, Janaína Barros Silva. *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 206-235, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?¹

La pálida historia de las artes visuales en Brasil: ¿dónde estamos negras y negros?

Renata Aparecida Felinto dos Santos

 0000-0001-5041-9641
renata.santos@urca.br

Resumo

Este artigo trata de como as produções em artes visuais que foram e são realizadas por artistas visuais negras e negros têm sido apagadas dos registros históricos, como livros e, conseqüentemente, do ensino de artes visuais. Quando são apresentados esses protagonismos e produções o são por meio de capítulos específicos em publicações e momentos pontuais em sala de aula para tratar de “arte negra” ou “afro-brasileira”, dando a frágil percepção de que estamos incluindo a lei 10.639/03 no currículo escolar, quando em verdade, continuamos a apartar os saberes da visualidade criados por essas e esses artistas daquilo que chamamos de Artes Visuais, com letras maiúsculas. Propomos que artistas visuais negras e negros tenham suas biografias e criações aproximadas dos movimentos artísticos que já são estudados em artes visuais, quando possível, e quando não o for, que sejam apresentadas e apresentadas como produção coetânea e paralela ao reconhecimento acadêmico e hegemônico, contextualizando sempre as disputas e supressões de narrativas que colocam o eurocentrismo como eixo da história das artes visuais e da humanidade. Dessa forma, propomos que a decolonialidade seja praticada em sala de aula e não seja apenas um termo contemporâneo utilizado nos estudos acadêmicos em humanidades numa perspectiva antirracista dos escritos.

Palavras-chave

Artes visuais. Artistas visuais negros e negras.
Lei 10.639/03. História e ensino de artes visuais.

Abstract

Este artículo trata de cómo las producciones en artes visuales que fueron y son realizadas por artistas visuales negras y negros han sido borradas de los registros históricos como libros y, consecuentemente, de la enseñanza de artes visuales. Cuando se presentan esos protagonismos y producciones, lo son por medio de capítulos específicos en publicaciones y momentos puntuales en el aula para tratar de “arte negro” o “afro brasileña”, dando la frágil percepción de que estamos incluyendo la ley 10.639/03 en el currículo cuando en verdad, seguimos apartando los saberes de la visualidad creados por esas y esos artistas de aquel que llamamos Artes Visuales, con letras mayúsculas. Proponemos que artistas visuales negros y negras tengan sus biografías y creaciones aproximadas de los movimientos artísticos que ya se estudian en artes visuales, cuando sea posible, y, cuando no, lo sean presentadas y presentadas como producción coetánea y paralela al reconocimiento académico y hegemónico, contextualizando siempre las disputas y supresiones de narrativas que sitúan al eurocentrismo como eje de la historia de las artes visuales y de la humanidad. De esta forma, proponemos que la decolonialidad sea practicada en el aula y no sólo un término contemporáneo utilizado en los estudios académicos en humanidades en una perspectiva antirracista de los escritos.

Keywords

*Artes Visuales. Artistas visuales negros y negras.
Ley 10.639/03. Historia y enseñanza de artes visuales.*

O ensaio que desenvolverei nas páginas a seguir não se molda nas fórmulas convencionalmente prescritas para trabalhos acadêmicos e/ou contribuições científicas. Nem está o autor deste interessado no exercício de qualquer tipo de ginástica teórica, imparcial e descomprometida. Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo [...] considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define (Nascimento, 2016).²

A sociedade brasileira tem se mostrado absolutamente controversa no que diz respeito à teoria e à prática da democratização dos acessos, dos meios de representatividade, visibilidade e diversidade de grupos humanos que a compõem.

Estando nós inseridas e inseridos numa sociedade plurirracial, é urgente que, de fato, os conteúdos que compõem os currículos escolares da educação infantil à superior contemplem as participações e contribuições de todos os povos que historicamente constituem o povo brasileiro, dos quais enfatizamos os grupos autóctones, povos da terra e/ou das florestas que vimos impingindo o nome indígenas desde 1500, conforme a nomeação conferida pelos portugueses; lembramos dos já representados povos europeus e seus descendentes que, desde então, num projeto de dominação mercantil e capitalista da economia, também impôs sua história e modos de organização da sociedade para outras populações; e neste escopo também aqui destacamos os povos trazidos forçadamente do

² Abdias Nascimento (1914-2011) foi um dos primeiros ativistas do movimento negro a pontuar assertivamente sobre as formas de eliminação do povo negrodscendente, afrodescendente, afro-brasileiro, como queiram, a partir de *O genocídio do negro brasileiro*, publicado em 1978 e reeditado em 2016. Nessa obra, que reúne uma coletânea de ensaios, ele argumenta que a eliminação do corpo físico do homem negro é a culminância de um extenso e agressivo processo de invisibilização, omissão, subordinação e humilhação dessa parcela da população. Um dos pontos que Nascimento aprofunda é a urgência de rever o currículo escolar e a ausência de disciplinas que contemplem as populações africanas e afro-brasileira e suas inestimáveis contribuições para a construção e sedimentação da história e cultura brasileiras. Simultaneamente, ele se coloca como intelectual que, uma vez excluído sistematicamente dos espaços de produção de saber no Brasil, não necessariamente precisa seguir normas ditadas por esses mesmos lugares para expor suas ideias. Compartilhamos desse entendimento sobre a produção de conhecimento a partir de uma existência negra num contexto de opressão e de genocídio. Abdias Nascimento, presente!

continente africano para trabalhar compulsoriamente como mão de obra escravizada. A nossa plurirraciedade tem como base esse tripé tão festejado de “três raças” e, lamentamos que essa formação seja abordada e disseminada em contextos educacionais de forma a romantizar e amenizar a brutalidade dos acontecimentos que desembocam na convergência dos grupos humanos mencionados, bem como de suas histórias e culturas.

Considerando esse preâmbulo, para a construção deste artigo, focalizaremos a invisibilidade destes últimos povos, os africanos e descendentes no contexto brasileiro, e como nesse processo histórico a violência da escravização se transmuta em violência da subcidadania que, por sua vez, se converte em sub-representação.

No que tange ao sistema da arte essa palidez, essa ausência dos assuntos que dizem respeito às negras e aos negros é evidente, desde o acesso à educação em artes visuais, seja do ponto de vista da formação humana ou da formação profissional; o acesso aos meios de criações artísticas; as formas de exibição, comercialização, escritas e registros dessas criações e acontecimentos; bem como os instrumentos de análises e de abordagens que, por vezes, desconsideram e negligenciam os contextos históricos e sociais de inserção da pessoa negra no Brasil.

É desumano e desonesto qualquer abordagem acerca da história das pessoas negrodescendentes no Brasil que sejam acrílicas do ponto de vista do escopo sócio-histórico. A subcidadania também é uma forma da sub-humanidade à qual está condicionada a população negra brasileira. Realizar escritas que apontem para essa realidade e a reflexão a seu respeito é uma forma de reparação e de concretização da utopia de equiparação, ao tempo que elas enfraquecem o mito da democracia racial que se forja nos anos 1930³ e que persiste até a atualidade.

³“A democracia racial é um termo usado por algumas pessoas para descrever relações raciais no Brasil. O termo denota a crença de alguns estudiosos que o Brasil escapou do racismo e da discriminação racial. Estudiosos afirmam que os brasileiros não vêm uns aos outros através da lente da raça e não abrigam o preconceito racial em relação um ao outro. Por isso, enquanto a mobilidade social dos brasileiros pode ser limitada por vários fatores, gênero e classe incluído, a discriminação racial é considerada irrelevante (dentro dos limites do conceito da democracia racial). O conceito foi apresentado inicialmente pelo sociólogo Gilberto Freyre, na sua obra *Casa-grande & senzala*, publicada em 1933. Embora Freyre jamais tenha usado este termo nesse seu trabalho, ele passou a adotá-lo em publicações posteriores, e suas teorias abriram o caminho para outros estudiosos popularizarem a ideia” (Porto, s.d).

Discorreremos ao longo do texto sobre essas inteligências, inventividades e estéticas, que são nada ou pouco representadas como histórias que discutem nossa sociedade a partir da criação artística provinda do segmento negro-descendente.

Nesse entremeio, apontamos como a seletividade *de quem, do que e de como* se escreve a história das artes visuais no Brasil – e de como se inscrevem essas biografias e produções – não outorga espaço e cor às/ aos artistas visuais negro-descendentes.

Se insistimos em entender o Brasil como uma sociedade plurirracial e democrática, essa sociedade precisa assentir igualdade econômica, social e cultural a todas e todos, o que por um lado sabemos também ser uma quimera, posto que as conquistas das chamadas minorias políticas e sociais são paulatina e violentamente eliminadas pelos grupos das elites que estão secularmente nos lugares de poder. Como exemplo, poderíamos mencionar a deposição de Dilma Rousseff (Perícia..., 2016) do cargo de presidenta da nação em 2016, que foi equivocadamente fundamentada em erros administrativos muito semelhantes aos cometidos por homens que já ocuparam esse mesmo posto. Notemos como as respostas negativas a esses equívocos foram desproporcionalmente combatidas. E na atualidade é sabido que não houve crime de improbidade administrativa ou qualquer outro erro dessa natureza a ela imputado, vivenciamos e até colaboramos para o avolumamento de factoides que culminaram num golpe que objetivava frear avanços proporcionados por políticas sociais que conferiam alguma equidade a grupos historicamente prejudicados, como mulheres, pobres e não brancos. Isso exemplifica o fato de que a utopia da igualdade é quase impossível se nem sequer o início de concretização de políticas mínimas de equidade advindas da escolha popular são respeitadas por setores ditos dominantes e, consequentemente, historicamente privilegiados.

Dessa forma, observamos já há algum tempo que o discurso generalizado e primário de nossa propalada miscigenação como valor positivo tem apaziguado exigências de cumprimentos de reivindicações e demandas que se alinham à agenda dos movimentos negros Brasil afora. Nessa montante estão conquistas como a lei 10.639/03 que se converte em 11.645/08 e que, *grosso modo*, obriga o ensino de histórias e culturas dos povos africanos, afro-brasileiro e indígenas nas escolas, que deveria abarcar também todos os cursos das áreas de exatas, humanas e artes que se voltem para licenciaturas e formação de docentes.

Conforme aponta Jerry Dávila (2006), o currículo praticado pelas escolas do Brasil da Era Vargas focalizava justamente o apagamento de diferenças étnico-raciais e a uniformização tanto da população brasileira quanto de suas diferenças históricas e culturais. O que culminou na invisibilização de narrativas que retiravam a centralidade do protagonismo branco e europeu tendo como fundamento as pseudociências raciais do fim do século 19 e início do 20, como o darwinismo social, o evolucionismo social e a frenologia:

uma elite branca médica, científico-social e intelectual emergente transformou suas suposições sobre raça em políticas educacionais. Essas políticas não apenas refletiam as visões da elite sobre degeneração; elas projetavam essas visões em formas que geralmente contribuíam para a desvantagem de brasileiros pobres e não brancos, negando-lhes o acesso equitativo aos programas, às instituições e às recompensas sociais que as políticas educacionais proporcionavam [...] Essas políticas não só colocavam novos obstáculos no caminho da integração social e racial no Brasil como deixavam apenas pálidos sinais de seus efeitos, limitando a capacidade dos afro-brasileiros de desafiar sua injustiça inerente (Dávila, 2006, p. 21-22).

Segundo a filósofa Sueli Carneiro (2014) denomina-se epistemicídio o impedimento de acesso de pobres e não brancos a um conjunto de medidas de reparação histórica e social que, por vezes, eram convertidas em políticas de Estado. Isso significa que é urgente que nos esforcemos no processo de revisão desses conhecimentos existentes nos currículos escolares, bem como produzamos novos conhecimentos, exploremos e revelemos saberes soterrados pela terra infértil do racismo, do machismo e dos meios de colonialidade, esta última sendo uma nódoa do colonialismo histórico que contamina ainda hoje as produções de registros, narrativas, conhecimentos e os modos e meios de educação que se afastem do que chamamos de norma culta, mas que também é nada mais, nada menos que o *modus operandi* branco europeu.

Se caminharmos para a direção das novas possibilidades de leituras do que produzimos historicamente no Brasil em se tratando de artes visuais, também é premente a pesquisa que se dedique a visitar as artes visuais produzidas nos períodos colonial, imperial e republicano, bem como a forma de escritura dessa

história, quais as personalidades contempladas, quais são e como se constituíram os movimentos artísticos destacados, e como se dão os encadeamentos para a correlação de todos esses pontos. E, nesse sentido, primeiramente precisamos alargar exponencialmente o parco espaço dedicado à nomeação dos povos africanos traficados para o Brasil, suas localidades, seus saberes, suas tecnologias imprescindíveis para todos os modos de produção da colônia, do império e da república. Por isso, estamos questionando, numa sociedade plurirracial onde estavam e estão pessoas não brancas que atuaram no que chamamos de sistema da arte – que, como desdobramento e extensão, também diz respeito às pessoas que educam a partir das artes visuais independentemente de sua origem étnico-racial.

O exercício de reflexão sobre esse pensar, fazer, escrever para além dos limites do que está impresso num livro, à venda numa galeria, exposto num museu inclui também o identificar as falhas de uma sociedade na qual são poucas as pessoas que detinham e detêm o poder de protagonizar a história, pessoas que compunham e compõem segmentos que nem sequer eram coadjuvantes, mas, antes, figuração. Grada Kilomba (1968), artista e escritora afro-portuguesa, trata a questão da descolonização do conhecimento produzido dentro da Academia, escrito na perspectiva única do homem branco como ser universal, e aponta para a urgência de se inscreverem conhecimentos pensados por pessoas provenientes de outros corpos, diversos do desse homem, portanto, de outras realidades, com foco nas pessoas negras, nas mulheres negras:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal. [...]

A academia não é um lugar neutro, tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e de sabedoria, da ciência e erudição, mas também é um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a. Ela tem uma relação muito problemática com Negritude. Aqui, temos sido objetificados/as, classificados/as, teorizados/as, desumanizados/as, infantilizados/as, criminalizados/as, brutalizados/as, sexualizados/as, expostos/as, exibidos/as e, por vezes, mortos/as (Kilomba, s.d.).

Para nossa sociedade é algo relativamente recente, novo, compreender as ausências de determinados grupos étnico-raciais ou sociais como violência, porém, cada vez mais, intelectuais negras, especialmente as que se alinham ao feminismo interseccional ou interseccional,⁴ têm denunciado que a omissão, o apagamento, a invisibilidade, a sub-representação são facetas da mesma violência que fere e elimina fisicamente indivíduos que compõem esses segmentos.

Muitos e muitas profissionais da educação perguntam-se como a lei 10.639/03, que foi modificada para 11.645/08, pode ser aplicada em sala de aula considerando do ensino infantil ao ensino superior e sendo realmente transformadora e profunda. No âmbito das artes visuais pensamos que a única forma de se ensinar história da arte com o foco na inserção e valorização de artistas visuais negras e negros é respeitando o tempo cronológico.

O que significa que elaborar livros de história da arte para qualquer segmento ou ciclo, criando-se capítulos exclusivos para a apresentação de artistas visuais negras e negros é incorrer no que a própria branquitude aponta como segregação: “ah, mais uma exposição somente com artistas visuais de cor negra? Isso é racismo”; “mais um livro inteiro somente com pintores negros do século 19? Isso é segregação”; “um curso de artes visuais que trata apenas de mulheres negras? E as brancas?”. Bem, esses questionamentos, que para pessoas elucidadas acerca das temáticas urgentes no que se refere ao escopo do que tratamos neste artigo, são considerados descabidos e frutos de uma resistência ‘agnóstica’ em aprender sobre o que não se aprendeu; reconhecer o que não se conheceu; reparar o que não foi reparado. Sem eufemismos, o racismo se faz presente na área da educação quando profissionais que se entendem como bem informados e humanizados diante da urgência de termos uma educação para a equidade, não a contemplam na revisão de artistas e temas apresentados e estudados em artes visuais.

⁴ “Interseccionalidade é um termo cunhado pela professora norte-americana Kimberlé Crenshaw em 1989. O conceito já existia, mas ela deu um nome a ele. A definição segundo seu livro é: ‘A visão de que as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade. Padrões culturais de opressão não só estão interligados, mas também estão unidos e influenciados pelos sistemas interseccionais da sociedade. Exemplos disso incluem: raça, gênero, classe, capacidades físicas/mentais e etnia’” (Cardoso, 2014).

Quando atentamos ao fato de que o ensino de história das artes visuais que incorpore artistas e produções de não brancas precisa estar alinhado à cronologia, não nos referimos aos estudos que seguem a linha do tempo ocidental. Ou seja, que para se estudar barroco, devemos antes passar pelo renascimento, ou que só se pode compreender o neoconcretismo se passarmos pelo modernismo. Não se trata da linearidade da linha do tempo. Até porque, há a necessidade de romper com essa dureza dessa linha a fim de possibilitar que esse ensino-aprendizagem rompa com os limites do modernismo, uma vez que em sala de aula, raramente se chega na produção de arte contemporânea.

Queremos dizer que em 2019 ainda estamos ensinando sobre artistas visuais do modernismo paulista sem expandir esse movimento de atualização estética, temática e pictórica para outros lugares do Brasil e ainda finalizamos o semestre no estudo de *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral (1886-1973); não ultrapassamos Tarsila do Amaral! Estamos num intervalo de 100 anos entre o que se ensina nas escolas e o que se expõe nas bienais e nas galerias de artes visuais Brasil afora. Isso é grave, pois denuncia o distanciamento entre os conteúdos do currículo escolar que praticamos, o que teorizamos e a realidade, a contemporaneidade.

A cronologia consiste em apresentar artistas visuais negras e negros inseridas e inseridos ou que produziram e produzem paralelamente às escolas e aos estilos apresentados em sala de aula, demonstrando dessa maneira que, apesar de essas pessoas não serem reconhecidas no mesmo período histórico que artistas visuais de maior visibilidade, suas produções estavam e estão alinhadas à escola ou estilo apresentado e estudado. Ou, ainda, que embora não estivessem ou estejam alinhadas e alinhados artistas visuais negras e negros existiam e existem e produziam e produzem obras diversas, mesmo à margem do sistema de arte porque historicamente também à margem da sociedade e dos acessos básicos, como de educação formal, de moradia, de saúde etc.

Dessa forma, a introdução do estudo dessas produções também contempla a contextualização e o alcance da dimensão de apartamento do povo negro em relação a uma gama de direitos, e que mesmo ser artista, que remonta a um pensar e fazer inerentes à condição humana, torna-se um enorme desafio, visto que, além dessas condições básicas de existência, há um sistema que legitima (ou não) quais obras são relevantes, quais obras podem ou devem ser expostas

como comercializáveis, quais biografias agregam valor às obras etc. Nesse “etc.” incluímos o poder de exibição dessas obras e as escritas que serão produzidas a partir delas – quais artistas e conseqüentemente quais obras permanecem para a posteridade e representam parte de um conjunto de valores de um período histórico.

Propomos, assim, que pensemos na arte que se ensina nas escolas, a dos movimentos artísticos e seus estilos, das biografias de artistas visuais e de seus contextos de formação, a partir da inserção do indivíduo negrodscendente como profissional das artes visuais existente num determinado período histórico e cronológico. O que significa que bibliografias que têm sido produzidas sobre arte e educação, história da arte, ensino da arte e quaisquer outros temas e recortes afins que, porventura, tenham elaborado um capítulo especial somente para artistas visuais “negras”, que essas bibliografias falharam porque replicam o apartamento, o distanciamento, a marginalização.

Falhamos ao não incorporar esses conhecimentos e produções desde sempre no que consideramos relevante e fundamental para ser assunto abordado em sala de aula a partir do currículo como saber humano. Falhamos porque permitimos que se propagasse a falsa noção de um povo e uma cultura brasileiros uniformes, sem atentar para a amplitude territorial e, logicamente, para as gentes que a povoam. Falhamos ao considerar que tais saberes só poderiam ser tema de aula em abril, como “comemoração” do Dia do Índio, ou maio, como “celebração” do dia da assinatura da Lei Áurea, ou em novembro, como forma de “festejar” o Dia da Consciência Negra.⁵ Falhamos ao considerar que esses momentos em separado fossem suficientes. Falhamos ao deduzir que as crianças não brancas não percebiam ou não percebem as ausências de suas culturas originárias e familiares como temas valorizados pelos espaços de ensino e de aprendizagem. Falhamos ao reiterar os lugares desses estudos não brancos e de suas propagações como secundários ou subordinados, assim como, historicamente esses povos têm sido tratados.

⁵ Dia do Índio, 19 de abril. Data da abolição da escravidão no Brasil, 13 de maio de 1888. Dia da Consciência Negra, 20 de novembro.

Propomos esse estudo da seguinte forma: se vamos estudar barroco, realismo, romantismo, neoclassicismo, impressionismo, modernismo, e assim por diante, até que cheguemos à produção de arte contemporânea, por movimento artístico que seja, devemos extrapolar os limites dos materiais bibliográficos, didáticos e paradigmáticos que temos à disposição, que estão aceitos pelo mercado editorial e parcialmente alinhados às subjetividades de interpretações da Lei de Diretrizes e Bases e dos Parâmetros Curriculares Nacionais em consonância com os textos das leis 10.639/03 e 11.645/08.

Nas disciplinas que constam nos PCNs, a saber artes visuais, teatro, dança e música, obrigatórias pela LDB 9394/96, constam habilidades e domínios, experiências e vivências que estudantes devem acessar. Nelas não estão expressos movimentos artísticos, artistas e contextos fundamentais; nós que os determinamos a partir dos currículos de cada escola privada ou pública, nós que elencamos e damos continuidade à história das artes visuais; nós que a tornamos menos pálida e lhe conferimos o colorido que tanto propagamos como característico de nossa cultura e nossa gente. E como o faremos? O que ou quem deixaremos de contemplar para abrir espaço a nomes importantes, porém menos conhecidos devido ao próprio processo de apagamento das diversidades Brasil a fora que toma o país a partir do início do século 20? Com a proposição dessa nova prática não estamos excluindo nomes e movimentos que conquistaram seus lugares, mas sim considerando um revezamento, uma diversidade, uma ampliação que dê possibilidade de abranger mais, outras e outros.

Traremos aqui algumas proposições considerando a vasta história das artes visuais do Brasil, para perceber um certo desenvolvimento das formas, dos materiais, das técnicas e de seus contextos tratando dessa historiografia à maneira dos *hiperlinks*, aos quais essa geração já se habituou.

Essas proposições de abordagem decolonial e não linear inicia-se pelo que é considerado o primeiro movimento artístico brasileiro dentro dos paradigmas da arte ocidental: o barroco. Importado da Europa via Portugal, temos uma produção artística compreendida cronologicamente nos séculos 18 e 19, cujas realizações seriam impossíveis sem a mão de obra escravizada de origem africana.

O trabalho manual era considerado atividade menor, marginalizada; por isso a compreensão da arte produzida naquele momento era bem diversa da que temos hoje; tanto artistas quanto a arte logravam de *status* menos valorizado.

Desempenhavam papéis de artífices e artesãos, fundamentais à produção inserida nessa escola artística, homens negros naquele contexto identificados como “pretos e pardos” ou ainda “homens de cor e mulatos” terminologias comumente encontradas na bibliografia que se refere aos autores dessas produções.

Esses homens atuavam em corporações de ofício sob a supervisão de um mestre, geralmente de origem portuguesa. Esses artífices e artesãos deveriam, portanto, seguir cânones estéticos e temáticos de acordo com as ordens do mestre, uma vez que seus talentos e habilidades contribuíam para realizações de esculturas, objetos, construções arquitetônicas, em geral de cunho católico. Existiram, todavia, também aqueles que, como homens livres, além de desenvolver uma produção artística a partir de estilo e estética próprios, tinham outros artífices trabalhando para si, o que os alçava ao *status* de artistas autônomos. Os mineiros Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813) e Antônio Francisco Lisboa (1730-1814) são dois desses casos isolados e focalizaremos brevemente este último para exemplificar essa afirmação. Filho de uma escravizada de origem angolana e de um arquiteto português que lhe concedeu a liberdade na pia batismal, suas obras são reconhecidas como as de maior importância e projeção nas Américas durante o período colonial, ainda que sua abrangência material se restrinja à região do atual estado de Minas Gerais.

Podemos ainda mencionar artistas negrodescendentes que realizaram trabalhos em outras localidades do Brasil na mesma época, como o paulista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819) e o baiano José Teófilo de Jesus (1758-1847). Apesar do predomínio de temática canalizada no catolicismo, encontramos na produção de Teófilo de Jesus uma exceção. Apresentaremos uma proposta de abordagem de uma de suas alegorias dos continentes, a referente ao continente africano (Figura 1), seguida de alegoria do mesmo continente (Figura 2), pintada pelo italiano Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770).

Apesar da distância formativa e geográfica, a temática da alegoria era um gênero comum entre os séculos 16 e 19, e consistia em representar as riquezas de cada continente com destaque para seu gentio, fauna e flora devido à novidade que representava o conhecimento do Velho Mundo (Europa) em contraste com as novidades que apresentavam as terras recém-conhecidas pelos exploradores europeus (Américas, Ásia e África). Ambas as obras que selecionamos são produções que se ambientam no movimento barroco resguardados os contextos de desenvolvimento dessa escola artística no Brasil e na Itália.



Figura 1
José Teófilo de Jesus,
Alegoria da África, s.d., óleo
sobre tela, 65 x 82cm
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Te%C3%B3filo_de_Jesus
Acesso em 10 fev. 2019



Figura 2
Giovanni Battista Tiepolo,
*Alegoria da África: homem
com camelo*, detalhe do
afresco *Apollo e os continentes*,
na escadaria do Würzburg
Residenzschloß, 1752-1753,
1.900 x 3.050cm (dimensões
do afresco inteiro)
Fonte: <http://thehealingpowerofimages.blogspot.com/2012/07/>
Acesso em 10 fev. 2019

No caso de Tiepolo, destacamos aqui um detalhe de afresco que retrata todos os continentes,⁶ e que exhibe a África conhecida até então pelos europeus. Identificamos a cena como localizada entre a região do Sahel e do norte do continente por vários elementos, como: o camelo, animal que realizava o transporte de pessoas e de mercadorias nas caravanas comerciais; pessoas cujas vestimentas indicam a inserção na cultura islâmica, que é comum nessa região; valiosos produtos de escambo como o tapete que reveste o lombo do camelo, as cerâmicas, os marfins de elefantes, objetos que, entre outros, serviam como moeda. A composição triangular escolhida por Tiepolo é característica do período barroco e culmina com a cabeça da mulher que representa a África em seu topo e ao centro, cabeça que está revestida por um lenço branco, e os braços adornados por dourados braceletes; apesar de seminua, uma mulher que orgulhosamente apresenta as riquezas de seu continente.

Já a composição da pintura de Teófilo de Jesus, remonta à tradição dos pintores holandeses que estiveram no Brasil no século 17, na região de Pernambuco, como a pintura de Albert Eckhout (1610-1665), representando uma mulher africana, de 1641. A sua África está, portanto, ladeada de parca vegetação, talvez para sinalizar o clima seco em algumas regiões do continente, juntamente com alguns animais de pequeno porte que estão nas copas das árvores e no chão. Ao fundo também estão animais desse continente de maior porte como o rinoceronte e o leão, que deveriam causar enorme curiosidade, pois que outros pintores os representaram. A suavidade das pinceladas conjugada à ação do tempo apresenta alguns animais extremamente integrados à vegetação, de forma que quase desaparecem no conjunto da composição.

A África de Teófilo de Jesus também é representada por uma mulher seminua, neste caso, sentada sobre o elefante revestido por um tecido que se assemelha a um brocado, tecidos com motivos ricamente bordados em fio de ouro ou dourado. Sua África, também ao centro da composição desfila majestosa, e o próprio elefante nos mira, como que ciente do nosso olhar.

⁶ “A obra foi encomendada pelo príncipe-bispo Karl Philipp Greiffenklau, que reinou de 1749 a 1757, quando morreu. Embora muito rico, o príncipe foi uma figura de menor importância histórica, imortalizado por Tiepolo com imensa inventividade e confiança como se fosse um herói poderoso” (Conheça..., 2012).

As duas Áfricas, de Tiepolo e de Teófilo de Jesus, possuem convergências em suas representações. Os detalhes em dourado que adornam os corpos dessas mulheres ou seus entornos denunciam a fascinação que os metais preciosos causavam nos exploradores europeus e, ao mesmo tempo, a esperança de os encontrar em abundância no continente. Na África de Tiepolo são as mercadorias que chegam à Europa por meio do comércio transaariano que dominam a cena, enquanto na de José Teófilo já há mais informações acerca do continente que os europeus, especialmente portugueses, tentavam penetrar, mas que, entretanto, tinha na fauna e na flora dois obstáculos. Ambas as representações apresentam corpos desnudos o que alimenta o imaginário ocidental acerca de uma sensualidade e sexualidade pulsantes nas populações do continente, pois, em comparação com europeus, alguns desses povos, por estar em localidades muito quentes e não ser cristãos, não cultivavam os mesmos tabus em relação aos corpos nus. Por fim, ressaltamos que essas duas Áfricas são retratadas com um espírito soberbo e altivo que difere das qualidades que o senso comum hoje atribui ao continente berço da humanidade.

Para além dessa análise mais comparativa, expandindo as possibilidades de compreensão da história das artes visuais, seria oportuno apresentar o que ocorria em parte da África nesse momento cronológico, para além da fértil imaginação dos dois artistas. Se considerarmos esse pequeno recorte cronológico ao qual nos referimos sobre o barroco na Itália e no Brasil, podemos, por exemplo, apresentar uma significativa produção do país que hoje conhecemos como Nigéria: a do Império do Benim, também conhecido como Império Edo.

Estima-se que o Império do Benim tenha sido fundado por volta do século 10 e existido e resistido até o fim do século 19, quando foi invadido e saqueado por britânicos. Parte considerável das obras de arte que adornavam o palácio real e que também narram os feitos históricos dessa secular população da África Ocidental encontram-se atualmente no Museu Britânico, tais quais as placas comemorativas fundidas em uma liga que mescla bronze e latão.

Mencionar e mesmo aprofundar a observação e o estudo dessas obras de arte do antigo Império do Benim é fundamental para compreender estilisticamente parte da estética da estatuária em madeira produzida no Brasil do fim do século 19 para início do século 20, que demarca os estudos do que

chamamos de arte afro-brasileira e que de forma um tanto quanto cientificista foi pioneiramente estudada e registrada pelo médico baiano Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906).⁷

A partir da abertura da já mencionada Academia Imperial de Belas Artes, esse fazer artístico que, anteriormente a ela no Brasil ocorria via corporações de ofício e do compartilhamento de informações entre mestres e aprendizes, passa ser estruturado de outra maneira que “válida” o ofício de artista:

Se antes sua formação era realizada de maneira anônima, e ele confundido com o artesão e retirado dos estratos mais baixos da população, a partir da criação da Academia, era de se esperar que o artista começasse a ser pensado como um profissional ao qual estaria reservada uma formação erudita, propícia a capacitá-lo no sentido de fazê-lo interagir no processo de constituição de uma cultura visual superior, onde à mera perícia artesanal deveria estar aliado um saber intelectual, consciente da tradição, ou das tradições artísticas e culturais do momento (Duque Estrada, 1995, p. 13).

