

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE
JORNADA 2020

RESISTÊNCIAS POÉTICAS:

ARTE,
CRÍTICA
E DIREITOS
HUMANOS



RESISTÊNCIAS POÉTICAS:

ARTE,
CRÍTICA
E DIREITOS
HUMANOS

Anais da 61ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Organização

Alessandra Mello Simões Paiva

Projeto gráfico

Fernanda Pujol

Desenho gráfico da capa realizado a partir da obra de Renata Felinto, *A escola do esquecimento*, 2004-2009

Copyright © 2019, dos autores - Proibida a reprodução total ou parcial



1ª edição
2020

COMISSÃO DO EVENTO

COMISSÃO ORGANIZADORA

PRESIDENTE: Alessandra Mello Simões Paiva (UFSB)

Cláudia Fazolari (USP)

Dodi Leal (UFSB)

Juliana Gontijo (UFSB)

Lisbeth Rebollo Gonçalves (USP)

Maria Amélia Bulhões (UFRGS)

Sandra Makowiecky (UDESC)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Alessandra Simões (UFSB)

Carmen Aroztegui Massera (Universidad de la Republica Uruguay)

Cláudia Fazolari (USP)

Dodi Leal (UFSB)

Elisa de Souza Martinez (UnB)

Juliana Gontijo (UFSB)

Lisbeth Rebollo Gonçalves (USP)

Maria Amélia Bulhões (UFRGS)

Sandra Makowiecky (UDESC)

Yacy Ara Froner Gonçalves (UFMG)

COORDENAÇÃO DE MONITORIA E DIVULGAÇÃO

Marconi dos Santos Sales

EQUIPE TÉCNICA

Fernanda Pujol – arte gráfica e diagramação

Kevin Kraus – tradução

Realização



Associação Brasileira
de Críticos de Arte

PROEX
Pró-Reitoria de Extensão
e Cultura



Apoio



Parceria



Catálogo na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)
Sistema de Bibliotecas (SIBI)

J828 Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte (61.: 2020:
Itabuna, BA)

Anais da LXI Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Itabuna, BA, 25 a 27 de nov. de 2020 [recurso eletrônico] : resistências poéticas : arte, crítica e direitos humanos / organizadora Alessandra Mello Simões Paiva. – Itabuna : UFSB, 2020.

ISBN 978-65-87783-02-4

1. Crítica de arte. 2. Arte moderna - Séc. XXI. 3. Estudos decoloniais. I. Universidade Federal do Sul da Bahia. II. Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

CDD – 709.5

10 RESISTÊNCIAS POÉTICAS: ARTE, CRÍTICA E DIREITOS HUMANOS

MARIA AMELIA BULHÕES

11 APRESENTAÇÃO

ALESSANDRA MELLO SIMÕES PAIVA

PALESTRAS

13 HOJE, DE DENTRO DE CASA, EU CONTO E CANTO AS IMAGENS (IN)VISÍVEIS DA MINHA COR

MARCELA BONFIM

21 HISTÓRIAS DE INCOMPLETUDES: SOBRE A MORTE, O MORRER E OS MORTOS NA POÉTICA DE ARTISTAS NEGROS CONTEMPORÂNEOS

ALEXANDRE ARAUJO BISPO

32 "ATERRANDO" A ARTE ELETRÔNICA NA EXPOSIÇÃO ARTE ELETRÔNICA INDÍGENA (MAM-BA, SALVADOR, 2018): UMA RESENHA ECOCRÍTICA

THEA PITMAN

39 COM O FUTURO ATRÁS DA GENTE: TEMPORALIDADES PLURAIS NAS ARTES

JULIANA COELHO GONTIJO

RENATA FELINTO

52 SOBRE A VIOLÊNCIA: EPISTEMICÍDIO NEGRO NA HISTÓRIA E NA CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA

IGOR SIMÕES

59 OS MEMES ESTÃO DOMINANDO A ATENÇÃO DOS LIXOS ELETRÔNICOS E OS CLIQUES COMO NUNCA ANTES. ENTÃO, POR QUE A ARTE SOCIALMENTE ENGAJADA TAMBÉM ESTÁ PROSPERANDO?

GREGORY SHOLETTE

64 HAWERAUTIBUYA

IBÁ ISAÍAS SALES

67 COSMOPOLÍTICAS AMERÍNDIAS E SUA ENTRADA RECENTE NOS MUNDOS DA(S) ARTE(S)

ELS LAGROU

COMUNICAÇÕES

- 76 CRIAÇÕES COLETIVAS E COMPARTILHADAS: POVO IMBORÉ DA ALDEIA DO CACHIMBO E ESTUDANTES DE ARTES VISUAIS DA UFSB**
ALESSANDRA MELLO SIMÕES PAIVA
SHEILLA P. D. SOUZA
TADEU DOS SANTOS KAINGANG
- 81 A POLÍTICA DOS ESCRITOS DE HÉLIO OITICICA**
ALEXANDRE SÁ
- 86 ARTE, LUTA E MEMÓRIA BIOCULTURAL: A RETOMADA DE SABERES E TÉCNICAS ARTEFATUAIS NA COMUNIDADE PATAXÓ ARTESÃ DA RESERVA DA JAQUEIRA – BAHIA, BRASIL**
ALICIA ARAÚJO DA SILVA COSTA
- 93 UM RINOCERONTE EM EXPOSIÇÃO**
ANA LÚCIA BECK
- 101 ARTE E DIREITOS HUMANOS: UM ENTRELAÇE POR MEIO DAS OBRAS DE BANKSY**
CAROLINA CRISTINA SANTOS DE CARVALHO REZENDE
EDSON LEITE
- 107 CONVERSA ENTRE CASTIEL BRASILEIRO E DODI LEAL**
CASTIEL BRASILEIRO E DODI LEAL
- 123 TRÂNSITOS, TRADUÇÕES E CONTRIBUIÇÕES PARA UM DEBATE**
ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ
- 129 INSTALAÇÕES EFÊMERAS CONTEMPORÂNEAS LATINO-AMERICANAS: BRECHA PARA CONSTRUÇÃO DE AFETOS E COABITAÇÕES**
FABIANE SCHAFRANSKI CARNEIRO
- 136 “A NOITE NÃO ADORMECE NOS OLHOS DAS MULHERES”: ARTE E BELEZA, TERRITÓRIOS EM DISPUTA**
GEISA DAS NEVES GIRALDEZ
LUIS OTÁVIO OLIVEIRA CAMPOS
PÂMELA SOUZA DA SILVA

- 142 CRÍTICA DE ARTE ATIVA: O POSICIONAMENTO POLÍTICO DOS CRÍTICOS DE ARTE NO CONTEXTO DA “BIENAL DO BOICOTE” EM 1969**
GUILHERME MOREIRA SANTOS
- 147 ARTE E TESTEMUNHO: O ANTIMONUMENTO COMO SINÔNIMO DE RESISTÊNCIA**
KAÍQUE COSME
ALMERINDA LOPES
- 152 DO ESCURO DO NOSSO TEMPO: OU, SEIS NOTAS SOBRE COMO SOBREVIVER AO TEMPO DO “FIM” EM “BUCÓLICO MARGINAL” (2020), DE ESTHER ALMEIDA E LUIS MARIA**
LINDOMBERTO FERREIRA ALVES
AMANDA AMARAL
- 160 A “ODISSEIA” DE AI WEIWEI: ARTE CONTEMPORÂNEA COMO REFÚGIO DAS FÓRMULAS ANTIGAS**
LUANA M. WEDEKIN
SANDRA MAKOWIECKY
- 169 A FOTOGRAFIA DE ROBERTO WAGNER: ENTRE A PRECARIEDADE BRASILEIRA E A HISTÓRIA DA ARTE**
LUIS F. S. SANDES
- 177 OS DIREITOS HUMANOS NA ARTE DE WALTER MIRANDA E A CRÍTICA ONTOLÓGICA**
MIRIAN DE CARVALHO
- 184 FARNEL RITUAL**
PIETRO DE BIASE
- 190 O DESAPARECIMENTO DE ANITA Malfatti**
RAYSSA VERÍSSIMO
- 195 O MITO CANIBAL NA OBRA DE RÉBECCA CHAILLON : UM MONSTRO DECOLONIAL**
RENATA DA SILVA ANDRADE
- 200 ATIVOS MASTURBADORES, PASSIVOS PASSIVAS – ENSAIO-RELATO SOBRE AFETO, PRAZER E CORPO**
REYAN (PEROVANO BAPTISTA)
- 206 PALESTRANTES**

RESISTÊNCIAS POÉTICAS: ARTE, CRÍTICA E DIREITOS HUMANOS

Maria Amelia Bulhões
Presidente da ABCA

As Jornadas ABCA constituem um espaço de reflexão, envolvendo pesquisadores e atores do sistema da arte em torno de temas relevantes para a crítica de arte. Realizadas sempre em parceria com instituições universitárias de diferentes regiões do País, e ocorrendo anualmente, elas já têm uma tradição, mantendo-se firme no intuito de promover jornadas nacionais e internacionais com o objetivo de ampliar o espaço de debate e de divulgação de pesquisas.

Em 2015 ocorreu em São Paulo a “Jornada da ABCA: Arte Latino-Americana”; em 2016 a “Jornada da ABCA: Instituições e Críticos – Interfaces e Arte Reflexões”, que reuniu especialistas em Florianópolis. Em 2017, a Jornada Arquivo e Memória, na USP. Em 2018, a Jornada Arte concreta e vertentes construtivas, na UFMG, em 2019, a “Síntese das Artes: memória e atualidade”, na UnB. Esta última, comemorativa aos 70 anos da ABCA e 50 do Congresso Internacional Extraordinário da AICA, ocorrido em Brasília. Marcos destes eventos são os livros ou e-books publicados, com textos deles e disponibilizados no site da ABCA.

Tenho enorme satisfação em dizer que a Jornada 2020 se tornou um marco para a história da ABCA. Em um ano totalmente atípico em decorrência do distanciamento social imposto pela pandemia de Covid-19, conseguimos realizar o evento totalmente online, abrindo com grande sucesso esse novo formato. Atingimos um amplo e diversificado público, reunindo espectadores esparramados por todo o País e as gravações do evento se encontram, ainda, disponíveis em nosso Canal do Youtube. Lançamos luz sobre temas proeminentes da atualidade, procurando enfatizar as problemáticas advindas da construção de uma história da arte de viés eurocêntrico e suas consequências na contemporaneidade, como a ainda exígua representatividade no sistema das artes de pessoas negras, indígenas e que não se encaixam no sistema binário de gênero.

Nos sentimos gratificados, cumprindo importante tarefa no panorama da pandemia, mantendo a continuidade de nossas Jornadas e avançando em suas perspectivas.

APRESENTAÇÃO

Alessandra Mello Simões Paiva

É com grande prazer que publicamos os Anais da Jornada ABCA 2020, intitulada “Resistências poéticas: arte, crítica e direitos humanos”. O evento, que ocorreu em formato online nos dias 25, 26 e 27 de novembro de 2020, foi realizado em parceria com a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), a partir da Pró-Reitora de Extensão e Cultura (Proex) e dos cursos de artes da UFSB. Também contou com o apoio financeiro do edital PAEP/CAPES.

Com o objetivo de promover a aproximação e o intercâmbio entre os membros da ABCA e pesquisadores que atuam nas áreas da história, teoria e crítica de arte, as jornadas procuram incentivar os estudos interdisciplinares e contribuir para a esfera das artes visuais e para os campos da educação, da ciência e da cultura.

Com o advento da pandemia de Covid-19, o evento teve de se reinventar, ocorrendo em formato online. Além das mesas redondas vinculadas ao tema central da Jornada, foi realizada a mostra artística da residência digital “CARA” – Cocriações Artísticas – Resistências e Ancestralidades, organizada pelo coletivo KOKIR e a ONG Thydêwá, e que reuniu estudantes de artes e indígenas da UFSB.

Os Anais da Jornada também acabaram seguindo um formato diferente do tradicional; além de contar com artigos de palestrantes e textos submetidos para a chamada pública, a publicação reúne transcrições de falas realizadas durante as mesas.

Para além da ruptura simplista, de uma troca do colonial pelo decolonial, procuramos reunir reflexões que revelaram um movimento contínuo e dinâmico para se garantir a multiplicidade e heterogeneidade dos saberes e práticas que povoam a cena contemporânea. Na Jornada 2020, o intuito foi tratar esta temática a partir de um olhar plural, que promovesse os intercruzamentos entre as expressões estéticas, éticas e sociais, e brechas para o entendimento de uma “partilha do comum”. Isto é, assim como a revisão dos direitos humanos passa pela reinvenção de seu caráter universalizante, a construção de um novo paradigma artístico deveria ser estabelecida a partir dos espaços das subjetividades e suas possíveis inserções nas coletividades e no cotidiano. A partir da compreensão da relação entre direitos humanos e artes definida pelas relações sociais cotidianas, pela cultura e pela sensibilidade local e autônoma, a jornada pretende-se como espaço heterogêneo de escuta e diálogo.

Boa leitura!

HOJE, DE DENTRO DE CASA, EU CONTO E CANTO AS IMAGENS (IN) VISÍVEIS DA MINHA COR

Marcela Bonfim

“A fala escuta,
a escuta enxerga;
a imagem vem,
a imagem volta;
da margem
ao centro,
sentidos;
vazios;
e algumas notas
do que vem;
do que volta;”

Olá, bom dia a todes, é uma satisfação pra mim estar onde a gente se expressa a partir da nossa natureza e pensamento crítico, aqui de Rondônia na beira do Rio Madeira a gente saúda todos os participantes e organizadores. Estamos em um processo que para mim é um compromisso com o que eu represento com as imagens, exercendo o pensamento crítico e até a reinvenção da própria imagem, da arte, da crítica e existência.

A fala também é um meio de a gente trazer as imagens, trazendo a possibilidade de um processo de humanização. Trago um pedaço de um processo que se chama hoje ‘reconhecendo a amazônia negra, povos, costumes e influências negras na floresta’, estou aqui em Porto Velho em Rondônia há dez anos, aonde cheguei para conseguir meu primeiro emprego como economista, mas esse processo é o que estava na minha cabeça. Em São Paulo, eu me formei em 2008; e saí para o mercado de trabalho, confiante naquilo que eu já havia acreditado há muito tempo, a meritocracia.

Esse processo de ser uma mulher negra estudando economia já era bastante questionado, mas não me atingia diretamente; todo esse cenário de meritocracia traz para a gente, aquilo que queremos; o primeiro emprego, me estabelecer como economista. Em 2009, ainda procurando uma posição no mercado, não consegui. Em fevereiro de 2010 cheguei aqui em Rondônia com a única oportunidade que recebi, trabalhar numa financeira de um pai de uma amiga.

Eu chego aqui com um imaginário totalmente de uma amazônia; uma ideia pré concebida; e daí um processo que vem sendo levado a partir de quebras; quebras no meu próprio pensamento, pequenas fissuras que foram se traduzindo em dúvidas; principalmente quando passei a circular pela cidade de Porto Velho, e a cidade começou me identificar como “barbadiana”, e o que seria barbadiano aqui? A questão central foi, o que será que a cidade queria dizer sobre minha imagem?

Daí eu começo a pensar de forma um pouco mais consciente, o que a minha imagem queria dizer e o que as pessoas apontavam. Hoje estar dentro de um processo da imagem me traz esses pequenos aspectos que foram surgindo como uma forma de pensar a imagem conscientemente.

Ao perguntar para uma artista plástica aqui da cidade, Margot Paiva, o que seria “barbadiana” e ela me disse: “*são as famílias tradicionais negras de Rondônia*”. Aí veio as frequências de identificação da imagem; mais as dúvidas que surgiam na minha cabeça; e eu que também comecei criar um imaginário do que seria um barbadiano, até encontrar com um. E esse imaginário que eu criava era totalmente diferente dos imaginários que aconteciam em São Paulo, e isso me trazia uma certa dignidade.

As pessoas eram mais agradáveis, e ali eu comecei a exercer uma leitura facial das pessoas,

e de como elas se dirigiam a mim, e o que elas traziam para me identificar. Então eu percebi que havia uma dignidade, até encontrar com o primeiro barbadiano.

Estou com uma exposição aqui em casa e com a imagem do “Bubu Johnson”, num quadro impresso na madeira; o Bubu Johnson é um barbadiano, o nome dele é Jesuá Johnson e o irmão se chama Norman Johnson Jr. e eles me levaram para dentro da casa dos Johnson onde eu passei a conhecer essas famílias, principalmente os Johnson, uma família bastante numerosa, e eu comecei a ouvir essas histórias e perceber como no meu imaginário havia algo estranho, um vazio sobre memórias negras.



“Cabeça de Negro”, 2013. Jesuá Johnson. Porto Velho/RO.

A imagem dos Johnson me trouxe um interesse em registrar o que eu estava vendo; porque ali foi um local que consegui identificar meu tio, minha tia; eu comecei a perceber talvez um álbum de família que eu não conhecesse. Daí veio de fato o interesse pelo que não está; e pelo o que não estava na minha cabeça; comecei a perceber que existiam sombras que me traziam a curiosidade e o medo, inclusive de enfrentar aquilo que eu não sabia.

Eu saí de SP, de uma universidade onde eu imaginava que estava tudo certo, o conhecimento

estava ali; aqui eu comecei a ressignificar esse processo da universidade; a falta de identificação; eu nunca me vi no curso de economia; comecei a me ver um pouco na iniciação científica com a professora Leslie Denise Beloque, uma grande mestra; que me trouxe a possibilidade de colocar a minha história dentro do processo de monografia, contei a ela que vim de um percurso de bastante peso; e esses reflexos eu traduzo nessas próprias imagens; o peso que trazemos nas costas e o vazio que carregamos na cabeça.

Pensar nessa amazônia como esse lugar negro é praticamente impossível dentro dessa política regionalizada; dentro de uma política que a branquitude está aí. Antes só pensava que existia negro no nordeste; e quando eu chego aqui; me apresentam uma terra com um grande fluxo migratório sulista, a própria terra não compreendia essa negritude, e também está enegrecendo sob essas tantas influências e costumes aqui já enraizados. E quando falo da Amazônia negra, na minha cabeça é explícito a essência indígena, até mesmo porque aqui existem histórias de novas formações identitárias que precisamos trazer à tona.



“Capoeira do Forte”. Forte Príncipe da Beira. 2015. Comunidade quilombola do Forte. Costa Marques/RO.

O Real Forte Príncipe da Beira é uma construção colonial; Rondônia é muito jovem; antes era Mato Grosso e Amazonas; onde na região do Mato Grosso foi deslocado um grande contingente de Vila Bela da Santíssima Trindade, antiga sede administrativa, para esse que hoje conhecemos por Vale do Guaporé, onde temos essa fortaleza, para a condução dessa defesa colonial inclusive de outras invasões; estamos dentro de uma faixa de fronteira gigante, entre Brasil, Bolívia e Peru. Então foi pensada essa estratégia de defesa e foi deslocado um grande contingente de negros escravizados, aqui nessa região, onde existe a história da Tereza de Benguela, um personagem que eu me reconheci muito mais como economista do que a própria formação. Tereza de Benguela foi uma negra refugiada que inclusive liderou o falado quilombo de Quariterê por parlamentos; ela pensava a defesa, a educação, a cultura, a agricultura... Esses aspectos são completamente imaginários, tanto quanto minha própria imagem.

Aqui eu comecei a ressignificar muitos fatores; o porquê que eu mesma tomava aquilo que os outros olhavam em mim, e esse processo de embranquecimento que é um pensamento de todos; e eu comecei a olhar pela invisibilidade desses potenciais negros. Aqui a gente fala sobre fluxos migratórios do Maranhão, Pará, todos os lugares estão aqui, e principalmente quem trouxe foram estes corpos, hoje, em diásporas; eu sou um corpo em diáspora, mas aqui é um lugar que eu acredito. E conhecer e reconhecer essas potências, a fotografia é uma potência que eu trago e que é daqui. Então o meu corpo se sente adequado aqui, e eu acho que esses aspectos de poder pensar a minha imagem é porque eu me acomodei nesse lugar, me acomodei como tantos outros fluxos migratórios.

Os barbadianos chegaram aqui em Porto Velho no início do século, como mão de obra disponível, e foram absorvidos pela construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré; eles eram qualificados; engenheiros, telégrafos, e trouxeram quebras e fissuras no pensamento, daquele período próximo à abolição, onde o corpo negro era um corpo completamente deteriorado. E aí chega uma imagem completamente independente, um outro fluxo de colonização, a inglesa, uma grande diáspora; e feito a escravidão que reduziu a imagem do africano para negro; o barbadiano também sofreu esse processo, com as várias nacionalidade e identidades; que também foram condensadas à identificação exclusiva do barbadiano, que foi essa quebra no imaginário local do período, e principalmente quando eles se instalam nesse empreendimento que foi a Madeira Mamoré.