O que significa que além de os artistas terem mais autonomia em relação aos temas que retratavam, que passaram a extrapolar as demandas e temáticas da Igreja católica, ser considerado artista também consistia em ter uma formação mais específica e normatizada. Essa exigência que se sedimenta ao longo dos anos, que impõem uma estrutura de formação comum a todas as pessoas que desejavam ser artistas, evidentemente também aparta uma parcela da população dessa realização, e, de modo geral, essa população é negrodscendente.

É sabido que a Academia Imperial de Belas Artes teve artistas negros, especialmente com a transição de Império para República em 1889, quando foi rebatizada como Escola Nacional de Belas Artes. Alguns nomes e obras chegaram até nós, como os dos irmãos Timótheo da Costa, Emmanuel Zamor (1840-1917), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), Estevão Roberto da Silva (1844-1891), entre tantos outros registrados pelo historiador e crítico de história da arte brasileira Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911).

⁷ A esse respeito ler o artigo do mesmo médico (Rodrigues, 1904).

A sobrevivência de alguns nomes, contudo, não significa que esses artistas visuais, em sua maioria pintores, foram todos reconhecidos em vida; alguns passaram por enormes dificuldades para concluir seus estudos devido a questões financeiras – lembremos que parte deles iniciou sua formação durante a vigência da escravidão como sistema de trabalho e que, no pós-abolição (1888), não houve nenhuma espécie de política pública que visasse à incorporação da população ex-escravizada numa perspectiva de acessos. Isto significa que estamos tratando de exceções.

E, ainda que inseridos nesse panorama, alguns deles tiveram certa visibilidade no que tange a possuir trabalho e à possibilidade de usufruir de uma estrutura proporcionada pela Escola Nacional de Belas Artes, como os prêmios de viagem ao exterior, por exemplo. Dentre esses artistas, destacamos a curta trajetória do fluminense Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), que realizou inúmeros trabalhos voltados para as artes decorativas com seu irmão João Timótheo da Costa (1879-1932), foi premiado em 1907 com viagem à Europa para aprimorar seus estudos artísticos, e, pela Exposição Geral de Belas Artes e por meio de suas pinturas, apresentou inúmeras experimentações e incorporações pictóricas com as quais teve contato nessa viagem.

Pôde estudar e apreender as transformações modernas que se iniciam com o impressionismo, movimento inaugurado em 1860, pontapé do modernismo, que se estendeu a movimentos artísticos como fauvismo, expressionismo, entre outros cujas relações pictóricas e formais são identificáveis nas produções de Arthur Timótheo.

Tratar desse posicionamento artístico e estético que Arthur Timótheo agregou a suas pesquisas em pintura é reconhecer que esse artista se antecipou às premissas apresentadas pelos modernistas brasileiros, o que o coloca como um pré-modernista, ou modernista antes mesmo da exposição do lituano Lasar Segall (1889-1957), ocorrida em 1913, de base expressionista; antes de Anita Malfatti (1889-1964), cuja exposição dialoga com a escola expressionista e é considerada a primeira exposição modernista de uma artista visual no Brasil; ou ainda, anterior ao acontecimento da Semana de Arte Moderna de 1922, da qual participaram importantes nomes das artes, de forma geral.

Reparem também que o reconhecimento de ser pioneiro ou pioneira, de ter uma produção de arte relevante ou não, de formar um público que aprecie e

adquirir um certo tipo de obra, fundamentalmente consiste na exposição do que se produziu, no mostrar, no exhibir. O lugar de exposição é o de legitimação, de registro. Não temos conhecimento de ter havido nesse início de século 20 uma exposição de Arthur Timótheo que reunisse as pinturas decorrentes da ampla pesquisa que encaminhou e, com isso, há um apagamento histórico de seu empenho em “modernizar” a pintura brasileira.

Em uma de suas pinturas sem título e sem data, do início do século 20, na qual o pintor fluminense retrata uma igreja (Figura 3), é visível a referência ao processo de pesquisa de Claude Monet (1840-1926), acerca da interferência da luz em nossa percepção cromática, cujos resultados obtidos pelo pintor francês estão registrados nas 18 pinturas da Catedral de Rouen (Figura 4). Na pintura de Arthur Timótheo, os detalhes arquitetônicos que explodem em claridade e que não possuem nitidez por esse motivo estão em diálogo com as pinturas de Monet, especialmente as que exibem a luz difusa e amarelada de final de tarde.



Figura 3

Arthur Timótheo da Costa,
Sem título, s.d., óleo sobre
tela, 36 x 34cm Coleção
particular

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3318/sem-titulo>

Acesso em 11 fev. 2019



Figura 4
Oscar-Claude Monet, as 18 telas que retratam a Catedral de Rouen de um mesmo ponto de vista, 1892, óleo sobre tela
Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/5a/91/c4/5a91c47ed2fd27b3e8f5d26eea42b9e8.jpg>
Acesso em 3 mar. 2019

São inúmeras as pinturas de Arthur Timótheo que expressam seu interesse e dedicação à incorporação de um pensamento menos acadêmico da pintura. O fato de se tratar de um homem negro trabalhador das artes visuais, que sobrevivia de seu fazer sem estar inserido em determinados círculos, o coloca à margem de alguns acontecimentos, e não ser visto é não ser lembrado, em qualquer época. Se em 2019 não é simples ser um artista negro, o que o seria em 1919? Arthur Timótheo faleceu aos 41 anos, internado no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro com o diagnóstico de demência parálitica (Arthur..., 2014), mas aqui tentamos dignificar sua iniciativa e colocá-lo em seu devido lugar de modernista.

Como forma de expandir esses estudos sobre o modernismo a partir do impressionismo, também é importante inserir as diversas pintoras impressionistas que atuaram nesse mesmo período, como a estadunidense Mary Cassat (1843-1926), que levou para as temáticas impressionistas o ambiente doméstico, especialmente as relações entre mulheres mães e suas crianças, alternando as cenas extremamente doces e de carinho com os momentos de cansaço e exaustão que também abarcam a maternagem.

Como uma terceira e última proposta de abordagem em história das artes visuais do Brasil numa perspectiva decolonial, ou que se pensa nesse caminho, insistimos no modernismo, mas agora propondo uma reflexão mais sociológica acerca do que exibimos e do que ocultamos durante tanto tempo nesses estudos. Para tanto, trazemos as pinturas da paulistana Tarsila do Amaral e da mineira Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), mulheres que, com pouco mais que geração de diferença entre as datas de nascimento, tiveram trajetórias absolutamente opostas no campo das artes, uma de origem extremamente privilegiada, e a outra de origem totalmente vulnerável; uma que tinha posses familiares que lhe permitiram estudar arte com os melhores pintores no exterior, e a outra que teve que abandonar os estudos criança para auxiliar no orçamento familiar e retomou seu processo de alfabetização já adulta; uma que explorou tematicamente a cultura brasileira de matriz negra e popular de seu lugar de espectadora, e outra que a aborda como protagonista que participa de folguedos. Os abismos biográficos entre as duas artistas são gritantes; se isso, entretanto, não deprecia as produções de uma e outra, revela, todavia, a perversidade histórica de nossa sociedade.

De Tarsila do Amaral trazemos a tela *A negra*⁸ e de Maria Auxiliadora da Silva, a tela *Autorretrato com anjos*.⁹

A negra, pintura realizada em 1923, quando a artista para aprimoramento artístico estava em Paris, onde teve aulas com artistas importantes do contexto das vanguardas europeias, como Fernand Léger (1881-1955), que se insere na escola cubista. Consideramos, aliás, que há uma enorme herança formal do modo de pintar de Léger nos primeiros trabalhos modernistas de Tarsila, especialmente naquelas pinturas que retratam o crescimento e industrialização da cidade de São Paulo como a tela de mesmo nome, de 1924, ou nas que se inspiram na cultura popular, nos seus contos e nas paisagens rurais, como a tela *A lua*, de 1928, recentemente adquirida pelo MoMA, de Nova York.

⁸ Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 81,3cm, Coleção MAC/USP (SP). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>. Acesso em 3 mar. 2019.

⁹ Maria Auxiliadora da Silva, *Autorretrato com anjos*, 1972, óleo sobre tela, 63,5 x 45 x 3cm. Coleção Silvia e Mario Gorksi. Disponível em: <http://www.infoartsp.com.br/agenda/maria-auxiliadora-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia/>. Acesso em 3 mar. 2019

Tarsila percebe que no ambiente parisiense da década de 1920 existia todo um interesse da classe artística por conhecer um conjunto de manifestações culturais que foram agrupadas como “arte e cultura negras”, a arte de África e da diáspora africana que chegava à Europa por meio, principalmente, de esculturas provenientes dos violentos contatos dos neocolonialistas com as populações africanas sob forças desproporcionais das chamadas potências. Mais do que esculturas também chegavam fotografias, filmes, músicas, relatos não somente de e sobre a África, mas também das culturas afro-americanas (estamos expandindo o entendimento de afro-americana para todas as três Américas). Assim, de forma sintética devido à natureza dessa escrita, *jazz* (Estados Unidos da América), *candombe* (Uruguai), *candomblé* (Brasil), *tango* (Argentina), entre muitas outras expressões culturais e artísticas afro-americanas tornam-se foco de interesse das elites americanas, pois que demarcam a “novidade” ante à herança artística e cultural hegemônica, mas também a indelével resistência dessas populações que, desterradas e escravizadas, se reinventaram, se preservaram, sobreviveram em muitos aspectos via arte.

Assim, apesar das muitas leituras de *A negra* que podemos realizar hoje, na pintura de Tarsila ela representa o alcance e inserção no mercado de arte internacional, pois a pintora percebera a existência de especial interesse pela temática negra. A mulher que ela exhibe na obra tem como referência a ama de leite que acompanhou a própria artista e da qual existe uma fotografia que a retrata na posição corporal da figura da pintura.

Existe uma leitura romantizada, bem ao modo brasileiro, de não encarar o colonialismo, a escravidão, o racismo e a marginalização das pessoas negras, que interpreta *A negra* como um elogio amoroso da artista à mulher que fora sua cuidadora. Porém, muito provavelmente, essa relação de afeto entre Tarsila e a anônima da fotografia não seria fundada numa afetividade bilateral.

Quando a pintora despe a figura da mulher – que na fotografia original que lhe serviu de referência está vestida – ela se despe também, mostrando-se como uma mulher que não consegue humanizar aquela que lhe conferiu dedicação e educação. Transforma essa mulher vestida numa mulher nua e extremamente embrutecida, cujos traços faciais próprios do fenótipo negro ela acentua; retira-lhe também as vestimentas e os cabelos. Exotiza essa mulher, de maneira que se

alinhe à concepção que se forjava sobre populações e pessoas negras-afri-
canas, que é a de selvagens, exóticas e incivilizadas. Segundo o crítico de
arte Silas Martí:

Ela quase transborda do quadro, os dedos dos pés e o alto da cabeça
roçando os limites da pintura. O seio enorme, que pende sobre os braços
cruzados, e os lábios carnudos fazem dessa figura despida uma mulher
superlativa, com ar de fera enjaulada ou mucama violentada (Martí,
2018, s.p.).

Tarsila expropria de sua humanidade e identidade essa mulher, que
passa a ser apenas *A negra*, por mais que tivesse um nome; isso diz muito
sobre como as mulheres negras são entendidas e tratadas socialmente no
Brasil.

Essa concisa análise do que está nas entrelinhas da leitura da obra *A
negra* é essencial para observar, entender e valorizar biografias e produções de
artistas visuais como Maria Auxiliadora, e, nesse caso, percebermos que toda
a sua obra se dirige para o lado oposto, que é o de conferir humanidade às
populações excluídas, bem como a suas práticas mais corriqueiras, como
igualmente confere humanidade a si também.

Maria Auxiliadora não teve estudo com artistas renomados, ao contrário;
cedo sua família mudou-se de Minas Gerais para São Paulo, do ambiente rural
para o urbano, e com o tempo a criança cedeu seu tempo para trabalhar primeira-
mente como doméstica e depois como costureira. Paralelamente teve educação
informal em artes visuais a partir dos aprendizados em costura e bordado com sua
mãe, dos desenhos que realizava de forma livre e de todo um ambiente familiar
no qual conviveu com escultores, poetas e pintores. João Cândido (1933) é
pintor, irmão de Maria Auxiliadora, e se encontra em atividade, tendo recente-
mente aberto seu ateliê em São Paulo.

Para além da família, ela também teve formação em cultura afro-brasileira
a partir de sua vivência com o grupo de artistas não hegemônicos que expunha
na Praça da República e com a família Trindade, tendo Raquel Trindade (1936-
2018), também pintora entre outras ocupações, a incentivado a pintar. Assim
fortalecida, Maria Auxiliadora, em 1967, resolveu dedicar-se somente à pintura
registrando tanto suas lembranças de infância, que retratavam as festas da roça,

quanto todo um imaginário afro-brasileiro e popular com o qual teve contato a partir de sua vivência com várias pessoas já inseridas no ativismo.¹⁰

Em vida vendeu obras e teve o reconhecimento de críticos como Mário Schenberg (1914-1990), que a introduziu num círculo de contatos que projetou sua carreira no Brasil e no exterior, sem, no entanto, que com esse feito conseguisse viver confortavelmente de seu trabalho como artista.

Entre as suas várias pinturas, *Autorretrato com anjos* é o reverso de *A negra*, de Tarsila do Amaral. Substitui a mulher negra no lugar de objeto observado para o objeto retratado a partir da mulher negra como protagonista que se autorretrata em seu ofício. Se *A negra* apresenta uma mulher negra nua e destaca as deformações ou adaptações do corpo à condição de quem, por exemplo, amamentou muitas crianças, como sugere o seio longo caído à frente do braço, *Autorretrato com anjos* apresenta uma mulher negra totalmente vestida em trajes rendados, cujos detalhes vermelhos da blusa e da calça ornam com o turbante nos cabelos. Turbante esse que ainda que estivesse em voga nos anos 1970 como acessório de moda, também acena para uma busca pela cultura afro-brasileira, que encontramos nos temas de inúmeras pinturas de Maria Auxiliadora.

Em seu autorretrato a artista está também pintando uma cena rural que remonta ao passado e a origens de sua família, no lugar onde se planta, se cultiva e se colhe, no lugar onde os pés tocam a terra. Reparem também que a artista se autorretrata descalça, e apenas os pés desnudos a reconectam com a ancestralidade.

Desse modo, as duas pinturas que retratam mulheres negras têm sua importância na história das artes visuais considerando seus contextos de criação. Uma, porém, apresenta uma visão que exotiza a mulher negra, enquanto a outra apresenta a mulher negra que se emancipa; uma recoloca o corpo dessa mulher no lugar de exposição, sujeito à observação de outrem, e na outra é a mulher negra quem observa e pinta o que é observado; na primeira a negra é objeto, na segunda ela é protagonista que se registra no mundo. São curtas comparações de enorme profundidade do ponto de vista histórico, porque se à mulher negra foi negada qualquer possibilidade de ascensão socioeconômica e, conseqüentemente, em outras áreas da vida, é essa mesma mulher que rompe com a máscara que

¹⁰ Ativismo é uma palavra resultante da mescla de artista e ativista.

silencia, com as correntes que imobilizam e se permite outras existências, que rompem com o que o imaginário, a representação por meio de parâmetros ocidentais, lhe impunha.

O conjunto das obras de Auxiliadora é não apenas um testemunho de superação de obstáculos históricos, sociais e culturais, mas, sobretudo, uma forma de sobrevivência à qual se agarrou desde a infância, e uma maneira de se comunicar, de criar, de existir no mundo.

Da infância à vida adulta, seu amor pela arte é notório; foi por ela que suspirou em vida, e com quem se uniu numa intensa relação de processo criativo entre os anos de 1967 até 1974, quando fez sua passagem. Foi com a arte que dividiu a vida e o prazer de pintar de tudo um pouco. Habitadas/os que estamos a determinados padrões que nos enrijecem a alma, esquecemo-nos de tirar o véu “branco-europeu-ocidental-hétero-exato-linear” dos olhos e oferecer um cafuné ao olhar (Santos, 2018).

Creemos profundamente que o estudo comparativo entre as biografias de artistas visuais, suas obras, os contextos que lhes permitiram (ou não) progresso como profissionais da arte, articulado às importâncias que encontramos nessas produções por meio de suas observações, leituras, interpretações e correlações com o mundo no qual estamos são imprescindíveis para a escrita da história das artes visuais, a reflexão crítica acerca desses objetos de arte e do que são, o que representam na perspectiva do crescimento e desenvolvimento humanos. Obras de arte existem porque pessoas que as produzem existem. Obras de arte servem à nossa existência e não deveriam ser estudadas apartadas da história das sociedades humanas.

Neste momento é hora de desvelar a história das artes visuais, bem como de estudar as histórias das humanidades sem as amenizar ou romantizar nem omitir acontecimentos, por mais desafiador que seja confrontar o passado histórico. E isso deve ser feito por todas as pessoas em todos os lugares. Essa desconstrução, “descolonização do conhecimento” – numa referência ao texto uterino de Grada Kilomba (s.d.) – é urgente e devemos refletir e exercitar sobre como a faremos; apresentando a ideia de que não temos vencedores e vencidos, como nos foi ensinado; que não existe um conceito de belo universal, que possa, de fato, ser atribuído às obras criadas por populações tão diversas; que as obras-primas europeias não sejam superiores às obras-primas de outras populações.

A história das artes visuais no mundo e no Brasil não é pálida. A multiplicidade de cores transborda os limites dos objetos de arte, dos desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, modelagens, fotografias, performances, vídeos, instalações, construções, o que quer que chamemos de obra de arte é imaginado e materializado por gente, e queremos saber e ver as cores de todas as gentes que têm se inscrito na história com suas existências e suas artes.

Renata Aparecida Felinto dos Santos é doutora e mestre em artes visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora adjunta de teoria da arte no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Universidade Regional do Cariri, CE. Atua há 20 anos nas artes visuais, dos quais 10 foram dedicados à arte-educação em museus e instituições de arte e cultura tendo sido coordenadora do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Como artista visual, vem desenvolvendo trabalhos que relacionam arte, identidade e gênero, tendo participado de diversas exposições no Brasil e no exterior apresentando desde desenhos a performances.

Referências

- ARTE e a Lei de Diretrizes e Bases. Portal da Educação. Pedagogia. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao/arte-e-a-lei-de-diretrizes-e-bases/36090>. Acesso em 10 jan. 2019.
- ARTHUR Timótheo da Costa. Museu Afro Brasil. Índice Alfabético. Disponível em: <http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2014/12/02/arthur-timotheo-da-costa>. Acesso em 10 fev. 2019.
- CARNEIRO, Sueli. Epistemicídio. *Geledés*, 4 set. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/epistemicidio/>. Acesso em 3 mar. 2019.
- CARDOSO, Bia. Feminismo interseccional. Que diabos é isso? (e por que você deveria se preocupar). *Blogueiras Feministas*, 24 jul. 2014. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2014/07/24/feminismo-interseccional-que-diabos-e-isso-e-porque-voce-deveria-se-preocupar/>. Acesso em 3 mar. 2019.
- CONHEÇA alegoria dos planetas e continentes, de Giambattista Tiepolo. Universia Brasil. Em destaque. 20 jun. 2012. Disponível em: http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/06/20/944_346/conheca-alegoria-dos-planetas-e-continentes-giambattista-tiepolo.html. Acesso em 10 fev. 2019.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira: ensaios e documentos*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

KILOMBA, Grada. *Descolonizando o conhecimento*. Trad. Jéssica Oliveira. Rio de Janeiro: Instituto Goethe. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em 3 mar. 2019.

MARTÍ, Silas. MoMA expõe obras de Tarsila do Amaral nos anos 1920, como ‘A Negra’. *Folha de S. Paulo*, 8 fev. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/moma-expoe-obras-de-tarsila-do-amaral-nos-anos-1920-como-a-negra.shtml>. Acesso em 3 mar. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PERÍCIA conclui que Dilma não participou de pedaladas fiscais. *O Globo*, 27 jun. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/06/pericia-conclui-que-dilma-nao-participou-de-pedaladas-fiscais.html>. Acesso em 3 mar. 2019.

PORTO, Gabriella. Democracia Racial. *Infoescola*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/sociologia/democracia-racial/>. Acesso em 4 mar. 2019.

RODRIGUES, Raimundo Nina. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura. *Kósmos: revista artística, científica e litteraria*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 11-16, ago., 1904.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto. A forma como sobrevivência: denço para o olhar. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Editora Masp, 2018.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 236-261, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Racialização e essencialização: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras¹

Racialization and essentialization: perversity and racism in the framework of black men and women in the Brazilian visual arts

Igor Simões

Resumo

Há uma permanente ferida na sociedade brasileira que reverbera sua herança colonial e afrodiaspórica. Nas artes visuais e nos seus discursos é possível encontrar e justapor de forma anacrônica diferentes fragmentos que apontam para uma contínua reiteração de elementos que partem de uma pretensa essência do sujeito negro e seu uso como categoria para situar a produção artística de homens e mulheres racializados. Ao longo dos séculos 19 e 20, ganhavam espaço abordagens que apontavam uma relação entre olhares *essencializados* e sujeitos *racializados*, criando a perversa correspondência entre a pertença à raça negra e os critérios de leitura e classificação de objetos que passaram também a ser racializados e, assim, hierarquizados de maneiras análogas àquelas que subalternizaram os corpos negros de homens e mulheres desde a escravização até os dias atuais. Reunindo imagens, trechos de textos referenciais acerca da arte e da cultura brasileira nos séculos 19, 20 e 21 que tomam como tema a produção de negros e negras, este artigo/ensaio apresenta evidências da permanência do racismo estrutural e aponta para a urgência de pensamentos pautados pelo enfrentamento desses temas nas artes visuais brasileiras.

Palavras-chave

Artes visuais brasileiras. Raça. Sistemas da arte e visibilidade negra.

Abstract

There is an endless wound in Brazilian society that reverberates its colonial and its afro-diasporic heritage. In the visual arts scenario and in its discourse, it's possible to find and overlap in an outdated way different fragments that point to an endless repetition of elements that assume an alleged essence of the black person and its utilization as a category to locate the artistic production of racialized men and women. Over the 19 and 20 centuries, approaches that highlight the relation between the essentialized viewpoint and racialized people, establishing the correspondence between the belonging of the black community and the interpretation and classification criteria for objects that, by its turn, become also racialized and, for instance, ranked on a hierarchical basis similar to the ones that subordinates black women and men bodies since the slavery to the current days. Therefore, this works has as its main objective provide evidences to the survival of the structural racism, as to aim the urgency of thoughts guided by the confrontation of those themes in Brazilian visual arts scenario. To achieve that, it uses fragments of Brazilian art critical and historiographic productions among 19, 20 and 21 centuries that has as its themes the production of black men and women.

Keywords

Brazilian visual arts. Race. Art system and black visibility.

¹ Texto originalmente publicado em *Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 368-378, 2020.

Sobre a perversidade

Perversidade. O dicionário Aulette apresenta como perverso aquela ou aquele que prejudica outros intencionalmente. Racismo. Quando se associam perversidade e racismo, no Brasil, estamos falando de movimentos orquestrados que têm como fundo barrar os fazeres e pensamentos de sujeitos de forma a buscar hierarquizar suas presenças em relação a uma regra. A regra da branquidade como regra de correção. Quando chegamos nas artes visuais brasileiras, tanto em seu aspecto de produção poética como nas suas abordagens no campo da crítica, da curadoria e da história da arte, este conjunto – perversidade e racismo – constitui lentes para reposicionar as artes visuais brasileiras. Urge reposicionar esse enfoque a partir de um olhar que toma como ponto de partida o racismo como elemento que estrutura as relações sociais em todo o território brasileiro e que, como tal, não teria nas artes visuais um espaço de imunidade.

Os exemplos aqui vão desde abordagens teóricas e culturais, apagamentos e, ainda, usos que configuram lugares de recorrências na representação de sujeitos. Há aqui a vontade de encontrar, nos exemplos apontados, alguns dados que nos permitam fazer movimentos que anacronicamente aproximem nossas experiências do passado e do presente e estabelecer elementos para pensar outros futuros em um dos períodos mais assustadores da vida contemporânea brasileira. Nesta escrita, estão algumas tentativas de dar continuidade a elementos que nos permitam começar a construção de uma leitura crítica da historiografia e da história da arte brasileira, capaz de elencar desde a produção de homens e mulheres negras até aquilo que se disse e se pensou sobre nós.

Entendemos que os ataques, por exemplo às políticas públicas de acesso de sujeitos negros à universidade, a escassa bibliografia sobre a presença de negros nas artes visuais, as abordagens de matriz mestiça que nas imagens do modernismo sedimentaram lugares perversos para corpos representados são matrizes que não nos levam apenas a seus tempos de produção, seja no passado ou no presente, mas são sintomas de hierarquias e apagamentos das vozes e existências negras na arte e na sociedade brasileiras. No entanto, a ainda insuficiente presença em acervos e programações institucionais também deve ser justaposta à emergência contemporânea de novas formas de resistência que, passando pelos movimentos sociais, também nos levam a uma nova fala em relação à soma desses fatores nas artes visuais brasileiras.

Precisamos, desde os pensamentos das artes visuais, manter uma contínua atenção ao jogo de *racialização, racismo e essencialização* de homens negros e mulheres negras. Se, por um lado temos visto a produção de artistas racializados como negros se firmar como uma das mais pulsantes na arte que nomeamos contemporânea, ainda temos de ter em mente o fato de que os discursos dessa produção aparecem atrelados a uma falta de noção de continuidade histórica. Uma continuidade que não aparece aqui em termos de heranças artísticas renascidas em elementos visuais e, sim, na resistência e no ativismo herdados. Herança que parte da existência de figuras anteriores como o artista, historiador, professor negro Manoel Raymundo Querino (1851-1923); nas soluções humanizadoras da produção de Maria Auxiliadora (1935-1974); em Abdias do Nascimento (1914-2011) e outras e outros que, mesmo diante de um ambiente prioritariamente branco e excludente, ultrapassam enquadramentos tão recorrentes como noções de escrita histórica sem referência e verificação (Querino), as noções de popular, primitivo e folclórico incidindo sobre sua produção (Maria Auxiliadora e Abdias do Nascimento).

Um ponto inaugural

As artes visuais brasileiras condensadas em obra única. Talvez devêssemos mesmo começar uma escrita da história da arte que estabelece como ponto de partida uma imagem inaugural. Trata-se de a *Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos (1852-1936). A quem lê, as suposições de que rumo tomaremos já começam a se esboçar. Os discursos acerca dessa imagem atravessam as narrativas não só das artes visuais brasileiras como também das inúmeras disputas que definem e marcam em ferida viva as estratégias assumidas em diferentes tempos na sociedade local: a raça, a leitura da presença negra e a tentativa de produção de condições para seu desaparecimento.

Não é objetivo deste texto realizar uma extensa situação da obra e seus contextos formais nem trazer um levantamento de Modesto Brocos como figura autoral na arte brasileira do fim do século 19 e início do 20. Trabalhos de extenso fôlego, a se ressaltar aquele empreendido por Tatiana Lotierzo (2017), em sua dissertação de mestrado que deu origem à publicação de *Contornos do invisível: racismo e estética na pintura brasileira*, o fazem e servem de guia

para nossas compreensões. É exatamente Lotierzo (p. 25) quem nos empresta a descrição que usamos aqui:

Em pé, diante de uma palmeira, a senhora negra tem as mãos erguidas ao céu, como se agradecesse um milagre. No centro, uma jovem de pele mais clara está sentada. A personagem olha zelosa para o bebê que segura no colo. Com ares de ensinamento aponta para outra mulher- ainda que o ângulo percorrido pelo indicador pareça não a encontrar. A criança está completamente voltada para a mulher mais velha, olhando-a com a mão direita erguida, enquanto na outra segura uma laranja. [...] À direita, um homem sorri, timidamente, enquanto cumpre o papel de pai na composição. Ele dá as costas para a mulher mas olha de esgueira para o menino.

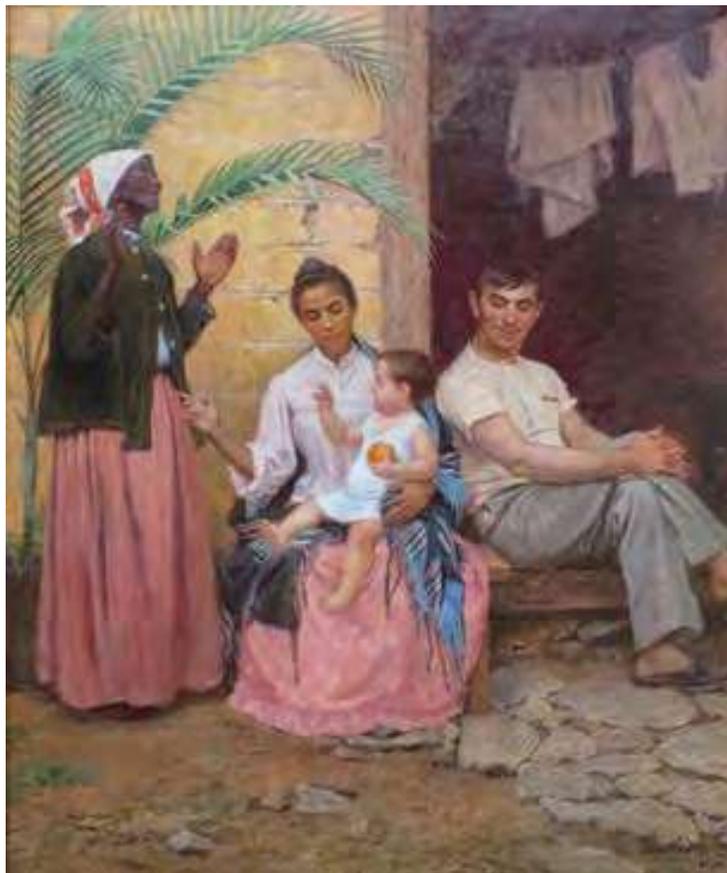


Figura 1
Modesto Brocos, *A Redenção de Cam*, óleo sobre tela, 1895

Uma mulher negra retinta olha para o céu como se agradecesse, com os pés descalços cravados na terra, envolta por folhas de palmeira, enquanto a filha mestiça segura nas mãos o filho branco que aponta para a senhora, observado pelo pai branco. A linha narrativa não nos é estranha e nem ao menos é específica de uma época. Estamos diante, sim, de um tipo de enquadramento sobre o processo de racialização associado à noção de branqueamento como futuro da nação jovem que tem em suas mãos o mundo. O Brasil, no colo da mestiça, que reaparece branqueado sob o olhar herdado do branco europeu e mantém o negro no passado. Ora, a imagem condensa muito da nossa noção de história da arte. Há ainda a negra velha que aparece em forma de composição diferente dos demais. Não apenas seus pés estão nus. Eles estão postos na terra que antecede o calçamento onde o homem branco se posiciona. Nua também está a velha de qualquer manutenção de existência futura. O país se branqueia e tenta encontrar síntese na miscigenação com vistas ao erguimento de uma nova realidade. Também a produção de negros e negras foi, desde o início do século 19, envolvida em uma noção de tempo que passou e que se apresentava distante do caráter civilizado que agora se ergueria. Em nossa historiografia, dados sobre uma possível produção de artistas negros no passado brasileiro são uma miragem e sempre filtrados por um completo embranquecimento de nossas história e crítica da arte.