Em voltas e revoltas; eu venho de um percurso de muita revolta, mas uma revolta inexplicável, e o que me trouxe uma leveza foi exatamente esse processo de pensar a imagem, depois porque o primeiro clique não fui eu quem deu, foi a cidade, me apontando como barbadiana, depois caí no presídio onde trabalhei com Marcelo Felice, um teatrólogo que tem um trabalho chamado “Bizarros”, fui trabalhar com essas imagens que é a materialização da marginalização do corpo negro, ali eu vi a cor e as linhas tênues que distanciam e aproximam minha imagem daquela marginalização que é estar no presídio, é um teatro que lida com a vida real, e ali eu aprendi a ressignificar e foi a primeira vez que ouvi essa palavra, entrar ali foi sair, foi um pulso, pulso porque foi consciente. Eu era muambeira com minha mãe e carregava muito peso nas costas, e o processo de soltar esse peso das costas é um movimento que acontece aqui a cada história, e a cada acesso que eu tenho de ressignificar esses processos imaginários.

O que mais me interessa na fotografia é a cabeça, porque no corpo eu estou explícita, estou sendo apontada, e hoje o grande diferencial é estar atrás da câmera fotográfica, onde a gente pode dignificar e refletir essa imagem nesse pensamento de fotografia negra. Esses dias perguntaram se existe uma “fotografia preta?” e eu disse que existe, é o meu corpo, essa fotografia não foi criada por mim, a racialização não foi criada por mim, mas hoje temos que falar sobre questões raciais, e é muito complexo esse processo de dignificação.

Isso acontece sempre, da chibata ao samba, o negro é um corpo que a ancestralidade se reflete muito nessa ressignificação, é a mesma coisa que minha avó sempre dizia a mim de forma doce, as coisas duras da vida, contar por histórias, os exemplos; me traz hoje a necessidade de continuar com isso, enquanto não dignificar todos é como se não tivesse dignificado nenhum. Eu falo que hoje estou dentro de um processo artístico, mas eu cheguei aqui sem nenhuma noção artística, mas hoje tenho a minha vivência, tô aqui na beira do Rio Madeira e vejo como a comunidade produz um conhecimento que nem ela percebe, como a Amazônia não se percebia negra, e como isso se traduz numa facilidade, onde eles cantam as músicas que eles inventam trazendo um certo alívio, de pesos como de morar em barrancos próximos a uma hidroelétrica que potencializa um banheiro que corroê esses barrancos e trazendo possibilidades de enchentes.

Hoje estou escrevendo um livro chamado “As Imagens (In)visíveis da Cor” que já existe dentro da minha cabeça, e esse período que eu pude circular levando essa mostra “Reconhecendo a Amazônia Negra”, foi um tempo de fala que eu nunca exerci na vida, o silêncio sempre foi... O

silêncio sempre foi parte do meu corpo, um silêncio calado, e trazer esse período de circulação me trouxe a cabeça essas formas de pensar a imagem, a partir de mim, tendo no outro uma proximidade ao ponto que leve a uma reflexão, por isso a busca das histórias é fundamental e a história pode vir até por um gesto. Uma expressão, os olhos de Dona Nicacia, a feição.

Isso aqui que temos hoje é o único mapa que temos, e ele é explícito, mas hoje eu costumo pensar que eu posso estar encontrando com qualquer parente, a qualquer momento e eu não sei, às vezes vemos as semelhanças na imagem, enfim, para mim isso é uma pista, é um percurso que estou fazendo aqui no Madeira. Morar na beira do rio me trouxe uma fluência muito séria, vê

a água passar todo dia e saber que não tem jeito, não tem como parar. É a mesma coisa da imagem, quantas vezes eu tentei me esconder, mas como pode não se enxergar? A maioria dos negros no Brasil estão adormecidos ainda, como o corpo indígena, como qualquer corpo que está aí a deriva de tantas informações e tantos aspectos que não os representam.

Olha, a fotografia não é só um clique, ela é fundamentalmente quase 100% o imaginário, antes de fotografar já temos a imagem na cabeça e esse processo que me interessa, é de saber qual a relação que as pessoas travam com isso, a imagem também é um meio de reprodução muito sério, ela tá ali, e eu chego antes da imagem por isso não dá pra falar de humanidade, mas sim de direitos humanos, tentamos reconstruir esse corpo e buscamos isso.

Ali atrás é um quadro da Margot Paiva, ela me deu um presente depois que eu fiz a pergunta pra ela, e ela me pintou como barbadiana e me colocou em sua exposição, essa é a “Sra do Bonfim” e esse quadro me assustou, quando eu cheguei aqui eu tinha cabelos grandes e usava turbante e eu disse “meu Deus, mas que pescoço grande né?” e ela me disse: “Porque é assim que você tem que andar, como um barbadiano”.

Voltando ao início do século, essa presença foi simplesmente um clique bem forte no imaginário desse local, ao ponto de trazer resistência também, porque parte conservadora da cidade olhava o “barbadian Town”, o reduto onde eles se aglomeraram

para resistirem, como “Alto do Bode”. Aqui chegaram os tabloides ingleses e a frequência das rádios antilhanas, então estamos falando de um processo muito rico, como o Maranhão que trouxe a afro brasilidade, o Pará, o Amazonas; eu vivo numa comunidade indígena adormecida e eu venho trabalhando isso aos poucos com as crianças.

Estamos falando de uma parte que tem lacunas preenchidas de vazios ou de branquitude que faz o processo ser mais lento; uma parte é esse grande tumulto na cabeça do negro, outra, é a institucionalização, como uma tentativa de ocultar a imagem negra. Então hoje eu tenho visto a imagem a partir da música, poesia e texto, uma coisa é você ter uma consciência de imagem, e isso é fundamental, outra, é a educação da imagem, isso uma potente ferramenta. A música é uma ferramenta, a poesia é uma ferramenta, a escrita é uma ferramenta, a fotografia também pode ser



“Senhora do Bonfim”, 2012. Série Red Margot.
Margot Paiva.

uma ferramenta, e hoje é fundamental ter todas essas ferramentas, mas o diferencial e acho que nisso entra a reinvenção dos direitos humanos, é ter o próprio corpo saindo em sua defesa.

A arte eu vejo como essas linhas de expressão que tocam o meu corpo, esse corpo que está se descobrindo como potência, os cliques traduzem nesse embarque aonde se vai para trás, mas também se vai para a frente. Depois de 30 anos eu consegui tocar piano, minha mãe me pois aos 7 anos num conservatório e na época não conseguia, na escola eu era tida como a pessoa que não conseguia aprender, e no piano eu fiquei 7 anos no mesmo lugar, e hoje aqui em Rondônia na beira do rio eu consigo.

Uma vez eu estava tocando e me veio na cabeça a imagem de uma criança negra sentada ao lado de uma pessoa branca tocando piano; o que a gente faz com esse devaneio, se criamos imagem a todo momento? É um processo que andamos nestas linhas tênues, e hoje eu (me) trabalho e penso nessa linha de estar entre essas criações e a minha própria memória. E o que é a memória ancestral? É um processo, mas também é um meio de me encontrar e dignificar tudo isso que eu venho sentindo e que eu sempre senti à flor da pele, hoje, o livro, ele já existe, aqui eu tenho um livro, a flor da minha própria pele, como seu "Procópio" e o Divino Espírito Santo do Guaporé; e falando dessa invisibilidade na Amazônia, o Divino é uma tradição de mais de 123 anos, que é esse ressignificar do corpo negro aqui em Rondônia.



“Divino Procópio”, 2015. Remeiro mais antigo da tradição do Divino com 55 anos de romaria. Pimenteiras/RO

É uma corte, olhem as cores, eles carregam a corte portuguesa até hoje, mas de forma a dignificar seus pares, todo ano aqui no Vale do Guaporé acontece esse festejo que é binacional e está sendo reconhecido pela UNESCO. Eles caminham por mais de 40 comunidades indígenas,

quilombolas, de povos tradicionais, até pequenos municípios, e tem a grande festa que acontece na última comunidade, que recebe a imperatriz e o imperador local; levantam-se a bandeira, o mastro, todo um processo onde o negro vem ressignificando esses símbolos como cultura. São pesos que são aliviados a partir do momento que escoamos aquilo que pensamos.

Essa linha de comunicação que me importa, o poder de falar, e a gente escolhe como falar. A imagem é uma escolha, e ela também é um sentido. São nessas linhas que caminhamos e que a gente se pensa um pouco melhor do que antes, e eu vejo isso todo dia aqui, as crianças criando o tempo inteiro, digo que quando somos crianças o corpo é pequeno, mas a cabeça é tão grande, e ela vai se reduzindo quando vamos crescendo e o corpo vai tomando o espaço, e isso passa pela identidade, a criança que é assegurada de sua identidade cresce em uma forma e proporção mais justa.

E hoje poder trazer esses processos de repensar minha própria imagem, contando essa imagem, cantando essa imagem, escrevendo essa imagem, é mais que uma honra, é um compromisso, costume dizer que sou o voo mais alto dos meus ancestrais, séculos atrás não existiam motivações, mas existia essa cabeça, e o tempo excedeu.

O meu nome é Marcela Bonfim, e eu pergunto o que eu seria antes de me chamarem isso, o Bonfim foi ressignificado, eu não gostava desse nome pelo próprio medo da afro brasilidade, no dia que eu perguntei a meu pai a origem do Bonfim ele me disse *“Não sei! Acho que veio de uma fazenda” e aquilo me parou, e hoje eu canto:*

“Bonfim é o sobrenome
da fazenda,
é o sobrenome
da fazenda,
é o sobrenome
do Senhor.
Bonfim é o sobrenome
da fazenda,
é o sobrenome
da fazenda,
é o sobrenome
do Senhor.
O rio
e o mar
é do Senhor,
o céu e a terra
é do Senhor,
o filho
e o pai
é do senhor
O rio
e o mar
é do Senhor,
o céu e a terra
é do Senhor,
a mãe e
a dor
é do senhor
tamanha dor”.

O rio tem banzeiro e não é tão calmo assim, e eles falavam que meu bisavô era o velhinho; vô João que entrava em constantes estados de banzo, segundo a minha avó, ninguém sabia o que era aquilo, todos se preocupavam, ele simplesmente congelava; a mãe fala que ele ficava viajando na cabeça, porque ele ficava imóvel e não respondia a ninguém, isso era muito preocupante na época. E hoje eu tô aqui, nesse banzeiro, na beira do Rio Madeira, me sentindo bem acomodada na história de meu bisavô.

HISTÓRIAS DE INCOMPLETUDES: SOBRE A MORTE, O MORRER E OS MORTOS NA POÉTICA DE ARTISTAS NEGROS CONTEMPORÂNEOS

Alexandre Araujo Bispo

Agradeço à Daniele Gomes Bispo e Emerson Nascimento pela leitura e críticas e a Greissy Rezende pela revisão gramatical.

Os artistas negros só falam de morte? Foi mais ou menos essa a pergunta dirigida a mim por um internauta que acompanhava a mesa Arte, crítica e a reinvenção dos direitos humanos, que abriu os trabalhos da Jornada 2020 da ABCA¹. Minha primeira reação, numa tentativa de dissipar a associação recorrente entre raça e violência, foi mostrar que artistas negros abordam outros assuntos, mas que no contexto desta edição da jornada fazia sentido comentar a morte, o morrer e os mortos como um tema na poética de artistas negros brasileiros².

O tema da morte, do morrer e dos mortos não é exclusividade dos artistas contemporâneos negros. Na Holanda do século XVII, o gênero natureza morta explorou o crânio como objeto de descrição, conhecimento e símbolo da finitude da vida³. O tema aparece em inúmeras representações da crucificação de Cristo ao longo dos séculos na tradição da arte ocidental. No continente africano, o Egito tem papel destacado dada a centralidade social da morte expressa por meio de uma cultura material própria como pirâmides, sarcófagos e múmias.

No Brasil, a diversidade de modos de lidar com a morte, o morrer e os mortos tem particularidades expressivas e estéticas a depender da comunidade onde ocorrem os ritos mortuários. Entre o povo indígena Bororo, como mostrou Sylvia Cayubi Novaes (2006), a morte e o morto são centrais na sociedade e construção de pessoas Bororo. Ao invés de encerrar o ciclo da vida de alguém, a morte entre para essa sociedade dá início à reorganização do mundo. Entre os adeptos do candomblé, a cerimônia funerária *axexê* (rito nagô) e *mukondo* (rito Congo-Angola) são fundamentais ao processo de finalização do ciclo de vida de uma pessoa iniciada.

Não é banal, portanto, que este tema emerja na poética de artistas e coletivos negros contemporâneos entre os quais Aline Motta, Ana Beatriz Almeida, Antonio Obá, Bettto Souza, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Luana Vitra, Lucimélia Romão, Mestre Didi, Michelle Mattiuzzi, Moisés Patrício, Nô Martins, Paulo Nazareth, Priscila Rezende, Raylander Martis dos Anjos, Renata Felinto, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Tiago Sant'ana, Ventura Profana ou o Coletivo 3 de Fevereiro entre outros. De modo diverso, cada artista interpela a morte, o morrer e os mortos considerando a interface deste fenômeno com a violência estrutural dirigida contra os segmentos negro, afro-indígena, indígena, pobres e minorias sexuais.

1 Jornada da ABCA 2020: Arte, crítica e direitos humanos. Mesa 1: Arte, crítica e a reinvenção dos direitos humanos. Participantes Alexandre Araujo Bispo e Marcela Bonfim, mediação Sylvia Werneck.

2 Seria estranho que esses artistas não refletissem sobre os números da violência contra a população negra que pode levar a morte. A última edição do Mapa da Violência revelou que, nos últimos 10 anos, aumentou para 11,5% os homicídios contra negros, ao passo que entre a população branca caiu 12,9%. Cf, entre outros, Brasil de Fato. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/08/27/racismo-taxa-assassinatos-de-negros-cresce-e-cai-para-o-resto-da-populacao> Consultado em 29/12/2020. Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/assassinatos-de-negros-aumentam-115-em-dez-anos-e-de-nao-negros-caem-129-no-mesmo-periodo-diz-atlas-da-violencia/> Acesso em 29/12/2020.

3 Por exemplo, Abraham Von Der Schoor; Daivid Bailly, Pieter Steenwyck (Alpers, 1987); Peter Claesz (*O livro da Arte*, 1999, p.100).

SOBRE A INCORPORAÇÃO CRIATIVA DE UM NOME PRÓPRIO

Nascido Paulo Sérgio da Silva em 1976, o artista Paulo Nazareth substituiu seu sobrenome jurídico – Silva – pelo primeiro nome de sua avó materna (Nazareth Cassiano de Jesus)⁴. Por meio dessa operação, a avó é tornada parte integrante de si, incorporada de modo a jamais ser esquecida como pretendeu o Estado brasileiro. Nazareth fora uma índia Krenak de Minas Gerais, cuja vida foi interrompida pelo Estado brasileiro em um processo que durou duas décadas⁵. Acusada de estar fora dos padrões de normalidade – “considerada louca” – ela fora internada em um hospital psiquiátrico em 1944, já no fim da ditadura Vargas (1937-1945), e permaneceu reclusa até 1963 às vésperas de começar uma nova ditadura no ano seguinte⁶. Com uma história de vida repleta de lacunas e vazios biográficos, a experiência pessoal da avó do artista articula dois grandes momentos de promoção e exibição da violência estatal no Brasil. Desde 1963, a família Silva não teve mais notícias dela. “Minha mãe chora até hoje” diz Paulo no panfleto “Important public notice”⁷. Perante o choro materno, o artista interroga o sumiço imposto àquela que um dia seria sua avó, destino jamais realizado porque o Estado brasileiro a levou sob alegação de “desordem mental”. Usando seu nome como uma espécie de substância que se pode ingerir ou uma segunda pele protetora que se pode vestir, Nazareth transita entre tempos e espaços levando a mãe de sua mãe para além dos muros que um dia limitaram sua existência até a exterminarem sem deixar pistas ou notícias de seu corpo. Ou seja, há um nome que jamais encontra um corpo o que torna a pessoa lembrada algo incompleta (BISPO 2020, 2019; REZENDE, 2012). Frente a esse aprisionamento que a exterminou o artista sai em busca de novas relações interpessoais, tenta dissolver, não sem tensões, todo tipo de fronteiras impostas, mesmo as estabelecidas pelos Estados nacionais burocraticamente estruturados para perseguir e matar pessoas como sua avó indígena e ele próprio. Paulo Nazareth é alvo constante da desconfiança policial como mostra um retrato seu tomado durante a realização do trabalho “Notícias da América” 2011, cuja placa de papelão em suas mãos sinteticamente informa: *fragile*. Enquanto produzia “Notícias de América”, Nazareth almoçou na Guatemala sob a mira de uma arma nas costas, como relembra:

“Um homem passou no corredor do restaurante e encostou a escopeta em mim, ele não me saudou. Permaneceu em minhas costas com a arma engatilhada e eu podia ver o seu reflexo na garrafa de molho shoyo, enquanto comia o prato vegetariano no restaurante chinês. Eu rio disso às vezes... mas tenho mais medo do medo que eles podem ter de mim do que da arma” (MELO, 2012, sem paginação).

4 Sobre essa substituição do nome legal ou jurídico para o nome artístico ver o panfleto *Decreto*, 2007. Por meio deste documento, Paulo Nazareth apresenta seu nome de fato (como batizado na Igreja Católica) e socialmente reconhecido e seu nome artístico. É neste documento que ele lida com a burocracia cartorial, mas também se autodefine como “artista contemporâneo: gambiarreiro, conceitual, fuçador, biscateiro, fazedor de coisas”. Além disso, o artista admite que busca glória para si mesmo e reconhecimento para seu país: “Defensor perpétuo do Brasil & da arte brasileira”. É por meio deste decreto que ele nomeia todas as suas ações de Arte. Disponível em: http://photos1.blogger.com/x/blogger2/5311/83338659164884/660/z/126917/gse_multipart64960.jpg Acesso em 26/05/2019.

5 Povo de língua jê, os Krenak (também chamados de Borun), são uma sociedade indígena do interior de Minas Gerais que se estabeleceram historicamente entre os vales dos rios Doce, Mucuri e Jequitinhonha. Entre 1967 e 1988, o povo Krenak que, desde o século 19, já vinha passando por perseguições e expulsão de seu território sofreu uma série de violações de seus direitos sob a ditadura civil militar. Após um longo período de negociação, em 2000 o Estado brasileiro reconheceu e demarcou a terra Indígena Krenak, situada no município de Resplendor, Minas Gerais. E, a partir de um relatório produzido pela Comissão da Verdade, no qual foram incluídas também as violações contra as populações indígenas, e os Krenak em especial, o Estado brasileiro, foi obrigado a reunir e sistematizar no Arquivo Nacional, toda a documentação relativa às graves violações dos direitos humanos dos povos indígenas resultantes da instalação do Reformatório Krenak, da transferência forçada para a Fazenda Guarani e do funcionamento da Guarda Rural Indígena. Sobre a história dessa sociedade ver: <http://arquivonacional.gov.br/br/component/tags/tag/povo-krenak.html>/ Acesso em 12/05/2019 <https://brasil.antropos.org.uk/ethnic-profiles/profiles-k/89-168-krenak.html> Acesso em 12/05/2019

6 Ver a respeito de Nazareth Cassiano de Jesus o panfleto: Right to funeral. P. NAZARETH EDIC:/LTDA Berlin/Germany jun. 2015 [from 1 printed in portugues santa luzia/ mg/BRASIL, 2014].

7 Disponível em: http://photos1.blogger.com/x/blogger2/5311/83338659164884/660/z/982463/gse_multipart16112.jpg Acesso em 26/05/2019.

Embora a exposição à arma de fogo não tenha resultado em sua extinção, o relato permite ver como a violência, muitas vezes, é motivada pelo medo à diferença fenotípica, comportamental, de orientação sexual ou política.

REAÇÕES POÉTICAS EM TORNO DA MORTE, DO MORRER E DOS MORTOS

Havia exatos 31 anos que a população negra saíra oficialmente da escravidão quando o pintor, descendente de italianos, Pedro Bruno (1888-1969), realizou seu mais célebre quadro “A pátria”, 1919. A cena descreve um amplo interior doméstico no qual mulheres brancas costuram a bandeira brasileira: símbolo da jovem, excludente e eugenista República que nascera um ano após a abolição da escravidão. A acreditar no que o quadro ensina, a República comportaria só mulheres e crianças brancas. E, por ser construída apenas por esse segmento minoritário da população brasileira de maioria negra, a nação seria um bem exclusivo dos brancos. As crianças pequenas na cena figuram como o futuro do país, governado pelas elites, que segue ainda hoje querendo ser europeu, cria instituições culturais euro centradas, e tentam a duras penas descolonizar acervos, exposições, comunicação e quadro de funcionários.