Alguns nomes surgem sempre associados ao barroco e na eterna ladainha de desaparecimento dessa orientação diante da ascensão de uma arte civilizada, de corte e baseada em princípios academicistas que, por sua vez, diminuíram quando não apagaram ou branquearam seus protagonistas negros. Não nos é estranha essa leitura. Estamos falando de homens e mulheres retirados à força de suas terras e despidos da possibilidade tanto de humanidade como de reconhecimento de suas condições de produções marcadas pela elaboração. A arte brasileira não só insistiu em branquear-se. Também há um projeto de apagamento das vozes negras e que reaparecerá durante os modernismos como permanentemente associado ao mulato e mestiço como tipicamente nacional.

Onde estão os nomes dos artistas negros nas nossas páginas? Para além das notas de rodapé e dos recorrentes argumentos de não existência documental, um processo contínuo nos mantém distantes de nomes, por exemplo como o de Manuel Raymundo Querino, de quem falaremos mais adiante. Quantos nomes

somos capazes de elencar de artistas negros nos séculos 19 e anteriores? Se nos perguntarmos, acabaremos caindo na dificuldade de ultrapassar, se chegarmos, a casa da dezena. Obviamente chegamos aqui em uma encruzilhada. Não nos é possível, para pensar em artes visuais e sua história, contornar o dado da escravização. Teremos sempre que pensar nesse marco para, por exemplo, levar em consideração a ideia de que estamos nessa tentativa nos deparando com a eleição do trabalho escravo como forma de constituição primordial da sociedade, da economia e da vida brasileiras.

Ao nos deparar com a dificuldade de elencar nomes, teremos, sim, de pensar que estamos tentando erguer um trabalho que nos atravessa como herdeiros de uma sociedade de matriz colonial baseada na coisificação de sujeitos negros e, logo, na dificuldade de seu reconhecimento como figuras autorais, em especial no campo teórico. Essa compreensão terá de nos redirecionar para uma busca de escrita da arte e sua história no Brasil que leve em consideração a necessidade de ultrapassar a colonização. Esse empreendimento não pode continuar sem reiterarmos a ascensão de uma matriz branca e europeia não só na história da arte e na crítica, mas também na forma como, enquanto campo, nos relacionamos com essa presença.

Cabe sempre, com o fito de não perder o movimento anacrônico, considerar que no século 21 artistas negros, como aqueles reunidos no Coletivo Frente 3 de fevereiro, ainda estendem sobre a fachada de nossas instituições de arte bandeiras que perguntam de forma incontornável: Onde estão os negros? Também não podemos desconsiderar que, em pleno século 21, uma ação encabeçada por sujeitos negros se ergue pela contínua ausência desses mesmos sujeitos nos espaços de arte. Mais de uma vez citei a ação Presença Negra, encabeçada por Moisés Patrício, como exemplo desse sintoma. O grupo de artistas negras e negros realiza a ação pela simples, mas sofisticada, estratégia de trazer corpos negros para as aberturas de eventos em instituições locais como aquelas situadas em São Paulo. O trabalho consiste no estranhamento desses corpos naqueles espaços, causando reações e olhares. Logo, não é nem apenas do passado e nem apenas do nosso tempo a ausência de corpos, pensamentos e criações negras nos circuitos das artes visuais. A ausência se ergue, assim, como chamado para uma necessidade de que a área se levante de forma coletiva no estudo e na mudança dessas condições.

Entre ventos eugênicos e um persistente e, reitero, perverso mito de democracia racial articulado à negociação contínua da miscigenação, ora como fator de degenerescência, ora como forma de afirmar a potência de uma sociedade com características peculiares, a imagem de Brocos se ergue como resultado de um conjunto de discursos presentes no pensamento nacional também em tempo próximo da constituição daquilo que será entendido como a modernidade e seus ventos no pensamento brasileiro. Uma modernidade que chega aqui embalada em teorias forjadas em *doxa* cientificista que, entre outras coisas, mantém a hierarquização da existência de sujeitos, arbitrada pela cor de suas peles. Temos de olhar para essa pintura uma e outra vez. Olhar para ela com olhos do século 21, que percebem a manutenção de uma política de apagamento das existências negras, em nosso país, e deve-se aqui levar em consideração os índices de mortes de negros, homens e mulheres, os índices de encarceramento e a contínua manutenção das estratégias do racismo estrutural brasileiro mas também os epistemicídios a que são submetidos.

Entre Nina e Querino: vozes sobre negros e vozes negras

Ao rastrear discursos sobre negros e artes visuais, teremos de levar em conta aquele que será considerado pela historiografia o texto inaugural no levantamento dessa presença e na formação e critérios de análise da produção. Basta-nos pensar, por exemplo, que apenas nove anos depois de Brocos e sua *Redenção*, teremos publicado nas páginas da *Revista Kosmos*, em 1904, o artigo do médico Augusto Nina Rodrigues (1862-1906) *As belas artes dos colonos pretos do Brasil*.

Situado o contexto da escrita, cabe ressaltar que o texto toma como elemento de análise um conjunto de artefatos formado principalmente por esculturas e objetos de devoção. Cabe ressaltar que todos eles serão enquadrados como provenientes de uso associado à religiosidade. Nina Rodrigues possui, obviamente, tendência que hoje situamos como racista e extremamente presente na missão de outros intelectuais de categorizar pretos e pretas, que são vistos pelo autor como naturalmente inferiores. Em um de seus paradoxos, no entanto, o texto abre com a seguinte afirmação: “o natural menosprezo que votam aos escravizados, as classes dominadoras, constitui sempre e por toda parte perene

ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos (Rodrigues, 1904, p. 7). Assim, percebe-se que o intuito de Nina seria o de olhar para aquele conjunto de objetos sem os vícios de leitura amarrados às relações entre escravistas e escravizados naquele início de século, que ainda respondia à herança dos séculos anteriores. É visível, porém, ao longo do texto seu reforço da arte de matriz europeia e branca como aquela que ocupa o espaço de modelo e cânone, e serve de contraponto para as análises. Ao analisar, por exemplo, um conjunto de peças que o autor atribuía como proveniente dos cultos gêge-iorubano dos *orichas*² *vodus*, Rodrigues (1904, p. 7) não apenas argumenta a localização dessas peças em um estágio primitivo de desenvolvimento ao mesmo tempo cultural e individual dos povos originários da África, como se refere às peças com o seguinte apontamento:

Mandam as regras de uma boa crítica que desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e da destreza manuais, como na educação precisa na reprodução natural.

Mais uma vez, torna-se evidente ao leitor contemporâneo minimamente informado sobre a historiografia da arte de matriz eurocêntrica que o autor adota os preceitos academicistas como modelo para análise de objetos, que são por ele dobrados a essas linhas e desconsiderados como resultado de outro sistema de conhecimento e de operações com a própria arte. Visivelmente, o autor toma a arte acadêmica, ainda em voga no ambiente artístico brasileiro, como regra máxima de construção, avaliação e correção da boa arte. Se por um lado, como afirma Eliane Nunes (2007), o autor faz referência ao conjunto de objetos como arte, o que é uma novidade no cenário brasileiro, ele os hierarquiza em relação a métodos de análise que esquecem os próprios objetos naquilo que são e os agrupa com base naquilo que “deveriam” ser.

² Manteve-se a grafia original dos textos, incluídos os de Nina Rodrigues e, a seguir, de Manuel Querino.

A ciência da época que buscava construir teorias elaboradas sobre princípios raciais, da qual o médico maranhense é herdeiro, aparece com força em suas descrições. Ao analisar peças que são atribuídas por ele ao culto de *OChum*³ afirma que

em algumas foram bem figurados os caracteres étnicos dos negros. O nariz chato do etíope, os olhos, a flor da cara, os lábios grossos e pendentes [...] a desproporção entre o comprimento dos braços e das pernas, peculiar à raça negra, é levada, pela imperícia do artista, quase ao extremo da caricatura (Rodrigues, 1904, p. 9).

A citação é praticamente um xeque-mate. Ao mesmo tempo que atribui ao corpo negro a má-formação, situa os objetos provindos desse corpo-mente como insuficientemente capazes. Há que levar em consideração elementos daquele contexto. O texto é escrito apenas 16 anos depois da pretensa libertação de escravizados. Se hoje são conhecidos os elementos políticos e econômicos construídos naquele momento, que se manifestam nas condições de vida da maioria dos negros no Brasil, não se pode desconsiderar um esforço, que começa a ser realizado já na época pelos intelectuais, de encontrar o que seria esse sujeito racializado.

Este trabalho, no entanto, seria incompleto em seus objetivos se não reservasse outros fim e início de século, a partir de outro lugar, à presença de Raymundo Manoel Querino.

Na tese de doutorado que defendi em 2019, menciono os exemplos de Nina Rodrigues e Querino como elementos fundantes do pensamento sobre a presença negra nas artes, ocupando duas polaridades opostas. Se, por um lado, o médico maranhense é tomado como figura primordial do pensamento do século 19 e início do 20, sendo reconhecível em discursos de longa duração, pouca atenção se tem dado aos feitos do homem negro que inventaria e apresenta a produção de pobres e, conseqüentemente, de negros, no contexto da Bahia do início do século 20.

³ Manteve-se aqui a grafia do texto original, assim como foi a opção quando da sua publicação no catálogo da mostra *A mão afro-brasileira*, organizada por Emanoel Araujo, em 1988.

A humanização do sujeito racializado como negro apareceria como pauta de um negro brasileiro, nascido sob a Lei do Ventre Livre, órfão e responsável por fazer o cruzamento entre arte, classe e, de forma correlata, raça. A escassa abordagem na leitura da presença do negro e seu papel na formação da sociedade brasileira ganha com Querino sua existência e visibilidade. Em textos como *O colono preto como fator da civilização brasileira*, um giro epistemológico era dado. O negro já não era o selvagem sujeitado e coisificado. Era, antes de tudo, força atuante na consolidação de um autêntico Brasil. Para Querino (1980, p. 156),

Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-á do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas. Fora o braço propulsor do desenvolvimento manifestado no estado social do país, na cultura intelectual e nas grandes obras materiais, pois que, sem o dinheiro que tudo move, não haveria educadores, nem educandos. [...] Foi com o produto do seu labor que os ricos senhores puderam manter seus filhos nas Universidades europeias, e depois nas faculdades de ensino do país, instruindo-os, educando-os, donde saíram veneráveis sacerdotes, consumados políticos, notáveis cientistas, eméritos literatos, valorosos militares, e todos quantos, ao depois fizeram do Brasil colônia, o Brasil independente, nação culta, poderosa entre os povos civilizados.

Raymundo Manoel Querino foi colecionador, observador, crítico, etnólogo, historiador e militante das causas populares que envolviam, especialmente, interesses das populações trabalhadoras (Leal, 2016). Foi nome incontestável do ambiente artístico baiano e brasileiro da virada do século. A partir dessa leitura, surgirão as formulações de Manuel Raymundo Querino que, após voltar de uma carreira militar, ingressa em 1827 no Liceu de Artes, sendo aluno do artista espanhol Miguel Navarro Y Caninazes (?-1913). O próprio Querino transcreve a notícia da chegada do artista à Bahia, onde teria aportado depois dos estudos em Roma, temporada em Cuba e com o objetivo de se estabelecer na corte carioca influenciado pelas oportunidades da academia fluminense. Diz Querino, transcrevendo matéria publicada no *Diário da Bahia* e datada de 1876:

acaba por oferecer-se para lecionar pintura no Lyceu de Artes e officios, dispensando qualquer remuneração, o célebre professor de Pintura, Sr. Miguel Navarro Y Canysares, que, em viagem para o Rio de Janeiro, se demorará algum tempo entre nós. Filho de uma família muito distinta da Espanha, membro de numerosas sociedades conhecidas, percorreu o distinto professor a Europa, demorando-se em Roma oito annos, e America por onde conquistou renome. [...] Aos artistas dessa capital, que maior numero aspiram pelas lições dos mestres que a Europa só proporciona aos que visitam, é ocasião sumamente vantajosa de adquirirem das habilitações do professor Canysares um estímulo e, talvez, os aperfeiçoamentos que, por falta de escola não dão a muitos logar distincto entre os artistas celebres, mesmo Europeus. O Lyceu de Artes e Officios, muito penhorado pelo oferecimento generoso que lhe foi feito agradeceu ao Sr. Canysares e vae convidar a todos que queiram utilizar das suas licções. O Espanhol de formação clássica foi acolhido pela elite intelectual e política baiana.

Nesse momento, a Bahia, de forma independente em relação ao domínio central do cânone da Academia Imperial de Belas Artes, ainda tinha boa parte de sua produção associada ao caráter religioso, tendo as igrejas como principal cliente não só de artefatos legitimados como arte, como também de estandartes, charotas, andores, tetos, painéis (Flexor, 1997). Em 1872, no entanto, assistiremos à criação da Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia:

O liceu traduziu, pelo menos durante o império, o modelo de uma Academia de Belas Artes. Não obstante, tal aproximação, uma vez que em ambos ensinava-se desenho, escultura, pintura, estatuaria, a academia fora criada para atender a uma clientela de elite, o que sinalizava a influência de tornar-se uma escola superior, enquanto o Liceu era destinado a atender as classes populares, enquanto escola do povo (Leal, 1996, p. 116).

Se apresentamos brevemente esses dados como pano de fundo é para que possamos reforçar a formação de Querino que, ingressando no Liceu em 1872, irá acompanhar seu mestre em 1877, quando este funda a Academia de Belas Artes, atualmente conhecida como Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Apenas com sua formação intelectual já podemos entrever os trânsitos de Querino entre seu mundo de origem e aquele que passa a frequentar. Se sua formação começa no Liceu dedicado às classes populares, ele será mais tarde considerado um dos mais brilhantes alunos da Academia. A formação clássica possível para um negro brasileiro naquele período está registrada na abordagem e na valoração de Querino acerca da arte. Ele será responsável, entre outros trabalhos, por publicar um manual de desenho geométrico, fruto de seu trabalho como professor e fortemente alicerçado no cânone europeu do desenho como base para a criação artística. Não é, portanto, de estranhar que ao pensar em historiar a arte baiana, o negro Querino adote perspectivas próprias ao conhecimento estabelecido. História da arte era, para ele, a inventariação de nomes e de procedimentos adequados para a criação.

Gilberto Freyre, Di Cavalcanti, mulatos, mulatas e as modernidades

Com estas palavras, Gilberto Freyre (1990-1987) dá início a suas considerações sobre a influência do escravo negro na formação sexual e da família brasileira:

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra ou pelo menos a pinta do indígena ou do negro [...]. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo, em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama do vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (Freyre, 2003, p. 367).

Das palavras de Freyre surge mais uma vez o fruto da miscigenação e do colonialismo: a mulata associada ao sensório, à coceira aliviada, à iniciação

sexual desse “nós” que não dissimula a quem se refere e a mulher velha, aquela que estava de mãos erguidas na *Redenção de Cam*, que aparece como continuidade da ama de leite.

Esse “nós” que aparece como voz, aqui em Freyre nas páginas do clássico *Casa-grande & senzala*, de 1933, é bem situado. O “nós” de um Brasil branco que, desde seu lugar, avalia, enquadra e condiciona o papel do negro, com acento sobre a posição da mulher negra na formação do Brasil.

Essa fala não pode ser ilustrada por apenas uma imagem. Aqui, porém, lançaremos mão da justaposição para pensá-la em relação à mulata que surge nas telas de um Emiliano Di Cavalcanti (1897-1967), modernista e sensório. A escolha de Di Cavalcanti não é aleatória. Junto com Freyre, ele nos conduz no que compreendemos aqui como uma espécie de nó. O nó que nos impele a olhar para o modernismo brasileiro a partir do critério de raça e racialização. Enquanto Di Cavalcanti é figura indispensável na constituição da noção de modernismo canônico brasileiro, tendo sido presença incontestável na semana paulista que forja a matriz mais recorrente em análises sobre o assunto, Freyre mesmo diante das críticas contemporâneas ainda é um horizonte para pensar raça e miscigenação tomado o exemplo dos modernismos.

Cabe ressaltar que nos empreendimentos de ambos há a tentativa de chegar a um Brasil que reconheça a presença e a força da cultura baseada no reconhecimento da herança afro-brasileira. A perversidade que evocamos aqui não desaparece, todavia. Nas telas ou nas palavras, a figura do corpo negro em estado de oferecimento não é ponto a ser desconsiderado. Também em Di Cavalcanti, a mulata de peito desnudo envolta em aura sensória e sexualizada é uma constante. Por entre as antigas senzalas, e agora morros e favelas, uma tentativa de Brasil em consonância com suas origens reforça a hierarquização do lugar do negro na formação da cultura pretensamente nacional.

A senzala, assim como a favela, aparece associada ao negro como usina. Expliquemos e percebamos que esse não é um dado apenas brasileiro na eleição do negro e suas produções como fonte de contínua irrigação do ambiente modernista, dito culto e letrado.

O filósofo, negro camaronês Achille Mbembe (2018a), em sua *Crítica da razão negra*, nos traz esse exemplo na constituição de um outro modernismo, aquele de matriz europeia. Segundo ele, a arte africana, assim como o jazz, aparece em contextos modernistas na forma da retomada de culturas ditas

exóticas como a “via astral de um possível retorno às origens graças à qual as forças adormecidas poderiam ser despertadas, os mitos e rituais reinventados [...], a África reaparece nesse contexto como reservatório de mistérios na ótica ocidental de festa feliz e selvagem, sem entraves nem culpas”.

Se Mbembe se refere sobretudo ao modernismo europeu e, em especial, à defesa surrealista do primitivismo, o mesmo movimento pode ser tomado como análogo na tentativa brasileira de valorizar as heranças de matriz africana e seus descendentes, sem necessariamente rever suas posições. Mais uma vez, com Achille, ao olhar para as modernidades locais, vemos esforço semelhante. O autor nos alerta para o fato de que

A crítica anticolonial de caráter estético, vanguardista, anarquista, recupera grande parte desses mitos e estereótipos coloniais que ela se esforça em subverter [...]. Procura abarcar todos os sintomas de degenerescência – na realidade, gotas de fogo, convencida de que é precisamente aí que reside a força ardente do negro, seu furioso amor pelas formas, pelos ritmos, pelas cores (Mbembe, 2018, p. 87).

Tomemos uma pintura de tempo consonante à publicação de *Casa-grande & senzala*. Exemplo entre a enorme produção do carioca Di Cavalcanti pode ser erguido com a tela *Samba*, de 1927. Em tudo há que pensar e justapor Gilberto Freyre, mas sem esquecer que escrevo no tempo de Mbembe.

Lá está o corpo da mulata com seios nus, a música, o negro em estado de festa. A bebida, a música e o instrumento são elementos que ocorrem no entorno de dois corpos femininos negros. Atenção deve ser dada aos cabelos distintos das duas figuras femininas. A primeira, em primeiro plano trazendo na mão um ramo de oliveira, tem a pele mais clara em contraposição com as figuras dos homens negros da composição. Os olhos de tom verde-mel. Seu corpo se sobrepõe e encontra apoio na imagem de outra figura feminina, essa de pele mais escura. Seios também nus, está vestida apenas com um pano branco amarrado à cintura. As figuras femininas remetem fortemente a uma certa beleza entregue (as duas estão voltadas para frente com seios à mostra) de um pretenso corpo negro feminino em festa. Tudo isso envolvido por instrumentos musicais e homens negros e mulatos que tocam. Uma figura masculina que remete às aparições da iconografia da melancolia divide espaço com as mulheres. As mulheres negras e seus corpos

são levados pela pulsação da festa e evocam uma sensualidade quase inata. Pensemos em Freyre e sua descrição da mulata.

Quando justapomos o texto de Freyre às imagens de Di Cavalcanti, quando reunimos essas palavras e essas imagens chegamos a uma aproximação que não é apenas do seu conteúdo mais imediato. Quanto dessas noções se entranharam no imaginário brasileiro com auxílio direto ainda de uma contínua reiteração dessas representações nos espaços da mídia de massa. Podemos fazer ainda, uma última aproximação:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (Andrade, 1976).



Figura 2
Emiliano Di Cavalcanti,
Samba, 1925, óleo
sobre tela, 177 x 154cm

Seguindo a aproximação: o *Samba*, de Di Cavalcanti; o Carnaval, de Oswald de Andrade, com a cozinha e o vatapá; a cama do vento, a mão da velha negra, com a bola de comida, de Freyre, conformam posições, composições e lugares ocupados pelo negro não apenas nas imagens, mas no imaginário das culturas locais. Há perversidade, há colônia para ser ultrapassada. Estamos falando de homens brancos. Homens brancos e os lugares de negros em suas imagens e palavras. Não falamos apenas de passados, estamos falando do movimento entre tempos e de algumas manutenções.

Por uma história insubmissa para a arte brasileira

A escrita de uma versão insubmissa da arte brasileira passa por reconhecer as marcas de uma experiência colonizadora e perversa tanto na representação quanto na representatividade de sujeitos negros na história da arte brasileira. Para forjar escritas que busquem ultrapassar essas marcas, precisamos urgentemente repensar e situar nossas referências e os elementos a partir de um olhar forjado nos atravessamentos que a noção de raça nos impõe.

Nesse sentido, a raça deixa de ser um elemento presente apenas na análise de artistas e movimentações negras nas artes visuais e passa, assim, a ser tarefa de historiadores não negros e tema constante no horizonte de quem se aventura a contar e pensar essas histórias.

Em caráter de gravidade, precisamos, nós, negros, homens e mulheres, que esse trabalho não se restrinja à produção de sujeitos racializados, mas que se torne pauta em projetos críticos, curatoriais e historiográficos que pensem escritas plurais, mas sem deixar de lado o reconhecimento de que a raça e a racialização são estruturantes dos pensamentos erguidos por aqui. Sem incorrer nessa tarefa, estamos continuamente presos a reinaugurações da *Redenção de Cam* com a escrita de uma história baseada em preceitos embranquecedores e branqueados que relegam a presença negra a um canto da tela principal, tendo sempre em seu centro a figura de um branco menino que, mesmo que reconheça a existência da velha senhora negra, não imagina em si a presença real dessa constituição, e que quando o faz não ultrapassa a noção de mestiçagem.

Cabe ressaltar que os dados aqui trazidos para debate não são imutáveis. Eles são móveis tanto quanto nossas possibilidades de os reescrever e de estabelecer novas molduras de compreensão.

Encerro com a imagem de um artista negro do Sul do Brasil e, dessa forma, ao sul das artes visuais brasileiras, tão centradas em divisões geopolíticas específicas. Em *Bola*, trabalho de 2018 de Leandro Machado, uma mão negra segura contra o céu azul uma bola feita dos cabelos do próprio artista. Essa bola se lança ao nosso olho e soa aqui como um chamado. O céu das artes visuais brasileiras não ultrapassa um ponto primeiro. O reconhecimento da produção de artistas negros como Leandro Machado não é apenas uma questão inventariante, embora esses inventários ainda nos sejam indispensáveis. Trata-se também de compreender que o cabelo negro na mão do artista joga em nossos horizontes a necessidade de fixar nossa atenção nessa marca.

Não há escrita que possa ser erguida sem termos diante de nós a bola da existência negra em solo brasileiro, tanto nas artes visuais como na vida democrática nacional. Onde estão os negros? Onde estão em nossas pesquisas e noções sobre arte no Brasil? Que políticas efetivas temos feito para que 2018, marcado por mostras como *Histórias Afro-Atlânticas* (Masp), Rosana Paulino: a costura da memória (Pinacoteca do Estado de São Paulo), Sonia Gomes: ainda assim me levanto (Masp), não seja apenas um intervalo feito de vários eventos negros em uma agenda institucional branca? Quais as políticas reais de aquisição, circulação e difusão da produção não apenas poética como também a de vertente crítica, curatorial e historiográfica? Quando pensamos em curadores, quantos dos cargos nas instituições são ocupados por esses sujeitos? Qual tem sido nossa postura como campo diante da precarização de uma das únicas instituições brasileiras, o Museu Afro Brasil, voltadas para a preservação, guarda e exposição da arte e da cultura negra brasileira? Nas equipes e projetos educativos, qual tem sido a real preocupação em termos dessas representações garantidas?

Não levar em consideração essas perguntas é, sim, flertar com a perversidade que atravessa nossos enquadramentos. Uma perversidade que leva à fixação de representações, à baixa representatividade, ao silêncio das vozes negras e que torna também excludente a voz da história da arte produzida no Brasil.



Figura 3
Leandro Machado, *Bola*,
2018

Igor Simões é doutor em artes visuais – História, teoria e crítica da arte (PPGAV-UFRGS). Professor adjunto de História, Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do ensino da Arte (Uergs). Curador educativo da Bienal 12 (Bienal do Mercosul, 2020). Cocurador do projeto *Dos Brasis: arte e pensamento negro*, Arte Sesc, 2022. Trabalha com as articulações entre exposição, montagem fílmica, histórias da arte e racialização na arte brasileira e visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3 ed. Petrópolis/Brasília: Vozes/INL, 1976.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Academia Imperial de Belas Artes: “inspiração” da Academia de Belas Artes da Bahia. In: *Anais do Seminário EBA 190 anos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 281-306.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Recife/São Paulo: Fundação Gilberto Freyre/Ed. Global, 2003 [1933].
- LEAL, Maria das Graças de Andrade. Manuel Querino: narrativa e identidade de um intelectual afro-baiano no pós-abolição. *Projeto História*, São Paulo, n. 57, p. 139-170, 2016.
- LEAL, Maria das Graças de Andrade. A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia 1872-1996. Dissertação (Mestrado). PPGH-UFBA, Salvador, 1996.
- LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do invisível: racismo e estética na pintura brasileira*. São Paulo: Edusp, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- NUNES, Eliane. *Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira*. Salvador: Ufba, 2007 (Cadernos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia).
- QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da colonização brasileira. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 13, p. 143-158, 1980 [1918].
- RODRIGUES, Augusto Nina. As bellas artes dos colonos pretos no Brazil. *Revista Kosmos*, São Paulo, 1904. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>. Acesso em jul. 2018.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

SIMÕES, Igor. Racialização e essencialização: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 262-281, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Sobre *gatherings*, ajuntamentos e hábitos de assemblagem¹

About gatherings: meetings and assembly habits

Fabiana Lopes

fabiana@fabianalopes.com

Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão? [...] Quais são as premissas filosóficas por trás de minha práxis? Eu penso como a articulação de uma teoria é *gathering place* [lugar de encontro, de ajuntamento], às vezes um ponto de descanso enquanto o processo avança, insistindo que você o siga (Christian, 1985, p. 9-10).

Em meados de março de 2020, eu estava há poucos dias de minha chegada à cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul) para os preparos da 12^a edição da Bienal do Mercosul. Como uma das curadoras adjuntas da Bienal 12|Porto Alegre, eu chegaria à cidade quatro semanas antes da abertura da exposição, programada para 16 de abril, e acompanharia, mais de perto, os processos das artistas que também chegariam à cidade com antecedência a fim de desenvolver pesquisas adicionais, para produzir seus trabalhos e/ou acompanhar sua montagem. Eu estava empolgada com esse *gathering*, com o encontro em presença, com o estar por perto durante a execução e instalação de muitas das obras do projeto, com o tempo do encontro para um café, da conversa demorada, do papo rápido na rua, das múltiplas possibilidades de encontrar pessoas conhecidas na Praça da Alfândega, espaço público em torno do qual estão dois dos três espaços expositivos da bienal: o Memorial do Rio Grande do Sul e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Esses momentos de encontro ampliariam, em grande parte, meu entendimento dos projetos e obras das artistas convidadas e me permitiriam experimentar o que seria uma vivência prática das possibilidades criadas por Feminino(s), visualidades, ações e afetos.

¹ Texto originalmente publicado em Bienal 12, 2020.

Até então, na maior parte dos casos, as discussões com as artistas convidadas sobre os seus (possíveis) projetos tinham acontecido em encontros virtuais. Pensando na proposta da Bienal 12|Porto Alegre, comecei a considerar as artistas que já vinha conhecendo e acompanhando nos últimos cinco anos. Minha contribuição específica para o projeto foi oferecer a possibilidade de pensar em Feminino(s), visualidades, ações e afetos a partir da produção de artistas negrodescendentes – uma produção pouco explorada no Brasil e na América Latina – e tentar ir apreendendo, ainda que de maneira experimental, a “gama de possibilidades de saber, de fazer e de existir” que essa produção (poÉtica) anuncia (Silva, 2014, p. 81).

Que desenho, ou impressões, da produção de artistas da diáspora negro-descendente esse *ajuntamento*, esse *gathering* poderia apresentar? O que a articulação desses trabalhos em diálogo num projeto de exposição faria/provocaria? Ainda que como um exercício reduzido e limitado, seria esse gesto de aproximação da produção de artistas negras relevante para expandir o campo de referências de artistas, curadores, educadores, arte-educadores no Brasil? Quais possibilidades e tensões esse *gathering* poderia provocar? Como esse *ajuntamento* nos ajuda a seguir pensando sobre a emergência de estratégias estéticas pretas no contexto brasileiro, meu ponto de partida, mas também na América Latina?

No caso do Brasil, em específico, e da América Latina em geral, há um longo caminho a ser percorrido no que diz respeito a atentar para a produção de artistas negras, e para as pistas que essa produção oferece sobre saberes, fazeres e modos de seguir existindo na sociedade estruturalmente antipreta em que vivemos. Se a produção artística de autoria negra é ainda tão invisível (eu estava tentando evitar fazer essa declaração, mas aqui estou enroscada nela), Fred Moten (2003, p. 68) nos lembra que

[A] marca da invisibilidade é uma marca racial visível; invisibilidade tem, como cerne, a visibilidade. Ser invisível é ser vista, instantaneamente, e de forma fascinante reconhecida como o irreconhecível, como o abjeto, como a ausência de autoconsciência individual, como um vaso transparente de significado totalmente independente de qualquer influência do próprio vaso.