Em uma crítica direta à idealização da aparência de cidadãos para povoar a república brasileira, Paulo Nazareth faz o panfleto “QUÊ FICAR BUNITO? Salão de beleza “DE BÉsTI BIRiFUU”, 2010 (grafia original)⁸. O panfleto trata da relação entre herança racial, história e memória. Nele são arrolados uma série de serviços estéticos que o tal salão de beleza oferece como os conhecidos alisamento de cabelo e clareamento de pele. Porém, à medida que se lê o enunciado o tom aparentemente cômico dá espaço a serviços que lembram práticas corriqueiras de violência usadas nas ditaduras latino americanas: arrancar as unhas, cortar os beiços, apagar a memória. Por sua vez, esses atos, se tratando da história do continente americano, atualizam expedientes mais antigos de tortura aplicados às populações ameríndias ou africanas escravizadas na América. Podemos interrogar: o que separa o tratamento estético do suplício e da tortura? Quanto alguém negro está disposto a se sujeitar às reformas corporais decorrentes de modelos de referência racistas para não ser interdito em diferentes espaços?

De pele branca como as figuras representadas na tela de Pedro Bruno são os santos católicos da obra “Genocídio” 2016, de Jaime Lauriano. Artista paulistano cuja poética revela o pesado e violento custo da brancura idealizada nas primeiras décadas do século XX para a população brasileira. A devoção aos santos brancos, nos diz Lauriano, é simultaneamente, a morte de valores civilizatórios negros responsável pelo extermínio.

Poucos anos antes da abolição oficial acontecer, as revoltas e sublevações de escravizados criaram um ambiente de pressão e resistência à exploração escravista. Embora deserções e fugas de cativos no Brasil marquem todo o período colonial, é a partir da segunda metade do século XIX que a imprensa passa a noticiar a fuga individualizada de escravizados por meio de um desenho genérico acompanhado de descrição textual que identifica os traços reconhecíveis dos fugitivos. Repetidos e seriados como aparece na obra “Escravos de Jó” 2016, de Aline Motta, é como se visualizássemos uma fuga em massa, uma ação coletiva de luta por liberdade contra o engenho da morte no cativeiro. Adicionalmente, o efeito da reprodução de um mesmo desenho padronizado, como se fora uma estampa, remete ao grande contingente de miseráveis gerados pelo pós-abolição e apartados da pátria como representada por Pedro Bruno.

8 De BÉsTI BIRiFUU é a versão fonética de ‘The best beautiful’.

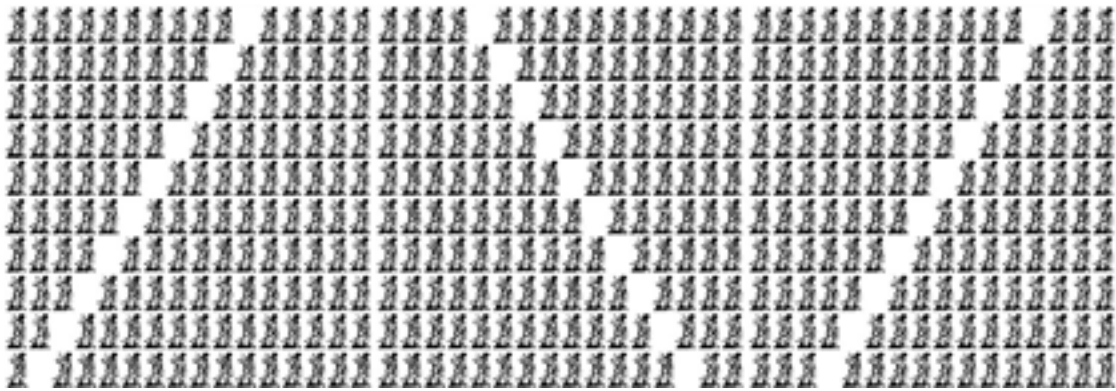


Figura 1: Aline Motta, Escravos de Jó, 2016. Livro de artista. Cortesia da artista.

O Brasil não apenas foi o último país a abolir a escravidão, quanto possuiu o maior número de cativos de todo o Atlântico e viu nascer no Sudeste o último grande ciclo de enriquecimento agrícola – o ciclo do café – que começou dentro da ordem escravista e seguiu escravizando pessoas negras na ordem livre, supostamente competitiva.

A mineira Priscila Rezende explora as bases do enriquecimento sudestino na performance “Como erguer baronatos” 2018. Sobre o chão, a artista desenha uma série de cruces com grãos de café, reforçando como a experiência da morte massificada é parte fundamental da acumulação capitalista. Ao fazê-lo, Rezende se distancia criticamente do elogio do trabalho em obras como “Café”, 1935, de Cândido Portinari. Distante da narrativa laudatória do pintor, o que se vislumbra é um cemitério, monumento provisório em memória das vítimas da exploração do capital sobre as quais pouco sabemos quem foram enquanto indivíduos biográficos.



Figura 2: Priscila Rezende. Como erguer baronatos, 2018. Foto: Ricardo Miyada. Cortesiada artista.

Desde a década de 1970, quando surgiram os primeiros trabalhos acadêmicos em torno de questões como as condições de formação da família ainda no contexto da escravidão, o papel das mulheres cativas começou a aparecer de modo a ressaltar sua importância em diferentes frentes

(FARIAS, XAVIER, GOMES, 2013). Nas artes visuais, trabalhadoras domésticas, amas de leite e amas secas tem sido revistas a partir da obra de Rosana Paulino que, direta ou indiretamente, abriu caminho para artistas como Renata Felinto, Ana Musidora e Eliana Amorim também interessadas nestas personagens históricas. Em “Axexê da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”, 2017, Renata Felinto sugere que é preciso libertar essas figuras históricas da servidão a que foram relegadas em vida, quando, entre muitos casos de violência física e psicológica, eram obrigadas por contratos de aluguel a darem carinho aos bebês que alimentavam. Inspirada em uma cerimônia funerária conhecida no candomblé nagô como axexê (do ioruba àèsèsè), Felinto reúne uma série de reproduções de retratos fotográficos do século XIX e os enterra junto a uma reprodução da pintura modernista “A negra”, 1924, de Tarsila do Amaral.



Figura 3: Renata Felinto. Axexê da negra, ou o descanso das mulheres que queriam serem amadas, 2017. Universidade Federal do Espírito Santo. Foto: Shay Peled.

DE OBJETOS DA CIÊNCIA A OBJETOS DE AFETO: CRÂNIOS DO MUSEU DO CRIME E AÇÕES ANTIMORTE



Figura 4: Paulo Nazareth. Antropologia do Negro I, 2014. @Cortesia do artista e Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas e Nova Iorque.

Produzidos no contexto da exposição “Arquivo e Ficção”, um dos segmentos temáticos da 3ª Bienal da Bahia, 2014, os vídeos “Antropologia do Negro I” e “Antropologia do Negro II” de Paulo Nazareth tratam, como o próprio nome indica, do pensamento antropológico racista na criação do antigo Museu Nina Rodrigues no início do século 20. Instalado na Faculdade de Medicina da Bahia, seu criador, o médico racista/eugenista Raimundo Nina Rodrigues (1860-1906), preocupava-se com o problema da mestiçagem racial. Causa, segundo ele argumentava, de todos os males que acometiam a nação baseado em “provas” como crânios, armas, drogas, objetos religiosos. Fechado em 1905 após um incêndio que destruiu parte da coleção, o museu é reaberto em 1958 pelo médico legista Estácio de Lima (1897-1984) como Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima. O novo museu dava continuidade aos ensinamentos de Nina Rodrigues preocupado em curar o “país doente” (SCHWARCZ, 2007). Fechado em 2005, as 600 peças de seu acervo constituído por objetos religiosos do candomblé, fetos deformados, restos de corpos humanos in vitro, amostras de drogas, armas brancas e de fogo, e uma coleção de crânios, entre outros itens, são, da perspectiva do presente, as evidências de uma “história de dor, racismo e violência contra a população pobre e marginalizada” (PATO, 2015, p.126). Objetificada, essa população entrou para o acervo do museu na forma de exemplares materiais de uma humanidade interpretada como biologicamente inferior, mentalmente doente e naturalmente inclinada aos maus comportamentos que atrapalhavam o “avanço” do Estado brasileiro em direção à civilização desejada pelas elites locais para os trópicos. Com efeito, a ação de colecionar evidências materiais para sustentar teses racistas despersonalizou completamente pessoas que, originalmente, tinham sexo, nome, endereço, hábitos sociais, filiação, crenças e vida simbólica própria.

Operando no sentido oposto a esse quadro de apagamentos dos sujeitos, nas duas vídeo-performances Paulo Nazareth não apenas se relaciona fisicamente com os crânios, o que o aproxima das práticas da frenologia e da craniometria, mas o faz em uma perspectiva afetiva, como se eles fossem – de fato são – pessoas dignas de afeto. Assim compreendidos, o conjunto de crânios funciona como um documento incômodo da violação do direito dessas pessoas ao sepultamento. Ao se aproximar delas, ao querer saber delas tocando-as com amor, ainda que

toda sua identificação pessoal tenha sido apagada e reduzida aos seus crânios, Nazareth cria um ser momentaneamente híbrido composto de vida (a sua própria) e resíduos de vidas alheias. Acostumado a trazer consigo um elemento/substância de sua avó – o nome – não espanta que ele tenha tanta empatia com esses crânios sem identificação e lhes trate com respeito realizando com eles um rito poético e político para fazer descansar suas almas.

Se a esses crânios falta identificação pessoal, é justamente o contrário que ocorre na ação criada pela atriz Lucimélia Romão e realizada em parceria com o grupo Mães de Maio. Em “Mil litros de preto: o largo está cheio”, 2019, somos levados a encarar a racionalidade da morte como parte do programa estatal e burocrático que atinge de frente a vida de jovens homens negros. Dados pessoais como nome, idade, sexo e causa da morte estão nas etiquetas presas à alça dos baldes que transportarão a água tingida de vermelho a ser despejada em uma piscina de 7000 litros.

Em um dos trabalhos mais delicados sobre violência institucional, Tiago Sant’ana faz o vídeo “Apagamento”, 2017, inspirado na chacina do bairro Cabula em Salvador que matou 12 jovens negros. A palavra Cabula, raspada à navalha na cabeça do artista, se apaga à medida que o cabelo cresce como se nessa ação de encobrimento, os mortos pela chacina pudessem ser esquecidos.