Uma questão relevante, então, é como podemos, a despeito dessa marca (ou talvez por ela motivadas), seguir “[f]onografando esse problemático paradoxo [visual]”.

Minha tentativa neste texto é ir procurando apreender como uma poética negra, a mesma que levou mulheres negras a se organizar numa rede coletiva de ajuda – estou pensando aqui em como mulheres negras nos organizamos para apoiar nossas comunidades durante a crise de saúde e financeira instaurada pela pandemia da covid-19 –, se manifesta no fazer artístico. Chamou minha atenção, por exemplo, como a proposta de algumas artistas evadiam o lugar do objeto de arte [de *commodity*?], e/ou como suas propostas esgarçavam o conceito de espaço de exposição para o objeto de arte – ainda que existindo em relação a esse espaço. Essas artistas circunscreviam o fazer artístico ao processo de pesquisa em si, ao fazer coletivo, ao encontro, ao *gathering* ou *ajuntamento* e a seus modos de articulação próprios. Em alguns casos, o resultado final da pesquisa, o que é apresentado no espaço expositivo, não é mais que um resíduo mais ou menos explícito do processo de investigação. Em outros casos, entretanto, *gathering* parece ser o juntar materiais, uma certa articulação de objetos, um acúmulo, quase. Por outro lado, ainda, minha articulação de grupos de projetos e artistas que se tangenciam em diálogo se apresentou como *gathering*, como um campo para observação, como um terreno de possíveis teorizações.

O exercício que eu procuro fazer, então, é o de pensar alguns projetos a partir desses conceitos-tentativa de *gathering*, ajuntamento ou hábitos de assemblagem: *gathering* como encontro (ou aglomeração) de pessoas; *gathering* como ajuntamento de coisas, como acúmulo de objetos; *gathering* como aquilo que emerge da articulação de conceitos (ou teorias) quando trabalhos são colocados em diálogo. E é possível que esses conceitos-tentativas não se sustentem, que eles se dissolvam a qualquer mo(vi)mento.

I can't breathe, I can't breathe
I can't breathe

“Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão? [...] Quais são as premissas filosóficas por trás de minha práxis?” Essas são algumas perguntas colocadas Barbara Christian (1985, p. 9) em sua tentativa de desenhar uma crítica negra feminista no início dos anos 1980 (Silva, 2014, p. 81). Centrada na relação entre premissas filosóficas e práxis, Denise Ferreira da Silva toma os comentários de Christian para considerar, ela mesma, o modo como uma poética negra feminista enfrentaria tal tarefa. Expandindo a discussão,

Silva (p. 81) nos oferece as seguintes perguntas: “Será que a intenção da poeta emanciparia a Categoria da Negridade dos mesmos modos científicos e históricos de saber que a produziram...? Será que a Negridade emancipada da ciência e da história imaginaria uma outra práxis e perambularia pelo Mundo, com o mandado ético de abrir outros modos de saber e fazer?” Oferecendo uma resposta positiva (e provisória) para ambas as perguntas, Silva (p. 81) propõe que “[de] fora do Mundo como o conhecemos, onde a Categoria de Negridade existe em/como pensamento – sempre, e de antemão, um referente de *commodity*, um objeto, e o outro, como fato além de evidência – uma Poética de Negridade anunciaria uma gama de possibilidades para saber, fazer e existir”. O que eu imagino fazer aqui seja talvez uma oscilação (ou uma dança imperfeita e inacabada) entre a pergunta de Christian “Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão?” e tentativas de apreender algo da “gama de possibilidades para saber, fazer e existir” indicada por Silva. E fazer isso num momento em que respirar é um evento – e um evento difícil.

Gathering

an assembly or meeting, especially a social or festive one or one held for a specific purpose.

Ajuntamento

reunião, aglomerado de pessoas, aglomeração.

Com base em Zimbabwe, Dana Whabira seria, possivelmente, a primeira artista que eu encontraria. Whabira já havia passado duas semanas em Porto Alegre desenvolvendo pesquisa de campo, acompanhada pela artista local Miti Mendonça, nos quilombos Silva, Fidelix, Lemos, Areal, a antiga área da Colônia Africana, e a região da Restinga. Essa pesquisa informaria a produção de um desenho, comissionado pela Bienal 12|Porto Alegre, parte da série *Circles of uncertainty/Círculos de incerteza* – uma investigação contínua sobre histórias de mapeamento, migração e pistas de rotas de fuga em comunidades da diáspora africana. Mediante visitas aos quilombos e entrevistas com seus líderes e membros, bem como com pesquisadores locais, Whabira procurava identificar diferentes pontos de referência (e de entrada) para conhecer a história passada e presente dessas comunidades e delinear uma produção preta de espaço. Ao rastrear espacialidade, temporalidade e radicalidade negras, a artista tentava entender a

natureza complexa do quilombo, sua existência precária e delimitação ambígua no passado e no presente. A pesquisa era também uma forma de acessar as políticas raciais no Brasil, conhecer o *status* dos espaços ocupados pelos quilombos na *psyche*, mitologia e imaginário urbanos.

Quilombo para Whabira parece ter um sentido de espaços historicamente formados e não, necessariamente, um sentido simbólico estendido que abarque, por exemplo, espaços pretos urbanos (ajuntamentos urbanos). Mas quais seriam as vantagens e limitações do cruzamento desses dois conceitos? É possível, num momento contemporâneo, pensar num sem implicar o outro? Como considerar a pesquisa de Whabira em diálogo, por exemplo, com o pensamento de Beatriz Nascimento (2018, p. 134), para quem quilombo é não apenas espaço formado historicamente mas “um movimento geral de longa duração em todo o Brasil”, uma organização social com continuidade na contemporaneidade?

O trabalho final, um desenho em grafite em formato circular de larga escala, guardaria, de alguma maneira, as informações apreendidas pela artista durante as três semanas de pesquisa de campo. Esse desenho condensaria as histórias de *displacement* dessas comunidades quilombolas cujas narrativas historicamente construídas podem incluir práticas radicais como “plantar”, no cabelo, mapas de rotas de fuga, sementes e ouro. Essas narrativas nos ajudam a identificar e pensar radicalidade em práticas pretas cotidianas e a re/conhecer nelas pistas de uma tradição ainda viva. O desenho também preserva certo grau de opacidade, não revelando as camadas do processo, não evidenciando explicitamente a pesquisa. Esse trabalho nos convida a refletir sobre como o fazer artístico pode estar circunscrito na pesquisa e como opacidade (sugerida também pelo título da obra) e invisibilidade continuam sendo mobilizadas como estratégias subversivas.

Ao realizar esse projeto no Brasil, Wabira lança uma luz sobre como algumas práticas da Tradição Radical Preta – uma tradição que pode ser mapeada ao longo da história de resistência do povo preto às condições de opressão impostas pelas intervenções coloniais – se atualizam localmente. Estou pensando aqui tanto na contribuição oferecida pelo teórico estadunidense Cedric Robinson (2000, p. 171) que conecta a natureza da Tradição Radical Preta com os levantes e práticas insurgentes, como a formação de quilombos, com “o desenvolvimento contínuo de uma consciência coletiva, informada por lutas históricas por liberdade e motivada por um senso de obrigação compartilhado em preservar o ser coletivo,

a totalidade ontológica”. Ao mesmo tempo, penso na definição de Robinson em diálogo com o conceito de quilombo oferecido por Nascimento que, como mencionado, o entende como movimento de longa duração que continua no momento contemporâneo.

O impulso rizomático que (des)orienta meu pensamento e a ideia de práticas radicais, fuga, cabelo e cotidiano me levam ao projeto Rotas de fuga (2017) da artista mineira Charlene Bicalho. Trata-se de performance em que Bicalho, em colaboração com cinco outros artistas, caminha pelas ruas da cidade de Ouro Preto (MG) e entrega pepitas de “ouro” (cascalho pintado de dourado) que tira de entre o cabelo às pessoas que vai encontrando pelo caminho ou vai, alternativamente, deixando traços de “ouro” pelas ruas, janelas, portas e caixas de correio das casas do percurso. Acessar a pesquisa de artistas que não fazem parte do projeto da Bienal 12|Porto Alegre me ajuda a demonstrar como os processos de pensamento e criação delas/nossos estão em constante transborde.²

Hands up, don't shoot! Hands up, don't shoot!

Hands up, don't shoot!

Hands up, don't...

Eu também encontraria, nos primeiros dias, a artista visual e escultora sul-africana Lungiswa Gqunta que, durante o curso de quatro semanas, começando em meados de março, se engajaria em intenso trabalho colaborativo com um *gathering* de quatro artistas locais (Daniele Reis, Malena Mendes, Mariana de Jesus e Paula Fernandes). O trabalho, produzido por mulheres negras, consistiria em manusear – dobrando e redobrando, esticando e torcendo – uma quantidade

² Realizada na cidade de Ouro Preto (no estado de Minas Gerais) em colaboração com as artistas Priscila Rezende, Winny Rocha, Ana Bárbara Coura, Fredd Amorim e Karla Ribeiro, *Rotas de fuga* é, para Charlene Bicalho, um misto de cotidiano e performance. A artista pesquisava tranças nagô, possíveis caminhos de fuga que, às vezes, essas tranças representavam, e a prática de esconder pepitas de ouro entre o cabelo. Para essa performance coletiva, os artistas se encontraram em frente ao Museu da Inconfidência vestindo roupas pretas e vermelhas. Organizados em fileira, eles se sentaram entre as pernas uns dos outros e, de forma cuidadosa, entregaram ao *ori* (cabeça) do companheiro à frente, pepitas de “ouro” (cascalho pintado de dourado). Depois disso, os artistas se dividiram em duplas e saíram caminhando pelas ruas ao redor do museu, como em rotas de fuga distintas, presenteando as pessoas que encontravam pelo caminho com as “pepitas de ouro” retiradas de seus cabelos. Houve quem, tomado de pavor pela aproximação dos artistas, traçasse rotas distintas das deles. Durante os percursos foram deixados rastros de “ouro” pelas ruas, janelas, caixas de correio e varandas das casas até a igreja Santa Efigênia. O registro em fotografia e vídeo foi feito por Labibe Araújo.

expressiva de arame farpado previamente encapado com tecido de algodão. A instalação final, uma versão da obra *The softness of a woman's touch/A maciez do toque de uma mulher* (2018-2020), consistia em dois grandes emaranhados de arame farpado separados por uma passagem entre eles e ocuparia toda uma sala no segundo andar na Fundação Iberê Camargo. Na sala também estaria a obra em vídeo *Feet under fire* (2017), da mesma artista. Nessa versão de *The softness of a woman's touch* produzida por mulheres negras em *gathering*, num exercício de tecer coletivo, lírico e radical, não seria possível aos visitantes acessar todos os nós formados e desmanchados durante o processo. Ainda assim, podemos considerar o modo como a obra – e seu processo de criação complexo, intenso e trabalhoso – articula as ideias de toque, proximidade e intimidade, de um lado, e, de outro, paisagens coloniais, legados espaciais e violência; podemos também seguir pensando nas rupturas que essa poética preta feminista colaborativa anuncia.

E se Dana rastreia espacialidades e temporalidades pretas e as codifica em seus desenhos, no caso da artista visual do Recife Ana Lira, que faz o mapeamento de espacialidades das diásporas negrodescendentes por outra via, a pesquisa está em como as codificações do conhecimento preto, suas vivências e transmissões, seus modos de resistência à opressão se dão por manifestações poéticas – por textos ou palavra falada, e por manifestações sonoras que vão desde batidas de tambor com todas as suas múltiplas variantes à música eletrônica. Como a invisibilidade pode também ser uma forma de empoderamento? Como o conhecimento codificado, não explicitamente revelado nos processos de manifestações poéticas e sonoras da diáspora afro-ameríndia, pode viajar e ser compartilhado por outros modos de experimentação sensorial sem a imposição de processos de tradução? Essas são algumas proposições feitas por Ana Lira com o projeto Chama (2020), na definição da artista, “uma experiência dedicada às poéticas da Diáspora e suas expressões sonoras, celebrativas, sensoriais e escritas”. O projeto consiste de um ciclo de experimentações sensoriais que inclui uma instalação sonora no espaço expositivo, nesse caso, o primeiro piso do Memorial do Rio Grande do Sul. A instalação é composta por livros de poemas criados por Ana Lira (em português) e a poetisa sudanesa Ola Elhassan (em inglês, dinamarquês e árabe), tecelagem da Guiné Bissau, e um espaço para os visitantes ficarem juntos, manusearem os livros e ouvirem *sets* das *playlists* criadas para o programa de rádio *online*, outra ação do projeto elaborada e executada pela artista.

Além da instalação sonora e da rádio *online*, compõe o projeto uma celebração coletiva – uma festa programada para acontecer fora do espaço expositivo, na Praça do Tambor durante a abertura da mostra, em abril de 2020 – e uma roda de conversa/vivência com jovens DJs. No partilhar de suas investigações sobre musicalidades e sonoridades da diáspora afro-ameríndia, Ana Lira colabora com (e compartilha) as pesquisas da artista e DJ Marta Supernova (Rio de Janeiro, Brasil) e da DJ Suelen Mesmo (Coletivo Turmalina em Porto Alegre, Brasil). Um ponto importante no entendimento de como Lira articula o conceito de colaboração – também uma forma de *gathering* – é que o chamar/anunciar o nome da autora sempre implica o anunciar/chamar o nome de suas colaboradoras. Por isso a frase que acompanha o título *Chama (2020): Ana Lira convida Marta Supernova, Ola Elhassan e Suelen Mesmo*. Parte de uma pesquisa para a qual a “noção de coletividade e presença física é fundamental”, de uma pesquisa que “acontece nas andanças e nas articulações,” nas vivência-das-entrelinhas, o projeto de Ana Lira desloca o entendimento de fazer artístico para o espaço e processo de *gathering* tanto das rodas de conversa (ou vivências) quanto das celebrações, o espaço em que “os corpos liberam as angústias acumuladas no cotidiano”, dançando em *gathering*, em ajuntamento, em movimento (negro), em performance (negra). Propondo o festejar como lugar de pertencimento, o Chama nos convida para uma série de experiências sensoriais, para ouvir, sentir e pensar com o corpo, e para uma prática poética feminista preta de fazer coletivo.³

O trabalho da artista visual Juliana dos Santos, *Entre o azul e o que não me deixa/deixam esquecer* é uma instalação interativa e performativa, composta de luz azul, tecido branco, sensor de presença e som – uma edição da narrativa de um grupo de pessoas racializadas sobre suas experiências com o azul. *Entre o azul...* surgiu das reflexões de Juliana dos Santos sobre possibilidades poéticas e os limites de ser artista negra. Uma dessas possibilidades que a artista procurava tecer era uma investigação sobre a cor azul, seus desdobramentos na história da pintura e os possíveis usos/aplicações no agora. Essas investigações, entretanto, esbarravam na forma como a artista era racialmente interpelada.

³ Fábila Prates, “Project Chama: poetics of the black diaspora” in interview with Ana Lira. Disponível em: ContemporaryAnd.com, acesso em 30 jun. 2020.

Seria possível falar do Azul se o tempo todo não me deixam esquecer que meu limite está muito aquém do céu? Quais são as demandas que não me deixo/deixam esquecer? Podem artist_s negr_s abstrair? Como falar do azul se o tempo todo gritam-me 'negra'? Como posso esquecer-me no azul se a lembrança alheia me interrompe o sonho?

Essas são as perguntas que emergiram da investigação e das experiências da artista. A pesquisa sobre azul abriu a possibilidade de *gatherings*, ajuntamentos e encontros. Um deles foi o encontro-performance em Porto Alegre para o qual Santos convidou dez pessoas para compartilhar suas experiências azuis. O encontro-performance resultou num *audio specific*, uma paisagem sonora com depoimentos da artista intercalados com trechos de depoimentos dos participantes. A instalação/*audio-specific*/paisagem sonora apresentada no segundo piso do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs) seria para Juliana a elaboração de uma experiência imersiva que surge da busca do sensível e da experimentação num exercício-tentativa de falar a respeito do azul entre outras possibilidades de *gathering* e partilha.

No justice, no Peace! No justice, no Peace!
No justice, no Peace!

Eu incluo nesse grupo a artista nigeriana Rahima Gambo que participa da exposição com a série *Tatsuniya* (2017), que começou como fotodocumentação sobre estudantes da escola Shehu Sanda Kyarimi, em Maiduguri, Nigéria – parte de um projeto fotojornalístico maior, intitulado *Education is Forbiden*, sobre as experiências de estudantes de escolas e universidades afetados durante o conflito com o Boko Haram na região. A série, entretanto, se desdobra num desenrolar de narrativas e acontecimentos relacionais em torno da produção das imagens nas quais a artista está totalmente implicada.

Nesse processo de *gathering* com as jovens estudantes, Gambo acaba explorando os acontecimentos intangíveis que geralmente emergem de encontros, de *ajuntamentos* nos quais há espaço para expressão criativa. Que possibilidades podem emergir quando focalizamos o que não pode ser registrado pela câmera de maneira completa e precisa: as conexões que são formadas quando nos *juntamos* para falar e ouvir, para ensinar e aprender, para brincar e nos expressar? Fazendo

dessa questão um guia para seu processo, Gambo desloca o conflito do Boko Haram e o trauma a ele associado para uma posição secundária, e compartilha seu encontro com a leveza, com a energia relacional e com a fluidez num espaço em que são borradas as diferenças entre imagem fixa e em movimento, entre fato e ficção. As fotografias e videoinstalação apresentam imagens de um grupo de adolescentes, em seus uniformes, brincando em sala de aula (*Tatsuniya playing slow*), ou juntas, cada uma segurando nas mãos uma vela acesa (*Tatsuniya: holiday is coming*). Na instalação, composta de palmeiras e terra, as imagens do vídeo são projetadas por entre/sobre as folhagens diretamente na parede atrás delas.

Gathering:

collection, compilation.

Ajuntamento:

ato ou efeito de ajuntar.

Ajuntamento como compilação de objetos é outra possibilidade de entendimento de *gathering* que emerge em minhas observações dos trabalhos das artistas Michelle Mattiuzzi, Lucia Laguna, Lidia Lisbôa, Janaina Barros e Jota Mombaça. Com os trabalhos *Psicanálise do cafuné: catinga de mulata* (2017) e *Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios* (2016-2019) a artista visual e pesquisadora Janaina Barros apresenta, respectivamente, um *gathering* de imagens fotográficas e de peças do vestuário íntimo (camisolas). A série de fotoperformance *Psicanálise do cafuné: catinga de mulata* apresenta oito imagens nas quais a artista é fotografada num cenário externo, rodeada de arbustos, pedras e água de rio, o rosto encoberto com uma meia calça da cor de sua pele, permitindo que se vejam apenas os contornos de olhos, nariz e boca. Nas imagens, a artista performa gestos intrigantes, manuseando um pequeno boneco/marionete feito também de meia-calça de náilon. *Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios*, por sua vez, é trabalho formado por um conjunto de seis camisolas cor-de-rosa com textos bordados em suas barras. As camisolas – cujos subtítulos individuais são *Livro cor de rosa, Banhos para o amor, Orações para o amor, Livro de receitas, Simpatias para o amor, Orações para todos os males* – estão penduradas desde o teto até a altura dos olhos, de maneira que seja possível ler os textos bordados que, por sua vez, estão associados aos conceitos evocados pelo subtítulo.

Um exemplo é a peça, *Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios*. (*Livro cor-de-rosa*), obra de 2016 na qual se lê *Desencanto: As melhores histórias de amor... Eles se completavam na paixão, mas o seu amor era impossível... Amor em estado bruto: mais do que violento, profano... Atos de amor*.

A pesquisa sobre afeto e a costura como uma das categorias analíticas dessa investigação são partes integrantes do processo de Barros. A intervenção relevante, entretanto, é o modo pelo qual a artista mobiliza o conceito de cafuné (e de afeto) como chave de aproximação e ponto de partida para observação e leitura das práticas de vida das famílias da população negra, uma população geralmente acessada apenas a partir de temas associados à violência e privação de direitos. Como mulheres negras, cafuné e afetos se tangenciam? Que remendos essa aproximação implica ou revela? Essas são questões que podem nos auxiliar a ter um diálogo mais aprofundado com a obra. Igualmente relevante é o juntar, o *gathering*, de objetos delicados e íntimos, de reflexões e sugestões sobre conhecimentos do universo coletivo (preto), sobre histórias e experiências que a artista vai acionando. O que esse trabalho evoca sobre conhecimentos e seus modos de transmissão, sobre autocuidado e sobre cuidado coletivo específicos das famílias pretas no Brasil? A obra deixa pistas de como voltamos ao nosso livro de receitas (pretas) e como mergulhamos em nossos conhecimentos ancestrais: nas ervas, nos banhos, nas simpatias para o amor, e nas orações para todos os males.

No caso da artista visual e performer Michelle Mattiuzzi o *gathering* é o *Jardim da abolição* (2020), instalação que articula 111 vasos de tamanhos variados, 11 ervas e flores de poder, terra e a frase em neon “A intuição liberta a imaginação”. O conhecimento das ervas e flores de poder (algumas das quais são alecrim, arruda, pimenta, guiné – planta também conhecida como amansa-senhor, por seu uso subversivo por parte de pessoas escravizadas para envenenar seus donos) é transmitido por práticas orais e por curandeiras do Brasil e da América Latina.⁴ A obra, um projeto inédito de Mattiuzzi, marca uma ruptura de sua produção até aqui já que nesse trabalho seu corpo não está diretamente implicado. A obra serve como uma espécie de sugestão que declara a liberdade do pensamento pela intuição para um imaginar do presente a partir da força dessas plantas. Ela serve também como um lembrar, no presente, de gestos

⁴ Para saber mais sobre a erva amansa-senhor, veja Camargo (2007, p. 31).

entendidos historicamente como subversivos e radicais. Será que *Jardim da abolição* nos dá pistas sobre as plantas de poder necessárias aos *Banhos para o amor* e às *Simpatias para o amor* sugeridos na obra de Janaina Barros? Como uma junção de trabalhos tão distintos e práticas tão específicas nos convidam, por diferentes vias, a olhar para as tradições ancestrais presentes na contemporaneidade? Como esse diálogo nos ajuda a pensar criticamente sobre tradições radicais, a produção de artistas negras no Brasil e o contexto social para o qual elas apontam?

Na obra da pintora Lucia Laguna (Rio de Janeiro, Brasil) *gathering* pode ser pensado dentro do espaço pictórico. Os trabalhos da série Paisagem, alguns dos quais estão reunidos na Bienal 12|Porto Alegre, oferecem a possibilidade de vislumbrar os sentidos estendidos do conceito de paisagem que a artista articula. Para Laguna, paisagem é o que se vê a partir da janela de seu ateliê: o morro da Mangueira e a arquitetura do improvisado, do precário e do não acabado do subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro (e tantos outros subúrbios de grandes centros urbanos no Brasil) – parte do vocabulário estético da artista; paisagem é o jardim da casa de Laguna, uma espécie de sítio arqueológico da vida da artista, um espaço formado por uma *ajuntamento* de plantas e objetos acumulados por décadas – estatuetas e vasos quebrados, chaves, cadeados, grades e outros objetos descartados; paisagem é, também, o conjunto de objetos alocados em seu ateliê: pinturas prontas e em processo, pequenos estudos, escadas e trenas, embalagens de tinta, ferramentas e um volume de fita crepe usada colado na parede ou amontoada pelo chão. Paisagem aparece na obra de Laguna como *gathering*, e *gathering* como espaço para articular a linguagem do *ajuntamento*, da bagunça, e a assemblagem de momentos da vida como lugar de teorização.

*I can't breathe
You're taking my life from me
I can't breathe
Will anyone fight for me?
(Wilson, 2020)*

Lidia Lisbôa, a escultora, artista visual e de performance que trabalha com uma forma de assemblagem de tecidos (em sua maioria) e de outros materiais descartados, ocuparia uma sala da Fundação Iberê Camargo com um conjunto de

suas séries: *Cicatrizes* (2012-2015), *Cordões* (2013-2020), *Cupinzeiros* (1993-2020), *Casulos pequenos* (2014), *Casulo grande* (2012) e *Chorões* (2013). A sala proporciona, de forma ligeira e tangencial, a experiência de encontrar esses objetos no ateliê da artista. As *Cicatrizes* – objetos redondos feitos de meia-calça de náilon preenchidas com tiras de tecidos descartados e marcadas, na superfície, por costura grossa explícita (ou suturas) – foram organizadas num grande volume, um monturo no chão e outro pendurado desde o teto. Apresentados pela primeira vez, arranjados sobre um pedestal baixo no chão, os *Cordões* (umbilicais para a artista) são uma espécie de grandes colares feitos da combinação de peças em cerâmica produzidas por Lisbôa e partes de corpos de bonecas – cabeças, braços e pernas. Os *Cupinzeiros*, peças também feitas em cerâmica organizadas no chão em outro espaço da sala estão associados à memória da infância da artista sobre pastagens nas regiões rurais do Paraná, onde Lisboa observava de longe os cupinzeiros reais.

Um conjunto de peças das séries *Casulos* – objetos de tecido crochutados – e *Chorões*, também em tecido crochutado sobre arame, foi organizado em diálogo. Entre esses dois grupos de obras, o *Casulo*, peça de grande escala produzida também em crochê, seria uma vez mais ativado durante a abertura da exposição, em performance na qual Lisboa caminha pelo espaço expositivo vestida com o objeto.⁵ Existem duas questões relevantes que emergem do contato com o universo de objetos da artista: as intervenções propostas no entendimento de costura e de crochê, e as aproximações entre costura e performance. A prática de Lisboa apresenta uma intrigante combinação entre objetos em assemblagem, geralmente tecido, e performance. Essa combinação parece tornar possível considerar a artista numa espécie de cruzamento entre um grupo de artistas negras brasileiras que tomam a costura como categoria analítica, e outro grupo, de uma geração mais jovem, que parece tentar aprofundar investigações centradas na experiência da mulher negra, enquanto tomam a performance como categoria central de sua investigação: alguns possíveis exemplos são Priscila Rezende, Renata Felinto, Janaina Barros, Val de Souza, Charlene Bicalho e Natalia Marques.

⁵ Minha primeira lembrança dessa ativação foi durante um almoço com outros artistas, na casa de Lidia em 2014. Ao ouvir o som do pandeiro tocado por uma das convidadas, a artista se levantou da mesa, “vestiu” o *Casulo* e passou a dançar num pequeno espaço entre a mesa e o fogão.

O conjunto de 21 bandeiras da série *Nãovão* (2017-2020) da artista Jota Mombaça evoca a ideia de *gathering* no contexto de coleção ou compilação de objetos. A prática multidisciplinar de Mombaça deriva de seu trabalho em poesia e em teoria crítica, e acontece num processo que entrelaça “a materialidade sônica e visual das palavras, crítica anticolonial e desobediência de gênero” (Furtado, 2018). Essa prática também se desdobra a partir de dois elementos-chave que se esbarram, se articulam e se interpelam: os processos de escrita e de performance da artista. Os processos de escrita se manifestam em ensaios poéticos, ficção científica e formas de ficção visionária que incluem pressentimentos e prosa profética. É precisamente do nódulo entre escrita e performance que emerge a série *Nãovão*, cuja versão ampliada está na Bienal 12|Porto Alegre. *Nãovão*, na descrição da artista, é uma “série de bandeiras brancas com pequenas sentenças ou fórmulas conceituais escritas em/[com] sangue” – uma confluência entre escrita e o gesto performativo de empregar o próprio sangue como tinta (Furtado, 2018).

A referência ao uso do sangue na prática de performance de Mombaça vem do poeta, artista visual e teórico Jota Medeiros (Natal, Brasil), de quem a artista pretendia reproduzir uma performance usando sangue. A falta de documentação sobre a performance de Medeiros limitou a ação da artista, mas levou-a a um entendimento da escassez de arquivos sobre a produção artística da região Nordeste como índice de apagamento dessa produção do cânone da história da arte do Brasil. A partir dessa reflexão, Mombaça cria a obra *Memória fraca* (*Bad memory*) – composta por texto escrito com sangue na página de uma revista. Esse trabalho é seguido por *A ferida colonial ainda dói* (*The colonial wound still hurts*), em que a artista faz intervenções com o próprio sangue em “mapas icônicos, revistas, livros, e lugares para escrever, desenhar ou sublinhar discursos e representações que reforçam a colonialidade e o sistema sem-fim de opressão e reprodução de guerra”. *Nãovão* vem nessa esteira, com uma reflexão sobre a “violência [das] narrativas hegemônicas sobre paz, harmonia e ordem social” (Furtado, 2018). Em suas performances, escritas ou nos vãos entre elas, Mombaça produz um contínuo ensaio do fim do mundo como o conhecemos. Ao mesmo tempo, ela propõe um exercício de imaginação (ou “figuração”) do que poderia emergir em substituição ao sujeito moderno-colonial.

Pensando em *gathering* como a articulação (ou esgarçamento mesmo) de conceitos que emerge de obras em diálogo, observo possibilidades de uma

reflexão em torno da ideia de memória, performance, arquivo e desaparecimento com as obras das artistas Mirella Maria, Priscila Rezende, Jota Mombaça, Gladys Kalichini e Renata Felinto, e do artista Helô Sanvoy. Referências à escravidão entrelaçadas a experiências contemporâneas, ora coletivas ora individuais, das artistas atravessam o trabalho de Maria, Sanvoy e Rezende. A obra *As Marias de minha vida* (2020) da artista visual e pesquisadora Mirella Maria, um vestido-objeto tecido com reproduções fotográficas, ocuparia o segundo piso da Fundação Iberê Camargo. Intrigada com seu sobrenome “Maria” (um sobrenome-nome) e determinada a descobrir sua origem, Maria engaja num processo de investigação e mergulha nas histórias de sua família paterna. “Maria” é o nome de proprietários de africanos escravizados, um nome transferido, como sobrenome e marca de poder e propriedade, para gerações de famílias pretas no Brasil. A pesquisa leva a artista a colecionar fotografias de membros de sua família, mulheres e homens, que carregam o sobrenome-nome “Maria”, e a organizá-las na forma dessa vestimenta bastante usada em seu círculo familiar. *As Marias de minha vida* alinhava história e memória num *gathering* de fotonarrativas biográficas. A obra também estabelece um diálogo bastante próximo com *Parede da memória* (1994), trabalho seminal da artista Rosana Paulino, composto por 1.500 pequenos objetos (patuás), irregularmente quadrados e costurados a mão, com imagens reproduzidas dos retratos de 11 membros da família da artista. *Parede da memória*, que completou 25 anos em 2019, faz parte do conjunto de trabalhos de Paulino que ocupariam um espaço no andar térreo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Hands up, don't shoot! Hands up, don't shoot!

Hands up, don't shoot!

O vídeo *Estão sendo tecidos* (2013-2018) do artista multidisciplinar Helô Sanvoy documenta sua mãe, Maria Conceição, trançando o cabelo do artista enquanto trava uma longa conversa com Helô e sua parceira Dheyne de Souza, sobre os eventos de sua infância: as condições de trabalho nas lavouras no interior de Goiás nos anos 1950, a convivência entre descendentes de escravizados e pessoas que haviam, elas mesmas, sido escravas, as dificuldades da vida na região, os costumes da família, os cuidados com o corpo e, especialmente, com os cabelos. O momento de cuidado com os cabelos como contexto para discussões sobre temas sociais e políticos é parte de um processo cultural de transmissão

oral, e um evento recorrente na história das famílias negras no Brasil. As narrativas da infância da mãe do artista se confundem com o contexto geral da vida de famílias no interior de Goiás e do Centro-oeste, no pós-1950, remetendo à formação histórica do tecido social e cultural do interior do Brasil e, consequentemente, às condições de desigualdades políticas e sociais vividas no país atualmente. É importante notar a recorrente menção à família negra – uma formação feita-impossível na sociedade eternamente-colonial-brasileira – e aos processos de autocuidado e de cuidado coletivo entre os artistas citados. Relevante também é o entendimento de cuidado coletivo como uma forma de *gathering*, como *éthos* de assemblagem, como momento de com/partilhar, como performance preta, como (tempo de) estudos pretos.

Na performance *Bombril* (2010-2018), apresentada pela primeira vez em 2010, a artista mineira Priscila Rezende faz do cabelo uma esponja de lavar louças e esfrega, com o cabelo, molhado e ensaboado, a superfície de utensílios domésticos metálicos usados na cozinha. O título *Bombril* refere-se ao nome de uma conhecida esponja de aço que serve como termo pejorativo, ainda usado com muita frequência, para referir-se ao cabelo crespo, e é especialmente dirigido a meninas e mulheres negras. A performance, entretanto, não se restringe a indicar lacerações estéticas. Com a vestimenta usada na performance, uma alusão à mulher escravizada, Rezende aponta para a permanência de práticas sociais e econômicas que confinam mulheres negras a “invisíveis senzalas modernas”. O esfregar objetos sentada no chão, uma posição de desconforto físico e moral, serve como gesto de auto-objetificação, um momentâneo transformar do corpo em cabelo-que-esfrega, em corpo-a-serviço dos objetos, do espectador, em imagem de confronto.⁶ O vídeo apresentado na Bienal 12| Porto Alegre é um documento da performance realizada por Rezende em 2018 na Praça da Alfândega, espaço público localizado em frente ao edifício do Memorial do Rio Grande do Sul, onde o trabalho seria apresentado – um belo diálogo entre o espaço expositivo e seu entorno.

Como na série *Nãovão*, arquivo e desaparecimento fazem também parte da reflexão de Jota Mombaça na obra *Así desaparecemos* (2019-2020), um vídeo em dois canais que ocuparia o primeiro piso do Memorial do Rio Grande do Sul.

⁶ Declaração da artista compartilhada por e-mail com a autora em março de 2020.

O projeto é pensado em relação à queima de arquivos históricos. No Brasil, a referência é a ordem oficial para a queima de documentos relacionados à escravidão por volta de 1890, mas também ao incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2018. Um dos vídeos apresenta a versão editada do registro da performance de mesmo título (*Así desaparecemos*) realizada durante o 45 Salón Nacional de Artista em Bogotá, em outubro de 2019. Nessa performance Mombaça, posicionada em frente à obra *Auras anónimas* (2007-2009) da artista colombiana Beatriz Gonzalez, lê, em um papel em chamas, textos escritos por vítimas do conflito armado na Colômbia.⁷ O vídeo auxiliar retoma aspectos do arquivo queimado durante a performance. Uma questão a ser explorada é como Mombaça sobrepõe ideias de arquivos históricos e arquivos humanos, performance e apagamento, acionando a relação entre performance, reprodução e desaparecimento.

Em suas investigações, a artista visual e pesquisadora da Zâmbia Gladys Kalichini geralmente articula história colonial, marginalização e memória, focalizando narrativas de mulheres deixadas de fora da memória coletiva nos contextos africanos. Instalada no Margs, *Erasing erasure/Apagando o apagamento* (2017) é uma videoinstalação imersiva cujas imagens são projetadas em *voile* branco de dimensões equivalentes ao tamanho da parede da sala de projeção. No vídeo a artista aparece performando uma prática funeral comum na Zâmbia na qual pessoas enlutadas cobrem-se de pó branco (*chinbuyaring*). Com a videoinstalação, Kalichini procura criar um contexto para experiências de luto e de lembrança individuais coletivas. Ao mesmo tempo, a artista tenta abrir espaço para uma reflexão sobre perdas pessoais, bem como sobre o apagamento de mulheres historicamente relevantes – como é o caso de Alice Lenshina (1920-1978) e Julia Chikamoneka (1910-1986), figuras importantes na história da luta pela independência na Zâmbia no início dos anos 1960, cujas participações não foram devidamente documentadas ou re/conhecidas. Assim, enquanto cria espaço de ritual e luto evocando narrativas de mulheres historicamente esquecidas, *Erasing erasure* serve como um gesto na direção de mulheres contemporâneas, cujas histórias estão em processo de desaparecimento.

⁷ *Auras anónimas*, obra pública de Beatriz Gonzalez, é composta por 8.947 lápides serigrafadas em folhas de propileno com a silhueta de carregadores levando mortos. Está instalada em quatro *comumbarios* do Cemitério Central de Bogotá.

No caso da artista visual e pesquisadora paulistana Renata Felinto, a reflexão tem a ver com as memórias afetivas da artista em relação a alguns espaços da cidade de São Paulo. Na videoperformance *Dança na terra em que piso* (2014), Felinto dança graciosamente em sete espaços públicos da cidade: diante da Catedral da Sé, no Vale do Anhangabaú, num terreno vazio na região da Cracolândia, em frente à Estação da Luz, na ponte Mie Ken no bairro da Liberdade, em frente ao estádio de futebol Itaquero e num carrossel do parque de diversões Marisa (1974-2020) em Itaquera, bairro em que a artista passou a infância. Para cada espaço, Felinto escolheu uma música que serve de paisagem sonora para sua performance, uma escolha que levou em conta a letra da música, questões de relevância histórica e política e suas próprias memórias do espaço. Numa sala imersiva na Fundação Iberê Camargo, o vídeo em três canais projeta a performance de cada espaço em alternância. Podemos acompanhar a artista dançando, por exemplo, o “Ponto de Nanã”, música dedicada ao orixá Nanã, diante da Catedral da Sé, ou dançando no Vale do Anhangabaú uma música relacionada ao Kuarup – cerimônia-festa-ritual funeral de grupos indígenas do Alto Xingu.⁸ Com essa associação de paisagem sonora e espaço, Felinto cria um corpo narrativo que revela as diferentes tradições que informam a paisagem urbana de São Paulo, cruzando e contrapondo epistemologias que geralmente não vão juntas. Outra intervenção importante é como, dado que em alguns dos espaços nos quais a artista performa negritude e expropriação se entrelaçam, o dançar da artista funciona como um gesto na direção da reapropriação desses territórios, como uma expansão das possibilidades de sua presença (preta). *Dança na terra em que piso* sugere uma (re)flexão sobre território, espaço e lugar, reflexão que Felinto ativa com o corpo, pelo corpo, em movimento (negro), em performance (preta). Embora o trabalho tenha sido produzido em 2014, essa seria a primeira oportunidade de o público visitante o experimentar com o corpo todo numa sala imersiva e, quem sabe, dançar com a artista.⁹

⁸ “Ponto de Nanã”. Compositor: Roque Ferreira. Intérprete: Mariene de Castro, 2012; “Kuarup Kamairurá”, Coletiva: Grupo indígena Kamayurá, 2012.

⁹ A Bienal 12|Porto Alegre ofereceria diferentes experiências imersivas com as obras de, por exemplo, Renata Felinto, Lungiswa Gqunta, Lidia Lisbôa, na Fundação Iberê Camargo, e Juliana dos Santos, Gladys Kalichini e Lorraine O’Grady, no Margs. Eu gosto de imaginar que tipo de reverberações e resquícios essas experiências produziriam.

*if I should die, tomorrow at the hands of the police man,
and the paper say
we're going to call it a suicide, would you even question why?
would you shake your head, and say the ain't right,
or do your best to forget about it,
please, please, please don't forget about me.
say my name*¹⁰

Minha última observação de/em *gathering* acontece em torno de reflexões sobre paisagem nas obras de Lorraine O'Grady, La Vaughn Belle e Gwladys Gambie, além das de Lucia Laguna já mencionada. No trabalho em vídeo *Landscape (Western Hemisphere)/Passagem (Hemisfério ocidental)* (2010-2012), a artista estadunidense Lorraine O'Grady propõe um pensar sobre paisagem a partir das mechas de cachos do próprio cabelo, que se movem em diferentes direções ativadas pelo vento e acompanhadas por uma composição sonora produzida por canto de pássaros, barulho de grilos, cigarras e do próprio vento. Refletindo sobre a obra, a pesquisadora em estudos de performance Adrienne Edwards propõe que “[n] os interstícios do cabelo de O'Grady, localizamos os resíduos da escravidão, a resiliência e persistência dos espectros – um testamento de sobrevivida. Também encontramos caminhos de resistência transgressiva embutidos na altura, profundidade e expansão de suas ondas.” Desde a menção de seus usos radicais na história da diáspora africana nas Américas (Whabira) até sua presença na composição formal das obras (Rezende, Sanvoy e O'Grady) o cabelo tem sido um elemento recorrente, mobilizado como categoria analítica por meio da qual artistas refletem sobre escravidão, resistência e suas permanências (Edwards, 2016).

Para a Bienal 12|Porto Alegre, a artista visual das Ilhas Virgens La Vaughn Belle iria produzir uma versão do trabalho *Storm (and other violent interruptions of The Pintoresco)* (2016-2020). A obra original é composta por uma série de desenhos em carvão sobre papel nos quais a artista contrasta imagens da palmeira “sublime” presente em representações coloniais com imagens de tempestades tropicais. Nessa versão da obra, entretanto, La Vaughn Belle produziria um desenho

¹⁰ Maimouna Youssef, “Say my name”: Maimouna Youssef Music (Ascap), 2017.

de grande escala feito diretamente na parede. *Storm* propõe uma ruptura às narrativas sobre o pitoresco com frequência relacionadas à paisagem do Caribe em discursos coloniais, tensionando os sentidos das ideias de fragilidade, vulnerabilidade e resistência.

Com prática em desenho, colagens e performance, a artista Gwladys Gambie propõe considerações sobre a mulher negra e suas representações tanto na Martinica, ilha em que a artista vive e trabalha, quanto no Caribe em geral. A paisagem do Caribe e o *creole* como parte da paisagem sonora da região são articulações importantes nessa reflexão. Esses elementos informam o imaginário da artista e a iconografia específica que ela usa para representar, de modo decolonial, o corpo da mulher negra – de acordo com Gambie, um espaço topográfico sensível, um espaço poético. Para a Bienal 12| Porto Alegre, ela expandiu a série de colagens *The birth of Manman Chadwon* (2018). *Manman Chadwon* é uma figura de sua mitologia pessoal cuja criação foi inspirada em *Manman Dlo*, a deusa do oceano na cultura afro-caribenha. O significado da palavra *Chadwon*, em *creole*, também remete a ouriço do mar, uma referência recorrente no trabalho da artista.

Ao discutir a obra de O’Grady, Edwards (2016, p. 173-176) aponta também para os sentidos “múltiplos, matizados e correlatos” do termo “paisagem”: “como substantivo”, ela explica, “pode significar gênero artístico (como na pintura de paisagem), ou como uma topografia (como numa vista expansiva); e, como verbo [em inglês *to landscape*], conota o cultivo, disciplina e delimitação do solo”. Quais são, então, os sentidos de paisagem que cada uma dessas artistas aciona? Como cada sentido se mostra atravessado pelas intervenções coloniais e suas sobrevidas? Como a obra *Siboney* (2014) da artista Joiri Minaya complicaria essas leituras? Na performance, cujo registro em vídeo seria apresentado no Margs compartilhando espaço com as pinturas de Lucia Laguna, Minaya engaja num longo, laborioso e detalhado trabalho de (re)construir em mural, na parede de um museu, uma paisagem tropical a partir da estampa de um tecido por ela achado. Em seguida, a artista borra o mural (e a paisagem) e o transforma esfregando seu corpo molhado contra ele, ao ritmo da canção *Siboney* (Ernesto Lecuona, 1927) interpretada por Connie Francis (1960).

As colagens de Gwladys Gambie seriam apresentadas no Memorial do Rio Grande do Sul dividindo a sala com desenhos da série *About frictions* (Sobre fricções) e *About affections* (Sobre afecções) da gravadora, arquiteta e mestre de ferramenta de santo Eneida Sanches. Sanches é (re)conhecida como a primeira mulher a desenhar e produzir ferramentas de santo no Brasil, um importante fazer ancestral que ela compartilha mediante cursos e oficinas para jovens aprendizes. No caso de Eneida, portanto, gestos e estratégias femininas se traduzem também em atos de martelar, marretar e soldar. Parte de sua investigação sobre a gravura como im/pressão e seus desdobramentos, as gravuras-desenhos (ou desenhos híbridos) apresentados na Bienal 12| Porto Alegre articulam experimentações com o grafite sobre papel, a ponta-seca sobre chumbo e o desenho sobre cobre. Os desenhos da série *About frictions* emergem das fricções, rasgos e inserções que a artista faz sobre o metal. Em *About affections* ela explora a ideia da imagem da gravura como carimbo, pensada a partir do corpo e suas possíveis afecções – o papel (corpo) em sanfona ganha movimento de expansão e encolhimento, movimentando, expandindo e deslocando, também, nosso entendimento sobre gravura e sobre desenho.

“Pode alguém teorizar efetivamente sobre um processo em expansão?” Essas reflexões são frutos do meu oscilar, de minha dança imperfeita e inacabada entre a pergunta de Christian e a proposição de Silva, entre tentativas de teorizar sobre um processo em expansão – de teorizar *como* processo (sempre) em (processo de) expansão, e de rast(r)ear, Tateando no breu, pistas da “gama de possibilidades para saber, fazer e existir” que uma poética de negritude anunciaria. Invertendo e parafraseando a afirmação de Christian, eu penso *gathering place*, o lugar de encontro e aglomeração, o espaço de ajuntamento, de hábitos de assemblagem e acúmulo, como articulação de teorias, como (lugar de) movimento (negro), como performance (negra). Resta, entretanto, uma última pergunta que eu quero fazer de mim para mim mesma, bem baixinho, sussurrando até: pode alguém teorizar (imaginar e refletir, perambular e dançar) sem respirar?

*I can't breathe, I can't breathe,
I can't breathe,
I can't
breathe.*

Fabiana Lopes é curadora independente, vivendo entre Nova York e São Paulo. Doutoranda em Estudos de Performance na New York University. Tem como foco a produção artística da América Latina e pesquisa a produção de artistas afrodescendentes no Brasil.

Referências

- BIENAL 12 – *Feminismo(s): visualidades, ações e afetos*. Catálogo da 12ª Bienal do Mercosul [livro eletrônico coordenado por José Francisco Alves].
- CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda. Amansa-senhor: a arma dos negros contra seus senhores. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 4, n. 8, jul.-dez. 2007.
- CHRISTIAN, Barbara. *Black feminist criticism: perspectives on black women writers*. New York: Teachers College Press, 1985.
- EDWARDS, Adrienne. *Blackness in abstraction, “Lorraine O’Grady”*, p. 173-176. New York: Pace, 2016.
- FURTADO, Will. Exploring the body as colonial occupation. Interview with Jota Mombaça. *ContemporaryAnd*, 10 Mar. 2018. Disponível em: www.contemporaryand.com. Acesso em 20 jun. 2020.
- MOTEN, Fred. *In the break: the aesthetics of the black radical tradition*. Minneapolis: University of Minnesota, 2003.
- NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Beatriz Nascimento, quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.
- ROBINSON, Cedric J. *Black marxism: the making of the radical black tradition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000 [1983], p.171.
- SILVA, Denise Ferreira da. Toward a black feminist poethics. *The Black Scholar*, v. 44, n. 2, summer 2014.
- WILSON, Gabriella. *I can’t breathe*. New York, 2020.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

LOPES, Fabiana. Sobre *gatherings*, ajuntamentos e hábitos de assemblagem. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 282-303, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

É Heitor quem dá as ordens

Heitor calls the shots

Renata Bittencourt

Resumo

Enquanto a visão modernizadora do poder público aplicada ao Rio de Janeiro do início do século 20 implicava remover do Centro da cidade aquilo que da paisagem física e urbana se relacionasse ao colonial, ao negro e ao pobre, um grupo de artistas e articuladores provocava uma revolução cultural importante para a história da cultura no país. Heitor dos Prazeres foi um protagonista naquela cena, além de ocupar destaque no campo das artes visuais. A partir do autorretrato do pintor, vamos navegar por suas múltiplas identidades, desvelando suas estratégias disruptivas e seu enraizamento na cultura da diáspora afro-atlântica.

Abstract

While the public authorities' modernizing view towards Rio de Janeiro in the early 1900s involved removal from the city center of the colonial, black and poor aspects in relation to the physical and urban landscape, a group of artists and articulators caused a major cultural revolution for the history of the culture in Brazil. At that time Heitor dos Prazeres was a central figure, as well as playing a leading role in the field of visual arts. From the artist's self-portrait we navigate through his multiple identities, unveiling his disruptive strategies and his deep roots in the culture of the Afro-Atlantic diaspora.

O compositor, pintor, figurinista Heitor dos Prazeres, experienciou um interessante trânsito entre esferas de sociabilidade e dimensões culturais diversas. Trafegou nos círculos do samba e administrou o contato com clientes que talvez com ele contrastassem, na origem e no tom de pele, e encontravam em suas obras a tradução de um mundo outro, ativado por presenças negras dançantes. O contato com o universo das artes visuais, talvez lhe tenha oferecido possibilidades materiais de vida e pontos de vista diferentes daquelas de alguns de seus parceiros, familiares e amigos. Estabeleceu diálogo com colecionadores de arte, e suas habilidades musicais e sociais o situaram na fundação de escolas de samba como Mangueira e Portela. Outro fator de inscrição sua na cultura afro-brasileira era seu apreço pela capoeira, usada em confrontos na defesa de amigos como Noel Rosa. Essas conexões apontam para um personagem capaz de negociar sua presença e seus interesses, sem jamais perder de vista seu enraizamento em tradições e referenciais originários da diáspora afro-atlântica. A obra que vamos ver do artista talvez seja testemunho de um homem que percebeu essa multiplicidade em si, que soube descortinar a convivência, nem sempre harmoniosa, de diferentes valores, os tensionamentos e as dinâmicas de negação que geraram e nutriram estigmas ao longo do tempo nesta nação marcada por história colonial e escravocrata.

Heitor fez parte do grupo que inventou uma forma de samba que viria a ser identificada como a conhecida expressão cultural nacional. Trouxe para a cena uma forma musical que renovou linguagens e atualizou os sistemas estéticos tradicionais, a partir da experimentação em quintais. Além disso, buscou e encontrou meios de expressão autênticos, livres em suas soluções, como o professorado pela turma de 1922, mas sem o metrônomo da alteridade. O cotidiano está presente como personagem de suas pinturas e como cenário de suas músicas, ouvidas naquela cidade cujos desejos de modernização de sua elite resultaram em ação violenta para os que com ele se pareciam.

Frequentador dos quintais das tias baianas, Ciata e Esther, vivia em total conexão com a vida negra que fervilhava no Centro do Rio, na região da Praça Onze que ele denominou pequena África, e também do subúrbio. Suas representações dessa vida urbana nos dá a ver costumes, valores e fantasias. Cenas de dança, carnaval, brincadeiras de crianças e rituais de candomblé são as mais

conhecidas entre seus temas e parecem ilustrar situações prosaicas quando, de fato, traduzem uma revolução cultural registrada em tempo real. O samba carioca surgia no encontro entre negros nascidos no Rio e aqueles que chegavam, migrantes da Bahia no pós-abolição, como haviam sido seus pais. Os tambores tocados nos terreiros eram os mesmos que animavam as rodas. Na cidade em que negros andando na rua eram enquadrados por vadiagem, criavam-se espaços nos quais a coesão de grupo era reforçada, lugar de identidades compartilhadas, e busca por segurança.

De fato, os baianos se impõem no mundo carioca em torno de seus líderes de candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão, e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanísticas. [...] Ali, os baianos forros migrados por opção própria constituíram uma elite no meio popular (Moura, 1983, p. 86-87).

Se por um lado suas telas ilustram cenas de rua animadas e coloridas, a vivência do espaço público para um homem negro era marcada pela repressão que sobrepunha à circulação e à convivência o estigma da vadiagem, classificada como crime. Negros, descendentes de escravos, muitos deixados sem ocupação no pós-abolição, eram percebidos como ameaça em seu mero caminhar pela paisagem urbana. Daí a vestimenta cuidada se apresentar como antídoto, ferramenta para estabelecer um tipo de presença capaz de facilitar outras medidas de emancipação. O apuro na execução da camisa (Figura 1) traduz a atenção à aparência – que se repete nas fotografias em que se exhibe engomado, em ternos de lã ou linho, com chapéu de palha ou feltro e, por vezes, com charmosos sapatos bicolores, dando provas à reputação de homem elegante.

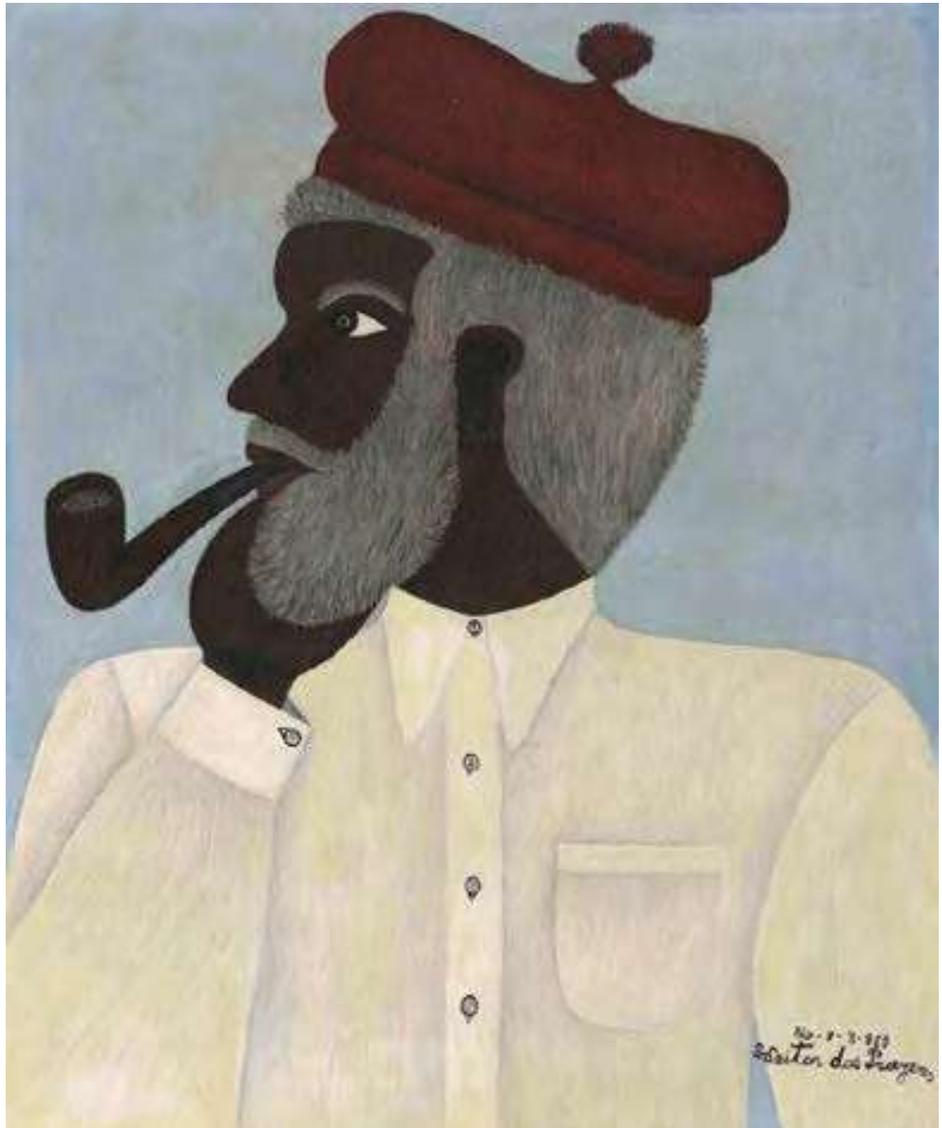


Figura 1
Heitor dos Prazeres, *O artista*, 1959, óleo sobre tela, 45,5 x 38,6cm
Coleção Masp, São Paulo

O autorretrato de Heitor do acervo do Museu de Arte de São Paulo (Masp), reflete essa elegância e a ela soma outros componentes que demandam ser decifrados. Encontramos na imagem, como veremos, o homem de família, o indivíduo respeitado entre os seus, o mestre de seu ateliê e o sábio mestre ancestral que ele esperava se tornar. Para conceber essa representação, o artista parte de uma concepção de homem que tem valor por sua existência na terra e que mantém sua contribuição para sua comunidade a partir de outra esfera, depois de sua partida.

O artista considerava limitante a repetição de temas que pautavam suas encomendas. Queixava-se de se sentir acorrentado por fazer comércio de suas obras e declara sentir-se fracassando por ter de fazer coisas contra sua vontade. Depois de terminar uma obra de modo inspirado, os pedidos de reprodução se repetiam, deixando-o frustrado. “De forma, que é uma tristeza. O artista que é obrigado a comercializar-se, para atender a situações monetárias, vive acorrentado e, acaba morrendo não fazendo aquilo que ele quer”.¹

Ao realizar esse retrato, pintura de fatura cuidadosa, ele parece ter aplicado suas habilidades com diligência e elevação. A obra criada para exibição privada parece ser a manifestação dos ímpetos mais genuínos do pintor, obra de exceção em seu legado. O retrato nos demanda uma leitura curiosa acerca de seus valores e referenciais, para apreender como Heitor se dá a ver assumindo o agenciamento de sua própria imagem, combinando elementos de distinção legíveis para os seus.

A imagem é de um homem negro grisalho apresentado em perfil absoluto, segurando o rosto com uma das mãos. Sobre a cabeça uma boina vermelha e na boca um cachimbo, que um pouco deslocado do alinhamento do perfil, permite a visão do fumo em seu interior. Apagado, parece ser mais um atributo do que um objeto em uso pelo personagem. A camisa branca, abotoada até o pescoço e nos punhos, recria a textura têxtil, alternando tons de branco para dar acabamento ao bolso e à vista que acomoda os botões, inserindo cada um em sua casa com traçado preciso. Também o cabelo, a barba e o pompom que arremata a boina são executados com pinceladas que buscam a sugestão dos fios. A pele marrom e uniforme no rosto, é avermelhada na boca de lábios grossos, e os olhos escuros são animados pelo círculo branco que se desenha na íris.

¹ Fala disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=heitor_dos_prazeres.

Sem priorizar a reprodução fiel de traços fisionômicos, sobrepõe camadas de indicadores de ordem pessoal, social e cultural. A começar pela boina, presença frequente na representação de pintores, e que aparece em outros autorretratos seus. Quando executa a obra, já havia sido premiado na I Bienal de São Paulo e recebido uma sala especial na II. São, porém, outros contextos que melhor situam sua proeminência na cena da cultura moderna carioca. Seu pai, Eduardo Alexandre dos Prazeres, baiano que migrou para o Rio de Janeiro, combinava talentos como marceneiro e clarinetista atuante na banda da Guarda Nacional. Hilário Jovino Ferreira foi o tio que lhe deu o primeiro cavaquinho, pioneiro dos ranchos cariocas. Parceiro e colega de homens como Donga, Sinhô, Cartola, Francisco Alves e Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres estava conectado à inteligência de sua época.

A espiritualidade está presente nessa tela tanto quanto nas cenas de terreiro que executa representando um homem negro idoso, possível sacerdote de práticas espirituais, ao mesmo tempo que alude à presença da entidade Preto Velho, figura frequente na umbanda, que pode vocalizar relatos do tempo da escravidão ou sintetizar de modo arquetípico a ancestralidade. Muitas casas de famílias negras exibem em suas paredes pinturas retratando um preto de cabelos brancos e pitando cachimbo, e a minha não foi exceção.

Considerados figuras-chave na umbanda, acredita-se que os pretos velhos teriam sido, ao lado dos caboclos e exus, precursores espirituais ou mitos primordiais da umbanda, embora façam parte de diferentes cultos espiritualistas, tais como o candomblé ketu, o candomblé de caboclo, o catimbó, o espiritismo kardecista, o tambor de mina do Maranhão ou o culto daimista da barquinha (De Nuzzi Dias, Bairrão, 2011). Nos primeiros centros de umbanda foram líderes espirituais e patronos (Concone, 2001).

muitos integrantes deste grupo de fundadores eram, como Zélio, kardecistas insatisfeitos, que empreenderam visitas a diversos centros de “macumba” localizados nas favelas dos arredores do Rio e de Niterói. Eles passaram a preferir os espíritos e divindades africanos e indígenas presentes na “macumba”, considerando-os mais competentes do que os altamente evoluídos espíritos kardecistas na cura e no tratamento de uma gama muito ampla de doenças e outros problemas (Brown, 1985, p. 11).

O preto velho pode ser visto como uma versão da subalternidade negra, da aceitação das mazelas, impressa no imaginário coletivo. Capaz de retornar à realidade terrena para contribuir com os encarnados, é a figura do escravo sacralizado e deificado por processos de inversão simbólica (Negrão, 1996, p. 145). Relaciona-se ao culto dos ancestrais, em sua interação com os vivos, que na experiência da sociedade escravocrata brasileira compreende aqueles arrancados de sua terra natal. Trata-se de uma figura tão preciosa quanto folclorizada, à maneira das baianas de saias rodadas, mas com a diferença de ser uma imagem religiosa do negro escravo (Santos, 2007). Para Santos, diferentes representações podem ser associadas à figura do preto velho. Pai João seria entre elas a que representa o *griot*, o escravo conhecedor das histórias da família, o rei ou príncipe destronado em África.²

Em outras chaves de interpretação, o preto velho pode ser tanto o bom escravo imaginado pelo branco, curador, passivo e humilde, moldado à guisa de santos mártires. Nos romances é a evidência da lealdade e apreço dos escravizados por seus senhores, construindo a imagem de uma raça branca, inferior e servil. Relaciona-se ainda às representações como o negro velho que faz medo nos contos infantis como o bicho-homem, ou o papa-figo, que andaria sujo e em andrajos, capaz de raptar crianças para lhes devorar o fígado.