De forma distinta de todos os trabalhos citados até aqui, Sidney Amaral (1973-2017) discute o suicídio em seu autorretrato “Imolação”, 2016, atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Aqui, a morte emerge de dentro, toma conta do sujeito e se apresenta como um comportamento afirmativo à medida que fornece uma saída individual para as dificuldades objetivas de ser homem e negro na sociedade brasileira.



Figura 5: Ana Raylander Martis dos Anjos. Coral de Choros/ Choratório|| homenagem a Marcelo Amorcelo, 2017.
Foto: Mariane Lima. Cortesia da artista.

Antenado à situação política do país e ao aprofundamento do discurso que fomenta, financia e autoriza a violência, Moisés Patrício em uma das imagens da série “Aceita?” alerta para o aprofundamento dos ataques contra a vida sob o governo de Jair Bolsonaro. Esse comentário crítico feito no calor da hora, em 2018, serve de alerta para a própria crítica de arte que jamais deve se abster de posicionar-se sobre as turbulências sociais e políticas do presente. A imagem mostra sua mão aberta, sufocada por um saco plástico manchado de tinta vermelha onde se pode ler a

expressão de protesto “Ele não” criada por um amplo movimento de mulheres contra a eleição de Bolsonaro.

Nos últimos cinco anos surgiram artistas travestis que abordam a morte, o morrer e os mortos. Minorias sexuais, pessoas travestis são alvos de agressões mortais, tanto as conduzidas pelo Estado quanto pela sociedade civil. A artista Ana Raylander Mártis dos Anjos problematiza o chorar masculino na obra “Coral de Choros/ Choratório|| homenagem a Marcelo Amorcelo”, 2017⁹.

Jota Mombaça intitula um de seus trabalhos com a frase “A gente combinamos de não morrer”, 2019, extraída do livro Olhos D’água, 2014, de Conceição Evaristo, que lhe permite refletir sobre a vulnerabilidade de corpos dissidentes de minorias sociais e políticas, ao passo que Ventura Profana canta afirmativamente “Eu não vou morrer” 2020 em um clipe repleto de referências ao cristianismo e à linguagem bíblica, como é particular à sua poética, alterada, porém, por uma “Ética Cristã de Preta Travesti”¹⁰.



Figura 6: Ventura Profana y podenserdesligado. Eu não vou morrer, 2020. Frame do vídeo clipe. Cortesia da artista.

Se é verdade que a morte é consequência inequívoca para tudo o que vive, é importante lembrar com Jaime Lauriano que ela atinge pessoas negras de modo particular, como ele constata e explicita em trabalhos como “Post mortem” 2016 na qual se pode ler: “Para alguns a morte é consequência. Para outros a morte é uma condição”. A frase sintetiza um problema que está longe de ser esgotado e merece estudo e reflexão mais detida.

Para finalizar, deixo alguns questionamentos com os quais encerrei minha fala na Jornada da ABCA 2020:

Como lidar com essas obras que falam de dor, perda e violência estrutural?

Por que surgiram tantos artistas negros na última década?

Como a morte, o morrer e os mortos aparecem nessa produção e o que podemos aprender com as obras e os autores?

9 Sobre esta obra ver VALENTE, 2018.

10 Cf. Panfleto da instalação “Plantação De traveco, Para a Eternidade” 2020 na 30ª edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, no qual Ventura foi artista convidada. Para uma reflexão crítica sobre esta obra ver: ACÁCIO, 2020, p.94-95.

Como essas obras, justamente porque dão a ver a violência da sociedade e do Estado brasileiro, nos permitem olhar criticamente para obras do passado da arte brasileira entre elas “A pátria” de Pedro Bruno, “A negra” de Tarsila do Amaral e “Café” de Cândido Portinari?

Como esses artistas e obras nos ajudam a afiar nossas capacidades críticas para fazer com que a noção de direitos humanos comporte toda a diversidade humana e, mais ainda, garanta a vida e o viver?

A produção artística negra, afro-indígena, indígena ou travesti que tem por tema a morte, o morrer e os mortos revela a multiplicidade de soluções político-poéticas para abordar um problema que exige reflexão, sobretudo quando, em grande medida, está ligado à violência de Estado. Ficar em silêncio, como sugere Audrey Lorde (2017), não salva ninguém. É possível dizer, seguindo essa linha de raciocínio, que a diversidade de obras em torno do assunto se apresenta como uma recusa ao silêncio sobre o tema da morte, do morrer e dos mortos.

REFERÊNCIAS

- ACÁCIO, Lígia. Testemunho da semente. Catálogo da 30ª Edição do Programa de Exposições do CCSP, Mostra 2020. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/12/03/30a-edicao-do-programa-de-exposicoes-ccsp-mostra-2020/> Consultado em 25/12/2020.
- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandês em siglo XVII*. Rosario: Hermann Blume, 1987.
- BISPO, Alexandre Araujo. Histórias de incompletudes: sobre biografia, nomeação afetiva e memória (No prelo).
- BISPO, Alexandre Araujo. “As reencarnações de uma mulher negra: pessoa-coisa-pessoa”. *Revista de Fotografia Zum*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/a-mulher-de-turbante/> Consultado em 14/12/2020.
- BISPO, Alexandre Araujo. “Receita para construir pessoas relevantes: Araújo, Caboré, Margarida, três Marias na encruzilhada da rememoração coletiva”. Catálogo da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, 2019. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/Catalogo-29.pdf> Consultado em 14/12/2020.
- BISPO, Alexandre Araujo. “Borrando os limites da cor: negros e brancos na Pinacoteca de São Paulo”. Catálogo da exposição homônima. São Paulo, 2017.
- BISPO, Alexandre Araujo. “Fotografia como resíduo biográfico: memória familiar, cultura urbana e sociabilidade (1920-1960)”. In: *Vida & Grafias: narrativas antropológicas entre biografia e etnografia*. Suely Kofes e Daniela Manica (orgs.). Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2015.
- LORDE, Audrey. A transformação do silêncio em linguagem e ação. Disponível em: https://medium.com/@larissa_rosa/a-transforma%C3%A7%C3%A3o-do-sil%C3%A2ncio-em-linguagem-e-a%C3%A7%C3%A3o-efe64f28a096 Consultado em 20/12/2020.
- MELO, Janaina. “Caminhos e conversas de viagem”. in: Paulo Nazareth Arte Contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos D’água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- NAZARETH, Paulo. Right to funeral. P. NAZARETH EDIC:/LTDA Berlin/Germany jun.2015 [from 1 printed in portugues santa luzia/ mg/BRASIL, 2014].
- NOVAES, Sílvia Caiuby. “Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2006, V. 49 N° 1.
- O livro da Arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1999.
- PATO, Ana. “Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia”. *Revista CPC*, São Paulo, n.20, p.112–136, dez. 2015.
- Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas e BISPO, Alexandre Araujo. “O edifício Martinelli e a euforia vertical”. In: *Cidades Sul americanas como arenas culturais*. PEIXOTO e GORELICK (orgs.), Edições SESC, São Paulo, 2019.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007,
- REZENDE, Patrick Arley de. *Corpos sem nome, nomes sem corpos: Desconhecidos, desaparecidos e a constituição da pessoa*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em

Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

VALENTE, Maíra Vaz. “O choro, a morte e o rio”. Catálogo da II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, 2018, p.14-15. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/CCSP-catalogo-ii-mostra-exposicoes-2018.pdf> Consultado em 13/12/2020.

XAVIER, Giovana, FARIAS, Juliana Barreto e GOMES, Flávio (orgs.). *Mulheres negras no Brasil escravista e pós-emancipação*. São Paulo, Selo Negro, 2012

IMAGENS E LEGENDAS

Paulo Nazareth – Antropologia do Negro I

@Cortesia do artista e Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas e Nova Iorque

Renata Felinto – Axexê da Negra

UFES/ES, 2017, crédito Shay Peled.

Priscila Rezende – Como erguer baronatos, 2018

Priscila Rezende_Como erguer baronatos_foto RicardoMiyada03

“ATERRANDO” A ARTE ELETRÔNICA NA EXPOSIÇÃO ARTE ELETRÔNICA INDÍGENA (MAM-BA, SALVADOR, 2018): UMA RESENHA ECOCRÍTICA

Thea Pitman

Reconhecimentos:

Tive financiamento da British Academy para apoiar minha pesquisa sobre o desenvolvimento deste projeto e, no processo, também estive envolvida como uma de seus curadores. Meus sinceros agradecimentos a Sebastián Gerlic, diretor da Thydêwá, e a todos os membros das comunidades indígenas, aos artistas e à equipe de produção do projeto AEI por me permitirem participar.

A arte eletrônica pode abranger uma gama extremamente ampla de proposições conceituais, modalidades estéticas e assuntos temáticos, e pode muito bem ser articulada como uma crítica social inovadora. Ela também funciona como uma forma de arte contracultural, geralmente disruptiva, em sua relação com a “Arte Erudita” (Greene, 2004; Paul, 2015; Shanken, 2014; Stallabrass, 2003). No entanto, o domínio do conceitualismo, do abstrativismo e das exigências significativas de novas formas de alfabetização para compreender a crítica cultural, significa que ela tem uma tendência a ser vista como uma pirotecnia de vanguarda que corre o risco de sugar-se em um vórtice de auto-referencialidade e hermetismo, deixando o espectador médio frio. Além disso, embora a arte eletrônica desafie o elitismo da “Alta Erudita” e tenha sido destacada para apoiar causas sociais como a dos zapatistas mexicanos (cf. o trabalho hacktivista do Electronic Disturbance Theatre), ela ainda tende a ser um uma forma de arte muito “branca”, produzida por homens (e algumas mulheres) prósperos e instruídos, localizados nas metrópoles das partes mais desenvolvidas do mundo, refletindo os interesses e subjetividades desses produtores culturais.

É, portanto, extremamente inspirador ver a arte eletrônica sendo apropriada para expressar perspectivas não hegemônicas. É o caso de uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia em Salvador em agosto de 2018. Chamava-se “AEI: Arte Eletrônica Indígena” e foi fruto de um projeto da ONG Thydêwá para sediar residências artísticas em diversas comunidades indígenas do Nordeste do Brasil, reunindo uma sequência internacional de artistas com membros das comunidades interessados para colaborar na criação de obras de arte eletrônica.¹ Apesar do título, o projeto era abertamente intercultural por natureza e baseado em artes comunitárias. No total, havia 10 diferentes obras de arte co-criativas (ou séries de obras) em exibição na mostra. Um número significativo eram instalações interativas, embora também houvesse impressões de colagens e fotografias digitais, bem como a projeção de uma exibição em loop dos resultados de um projeto para criar novas “pinturas rupestres” em uma comunidade e, apenas na noite de abertura, um concerto de música eletrônica indígena.