Esses personagens representam também os sobreviventes de décadas de trabalho forçado, surgem curvados, portando bengalas ou sentados em tocos de árvore. Por vezes surgem na umbanda como aquele que vive nas matas, o quilombola rebelde, que representa o confronto com poderes estabelecidos, apresentando o que seria a face exu do preto velho. Essa variante pode se sobrepor ao feiticeiro que tem o conhecimento sobre o poder das plantas, sua manipulação, benzeções e procedimentos de “mandinga”, sendo o principal curador na umbanda, queimando ervas em seu caldeirão. A associação dos negros idosos com a feitiçaria pode ser interpretada como uma reminiscência da percepção negativa da herança africana. Publicado em 1881, sete anos antes do nascimento de Heitor dos Prazeres, o romance *O tronco do ipê*, de José de Alencar,

² Ramos, 1954, p. 231-232, citado em http://espiritualidades.com.br/Artigos/S_autores/SANTOS_Eufrazia_Cristina_Menezes_tit_Construcao_simbolica_personagem_religioso_o_Preto-Velho.pdf.

traz nesta passagem a visão da sociedade branca que demonizava indivíduos e suas crenças:

Saía dela [velha cabana de sapé] um preto velho. De longe esse vulto dobrado ao meio, parecia-me um grande bugio negro, cujos longos braços eram de perfil representados pelo nodoso bordão em que se arrimava. As cãs lhe cobriam a cabeça como uma ligeira pasta de algodão. Era este, segundo as beatas, o bruxo preto, que fizera pacto com o Tinhoso; e todas as noites convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um samba infernal que durava até o primeiro clarão da madrugada.³

Se buscamos em Carl Jung (apud Lages, 2019) o arquétipo de Velho Sábio, encontramos a representação da força moral e da capacidade de orientação que torna evidentes os caminhos do destino. Essa visão contradiz a subserviência e passividade contidas no estereótipo redutor.

podemos considerar as entidades do preto e da preta velha como os portadores do conhecimento de povos africanos sobre a natureza humana, sobre a capacidade curativa da medicina fitoterápica; de sua capacidade humana de acolher o outro em sua fragilidade e necessidades, da importância que têm os mais velhos por já terem passado por experiências de sofrimento, e, portanto, são detentores, também, do conhecimento de como superá-los (Lages, 2019).

Ao escolher o preto velho como referência alicerçante para seu autorretrato, Heitor dos Prazeres enfrenta dois estigmas. Embora capaz de realizar uma obra complexa, que faz convergir diferentes significados decodificados na linguagem do retrato, Heitor teve sua produção categorizada como primitiva, *naïf* ou ingênua. Valladares evidencia a natureza das expectativas quando afirma que os consumidores de obras classificadas como *naïf* esperam que os artistas “primitivos sejam homens de cor, preto, mulato ou índio, procedente da pobreza a fim de que a obra seja autêntica pela origem” (Valladares, 2022, p. 28).

³ Alencar, 1997, p. 14, citado em http://espiritualidades.com.br/Artigos/S_autores/SANTOS_Eufrazia_Cristina_Menezes_tit_Construcao_simbolica_personagem_religioso_o_Preto-Velho.pdf.

A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam [com] determinado tipo de produção, permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada arte primitiva, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura naïf deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente clima cultural (Valladares, 2022, p. 28).⁴

Não é possível compreender Heitor do Prazeres sem pensar nas “macumbas” que frequentou e cantou, para usar um termo seu. Para além das imagens fotográficas que nos trazem sua elegante figura, encontrada também em filme, me faz falta vê-lo dançando na rua ou cantando no terreiro. O verdadeiro autor das pinturas é este Heitor, aquele que vive onde o movimento é ordenador, e as obras plasmam o que é experienciado nos microcosmos negros que habitou. As matrizes da religiosidade herdada por Heitor dos Prazeres são oriundas da bacia do rio Congo e da atual Angola, elementos banto; e do golfo da Guiné, aspectos nagôs (iorubás da Nigéria atual), jejês (povo fon da fronteira da Nigéria com o atual Benim, antigo Daomé) e minas (povos litorâneos dos atuais Benim, Togo e Gana). Embora trazidas do continente africano, sofreram adaptações ao longo do tempo quando vivenciadas por grupos de diferentes origens no Brasil. Como denominador comum encontramos a concepção de um mundo que oscila entre a harmonia e o desequilíbrio. A intervenção mágica era atribuída pelos Banto aos antepassados das tribos e pelos Iorubá e Daomeano às divindades, havendo uma certa superposição dessas concepções. Quando o bem-estar está ameaçado pela ação de espíritos ou indivíduos manipulando forças erroneamente, é preciso restaurar a ordem pela ação mágica, concretizada com a ajuda de rituais. Sendo essa a concepção de mundo de tantos indivíduos arrancados de suas realidades conhecidas, é natural que africanos e afro-brasileiros buscassem conciliar o mundo dos homens e dos espíritos nessa nova realidade em que havia tanto caos e tão pouca harmonia.

⁴ Publicado originalmente em *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, maio-jul. 1968.

Encontramos, por exemplo, as palavras de seu Julião, morador do Rio de Janeiro nos anos 1990, que, em 27 de outubro de 1995, quando já levava 81 anos, apresenta seu testemunho sobre os poderes de seu avô.

meu avô veio da África... ele e mais outro, um companheiro dele que chamava 'Camisa Preta', eles eram africanos legítimos! Eles passavam no caminho e ninguém via eles, eles iam trabalhar na fazenda e a enxada trabalhava sozinha e eles voltavam pra casa [...] Mas eles não trabalhavam não, quem trabalhava era a ferramenta deles. [...] Era reza brava. Eles tinham. [...] Se dessem uma coça no escravo, quem tomava a coça era a patroa. O escravo não sentia dor nenhuma... quem sentia dor era a patroa. Era magia negra mesmo, magia negra da África. Isso não tinha aqui não, porque quem trouxe foi eles de lá. Eles eram africanos puros (Rios, Castro, 2005, p. 70).

Em outra história transmitida por gerações, o dono de uma propriedade vendo que a chuva se aproximava, colocou seus feitores para acelerar o trabalho dos escravizados na colheita do arroz. Uma mulher negra grávida, entrou em trabalho de parto e não foi autorizada a deixar o campo, apesar de suas dores, dando à luz ali mesmo, em meio ao arrozal. Quem conta a história nos diz, que poderes sobrenaturais transformaram a chuva em uma tempestade muito forte: “Ó, disse que veio aquela tempestade, ó, inundou tudo. Inundou a fazenda, inundou tudo. Disse que virou água pura” (Rios, Castro, 2005, p. 71).

A desumanidade do fazendeiro foi punida com os prejuízos causados com o alagamento de suas terras, pela ação dos negros capazes de manipular a natureza a partir dos conhecimentos que guardavam.

Já a história que fala de uma senhora de fazenda, Maria Silvia Paes de Andrade, revela a violência exercida por mulheres brancas e aquela que podia atingir os filhos das mulheres negras. Chamada de Ana Brava, era conhecida por seus gritos e maus-tratos aos escravizados. Um menino negro faleceu depois de a sinhá lhe aplicar o castigo de receber na pele um caldeirão de óleo fervente. Depois disso, nasceu na sinhá um rabo que atrapalhava seu andar e a fazia utilizar uma cadeira com um furo no meio para se acomodar sentada. Por vezes a encontravam gritando para o vazio “Tira esse negrinho daqui”, assombrada por visões recorrentes que, assim como a cauda, servia de penitência aplicada como maldição por negros capazes de lograr tal castigo (Rios, Castro, 2005, p. 71).

Nas reminiscências passadas oralmente pela descendência, o mágico preconiza a rebeldia e afirma a força daqueles a quem se atribuiu apenas vulnerabilidade. Aqui a origem africana é associada a faculdades especiais, capazes de criar rupturas no cotidiano de opressão. A negação do trabalho forçado, a vingança das agressões físicas, o corpo que se torna inviolável, tudo era possível a partir desse outro tipo de poder, secreto e encantado. Assim, algo nos alcança acerca do domínio sobre forças capazes de impor expiações, potência mobilizada por quem não tolerou abusos. Além dos mitos fantásticos desfiados para as crianças pela voz das mulheres negras e que, sabemos, teriam fascinado a pintora Tarsila do Amaral durante sua infância na fazenda de sua família, havia outras narrações que traduziam a identidade de vigor daqueles sujeitos negros ao longo do tempo. Essas experiências vivenciadas pelos africanos e afro-brasileiros, narradas a partir de seus prismas, são evidências de sua inteligência, de seus afetos, embora não tenham sido devida e integralmente ouvidas.

O ponto de vista do artista se estabelece em congruência com a apreciação de um mundo regrado pela interação constante e manipulável de suas dimensões materiais e imateriais. Um olhar decidido à análise de sua produção deve considerar sua perspectiva, mais do que seus temas, investigar seus conceitos essenciais ao lado de sua estética. Heitor dos Prazeres expressa a conexão que possuía com preceitos e léxicos, faltantes na tradição da teoria e da história da arte, talhados por noções eurocentradas.

Minhas vivências foram outras até aqui, mas se nutrem das que são compartilhadas comigo na generosidade de sentidos que transbordam de suas obras e me fazem mais destemida, e, mais do que isso, comprometida com a busca de significados capazes de trazer transparência a obras imersas no legado espiritual negro, mesmo que preservando o que de mistério devem guardar.

No Museu de Arte Moderna do Rio há uma figura feminina cujas feições me fazem acreditar ser o *pendant* do autorretrato, infelizmente identificado no acervo como *A mulata*. Os retratos, de dimensões semelhantes, mostram o casal Heitor e Nativa Paiva, sua segunda esposa, após o falecimento de Glória dos Prazeres. Se o gênero do retrato celebra figuras eminentes, esses são dedicados a indivíduos certamente conhecidos em seu pedaço, respeitados e socialmente bem situados entre os seus, possuindo, ademais, certa possibilidade de circulação na sociedade branca, dado o *status* de Heitor como artista. O dado primeiro,

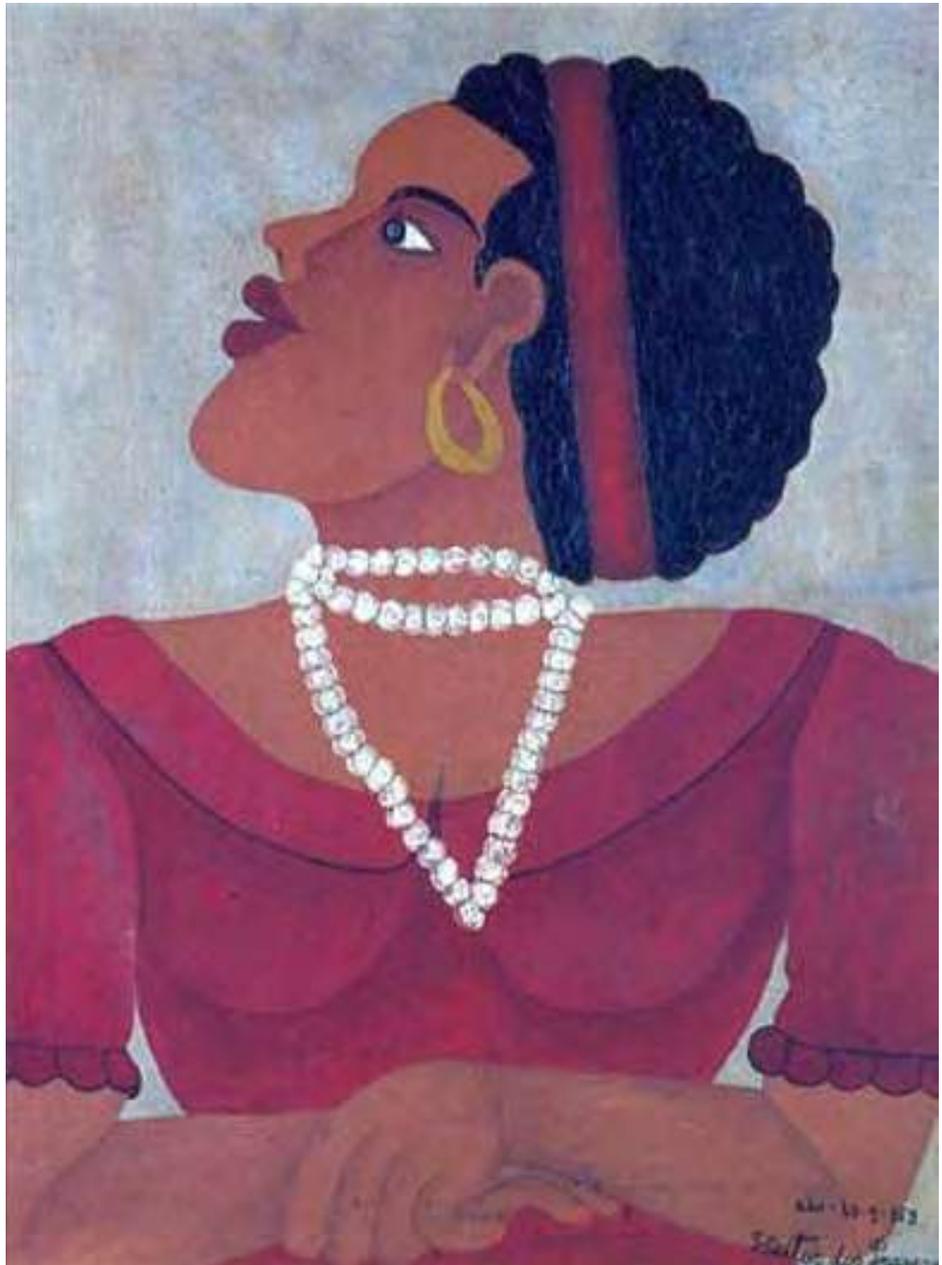


Figura 2
Heitor dos Prazeres, *A mulata*
(*Retrato de nativa*⁵), 1959,
óleo sobre madeira, 47,5
x 36,2cm Coleção Gilberto
Chateaubriand - MAM-Rio,
Rio de Janeiro
Reprodução fotográfica
Fábio Ghivelder

⁵ Sugestão da autora.

porém, é o do grupo de pertencimento. A exibição lado a lado figura e celebra um núcleo familiar, uma relação de vínculo e afeto, que garante permanência pelos dois filhos do casal, Ionete e Heitorzinho, e também pelos dois retratos. Isto não é pouco, já que a exibição de um casal afro-brasileiro sem que sejam exemplares da raça, mas sujeitos identificáveis retratados em função de suas vidas compartilhadas e privadas, é rara na arte. Nativa aparece adornada por uma faixa nos cabelos, brincos e um colar semelhante ao que vemos em seu retrato fotográfico, que deixa evidente a semelhança de feições. Além desses indicadores de sua identidade, Heitor dá atenção especial aos seios, modelados dentro do vestido vermelho, que arremata com babados nas mangas.

Esses retratos exprimem o modernismo de Heitor, na economia formal que adota, nos recursos que aplica para salientar as características pessoais e subjetivas que elege e nas figuras que escolhe, imbuídas de valor social não tradicional.

Ao realizar esse retrato, pintura de fatura cuidadosa, ele parece ter aplicado suas habilidades com diligência e elevação. A obra parece ser a manifestação dos ímpetos mais genuínos do pintor, obra de exceção em seu legado. O retrato nos demanda uma leitura curiosa acerca de seus valores e referenciais, para apreender como Heitor se dá a ver assumindo o agenciamento de sua própria imagem, combinando elementos de distinção legíveis para os seus. Afinal, como diz a letra de um samba seu, é ele quem dá as ordens.

Sou eu que dou as ordens
Heitor dos Prazeres

Sou eu que dou as ordens pra escola de samba sair
Sou eu que abre a roda pra moçada se divertir
Lá no morro quando é noite de luar
O samba é no terreiro até o sol raiar

Sem eu o morro não canta, sem eu a escola não sai
Sem eu o batuque está sempre naquele vai-ou-não-vai
Sou eu a vida do morro, a luz do sol que nasceu
Sou eu a estrela do dia, sou eu em tudo sou eu

Renata Bittencourt é gestora cultural e responsável pela área de Educação do Instituto Moreira Salles (IMS). Historiadora da arte, desenvolveu pesquisas de mestrado e doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), investigando a representação do negro. Atuou no Itaú Cultural; na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; como secretária da Cidadania e da Diversidade do Ministério da Cultura (MinC); como diretora de Processos Museais no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC); e como diretora executiva do Instituto Inhotim. Foi contemplada pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e pela Fulbright.

Referências

- BROWN, Diana. Uma história da umbanda no Rio. In BROWN et al. (orgs.). *Umbanda e política*. Rio de Janeiro: Marco Zero, p. 9-42, 1985.
- CONCONE, Maria Helena Villas Boas. Caboclos e pretos-velhos da umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, p. 281-303, 2001.
- DE NUZZI DIAS, Rafael; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Aquém e além do cativoiro dos conceitos: perspectivas do preto-velho nos estudos afro-brasileiros. *Memorandum: Memória e História em Psicologia*, v. 20, p. 145-176, 2011.
- LAGES, Sônia Regina Corrêa. Preto velho, memória, juventude umbandista. *Numen*, v. 22, n. 1, p. 57-65, 2019.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- RIOS, Ana Lugão; CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Memórias do cativoiro: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. A construção simbólica de um personagem religioso: o preto velho. *Tomó*, Aracaju, n. 11, p. 161-195, 2007.
- VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias afro-atlânticas: antologia*. Ed. rev. São Paulo: Masp, 2022.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

BITTENCOURT, Renata. É Heitor quem dá as ordens. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 304-317, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

“O freio da Blazer”, a “cara da dura”: notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-brasileiras

“The Blazer’s brake”, the “face of the police approach”: notes on itineraries between the city, the art, institutionalities and Afro-Brazilian ancestries

Marcelo Campos

 0000-0001-6011-5318
campos.marcelo@gmail.com

Resumo

Este texto trata de observações e notas recentes e inéditas sobre a relação da arte produzida por afrodescendentes e seus mecanismos de institucionalidade. De outro modo, são abordados itinerários que se cruzam com minha própria trajetória na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, frente à rara convivência com pessoas racializadas e a metodologias da história da arte invisibilizadoras da arte dos artistas afro-brasileiros. Apresento, também, relatos, lembranças, histórias trocadas com artistas negras, negros e negres da cidade, cuja convivência se dá em diversos âmbitos, nas salas de aula, ateliês, espaços culturais, resultando em textos, curadorias, acompanhamentos críticos.

Palavras-chave

Arte. Afrobrasilidades. Rio de Janeiro.
Ativismo. Escola de Belas Artes.

Abstract

This text deals with recent and unpublished observations and notes on the relationship between art produced by Afro-descendants and their mechanisms of institutionality. Otherwise, itineraries that intersect with my own trajectory at the School of Fine Arts of the Federal University of Rio de Janeiro are approached, in face of the rare coexistence with racialized people and methodologies from the history of art that make art and Afro-Brazilian artists invisible. I also present reports, memories, stories exchanged with black, and black artists from the city, whose coexistence takes place in different areas, in classrooms, ateliers, cultural spaces, resulting in texts, curatorships, critical accompaniments.

Keywords

Art. Afro-Brazilians. Rio de Janeiro.
Activism. School of Fine Arts.

Comentando recentemente com meu companheiro sobre o conceito “freio da Blazer”, imediatamente, o sobrinho dele que estava próximo começou a cantar: “a cara do freio da Blazer/ ahn/ Hoje ela quer tá do lado/ ahn/ Sempre com bolso lotado/ ahn”, rap interpretado e escrito por Ajaxx e L7NNON. O menino, negro, Davi, morador do subúrbio de Padre Miguel, convive em uma cidade onde todos os dias meninos e meninas negras são assassinados nas ruas e favelas. Essa mesma cidade, contudo, continua falando (apesar de), cantando (apesar de) e criando revoluções que não esperam a institucionalidade dos brancos que permanecem gerindo o mundo. Na letra, a realidade de Davi se aproxima mais do que talvez seja imposto a ele pelas aulas na escola do bairro. Certamente, sua proximidade ao rap demorará a se formalizar como estudo, pesquisa, reflexividade nas instituições de sua vida adulta, se é que um dia isso acontecerá. Ajaxx, produtor de vários raps e hip-hops de sucesso, conta com mais de 100 milhões de *streamings* na plataforma do Spotify. Lennon dos Santos Barbosa Frasseti (L7NNON) é um rapper brasileiro, com 28 anos, nascido em Realengo – como o menino Davi, que sabe sua música de cor – e com mais de oito milhões de seguidores na rede social do Instagram. Todos pertencentes a uma mesma cidade que continua inventando gírias, criando códigos, sonhando, desejando e conquistando o sucesso, a grana, os objetos de consumo, mas que, mesmo assim, permanece fora não só das aulas do Davi, mas das aulas de estética, de história da arte, de história do Brasil. Em tempo, a expressão “freio da Blazer” se refere às abordagens policiais racistas ao frear o carro da Chevrolet Blazer, usado oficialmente pela Polícia Militar do Rio de Janeiro como camburão, para revistar pessoas em sua maioria pretas, nas *blitz* pela cidade.

A responsabilidade em escrever este artigo para a *Arte & Ensaios* me fez hesitante frente aos diversos itinerários possíveis e às distintas abordagens teórico-metodológicas. Voltar à EBA é relembrar as travessias diárias entre o Méier e a Ilha do Fundão, passando por bairros e favelas da Zona Norte carioca. Ao mesmo tempo, publicar em uma revista, da qual participei em 1999, ainda como mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, programa que me formou mestre e doutor em artes e com o qual convivi durante sete anos de formação e dois anos como professor convidado, é rever posicionamentos intelectuais e de vida. Por outro lado, ter sido chamado por Igor Moraes Simões, hoje, uma referência

na pesquisa e na compreensão das trajetórias de artistas racializadas “no cubo branco da arte brasileira”¹ (Simões, 2019), atuante no Rio Grande do Sul, como professor da UFRGS, reposiciona a forma como este texto seguirá seu percurso. O que apresento aqui é resultado de observações e notas muito atuais diante de um *corpus* teórico e de um estado da questão, sobretudo, posicionados por gestos conquistados em um certo ativismo conceitual na tentativa de empretecer a bibliografia, incluir vozes antes não consideradas no âmbito universitário e, ao mesmo tempo, exercer a liberdade de uma escrita que se dá a partir de uma trajetória de quase 30 anos de pesquisa em arte.

No artigo de 1999, publicado no sexto número da revista *Arte & Ensaios*, analisei a produção de um artista branco, estrangeiro, que, como muitos, se interessou pelos temas afro-baianos presentes nas ruas e terreiros de candomblé da cidade de Salvador e que construiu 40 anos de produção iconográfica sobre a Bahia e sua população. Naquele momento, já seduzido pela etnografia, pesquisei o terreiro da saudosa ialorixá Mãe Beata de Iemanjá, a quem peço a bênção e licença para citar seu luminoso nome. Nas paredes do terreiro de Mãe Beata, diversas ilustrações de Carybé eram ampliadas e assumidas positivamente como representantes das passagens míticas dos orixás nagô-iorubás. Com isso, ainda que não possamos dizer que Carybé tenha feito arte afro-brasileira, consideração que já observei naquela época, o grupo ao qual o artista se referiu, muitas vezes, assumiu seus desenhos, cores, suas informações coletadas com as mais velhas da religião, como autoimagem, o que tornara tudo mais complexo. Assim, em um ambiente afrodiaspórico, como o terreiro de Mãe Beata, a arte e, mais especificamente, o trabalho de Carybé se apresentavam como indício de um trânsito entre mundos que me interessavam: arte, candomblé, etnografia, pensamento mítico. Fato é que aquele talvez tenha sido o segundo artigo da *Arte & Ensaios* a tratar de questões ligadas às ascendências afro-brasileiras;² nesse caso citado, ao terreiro Ile Omiojuarô, em uma revista universitária pertencente a um programa de pós-graduação em artes. A arte, no âmbito institucional da

¹ Igor Moraes Simões defendeu em 2019 a tese *Montagem fílmica e exposições: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*.

² Encontrei no sumário do número 4 da revista, publicado em 1997, o artigo de Felipe Ferreira tratando da relação entre carnaval e umbanda.

cidade do Rio de Janeiro, não era tratada a partir da ascendência afrodiáspórica. Muito ao contrário, o que tínhamos em grande proporção eram os estudos sobre o barroco, o século 19 e escassos exemplos de arte do século 20, incluindo a chamada arte popular. Ou, então, conceitos filosóficos que se sobrepunham a diversos exemplos de obras, artistas e momentos da história da arte, todos, inevitavelmente, nos remetendo à Grécia e a Roma. Quem estudava arte contemporânea, nos idos dos anos 1990 nesta cidade, se concentrava em tratar da modernidade branca e, no máximo, da passagem do moderno ao contemporâneo, restringindo-se a fatos históricos, como, a querela entre concretistas paulistas e cariocas, a I Bienal Internacional de São Paulo, além de um ou outro estudo sobre o minimalismo norte-americano, estes últimos concentrados na PUC-Rio, pois a EBA, na época, restringia-se a estudar temas e artistas brasileiros.

O cobertor curto da arte popular e da antropologia da arte como saída para estudos racializados

Seguindo a lógica do interesse por assuntos relativos às questões afro-brasileiras, por muito tempo o campo de estudos mais próximo seria a antropologia ou a sociologia, além das pesquisas sobre a cultura popular. Já se destacavam as publicações de Clifford Geertz e James Clifford, que circulavam em uma ou outra bibliografia das pós-graduações. Estávamos, porém, já naqueles anos 1990, com artistas indígenas, como Jimmie Durham, e afrodescendentes, como Rosana Paulino e Ayrson Heráclito, em franca produção. Assim como acontecera com Estevão Silva ou os irmãos Thimóteo da Costa, esses citados contemporâneos poucas vezes eram racializados nas análises. E, por consequência, podemos refletir que a saída de incluir produções, digamos, mais identitárias, vinculadas ao popular ou ao *naify* não cabia a muitos que produziam arte contemporânea. O que tem de arte popular no trabalho de Paulino, Durham e Heráclito? Nada. Portanto, pouco restava para suas inserções nas análises da história da arte. A escola formalista das artes, aquela que se arrepiava à citação de textos literários, estudos sociológicos ou referências às identidades nacionais, jamais abriu campo para que pudéssemos relacionar arte e cultura sem que caíssemos em discussões, bibliografias, construções metodológicas ligadas a autores distantes de quem estudava sociedade; inevitavelmente, autores da sociologia da arte eram lateralizados frente a Giulio Carlo Argan, por exemplo. A mim diziam “leia Arnold Hauser”,

talvez um dos compêndios de arte dos mais enfadonhos com que tive contato até hoje. Hauser, para falar de arte, remonta às questões mais amplas, focalizando a literatura, comparativamente, sem chegar ao presente, analisando fatos e recorrências seculares. E eu, interessado nos quintais dos terreiros, nos barracões e pejis, onde tinha contato, desde criança, com a rica simbologia dos orixás. De outro modo, a produção escultórica brasileira já existia nos altares dos candomblés e sob os olhos da crítica. Talvez, como referência, influência ou, mesmo, de modo mais direto, poderia ter sido dada mais atenção às obras de Agnaldo dos Santos e Mestre Didi, por exemplo. Desde os anos 1950, autores se referenciavam aos objetos litúrgicos afro-brasileiros e os chamavam de “arte”, como, Odorico Tavares (1951) no livro *Imagens da terra e do povo*. Mesmo antes, em “As belas-artes dos colonos pretos”, Nina Rodrigues (1935) já citava, em seu interesse colonialista, as esculturas encontradas nos candomblés da Bahia.

Distante de tudo isso, todo empenho da história da arte na academia era por fazer o Brasil pertencer às discussões do barroco católico e suas ordens eclesiásticas, das ruas e bulevares das cidades do século 19 e das questões internacionais pautadas pela abstração geométrica. Logo, atualizando-as com a fenomenologia de Merleau-Ponty e os escritos de Mário Pedrosa.³ O contato mais amiúde, etnográfico, talvez, com fatos sociais particulares, não os “totais”, como nos termos de Durkheim, se perdia. Maria Auxiliadora, Yedamaria, Madalena Reinboldt, Magliani, Manuel Messias já haviam constituído décadas no itinerário entre arte e sociedade. Todes fora das análises acadêmicas.

De outro modo, ao buscarmos a antropologia da arte, muitos estudos de grande relevância se dedicavam ao lugar etnográfico, ao trabalho de campo, mas consideravam a arte em sua ascensão mais burguesa; Geertz cita Picasso, por exemplo, resultando em comparações inconsistentes para a arte contemporânea racializada. Aqui, se deve destacar o pioneirismo das análises da produção indígena

³Mário Pedrosa, mesmo criando o projeto do Museu das Origens, mantenedor da fábula das três raças, não dedicara textos a artistas afro-brasileiros. Ressalva seja feita ao “Discurso aos tupiniquins e nambás”, no qual demonstra certa revolta sobre os cânones europeus e norte-americanos que periferizam o Terceiro Mundo. Não podemos afirmar, contudo, que seja um texto sobre arte indígena. No texto sobre “arte e magia”, por exemplo, assunto fartamente impregnado na realidade brasileira, o autor começa com o interesse do surrealista André Breton pelo assunto e pensa outras civilizações, mas em nada se refere aos indígenas e afro-brasileiros.

nas pesquisas de Berta Ribeiro, Heloisa Fénelon e Lux Vidal, que aplicavam compreensões formais e etnográficas lançando mão de termos, como forma, cor, símbolos, ainda correndo o risco de manter a população descendente dos povos originários em um tempo outro, anônima e bem distante do presente, como analisa Johannes Fabian (2018).

Refletir sobre o modo como uma líder espiritual das mais importantes no candomblé carioca, Mãe Beata, mulher preta ativista, que dava aulas sobre sexualidade em seu barracão, agenciava a arte era, sem dúvida, não a restringir à história da arte, mas, antes, pensar sua subjetividade, seu trânsito intelectual e a recepção recorrente dos modos de representação da arte junto aos terreiros. Interessava-me pensar o modo como a Iyá fora impactada pelas imagens de Carybé não como uma rendição a um branco estrangeiro, tanto que ainda com Mãe Beata viva, as mesmas imagens foram apagadas de seu barracão, optando-se por outro tipo de decoração.

Por outro lado, pensar sobre o assunto, hoje, é rever modos de recepção exercidos pela academia frente à bibliografia sobre arte brasileira, sobretudo refutando obras que se apropriavam e inventavam um Brasil preto escrito por pessoas pretas. Nei Lopes, Helena Teodoro, Kabengele Munanga, Emmanuel Araujo, Manuel Querino, Muniz Sodré, Joel Rufino ou, mesmo, Rubem Valentim, Mestre Didi e Abdias Nascimento, três artistas visuais que escreveram sobre arte, não foram bibliografias estudadas nos bancos da academia. Ao contrário, foram buscas pessoais, em palestras, no Sankofa,⁴ na biblioteca do Centro de Estudos Afro-asiáticos, localizada na Praça XV e, hoje, infelizmente, fechada, além de outros escritos sobre outros assuntos que não somente a história da arte.

A cara da dura

Aimé Césaire, em “O discurso sobre o colonialismo”, texto dos anos 1950, argumenta que a civilização ocidental, europeia, “é incapaz de resolver os dois principais problemas [...] o problema do proletariado e o problema colonial”.

⁴ Sankofa, curso sobre a história da África, coordenado por Abdias Nascimento e Elisa Larkin Nascimento, ao qual tive a honra de assistir na Uerj, nos idos dos anos 1990.

Com isso, afirma Césaire, a Europa “se refugia em uma hipocrisia tão mais odiosa por ser cada vez menos capaz de iludir”. E o autor, nascido na Martinica, em 1913, comunista, cunha a frase que ressoa até os nossos dias: “a Europa é indefensável” (Césaire, 2022, p. 161). Portanto, se a arte é um dos símbolos da construção de um suposto processo civilizatório, “entre a colonização e a civilização”, continua Césaire, “a distância é infinita” (p. 163). Ao observar uma produção artística forjada em um país colonizado, como o nosso, devemos levar em consideração esse fosso, essa distância. Não mais usando os métodos de Hauser, mas, antes, observando, pelo hip-hop, que as consequências, os ecos da colonialidade permanecem no racismo estrutural, no freio da Blazer, na cara da dura.

Ir para o Fundão era atravessar o subúrbio do Méier em direção à Ilha do Governador. O ônibus, 696, fazia ponto final no Jardim do Méier e passava por bairros e favelas, como Rocha, Jacarezinho, Higienópolis, Benfica, este último bem próximo de Olaria e Ramos. Há três anos, fui a um ateliê em Ramos visitar o artista autodidata Wallace Pato. Cria do lugar, Pato faz na pintura uma espécie de crônica dos costumes suburbanos, pinta o carro que anuncia no megafone a promoção da caixa de ovo, pinta os botequins e as personagens do samba, como se atualizasse as pesquisas de Heitor do Prazeres e de Sérgio Vidal. Pinta a “cara da dura”. Na época dessa visita, Wallace Pato me explicou a ideia, a expressão, o conceito “cara da dura”. Trata-se de uma expressão usada entre amigos que reconhecem modos de se arrumar, se pentear, usar determinadas roupas que podem causar a abordagem policial racista no grupo, como a citada, “freio da Blazer”. Assim, reflito que há muitos modos de se apropriar do estigma, na fala cotidiana, que atualizam os perigos, escolhendo e se precavendo de situações tão obviamente racistas, como julgar a aparência de pessoas racializadas a partir de seus cabelos mais ou menos despenteados ou de roupas mais largadas. Com isso, nossa sintaxe dá conta do que as instituições totais, nos termos de Foucault, tratarão de encarcerar. Inevitável pensarmos na frase de Fanon (2021, p. 53): “Se rejeita o homem que tem diante de si, como posso acreditar no homem que pode estar em você?”. Se o policial preto rejeita a pessoa preta, como os pretos acreditarão na polícia?

Assim, chegamos ao que Jota Mombaça (2021) chama de redistribuição da violência, fato que sempre alarmou os mandatários brancos como um medo a ser controlado. O sistema prisional lida a todo instante com rebeliões. A academia, hoje, se espanta com a cobrança de alunes racializados em querer ver seus iguais nos *slides* da aula. Os movimentos americanos de conscientização, que hoje nos chegam nas iconografias de Emory Douglas, já anunciados por Abdias Nascimento, foram invisibilizados por aqui, como as imagens pertencentes ao Partido dos Panteras Negras e que, algumas vezes, influenciaram as capas dos jornais do Movimento Negro Unificado (MNU). Uma dessas foi recentemente apropriada pelo artista Mulambô que interveio em cor no cartaz de 1991 que traz os dizeres “Beije sua preta em praça pública”. Contudo, a suposta ideia falaciosa da “democracia racial” jamais nos deixou expressar o que Jota chama de redistribuição da violência. Luiz Gama, muito antes, dissera: “todo escravo que mata o senhor age em legítima defesa”. Ao contrário, a fábula das três raças formadoras do Brasil, muito presente em exposições e livros de arte, procurou amenizar quaisquer indícios de revolta popular, contribuindo, aliás, para a dócil compreensão do folclore, da arte popular, da arte *naïf*, jamais racializados. Se conferirmos o crivo da racialidade para artistas ditos *naïfs*, como, Chico da Silva, Mestre Guarany, Mestre Vitalino, entre tantos outros, perceberemos que sempre houve artistas indígenas e negros na história do Brasil. Mas, antes, o empenho foi outro. Infantilizou-se o popular, usando requintes de amabilidade, nas teorias de Gilberto Freyre ou, mesmo, no armorial de Ariano Suassuna. Nas teorias dos intelectuais da USP, como, Florestan Fernandes, estudou-se *A integração do negro na sociedade de classes*. Por que não a revolta? Na promoção da arte popular, omite-se o erotismo dos cordéis, evita-se a fala politizada, cria-se a dicotomia de certa família tradicional (casais heteronormativos), crianças vindas das cegonhas. E as traições, os homens cornos, as mulheres adúlteras? A zoofilia? Está tudo lá, dito, escrito, atualizado. E, hoje, mesmo em lugares como a Lyra Nordestina, gráfica de cordéis das mais antigas no Brasil, situada em Juazeiro do Norte, CE, já encontramos casais LGBTQIAP+ nas histórias. O catolicismo convive, ali, com os mitos afro-brasileiros, orixás, nossas senhoras, exus, todos virando personagens.



Figura 1
Mulambö, *Reaja*, 2019
xarpigrafiagem sobre capa do
jornal de 1991

Enquanto isso, a academia nos forma em outras direções; os textos e artigos acadêmicos possuem regras próprias; talvez o modo de Jota Mombaça escrever, antes de ser publicada em livro, não passasse pelas regras *qualis* da Capes, pois seus textos são curtos, deixando a reflexão muito mais no sentido performativo e, com isso, fora dos colóquios e congressos. Por muito tempo, pensamentos como o de Nei Lopes e Abdias Nascimento não seriam considerados próprios às referências e ao rigor metodológico. Textos sem bibliografia e referência. O curioso é que, de certo modo, intelectuais que, hoje, tardiamente nos influenciam, como Frantz Fanon, Aimé Césaire, W. B. Dubois, Bel Hooks também não seguiram essas regras. São excertos, máximas, poemas, pensamentos, notas. Mas, assim também não foram as retóricas de Sócrates, Platão ou, mesmo, Saussure, cuja obra foi compilada a partir de apontamentos de seus discípulos? Por que para os pretos não foi dado o mesmo direito, já que a “oralitura”, nos termos de Leda Maria Martins (2003), sempre nos foi própria?

A crônica como teoria

Hoje, vivemos um momento em que, por conta do que foi dito, retornamos à crônica como teoria. Isso já acontecera, por exemplo, nos escritos de Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto. A partir de tais ficções, refletimos, filosofamos. Ficção é uma palavra ineficaz para refletir sobre o uso tanto de relatos autobiográficos quanto das narrativas míticas, se pensarmos, por exemplo, os itãs iorubas. O uso da ficção se faz de modo muito particular nas tradições afro-brasileiras. Quando ouvimos a passagem de alguma história mítica, um oriki, pensamos em nossas vidas no presente, procuramos relações, coincidências, lições. Assim são feitos os jogos divinatórios do Ifá. Cabe aqui muito bem a observação de Conceição Evaristo (2007, p. 21) ao dizer que não contamos histórias para ninar a casa-grande, mas para despertá-la: “A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande e sim para acordá-los de seus sonos injustos”. Com isso, rezas, bênçãos, são visões de mundo preferidas para efeitos mágicos, míticos, encantados. Por um lado, podemos pensar que isso sempre foi feito, por exemplo, nos cantos de trabalho, no samba. Ao ouvir “Sorriso negro”, de dona Ivone Lara, cujos versos afirmam que “negro sem emprego fica sem sossego”, entoado em missas católicas nas igrejas das irmandades negras, coloca-se o canto popular em outra esfera. Estamos dentro das

igrejas, rezando, cantando, rogando que as palavras proferidas no samba dentro daquele lugar sagrado nos ajudem. Em qual categoria estética colocaremos esse acontecimento?

Por conta dos fatos expressos nessas observações, a cidade do Rio de Janeiro tem exercitado outros tipos de teoria: a pedagogia da encruzilhada, de Luiz Rufino, o pajubá, a escrevivência de Conceição Evaristo, o encantamento das ruas, nos escritos de Luiz Antônio Simas. São, todas, teorias insurgentes, nas quais se invocam exus, mães ancestrais, encantados. Por outro lado, por dentro da própria inserção de brancos nas religiões afro-brasileiras, passamos, agora, pelo reencantamento dos ensinamentos banto, nos escritos de Nei Lopes, por exemplo, já que o chamado nago-centrismo direcionou os estudos acadêmicos aos iorubás, invadindo terreiros ketu Brasil afora, em detrimento das visões de mundo jeje e banto. Ou seja, por dentro da própria invisibilidade negra, há outras disputas por protagonismo.

Nesse sentido, podemos destacar a centralidade de textos e falas de Ailton Krenak e Conceição Evaristo em disciplinas, teses e dissertações universitárias. Escritos que são imagens. Refletindo sobre o que fazer para adiar o fim do mundo, Krenak (2019, p. 30) propõe: “Vamos aproveitar toda nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos”. Enquanto isso, Conceição nos encanta: “Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre as faces” (Evaristo, 2016, s.p.). Mesmo que a Academia Brasileira de Letras cuspa na xícara de chá que Machado de Assis bebeu, não contemplando escritores negros com seus fardões, seus escritos já promovem mudanças profundas, em uma amplitude muito maior do que o número dos convidados para os salões da casa do literato preto. A revolução já está acontecendo e continuará inevitável.

Estamos tratando de outros mundos. Krenak (2019, p. 51), fala, por exemplo, em “reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia”. Kehinde, protagonista do romance de Ana Maria Gonçalves (2018, p. 786), diz “sonhei muito com você, na maioria dos meus sonhos você aparecia crescendo sentado a uma secretária, escrevendo coisas lindas de se ler”. E Kehinde, em verdade, Luiza Mahin, sonha com seu filho, retirado dela e escravizado, Luiz Gama, escritor, poeta, considerado o primeiro jurista negro da história do Brasil. Ou seja, nossa

tarefa é promover, no tempo, imagens e reflexões que a colonialidade tentou desfazer, nas quais o sonho e a realidade não sejam mais dicotomias.

Entre desejo, consumo e vivência

São muitos os exemplos de artistas e obras que atravessam a história da atualidade em construções próprias, entrando e saindo das salas de aula, frequentando o sistema de arte, ora protagonizando, ora sendo por ele fetichizados. A sedução pelas grifes, pelo consumo e a publicidade fazem parte dessas trajetórias. Maxwell Alexandre, O Bastardo, Elian Almeida, Panmela Castro são artistas cuja visibilidade inclui o pensamento sobre estar ou não em foco. Certa vez, aprendi com Yhuri Cruz que periferação dos racializados não seria um motivo de resistência, mas de fetichização e encarceramento do chamado lugar de fala. Yhuri construiu um trabalho em que dizia: “nenhuma direção a não ser ao centro”. Ou seja, pensar em circuitos alternativos, se apropriar de materiais precários, manter somente a crítica mordaz, julgar seus iguais por pertencer ao *mainstream* seriam ações inseridas em estratégias brancas de encarceramento estético dos racializados. Com isso, bailes no Copacabana Palace, festas patrocinadas pela Gucci ou pela Chanel pertencem, hoje, à chamada lacração. Tais sintomas estão presentes nas capas da *Vogue* de Elian Almeida, na afirmação de Panmela Castro: “Ostentar é estar viva”, escrita sobre um espelho. São muitas as declarações de que consumir pode ser um gesto de revolta para quem nunca teve seu corpo prospectado pela publicidade. Sem ficar em cima do muro, vou dizer, por que não? Ninguém está cumprindo somente a lógica da ilusão. Sobre isso, em exposição recente, Paulo Nazareth exibiu uma foto, em que segura uma criança e uma placa, onde se lê: “negros na piscina”. Imediatamente, artistas pretos “do rolê” incorporaram e posaram com camisetas que ostentavam a mesma frase. Ou seja, se pensam que estão nos fetichizando, estamos de olho. E ainda é motivo de estranhamento ver pessoas negras no lazer? A síndrome de Wilson Simonal parece assolar parte da postura dos intelectuais do sistema de arte no Brasil. Simonal, com carro do ano, uma mulher loura, “gastando na beca”, sofreu e assustou a elite e seus iguais. Mano Brown (2022) em conversa com Sueli Carneiro, vai dizer que os pretos precisam tudo justificar: relacionamentos, consumos etc. (Brown, 2022). Se não há gente preta nas artes, os espelhos do sucesso de muitos são os ídolos do rap e do hip-hop: BK, Djonga

fazem a cabeça de Maxwell Alexandre. Qual o problema? Se ele tentasse se ver nos artistas, encararia, provavelmente, no balneário carioca, a centralidade de Iberê Camargo na pintura brasileira. E, mais do que isso, o diapasão, ainda retumbante, de quem gosta de aferir e refutar qualidade às produções artísticas e não consegue ouvir a turba. São os pretos, porém, que ouvem o freio da Blazer. Fato é que para os brancos sempre foi possível fazer arte de vários modos e separar forma e vida cotidiana. Enquanto Pollock se jogava sobre seu próprio drama, na mesma época, a tão proclamada referência do concretismo brasileiro, Max Bill, encomendava sua *Unidade tripartida* aos metalúrgicos. Para os brancos, sempre tudo pode. Ser expressivo não é a condição única para se fazer pintura ou escultura. Há cem anos já sabemos disso. Quando Naum Gabo disse que queria ser tão frugal na arte quanto na vida, a lição já estava dada. Se um automóvel de corrida pode ser mais belo do que a *Vitória de Samotrácia*, as regras do jogo já haviam mudado para Marinetti, em 1909. O distintivo da qualidade e da expressão continua, contudo, separando forma e biografia; esse pensamento ainda acompanha grande parte da crítica de arte, agora acuada, do Brasil.

O uso da violência para agradar as elites

Um uso recorrente, quando as discussões envolviam a inclusão dos povos originários e afrodiaspóricos nas coleções e exposições de arte, foi o da violência. Assistindo ao artista Alberto Pereira apresentar seu trabalho *Supernanny Brasil*, criado em 2016, em que substitui o rosto de uma babá negra pela imagem da escrava Anastácia, o ouvi dizer que estava, a partir dali se esquivando de usar a violência como mote. Em substituição a isso, Alberto propunha o uso de imagens de crianças negras sorrindo e brincando, por exemplo, em plotagens pelos muros da cidade. O artista lembrou que, ao trabalhar no bairro do Leblon, reduto da elite carioca, percebia pessoas negras que passavam em condições subalternizadas às dos brancos, como o número significativo de babás. *Supernanny* faz referência a um famoso programa estrangeiro, no qual crianças brancas bagunceiras são controladas por uma superbabá, para alívio dos pais. Aqui no Brasil, essa função cabe e coube às mulheres negras, aquelas que, segundo Conceição Evaristo, foram usadas para ninar a casa-grande. Alberto Pereira, porém, ficara atento ao fato de que uma elite gostava de ver tais imagens violentas, uma elite, provavelmente, pertencente ao mesmo contingente que faz uso dos serviços das babás.



Figura 2
Pamela Castro, *Ostentar
é estar viva*, 2021
Spray sobre espelho,
160 x 110cm
Fotografia de Edouard
Fraipont

Podemos, então, fazer uma digressão para lembrar que na arte e na história da arte, o uso mais comum da imagem de pessoas pretas e indígenas está na escravidão, na pobreza e na subserviência Debret, Rugendas, Victor Frond, Christiano Júnior. Ou seja, mesmo que não tenhamos visto nos *slides* das aulas de história da arte, artistas negros e indígenas, as imagens dessas pessoas passaram em cenas da escravidão, quando, provavelmente, os professores estavam ocupados em nos explicar o neoclassicismo. O uso de tais imagens, das correntes e elementos de tortura, dos documentos da escravidão, portanto, não resolveu o racismo estrutural que continua a acionar o freio da Blazer. Ninguém se espantou. Se não funcionou para denunciar, funcionou para ilustrar, para compor, ornar os salões da elite. Contra isso Grada Kilomba se revolta, afirmando que tais imagens precisam constar nos autos criminais, não nas coleções dos museus e exposições. Em *Memórias da plantação*, Kilomba (2019, p. 33) vai nos dizer da máscara sobre a qual ela ouvira falar “muitas vezes” durante a infância, imagem que ela refuta e liberta, expondo os mecanismos de silenciamento da mulher negra na figura de Anastácia. Libertemos Anastácia, como nos propôs Yhuri Cruz!

Retornando ao Pamplonão

Estamos em franco processo de mudança. Por todos os lados, os crivos de racialidade, gênero e classe social refazem as antigas questões da identidade. Patrícia Hill Collins (2021) lembra que “identidade” era o único conceito que nos aproximava das discussões, por exemplo, relativas às mulheres negras:

a identidade foi uma dimensão importante para o surgimento da interseccionalidade como forma de investigação e práxis críticas – é o caso, por exemplo, das negras brasileiras que politizaram a identidade negra e feminina que desvalorizava ambas as coisas (Collins, 2021, p. 187).

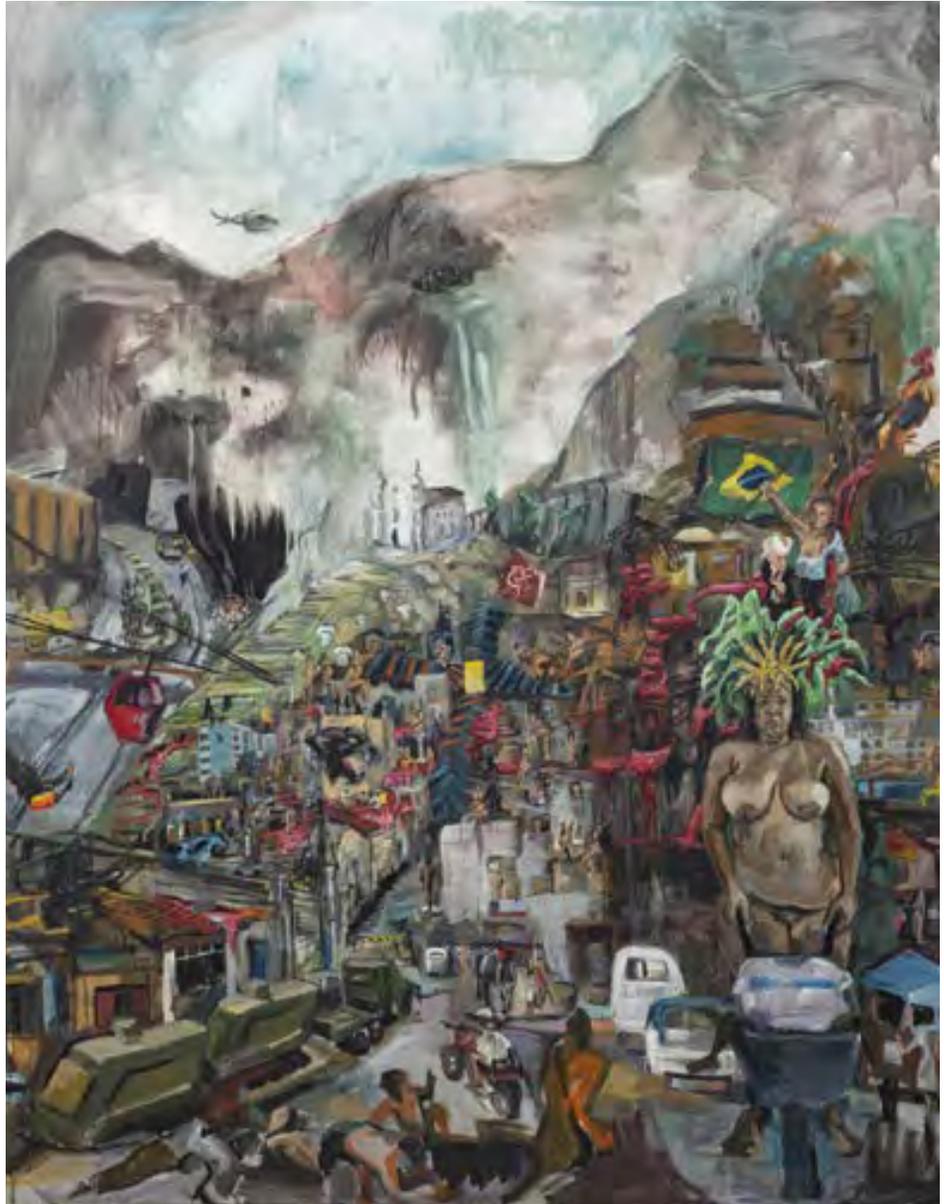


Figura 3
Márcia Falcão, *Invasão do Alemão*, 2021
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre tela, 380 x 300cm
Fotografia de Eduardo Ortega
Cortesia da artista e Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/
Rio de Janeiro, Brasil

Na pintura, vivemos, hoje, distintas leituras de mulheres artistas negras, como, Márcia Falcão, Kika Carvalho, Okun, Laís Amaral, Juliana dos Santos, Ana Cláudia Almeida, entre tantas outras, cujas discussões não cabem em uma única concepção. Racializá-las é, apenas, um primeiro passo para compreender suas produções. Discutem-se a abstração, o corpo fora dos padrões impostos pela mídia, a maternidade, os símbolos dos orixás, a cor, a religiosidade, entre muitas outras pautas. Nos idos de 2005, fui professor substituto na EBA e, entre as alunas, estava Márcia Falcão. Recentemente, a reencontrei e acompanhei sua inserção em um circuito mais oficial das artes. Márcia Falcão elabora uma compreensão sobre o lugar periférico e suburbano da cidade do Rio de Janeiro, comentando uma Zona Norte violenta e tomada por milícias. De outro modo, ela atravessa a cidade para acompanhar cursos livres na Zona Sul carioca e sobrepõe sua vivência de artista ao fato de ser mãe de duas meninas pequenas. A pauta social interseccional é, portanto, incorporada como experiência própria. O corpo da artista se apresenta, recorrentemente, em suas pinturas, ora como mãe, ora mimetizando-se com o vermelhão dos pisos e ladrilhos usados no subúrbio. Em *Invasão do Alemão*, de 2021, Falcão aparece adornada por um adereço de cabeça, como “mulata”, antiga nomeação das passistas das escolas de samba do Rio de Janeiro. Com seu corpo nu, contudo, segura nas mãos uma camisa com a logomarca da prefeitura da cidade, o que nos remete às crianças que estudam em escolas públicas. Imediatamente, nossa compreensão da cena se altera, pois percebemos se tratar de uma das operações policiais na favela do Alemão. Vemos uma mãe carregando a camisa da escola de um filho, uma imagem recorrente na imprensa para registrar as balas que matam essas mesmas crianças, muitas vezes, a caminho da escola. Aqui, academia e práxis se encontram, como nos sugere Collins, pois, a interseccionalidade está bem mais conectada com “os enigmas do mundo social” em que vivemos do que com os “empreendimentos disciplinares estabelecidos”. Com isso, quero destacar que a chamada pintura histórica, desde a Revolução Francesa, já conectou os mundos vividos e narrados. A intersecção entre gênero, raça e classe permanece nos conferindo pinturas históricas como comentários do presente. E das aulas do Pamplonão, na Escola de Belas Artes da UFRJ, saíram e saem, ainda hoje, tais comentaristas.



Figura 4
William Maia, *Oní Sàà
Wúre*, 2021
Técnica mista sobre tela,
75 x 53cm

Terça-feira, 12 de julho de 2022

Por volta das 9h50 da manhã, salto do carro em direção ao Prédio da Reitoria da UFRJ. Ali, passei parte da minha vida acadêmica, ainda na graduação, pois fui aluno de pintura por dois anos, entre 1991 e 1993. Chego ao Pamplonão, local em que aulas de desenho e pintura estão concentradas. Encontro Lorraine Mendes, pesquisadora e curadora com quem troco conversas sobre as questões que envolvem arte e racialidade. Lorraine é doutoranda do PPGArtes e também comporá a banca de avaliação. Caminhamos um pouco pelo Pamplonão, pouco antes de nos encaminhar para a banca do trabalho de conclusão de curso de William Maia, pintor, usando recursos da colagem, que foca sua observação sobre o corpo negro, a religiosidade e a insurgência. Outra colega, Raquel Barreto, pesquisadora de autoras e artistas dos ativismos sociais que atravessaram o pensamento social norte-americano, como os do Partido dos Panteras Negras, já havia me falado sobre o trabalho de William. Orientado por um colega de longa data, Pedro Meyer, William se apresenta com cabelos *dread*, bata africana e conta de santo, Oxóssi. Nos sentamos e percebemos uma plateia majoritariamente

Figura 5
William Maia, *Por mais que eu ande pelo Vale da Sombra da Morte*, 2020
Técnica mista sobre tela,
152 x 286cm



negra na defesa da graduação de William. Nada me alegra mais do que estar no mesmo local em que percorri caminhos acadêmicos e ver que outras vozes, agora, estão ressoando. Mesmo se houver uma longa demora na alteração do pensamento colonizado da arte e da história da arte entre nós, nossos corpos farão a revolução. William Maia (2022) sabe disso e está preparado, pois, em sua dedicatória, nos comove: “Esse trabalho é dedicado a todos que vieram antes de mim e abriram os caminhos para que eu pudesse estar aqui e aos meus guias e orixás que seguem assegurando o passo firme nesta caminhada”. Me sinto contemplado.

Marcelo Campos é professor associado do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ e dos Programas de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) e em História da Arte (PPGHA). Curador-chefe do Museu de Arte do Rio. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes/UFRJ. Possui textos publicados em periódicos, livros e catálogos nacionais e estrangeiros. Autor de *Escultura contemporânea no Brasil: reflexões em dez percursos*. Curador de diversas exposições, como, *Crônicas Cariocas* (2021) com Amanda Bonan, Conceição Evaristo e Luiz Antônio Simas, no MAR; *Casa Carioca* (2020) com Joice Berth no MAR; *À Nordeste* (2019) com Bitu Cassundé e Clarissa Diniz no Sesc 24 de Maio; *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* (2018) com Nei Lopes, Evandro Salles e Clarissa Diniz, no MAR.

Referências

- BROWN, Mano. *Mano a Mano* (podcast). 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2eTloWb3Nrjmog0RkUnCPr>.
- CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. In: *Aimé Césaire*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos A. (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.
- FABIAN, Johannes. O tempo e o outro emergente. In: *O tempo e o outro, como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2018, p. 39-70.
- FANON, Franz. *Por uma revolução africana: textos políticos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAIA, William Santos. *Como dar forma ao caos*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura. *Letras*, Santa Maria, n. 26, jun. 2003.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. In: *Ñ V nos matar*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935 [1905].

SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

CAMPOS, Marcelo. “O freio da Blazer”, a “cara da dura”: notas sobre itinerários entre a cidade, a arte, institucionalidades e ascendências afro-brasileiras. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 318-338, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Todos os demônios estão aqui: como a história visual da Revolução Haitiana falseia o sofrimento negro e sua morte

All the devils are here: how the visual history of the Haitian Revolution misrepresents Black suffering and death

Marlene L. Daut

Tradução de

Marcos Vinícius Lustosa Queiroz

 0000-0003-3644-7595

Mariana Gazioli Leme

 0000-0002-8501-1678

Resumo

O ensaio investiga as representações da Revolução Haitiana, sobretudo imagens publicadas em livros e periódicos, que construíram um imaginário colonial da morte e do sofrimento negro, invertendo os termos da dominação racial – como se as maiores vítimas tivessem sido as pessoas brancas. Ao analisar gravuras de ampla circulação, Marlene L. Daut demonstra como essa construção estética bestializou e deturpou os significados da luta negra por sua própria liberdade. Aponta, por fim, para a importância de artistas contemporâneos que têm buscado retratar o heroísmo e a dor da população negra em contexto no qual permanecem as brutais violações de direitos humanos. Marlene L. Daut é professora de Estudos da Diáspora Africana no Carter G. Woodson Institute e no Programa de Estudos Americanos na Universidade da Virgínia. É autora de *Baron de Vastey and the origins of black Atlantic humanism* (Palgrave, 2017) e *Tropics of Haiti: race and the literary history of the Haitian Revolution in the Atlantic world, 1789-1865* (Liverpool, 2015). Publicado originalmente em *Lapham's Quarterly*, 14 de outubro de 2020.

Palavras-chave

Revolução Haitiana. Sofrimento negro. Racismo.
Representações artísticas. Imaginário colonial.

Abstract

*The essay investigates how representations of the Haitian Revolution, mostly images published in books and magazines, informed a colonial perception of Black death and suffering, by reversing the terms of racial domination – as if the great victims had been White people. By analyzing widespread illustrations, Dr. Marlene L. Daut demonstrates how this aesthetic construction bestialized and misrepresented the Black struggle for their own freedom. Finally, it points out the importance of contemporary artists who have sought to portray the heroism and pain of the Black population in a context in which brutal human rights violations remain. Marlene L. Daut is Professor of African Diaspora Studies in the Carter G. Woodson Institute and the Program in American Studies at the University of Virginia. She is the author of *Baron de Vastey and the origins of Black Atlantic humanism* (Palgrave, 2017) and *Tropics of Haiti: race and the literary history of the Haitian Revolution in the Atlantic world, 1789-1865* (Liverpool, 2015). Originally published at Lapham’s Quartely, October 14, 2020.*

Keywords

Haitian Revolution. Black suffering. Racism. Artistic representations. Colonial imaginary.