Nestes trabalhos, além do óbvio foco na intersecção de questões de cultura e tradição indígenas com novas tecnologias, havia uma notável sensibilidade ecológica em exibição. Isso, por si só, não é surpreendente. As comunidades indígenas têm uma associação existencial com as terras que habitam ou buscam recuperar. Além disso, nestes tempos de mudança climática e ecocídio iminente, bem como o colapso de alternativas ao capitalismo desenfreado, uma proporção significativa da sociedade dominante imagina as comunidades indígenas como “guardiões da natureza” com formas de convivência menos prejudiciais, mais sustentáveis e equitativas para o nosso planeta compartilhado. Em um contexto latino-americano, uma conceituação de origem

1 Para mais informações, consulte o site do projeto, <http://aei.art.br>.

indígena de uma maneira melhor para viver em paz e harmonia com a natureza, e que agora foi trazida para a política dominante em países como Bolívia e Equador, é referida variadamente como “buen vivir” (em espanhol), “sumak kawsay” (em quíchua), “suma qamaña” (em aimará), “teko porã” (em guarani), “bem viver” (em português), e assim por diante (Altmann, 2017). No entanto, o que me interessa aqui são as diferentes maneiras pelas quais essa sensibilidade ecológica está presente nessas obras de arte; até que ponto é uma razão ulterior para sua criação, ou algo mais intimamente constitutivo da própria arte.²

Em alguns dos trabalhos, uma preocupação com o meio ambiente é articulada de forma muito explícita. O exemplo mais significativo aqui é a “Árvore dos desejos HãHãHãe” (Fig. 1), construída pela comunidade Pataxó HãHãHãe (particularmente as crianças) em conjunto com os artistas e professores brasileiros Paulo César Teles e Rosana Bernardo. O projeto como um todo foi elaborado para ser educacional desde o seu início, e foi baseado em projetos semelhantes a outras “árvores dos desejos” que os artistas haviam realizado em outras partes do mundo. A árvore foi uma construção feita de lixo encontrada na aldeia e combinava sensores de movimento que acionavam uma projeção e trilha sonora dos desenhos das crianças e suas declarações sobre o que eram seus desejos para o futuro. Os resultados foram impressionantes: o contraste “high-tech/low-tech” funcionava bem para cativar e focar a atenção do visitante da exposição no significado da obra. Em termos do modo como o trabalho articulava sua mensagem ambiental, o que é digno de nota é que ele não servia apenas como um lembrete para todos nós da necessidade de uma abordagem sustentável, mas, em sua localização de lixo na própria aldeia indígena, havia também um sentido em que o projeto procurava instruir a comunidade indígena sobre danos ambientais causados por embalagens e outros materiais residuais. Embora as comunidades indígenas certamente não estejam acima de qualquer suspeita a esse respeito, apesar de sua auto-identificação como guardiões da natureza, essa autocrítica era incomum no contexto da exposição.



Fig. 1. “Árvore dos desejos HãHãHãe,” membros da comunidade Pataxó HãHãHãe, com Paulo César Teles e Rosana Bernardo; demonstrado por Eliete Pataxó HãHãHãe. Fotografia @Rosana Bernardo

2 Philipp Altmann (2017, pág.753) argumenta que cosmovisões indígenas não separam natureza e cultura e, portanto, é tautológico falar dos povos indígenas como “guardiões da natureza” ou eco-guerreiros, e Sara Garzón (2019) baseia-se nisso para argumentar que as práticas artísticas indígenas latino-americanas “não são em si mesmas ‘ambientalistas’”(p. 5), mas sim oferecem uma abordagem mais holisticamente descolonial. No entanto, minha leitura das obras da AEI aqui reconhece que elas derivam de um processo intercultural co-criativo que torna possível essa leitura ecócrita.

Em contraste, a instalação de vídeo-performance “Eles estão escutando” (Fig. 2),³ produzida pela comunidade Kariri-Xocó, juntamente com o artista e pesquisador chileno-britânico Nicolás Salazar Sutil, situava a degradação ambiental como totalmente externa às comunidades indígenas e buscava destacar as respostas dos membros da comunidade a essas ameaças em relação aos elementos naturais constitutivos de seu ambiente e cultura. O “eles” do título referia-se aos “espíritos” do rio Opara (São Francisco) que tem secado ao longo dos anos como resultado da exploração agrícola, e que está ameaçado com novas intervenções exploratórias no futuro próximo. Para os Kariri-Xocó e outras comunidades indígenas e tradicionais que vivem do e no rio, esta é uma ameaça existencial para sua vida e cultura. Os espíritos do rio estão, portanto, “ouvindo,” na expectativa de um diálogo com as poucas comunidades que ainda entendem sua relação simbiótica com o rio, e que podem falar para salvá-lo. Neste trabalho (tanto o vídeo-performance quanto a própria instalação - um arranjo de junco, uma “praia” arenosa e algumas pedras), os Kariri-Xocó, junto com Salazar Sutil, estavam tentando encontrar uma forma poética através da qual eles podem fazer ouvir o(s) espírito(s) do rio. Essa busca por uma poética do rio - a presença e a ausência das rochas lisas do leito do rio - se combinava com uma mensagem ambientalista mais explícita articulada tanto no material de entrevista no início do filme quanto em uma série de declarações escritas fornecidas no fim da peça.



Fig. 2. “Eles estão escutando,” membros da comunidade Kariri-Xocó, com Nicolás Salazar Sutil; demonstrado por Jonás Pataxó. Fotografia @Thea Pitman

Outros trabalhos focalizaram o ambiente natural das comunidades, retrabalhando sua relação com a “terra” em uma era mediada pela tecnologia, mas deixando qualquer mensagem ecológica muito mais aberta à interpretação: “A voz da terra Pankararu” (Fig. 3), o resultado de colaboração entre dois jovens programadores e artistas brasileiros, André Anastácio e Alberto Harres, e a

3 O próprio vídeo-performance está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=X_sxjw7Rjmc/.

comunidade Pankararu, combinou as seduções tácteis de um grande vaso de barro feito na aldeia indígena (juntamente com a relação íntima entre argila e tantas histórias de origem que vêm humanos moldados a partir da própria terra) com um dispositivo de gravação digital. Este último, inserido dentro do próprio pote, poderia ser usado para gravar as músicas e histórias da comunidade e, posteriormente, reproduzi-las para os visitantes da exposição, ou para incentivar uma resposta mais lúdica desses visitantes, que podiam registrar e reproduzir suas próprias interações com o pote.



Fig. 3. “A voz da terra Pankararu,” membros da comunidade Pankararu, com André Anastácio e Alberto Harres; demonstrado por Ivann Karapotó Plak-ô (primeiro plano) e Ewerton Pankararu (segundo plano). Fotografia @ Dayanne Pereira

Outra obra intitulada “A terra que nós somos” (Fig. 4),⁴ criada pela comunidade Karapotó Plak-ô, trabalhando com o artista gráfico brasileiro Bruno Gomes, ofereceu uma nova e surpreendente introdução à prática indígena tradicional de pintura corporal. Durante a fase de desenvolvimento, o grupo explorou o ambiente natural da comunidade, e os participantes desenharam o que estava ao seu redor e que era significativo para eles. Estes desenhos foram então selecionados, combinados e animados, antes de serem projetados nas costas e faces dos participantes. O curto vídeo feito como resultado foi particularmente cativante, e transmitia uma sensação de maravilha quando os animais desenhados pareciam cobrar vida e começar a interagir com os contornos dos corpos nos quais foram projetados. Ambas essas obras conseguiram abraçar uma eco-poética por meio de sua escolha de materiais ou a integração de elementos naturais com o corpo humano, mas se abstiveram de articular mensagens explícitas sobre a perda de habitats ou tradições.

4 A própria peça de videoarte está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Y7hfhlNXL-E>.



Fig. 4. “A terra que nós somos,” membros da comunidade Karapotó Plak-ô, com Bruno Gomes. Imagem estática @ Bruno Gomes

Outras instalações, como “Pulsção” (Fig. 5), feita pela artesã indígena (no processo de auto-realização como artista em si mesma) Mangtxai Camacam Imboré e a artista têxtil boliviana aruma (Sandra de Berduccy) evidenciavam uma forma ainda mais poética de “aterrar” a arte eletrônica através da produção de um delicado “casulo” feito de juncos trançados com cabos de fibra óptica, e tudo isso produzido “como que por magia”, o melhor dito “como que por relâmpago”, em uma aldeia indígena que no momento da residência artística ainda estava sem eletricidade.



Fig 5. “Pulsção,” Mangtxay Camacam Imboré e aruma (Sandra de Berduccy), obra pendurada de um imbú na comunidade Aldeia do Cachimbo, demonstrado por Txaha Camacam Imboré. Fotografia @Ângelo Rosário

No contexto em que pude ver essas diferentes instalações, ao longo do fim de semana de abertura da exposição, é justo dizer que todas essas abordagens diferentes para “aterrar” a arte

eletrônica funcionaram juntas para se unirem como uma experiência única e verdadeiramente absorvente para os visitantes. (A presença de cerca de 20 indígenas, assim como de 5 artistas não-indígenas, nesse fim de semana também terá tido um impacto a esse respeito.) Os números de visitantes da exposição foram excelentes, assim como as apreciações que deixaram no livro de comentários. Além disso, o número de crianças que vagueiam alegremente pela exposição foi prova suficiente da capacidade de envolvimento do público com as obras em um nível realmente profundo. As crianças não ficam dentro de galerias de arte se não há muito o que cativar a atenção delas! É esse tipo de interatividade afetiva que realmente conta na arte de qualquer tipo, em vez da versão de interatividade “clique-no-botão,” tão gabada em nossa era mediada por computador.