Figura 1
J. L. Boquet, *Vue de l'incendie
de la ville du Cap Français*,
1794, 52,5 x 73,5cm
Bibliothèque nationale
de France

Durante a Revolução Haitiana, assim como depois dela, as imagens que mais circularam a respeito desse violento conflito de 13 anos, que transformou a francesa São Domingos em Haiti independente, retratam pessoas negras matando pessoas brancas. O livro de 1805 *An historical account of the Black Empire of Hayti* [Uma história do Império Negro do Hayti], de Marcus Rainsford – um oficial do Exército que havia servido em São Domingos durante a ocupação britânica da ilha – inclui uma imagem significativa desse gênero frequentemente reproduzida: revolucionários negros enforcando soldados brancos, na encosta de um morro. Essa violência negra contra brancos é descrita nas seguintes palavras: “Vingança do Exército negro devida às crueldades praticadas pelos franceses” (Rainsford, 1905, p. 336) (O livro traz também um retrato, hoje icônico, de Toussaint Louverture).

O relato de Rainsford, assim como a legenda, é genericamente favorável à Revolução e à causa de seus líderes: erradicar para sempre a escravidão na ilha. Outras ilustrações menos conhecidas desse volume corroboram tal perspectiva, ao oferecer imagens gráficas da violência praticada pelo Exército francês contra os revolucionários. Uma dessas gravuras mostra cães de caça cubanos – que o Exército francês ostensivamente treinava para “comer os pretos” – atacando uma mãe negra aterrorizada e sua criança; outra imagem ilustra os infames afogamentos perpetrados pelos franceses em suas tentativas, como afirma a legenda, de “exterminar o Exército negro”.

Rainsford (1905, p. 326-327) descreveu a operação genocida que os franceses implementaram de 1802 a 1803 contra os revolucionários negros, nos seguintes e implacáveis termos:

O governo [francês] do período [...] assumiu a feição mais sanguinária e terrível que se pode conceber entre os povos civilizados [...]. Na tentativa de desarmar as tropas negras [...] os mais bárbaros métodos foram praticados, cargas [humanas] de navios foram recolhidas e sufocadas nos porões. Em uma ocasião, seiscentos foram cercados e, na tentativa de resistir, foram massacrados no local; tais atrocidades diariamente se sucediam nas proximidades do Cabo Francês, cujo ar tornou-se pestilento pela putrefação dos corpos.

Embora os britânicos estivessem em guerra com a França, a compaixão do oficial pelo completo desespero dos revolucionários haitianos era incomum na época. A maioria dos relatos sobre a revolução (Gilroy, Daut, 2020) foi marcada pela simpatia generalizada em relação aos colonizadores brancos e pelo profundo terror no que diz respeito à ideia de que africanos escravizados poderiam matar seus “donos” a fim de se libertar.

Cerca de 75.000 franceses brancos morreram durante a Revolução Haitiana, um contraste dramático com os mais de 350.000 negros que foram assassinados (Sheina, 2003). Era raro, no entanto, que se encontrasse, no século 19, qualquer reconhecimento de tal discrepância. Retratar os negros como perpetradores de violência em vez de suas vítimas – tendência que persiste ainda hoje, em muitas partes do mundo – funcionou como uma distração deliberada das depredações diárias da escravidão e das atrocidades que os colonos franceses e o Exército francês haviam cometido em São Domingos. A história visual da Revolução Haitiana pode

nos dizer muito sobre como a insistente representação de pessoas negras em posturas agressivas¹ esconde as histórias de violência branca e desvia nosso olhar da morte negra. Como tais imagens se tornaram o padrão,² mesmo em relatos contemporâneos³ que reconhecem a Revolução Haitiana como o esforço mais contundente da história global para estabelecer a liberdade e a igualdade universalmente, elas contribuíram de maneira decisiva para a construção do estereótipo segundo o qual a fúria negra é a origem da violência social, em vez de uma penosa resposta a ela.

Imediatamente após o início da Revolução Haitiana em agosto de 1791, jornais de todo o mundo publicaram histórias sobre as mortes generalizadas de brancos. “As notícias de São Domingos são horríveis”, relatou o parisiense *Le Courier extraordinaire*, em 30 de outubro. “Duzentas *plantations* em chamas; trezentos brancos massacrados” (apud Bellot, 2019). As narrativas históricas, de maneira geral, caracterizaram a Revolução em termos bastante semelhantes. Nos dois volumes de *Saint-Domingue, ou Histoire de ses Révolutions*, publicado anonimamente por volta de 1804, ano em que a Revolução terminou, um frontispício reduzia a rebelião de pessoas escravizadas a uma simplória guerra racial: “Revolta generalizada dos negros. Massacre dos brancos”.⁴

Em 1793, quando a capital da colônia, Cabo Francês, foi incendiada por revolucionários negros, pinturas retratando as queimadas contavam histórias sobre a destruição de propriedades, destinadas a produzir maior simpatia pelos edifícios perdidos do que pelos seres humanos que neles haviam sido torturados e escravizados. Dois dos mais famosos exemplos, feitos por J.L. Boquet e

¹ Cf. Phiz (Hablot Knight Browne), gravura em metal sem título, in Periwinkle, Paul. *The Pressgang*. London: Thomas Tegg, 1841, n.p. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t72v2ns4t&view=1up&seq=611&skin=2021>. Acesso em 6 set. 2021.

² Cf. artigo “Haitian Revolution: causes, summary & facts”, *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Haitian-Revolution>. Acesso em 6 set. 2021.

³ Cf. Horne, Gerald. *Confronting Black Jacobins. The U.S., the Haitian Revolution, and the Origins of the Dominican Republic*. New York: NYU Press, 2015 (imagem de capa). Disponível em: <https://nyupress.org/9781583675625/confronting-black-jacobins/>. Acesso em 6 set. 2021.

⁴ Disponível em: <https://digital.librarycompany.org/islandora/object/Islandora%3A2721>. Acesso em 16 set. 2021.

Swebach-Desfontaines,⁵ trazem o espectro da vingança negra para caracterizar os quase 40 mil residentes franceses da colônia como vítimas inocentes que perderam todos os seus bens materiais, enquanto legiões fugiam da fumaça e das cinzas.

Referências aos incêndios em São Domingos e à proliferação das imagens de pessoas negras matando pessoas brancas foram igualmente onipresentes nas ficções literárias da Revolução. Em 1802, o romancista e dramaturgo francês René Périn publicou uma das primeiras novelas em língua francesa sobre a Revolução Haitiana, *L'Incendie du Cap, ou Le règne de Toussaint-Louverture* [O incêndio do Cabo, ou O reino de Toussaint Louverture].⁶ Visivelmente simpático aos fazendeiros, no prefácio Périn (1802, p. xiv) opinou: “Vou levar-nos até o Centro da cidade do Cabo Francês, para ali procurar as vítimas desse preto atroz, oferecendo um retrato sobre o qual, leitor, você talvez seja forçado a derramar muitas lágrimas!!!”. Foi também em 1802 que o cunhado de Napoleão Bonaparte, o general Charles Leclerc, desembarcou em São Domingos com uma expedição militar que acabou por levar cerca de 80 mil soldados franceses para a ilha. A missão de Leclerc não se deu apenas no sentido de pavimentar o caminho para o restabelecimento da escravidão, que a Assembleia Nacional Francesa havia abolido em 1794, mas de restaurar a autoridade que Bonaparte pensava ter sido usurpada por Toussaint Louverture (Daut, 6 jun. 2020), que se nomeou governador-geral vitalício de São Domingos, em 1801.

A história de Périn jamais se tornaria tão famosa quanto o romance antirrevolucionário *Bug-Jargal* (1826), de Victor Hugo ou os versos melodramáticos antiescravidão de Alphonse de Lamartine, “Toussaint Louverture” (1850). No entanto, a imagem do frontispício de *O incêndio do Cabo* permanece como uma das mais reconhecíveis da Revolução.⁷

⁵ Boquet, J.L. Vue de l'incendie de la ville du Cap Français, Arrivée le 21 Juin 1793. Vieux style, 1794. Acervo Bibliothèque nationale de France, Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6946889b.item#>. Acesso em 6 set. 2021. Swebach, Jacques François Joseph. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69502977>.

⁶ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6112317n.texteImage>. Acesso em 6 set. 2021.

⁷ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6112317n/f7.item>. Acesso em 24 set. 2021.

Esse pouco notável romance circulou o suficiente para que uma cópia chegasse ao Haiti independente, onde caiu nas mãos do futuro rei Henry Christophe (Daut, 14 jul. 2020), então chefe do Exército haitiano. Em 13 de dezembro de 1805, observando que aquela *petite brochure* havia chegado num navio mercante proveniente dos Estados Unidos, o general Christophe o despachou com uma advertência ao imperador Jacques I (Jean-Jacques Dessalines) (Gaffield, 30 aug. 2018), que havia conduzido o Haiti à independência em 1804:

O conteúdo desta brochura não deixa dúvidas sobre a percepção de nossos inimigos, afinal sequer nos concedem o título de homens, julgando que não somos dignos da liberdade de que gozamos, e que conquistamos com a força das nossas armas, e que nenhum poder na Terra pode jamais usurpar! Mas deixe que eles venham, e lhes darei novas provas (Christophe, 13 dez. 1805).

Apesar de sua obstinada insistência de que a independência era o resultado justo da luta do Haiti para acabar de uma vez por todas com o estado de guerra que caracteriza a escravidão, o general haitiano estava bastante ciente de que relatos como *O incêndio do Cabo* foram elaborados para que o foco e a atenção se voltassem para as pessoas brancas que morreram durante o conflito.

Histórias do “massacre de brancos” já haviam levado alguns escritores(as) franceses(as) anteriormente simpáticos(as) à causa, como Olympe de Gouges, a argumentar que escravos rebeldes, pessoas livres e libertas na colônia eram igualmente tão cruéis quanto os colonizadores brancos. Pouco depois do início da Revolução Haitiana, Gouges (1792, p. 5) – que seria guilhotinada pelos jacobinos em 1793 – escreveu que os revolucionários paradoxalmente justificavam as ações dos colonos ao imitar suas “mais bárbaras e atrozes torturas”. Aqueles que estavam pouco inclinados a apoiar a Revolução Haitiana, como o escritor François-René de Chateaubriand, filho de um traficante de escravos, caracterizaram os rebeldes negros como indefensáveis pelo sangue derramado e indignos da compaixão do resto do mundo. Em sua obra de 1802, *O gênio do cristianismo* [*Le génie du christianisme*], Chateaubriand implorava: “Quem ousaria apoiar a causa dos negros após os crimes que cometeram?”

Lamentando que, durante anos, os haitianos não tiveram a capacidade de se opor a tais afirmações espúrias, em 1814 o barão de Vastey (Gaffield, 4 jun. 2018),

ministro mais proeminente do rei Henry Christophe, escreveu em seu famoso panfleto *O sistema colonial desvelado* [*Le système colonial dévoilé*]: “Os amigos da escravidão, aqueles eternos inimigos da raça humana, fizeram com que todas as prensas da Europa roncassem durante séculos, a fim de reduzir o homem negro abaixo do bruto” (Vastey, 1814, p. 95). E proclamou: “Agora que temos uma imprensa haitiana, seremos capazes de revelar os crimes dos colonizadores e responder até mesmo às mais absurdas calúnias fabuladas pelo preconceito e pela ganância de nossos opressores” (p. 95).

Em seu discurso amplamente lido, Vastey descreveu meticulosamente de que maneira os colonizadores de São Domingos haviam praticado contra pessoas escravizadas no mundo Atlântico algumas das mais cruéis torturas, que incluíam queimá-las e enterrá-las vivas; cortar-lhes membros, orelhas e outras partes do corpo; fazer-lhes sangrar até a morte e pregar seus corpos em paredes e árvores, além de várias formas de violência sexual, que Vastey (1814, p. 89) definiu como “libertinagem aviltante”. Detalhando os horríveis crimes de um fazendeiro chamado Gallifet, Vastey relatou que “ele estava acostumado a cortar os tendões de seus escravos” e que sua *plantation* era famosa pelas masmorras, nas quais pessoas escravizadas “morriam prostradas na água, por causa da constipação e da umidade que suprimiam a circulação de seu sangue” (p. 64).

As descrições de Vastey levaram alguns leitores estrangeiros a se perguntar quem ousaria apoiar a causa dos colonizadores brancos depois dos crimes que *eles* haviam cometido. Uma crítica do panfleto publicada no periódico inglês *Anti-Jacobin Review and Magazine* em 1818 concluía de forma condenatória: “Ao lermos o tratado que temos diante de nós, duvidamos se estávamos na sociedade dos homens ou de feras selvagens; mas uma breve reflexão convenceu-nos facilmente de que os brutos do campo não poderiam agir como os monstros, na companhia dos quais fomos colocados” (apud Daut, 2017, p. 133). Ainda assim, tais afirmações sobre a barbárie francesa pouco fizeram para desestabilizar o caráter geral da simpatia pelos brancos, abundante na literatura do século 19 e nos trabalhos de arte sobre a Revolução Haitiana.

O governo francês contemporâneo segue a duradoura tradição de caracterizar a França como a paladina dos direitos humanos (Dodman, 31 aug. 2020), em vez de uma das nações mais criminosas do mundo quando se trata de escravidão e colonialismo. Para que essa narrativa se mantenha, entretanto, é preciso ignorar,

minimizar e contestar a riqueza de fontes históricas, produzidas tanto no Haiti quanto no mundo Atlântico de maneira geral, testemunhos dos crimes contra a humanidade que os franceses cometeram em São Domingos.

Diversas testemunhas oculares da era revolucionária confirmam o empilhamento de corpos negros em cada canto da colônia. Segundo o relato de Rainsford, esses informantes atestam que, durante o período do general Leclerc e de seu sucessor, general Rochambeau, os militares franceses tentaram perpetrar um genocídio. O próprio Leclerc confirmou essa informação quando escreveu a Napoleão Bonaparte em 7 de outubro de 1802: “[Eis] Aqui a minha opinião sobre esse país: nós devemos destruir todos os negros nas montanhas – homens e mulheres – e poupar somente as crianças menores de doze anos. Nós devemos destruir a metade daqueles nas planícies e não deixar viva qualquer pessoa de cor na colônia que tenha usado uma dragona”.⁸

Essa temerária depravação atingiu diretamente a opinião pública. Em um artigo de 1803 para a *Literary Magazine, and American Register*, da Philadelphia, um mercador dos EUA narrou que, em novembro de 1802, havia testemunhado “cenas que carregam o mais profundo tom de bárbaras atrocidades”:

Setecentos ou oitocentos negros e pessoas de cor foram capturados nas ruas, nos espaços públicos, em suas próprias casas, e, até o momento, confinados no interior das paredes de uma prisão. Dali eles foram levados às pressas a bordo dos navios nacionais ancorados no porto, de onde foram mergulhados na eternidade (Picture of St. Domingo, 1804, p. 446-450).

Como resultado de toda essa “barbárie premeditada”, o mercador concluiu, “agora as ondas levavam essas vítimas desafortunadas para a costa, flutuando com seus olhos, por assim dizer, voltados para o céu, elas pareciam exigir vingança para o responsável por suas mortes prematuras”.

⁸ Para as cartas de Leclerc no Haiti, cf. <https://library.brown.edu/haitihistory/9.html>.

Até mesmo alguns oficiais militares franceses ficaram horrorizados. O general Jean-Pierre Ramel (o mais novo), que serviu sob o mando de Rochambeau, reconheceu que os franceses estavam massacrando indiscriminadamente pessoas negras, incluindo aqueles que não estavam abertamente rebelados:

Quem são os homens que nós afogamos em São Domingos? Negros que foram capturados como prisioneiros nos campos de batalha? Não; Conspiradores? Muito menos! Ninguém foi condenado por nada: por causa de uma simples suspeita, um relatório, uma palavra equivocada, 200, 400, 800, até 1.500 negros foram jogados no mar. Eu vi acontecer e me queixei dessa situação (apud Daut, 2015, p. 105).

Apesar do número abundante de relatos em primeira mão provando o contrário, pesquisadores contemporâneos às vezes contribuem para uma imagem da São Domingos revolucionária recheada de corpos brancos, repetindo o coro dos reacionários do passado, os quais pintaram a Revolução Haitiana como um momento em que as pessoas negras massacraram brancos de maneira esmagadora, incluindo mulheres grávidas e crianças. Recentemente, usando o termo “genocídio caribenho”, o historiador Philippe Girard (2005, p. 138) concluiu que, entre 1802 e 1804, “com algumas exceções, aqueles que perpetraram o genocídio foram os antigos escravos, enquanto na maioria as vítimas eram antigos senhores de escravos e soldados apoiadores da escravidão”. Essa afirmação contradiz diretamente a história. O único povo que cometeu genocídio na ilha de São Domingo foi o espanhol. E os únicos que tentaram realizá-lo novamente foram os franceses.

Tzvetan Todorov, filósofo, historiador e crítico literário búlgaro-francês, referiu-se à conquista espanhola das Américas (abarcando América do Sul, México e Caribe), nos séculos 16 e 17 – quando 90 por cento da população indígena foi exterminada pelos espanhóis em decorrência de uma combinação fatal entre guerra, remoções e doenças –, como o “maior genocídio da história humana”. No mesmo sentido, as torturantes condições de trabalho na colônia sob o domínio francês, iniciado em 1697, conduziram a assustadoras taxas de mortalidade entre as pessoas escravizadas. Pelo menos 500.000 africanos escravizados morreram devido ao sobretrabalho e à hiperexploração na São Domingos pré-Revolução. Os cerca de 900.000 africanos cativos forçadamente

transportados para o lado francês da ilha viviam em média apenas três anos depois da chegada, enquanto a expectativa de vida daqueles nascidos na colônia era de apenas 15 anos. Ferdinand, personagem shakespeariano de *A tempestade* – peça que por muito tempo foi considerada inspirada no colonialismo europeu no Caribe –, poderia facilmente estar falando de São Domingos quando exclamou “O inferno está vazio/E todos os demônios estão aqui” (Shakespeare, 2014, p. 49).

A crença oposta – de que foram os antigos escravizados em São Domingos os assassinos impiedosos – é somente um resultado parcial do governo pós-revolucionário de Dessalines, quando foi autorizada a expulsão ou a morte de todos os brancos franceses que desejassem permanecer no Haiti independente. Mesmo que essa política tenha resultado na morte de algumas centenas de colonos e soldados brancos ao longo de quatro meses, ela não chegou nem perto de aniquilar a totalidade da população francesa, como demonstra a pesquisa da historiadora Julia Gaffield (18 mar. 2013).



Figura 2
January Suchodolski, *Battle
for Palm Tree Hill, 1845*
Wikimedia Commons,
Polish Army Museum

Ainda que a tortura e o assassinato da população negra escravizada fossem devastadoramente comuns sob a escravidão na colônia, constituindo o seu próprio holocausto, e que, durante a Revolução, a quantidade de pessoas negras mortas supera desmedidamente a de fazendeiros brancos e soldados franceses, numerosas imagens insinuam precisamente o oposto: Dessalines levantando a cabeça de um homem branco, um revolucionário negro anônimo fazendo o mesmo. Divorciadas do seu contexto histórico, tais gravuras dificilmente mostram que o que levou os revolucionários haitianos a usar essa clássica tática de terror foi, na verdade, a exibição mortal da força, implacavelmente usada pelos franceses. Em fevereiro de 1791, o governo francês em São Domingos exibiu em lanças as cabeças de dois homens de cor revolucionários, Vincent Ogé e Jean-Baptiste Chavannes, servindo de aviso para qualquer um que tentasse obter direitos iguais aos dos colonos brancos.

Uma das raras gravuras ilustrando a preponderância do número de mortes de pessoas negras em relação às brancas vem de um livro infantil de 1888, *Thérèse à Saint-Domingue*, de Armand Fresneau. Contando a história dos Monrémy, família branca que foge da insurreição escrava e deixa para trás sua *plantation* em chamas, a legenda sob a imagem diz: “O guarda francês foi encarregado de recolher os cadáveres”.⁹ Notavelmente, esses corpos eram negros, não brancos. Ainda assim, quando a versão em inglês do livro foi publicada no ano seguinte, essa imagem foi omitida. Por outro lado, preservou-se a gravura representando a angústia da protagonista, enquanto ela foge da Revolução.

Outra história infantil do final do século 19 contém uma imagem expressando o que talvez possa ter sido uma inconsciente simpatia em relação às pessoas negras de São Domingos. Essa gravura de duas crianças chamadas Mika e Dodo chorando por causa da morte da mãe de Mika, ocorrida antes da Revolução, é do conto *L’esclave de Saint-Domingue* [O escravo de São Domingos], de Michel Möring, de 1860.

⁹ Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101071961104&view=1up&seq=179&skin=2021>.



Figura 3
Ilustração de *L'esclave de
Saint-Domingue*, 1860

A narrativa definitivamente não defende a Revolução Haitiana, e Möring mantém os detalhes de rebelião escrava em segundo plano, preferindo enfatizar a bondade dos personagens principais do conto. Construindo Mika e Dodo como os salvadores de uma família francesa, a narrativa sugere que as pessoas negras somente são dignas de simpatia no contexto revolucionário se elas demonstrarem benevolência e devoção para com os brancos, mesmo que esses sejam os seus antigos senhores.

É preciso atentar para artistas contemporâneos a fim de encontrar o esforço deliberado de representar não somente a tristeza, o sentimento de perda e os pesares cotidianos das pessoas negras escravizadas em São Domingos, mas também o absoluto medo que elas experimentaram durante a Revolução. *Bacchus and Ariadne* (2004), de Kimathi Donkor, reorienta o olhar sobre a violência branca, ao mesmo tempo em que ressalta o puro terror sentido pelas pessoas negras em São Domingos. Sua representação de uma mulher negra silenciosamente ofegante no horror, enquanto ela testemunha a fúria assassina de um soldado branco francês tentando ferir de baioneta uma criança negra, é um contraste dramático em relação às quase monolíticas representações oitocentistas de revolucionários haitianos atacando mulheres e crianças brancas.

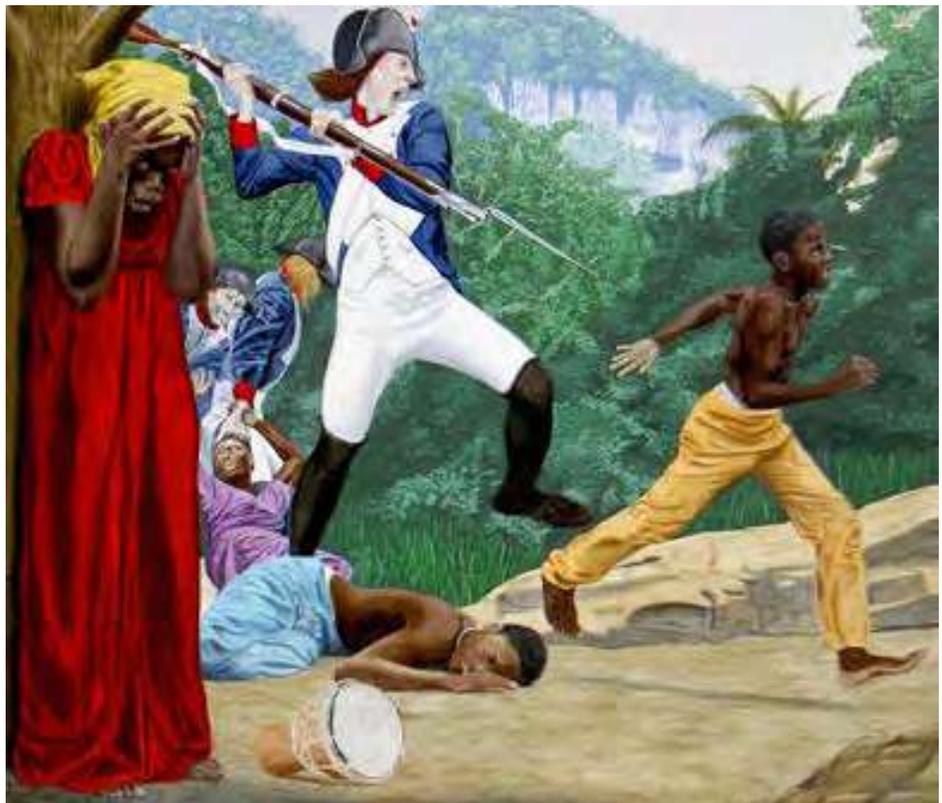


Figura 4
Kimathi Donkor, *Bacchus
and Ariadne*, 2004
Imagem: cortesia do autor

A maioria dos artistas haitianos contemporâneos que pintaram a Revolução focalizou paisagens mais heroicas e comemorativas. Em 1995, Madsen Mompremier apresentou o icônico *Dessalines ripping the white from the flag* [Dessalines retirando o branco da bandeira]. *Cérémonie du Bois-Caïman* (1990), de André Normil, é indiscutivelmente uma das mais famosas representações da cerimônia de agosto de 1791 que anunciou o início da Revolução Haitiana.

O reconhecimento de que existiu grande sofrimento ao lado de profundo heroísmo em São Domingos é essencial, porém raro. Isso é o que faz tão extraordinário o Monumento aos Heróis de Vertières. Tendo o nome da famosa batalha que encerrou a Revolução, ele representa os homens e as mulheres caídas na luta de emancipação ao lado daqueles que viveram para ver o Haiti tornar-se livre. O alto preço da independência haitiana é forjado em sete figuras de bronze.

Figura 5
Samy Zaka, *Les Héros de Vertières*, foto, 2020
Cortesia do autor



É difícil não notar paralelos entre os esforços de deturpar a Revolução Haitiana e o momento atual, quando protestos contra os assassinatos de homens e mulheres negras pela polícia nos EUA são representados muitas vezes na mídia estadunidense como a perpetuação da violência, em vez de uma oposição a ela. Se as estátuas do Monumento aos Heróis pudessem falar, elas poderiam responder a tais falsificações com as dores e os sofrimentos da escravidão. As expressões sérias nos rostos das figuras em pé, ao mesmo tempo que se sentam eternamente com os mortos – olhos virados para o céu, parecendo implorar mais por simpatia do que por reconhecimento –, fornecem pungente lembrança de que os escravizados não mataram como maníacos. Os senhores de escravos sim.

Marcos Vinícius Lustosa Queiroz é professor do IDP. Doutorando em Direito na UnB, com sanduíches na Universidad Nacional de Colombia e na Duke University.

Mariana Gazioli Leme é curadora e pesquisadora, interessada no cruzamento entre branquitude, colonialidade e cultura visual. Mestre em História da Arte pela USP.

Referências

BELLOT, Marina. 1791: La grande révolte des esclaves de Saint-Domingue. *RetroNews*. Paris, 2019. Disponível em: <https://www.retronews.fr/colonies/echo-de-presse/2019/02/21/revolte-des-esclaves-de-saint-domingue>. Acesso em 25 nov. 2021.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Le génie du christianisme ou Beautés de la religion chrétienne*. Paris: Migneret, 1802. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k1054578g.image>. Acesso em 25 nov. 2021.

CHRISTOPHE, Henry. *Manuscrito para Jean-Jacques Dessalines, 13 de dezembro de 1805*. Depositado em FCO Historical Collection FOL. F1924 HEN. King's College, London.

DAUT, Marlene L. The king of Haiti's dream. How a utopian vision of Black freedom and self-government was undone in a world still in thrall to slavery and racism. *Aeon Magazine*, 14/7/2020. Disponível em: <https://aeon.co/essays/the-king-of-haiti-and-the-dilemmas-of-freedom-in-a-colonised-world>. Acesso em 6 set. 2021.

DAUT, Marlene L. The wrongful death of Toussaint Louverture. *History Today*, v. 70, n. 6, jun. 2020.

DAUT, Marlene. *Baron de Vastey and the origins of Black Atlantic Humanism*. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

DAUT, Marlene. *Tropics of Haiti: race and the literary history of the Haitian Revolution in the Atlantic world, 1789-1865*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

DODMAN, Benjamin. Behind sketch of black MP in shackles, a French failure to confront slave legacy. *France24*, 31 aug. 2020. Disponível em: <https://www.france24.com/en/20200831-behind-sketch-of-black-mp-in-shackles-a-french-failure-to-confront-slave-legacy>. Acesso em 25 nov. 2021.

GAFFIELD, Julia. Meet Haiti's founding father, whose black revolution was too radical for Thomas Jefferson. *The Conversation*, 30 aug. 2018. Disponível em: <https://theconversation.com/meet-haitis-founding-father-whose-black-revolution-was-too-radical-for-thomas-jefferson-101963>. Acesso em 25 nov. 2021.

GAFFIELD, Julia. Haitian writer *Baron de Vastey and Black Atlantic Humanism*: an interview with Marlene L. Daut. *Black Perspectives*, Pittsburg, 4 jun. 2018. Disponível em: <https://www.aaihs.org/haitian-writer-baron-de-vastey-and-black-atlantic-humanism-an-interview-with-marlene-l-daut/>. Acesso em 25 nov. 2021.

GAFFIELD, Julia. *1804 Censu, Gros Morne, Haiti*, 18/03/2013. Disponível em: <https://haiti-doi.com/2013/03/18/1804-census-gros-morne-haiti/>. Acesso em 25 nov. 2021.

GILROY, Paul; DAUT, Marlene L. *Transcript: an anthology of Haitian Revolutionary fictions (Age of Slavery)*. London: University College (podcast), 5 aug. 2020. Disponível em: <https://www.ucl.ac.uk/racism-racialisation/transcript-anthology-haitian-revolutionary-fictions-age-slavery>. Acesso em 6 set. 2021.

GIRARD, Philippe R. Caribbean genocide: racial war in Haiti, 1802-4. *Patterns of Prejudice*, v. 39, n. 2, 2005, p. 138-161.

GOUGES, Olympe de. *L'Esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage, drame en trois actes, en prose*. Paris: la veuve Duchesne, la veuve Bailly et les marchands de nouveautés, 1792, p. 5.

PÉRIN, René. *L'Incendie du Cap, ou Le règne de Toussaint-Louverture*. Paris: Librairie Marchand, 1802. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6112317n/f8.item>. Acesso em 6 set. 2021.

"Picture of St. Domingo". *The Literary Magazine and American Register for 1803-4*. V. 1. Philadelphia: John Conrad and Co., 1804, p. 446-450.

RAINSFORD, Marcus. *An historical account of the Black Empire of Hayti*. London: Albion Press, 1905.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

SHEINA, Robert L. *Latin America's wars: the age of the caudillo, 1791-1899*. V. 1. London: Brassey's, 2003.

VASTEY, Pompée-Valentin, baron de. *Le système colonial dévoilé*. Cap-Henry, 1814. Disponível em <https://catalog.hathitrust.org/Record/010944978>. Acesso em 24 set. 2021.

Tradução submetida em abril de 2022 e aprovada em junho de 2022.

Como citar:

DAUT, Marlene L. Todos os demônios estão aqui: como a história visual da Revolução Haitiana falseia o sofrimento negro e sua morte. Tradução: Marcos Vinícius Lustosa Queiroz e Mariana Gazioli Leme. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PP-GAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 340-357, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.