REFERÊNCIAS

- Altmann, P. (2017). Sumak Kawsay as an Element of Local Decolonization in Ecuador. *Latin American Research Review*, 52:5, 749-59, <http://doi.org/10.25222/larr.242>
- Garzón, S. (2019). Manuel Amaru Cholango: Decolonizing Technologies and the Construction of Indigenous Futures. *Arts*, 8:4, 1-17, <https://doi.org/10.3390/arts8040163>
- Greene, R. (2004). *Internet Art*. Thames and Hudson.
- Paul, C. (2003). *Digital Art*. Thames and Hudson.
- Shanken, E. A. (2009). *Art and Electronic Media*. Phaidon.
- Stallabrass, J. (2003). *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*. Tate.
- Wray, S. (1998, 17 de junho). The Electronic Disturbance Theatre and Electronic Civil Disobedience, *Thing.net*, disponível em <https://www.thing.net/~rdom/ecd/EDTECD.html>

COM O FUTURO ATRÁS DA GENTE: TEMPORALIDADES PLURAIS NAS ARTES

Juliana Coelho Gontijo



Graciela Guarani, Tempo circular, 2019

A fala que apresento aqui neste encontro é uma conexão recente entre pesquisas anteriores, que envolveram a publicação do livro *Distopias Tecnológicas* (Ed. Circuito, 2014) e seu desencadeamento em reflexões sobre a perspectiva decolonial e as ideias de futuro, combinadas com uma pesquisa curatorial que, junto com Juliana Caffé, viemos desenvolvendo no âmbito do projeto coletivo *Conversas em Gondwana* (<https://conversationsingondwana.tumblr.com>). Desse modo, todas as artistas que mencionarei estão envolvidas no processo de elaboração de algum projeto curatorial de *Conversas em Gondwana*.

“Com o futuro atrás da gente”, frase-título desta fala, é inspirada numa concepção dos Aymará, povo estabelecido no sul do Peru, na Bolívia, na Argentina e no Chile. Os Aymará recusam qualquer especulação sobre o futuro, pois eles entendem que é impossível perceber o futuro com os sentidos. O futuro é aquilo que desconhecemos, é o que está atrás, fora do alcance da visão. O passado, por sua vez, se mantém na nossa frente, é aquilo que podemos conhecer. “Nayra” é então uma palavra aymará que significa simultaneamente “frente”, “olho”, “vista” e “passado”; por sua vez, a palavra “qhipa” significa “costas”, “atrás”, “futuro”. Para se despedir e se encontrar no dia seguinte, por exemplo, os falantes de aymará dizem “q’ipur kama”, que traduzido literalmente ao português significa “até o dia de atrás”. É interessante perceber aqui a relação do tempo com o espaço, ou seja, a espacialidade do tempo, que se diferencia das metáforas espaciais que utilizamos para falar do tempo dentro das línguas portuguesa e castelhana.

Essa citação aymará me parece importante para lembrar que a colonização não se deu apenas no espaço, mas também no tempo. As diversas percepções de temporalidade foram parcialmente alteradas com a dominação da noção de progresso e do tempo linear. O poeta mexicano Octávio Paz, num texto de 1984, afirma que o grande projeto civilizatório moderno foi “colonizar o futuro”, expandindo uma temporalidade específica: a linear. O futuro passou a ser então uma dimensão temporal privilegiada, alavancado pelo motor do progresso. Tendo como um dos

pilares o desenvolvimento científico-tecnológico e a inovação, o progresso se torna um mito, uma crença na qual as mudanças das sociedades e culturas são lineares, progressivas, acumulativas e que, em consequência, podem ser medidas.

A modernidade ocidental, portanto, separou o espaço do tempo. O espaço foi entendido apenas como uma manifestação física territorial, subjugado pelo regime de propriedade, e o tempo se tornou fonte de limites a serem ultrapassados. O colonialismo e a modernidade estabeleceram¹, em nosso continente, uma relação específica com o tempo em sua tríplice divisão em passado, presente, futuro. O filósofo italiano Franco Bifo Berardi, em seu livro *Depois do futuro* (2019), afirma que o futuro —dentro dessa concepção ocidental— é uma mitologia: é uma forma de cultura, e não uma simples sucessão temporal. O capitalismo acabou descobrindo e se aproveitando da dimensão do futuro para promover a extensão e a expansão infinita. Porém, esse futuro acabou. Estamos num limiar, num momento de passagem, no qual surgem tentativas de recompor a subjetividade fragmentada pelo racismo, pela violência e pela pandemia de COVID-19. Devemos imaginar novos acontecimentos possíveis, num processo de descolonização do futuro e de abertura à temporalidades diversas; hackear a história e formular perspectivas de um contra-futuro num mundo hostil à multiplicidade de saberes, de seres, de estéticas.

Nos arquétipos temporais de boa parte das sociedades não ocidentais, o que guia o presente não é o futuro, mas o passado. Não se trata de um passado recente, mas de um passado imemorial. A concepção do tempo é cíclico, e o passado é um tempo que reaparece no final de cada ciclo. A teórica boliviana Silvia Rivera Cusicanqui afirma que:

“O mundo indígena não concebe a história linearmente, o passado-futuro estão contidos no presente: regressão ou progressão, a repetição ou a superação do passado estão em jogo a cada conjuntura e dependem mais de nossos atos do que de nossas palavras. O projeto de modernidade indígena poderá aflorar a partir do presente, numa espiral cujo movimento é um contínuo retroalimentar-se do passado sobre o futuro, um ‘princípio de esperança’ ou ‘consciência antecipante’ (Bloch) que vislumbra a descolonização e a realiza ao mesmo tempo.” (Cusicanqui, 2010, pp. 54-55)

No filme *Tempo circular* (2019), de Graciela Guarani, a temporalidade da Nação Pankararu é relatada como a vivência de um tempo não-linear, no qual passado, presente e futuro estão em constante comunicação. Após os relatos de transmissão de conhecimentos entre jovens, adultos e anciãos feitos por pessoas da comunidade, Graciela afirma em uma voz em *off*: “não se luta apenas pelo futuro; o presente é a luta dos antepassados”.

A artista peruana Valeriana “Valicha” Evanan Vivanco combina as técnicas ancestrais de Sarhua, comunidade indígena andina da qual faz parte, com temáticas contemporâneas, como questões de gênero e políticas sócio-culturais da comunidade. Na série *Maravilla del Mundo* (2020), ela apresenta os valores, paisagens e elementos simbólicos de Sarhua e constrói uma narrativa em três idiomas: quechua, espanhol e inglês. Em todas as pinturas da série, a artista se auto-representa empunhando uma *vara campo*, objeto símbolo de liderança tradicionalmente levado apenas por homens; e um *waqrapuku*, instrumento musical tradicional também tocado por homens. Ao seu lado, ela pinta seu pai, Amauta Primitivo Evanan Poma, pintor reconhecido da comunidade,

1 Essa colonização do espaço e tempo foi o que permitiu o estabelecimento da modernidade, segundo o grupo Modernidad/colonialidad, uma das mais importantes redes de pensamiento crítico da América Latina, ativa entre 1998 e 2008. Sem o colonialismo, que tem como princípio fundacional a formulação conceitual de raça e racismo, não poderia haver modernidade. A partir do século XVI, dentro dessa perspectiva colonialista, o eurocentrismo é estabelecido como imaginário dominante do mundo moderno/colonial, legitimando a dominação e a exploração imperial com base na ideia que um denominado “outro” (aqueles vistos como sem religião certa, sem escrita, sem história, sem desenvolvimento) estava atrasado no processo de desenvolvimento civilizatório. O eurocentrismo, ao mesmo tempo que determina esse “outro”, promove um esquecimento e silenciamento de diversas formas de conhecimento que dinamizavam outros povos e sociedades. O êxito do sistema-mundo moderno/colonial foi fazer com que os sujeitos subalternizados pensassem epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes.

sempre segurando uma *Tabla de Sarhua*, longa tábua pintada com os trabalhos cotidianos de uma família, presenteada tradicionalmente quando esta constrói uma nova casa. O passado ancestral é, portanto, um guia e um portal para a transformação do presente e manutenção dos valores comunitários.



Valeriana “Valicha” Evanan Vivanco. Série Maravilla del Mundo, 2020.

Para agir na descolonização do futuro, também podemos –e devemos– acionar a ficção. Como afirma Donna Haraway, a fabulação especulativa atua para desestabilizar nossas próprias histórias com outras histórias: “importa qual histórias contam histórias, importa quais pensamentos pensam pensamentos, importa quais mundos mundeiam mundos” (HARAWAY, 2014, 5min50s). O escritor cubano Alejo Carpentier (2010), igualmente, quando discorre sobre o “real maravilloso”, mostra como o maravilhoso e o ficcional podem efetivamente modificar o real através da ampliação de suas escalas e categorias.

Rearticulando as narrativas históricas e os imaginários científicos, Tabita Rezaire, artista da Guiana Francesa, nos traz em suas vídeo-instalações a interseção entre o afrofeminismo e os conhecimentos ancestrais, tecnológicos e científicos. Ela cria novos espaços-tempos nos quais tecnologia e espiritualidade se conectam. A tecnologia, emancipada das hierarquias opressivas da colonialidade, se torna um território de possíveis para a cura decolonial. Em *Deep Down Tidal* (2017), Tabita aborda a infraestrutura dos cabos de fibra ótica subaquáticos que transportam dados digitais, examinando paralelamente as dimensões políticas, tecnológicas e espirituais da água. A água, em sua capacidade de memorizar e copiar informações, difundindo-as por meio de suas ondas, transforma-se em uma interface de comunicação entre mundos e temporalidades. Quais os



Tabita Rezaire. Deep Down Tidal, 2017

dados que a água retém? Que memórias e traumas ela transporta? O fundo do mar torna-se então a memória e interface de um progresso doloroso, embora ainda celebrado.

A privação da memória de um passado está conectada à baixa produção de imagens de futuro para a população negra, como acredita o escritor Samuel R. Delany: “nós precisamos de imagens do amanhã; e nosso povo precisa mais do que maioria. (...) Só tendo imagens claras e vitais das muitas alternativas, boas e ruins, de onde se pode ir, teremos qualquer controle sobre a maneira com que chegaremos lá” (DELANY, 1984, p.35). Trata-se, aqui, não apenas de uma questão de representação, mas de experimentação aliada a uma construção política. O movimento Afrofuturista é essa emergência de narrativas originais envolvendo identidades, tecnologias e possibilidades de futuro em textos, músicas e imagens da produção da diáspora africana pós anos 1960, que por sua vez terminam exercendo uma crítica às premissas da cultura tecnocapitalista da globalização. No anseio de descolonizar o pensamento, o Afrofuturismo questiona a normatividade e o racionalismo brancos, patriarcais e ocidentais, herdeiros de um iluminismo eurocêntrico que determinou o desenvolvimento da ciência e da tecnologia. Evidencia ainda as contradições e omissões da história a partir de novas formas de elaborar o presente e o passado, a fim de construir uma ficção especulativa que reúna tecnologia e mito, coletividade e poder político.

REFERÊNCIAS

BERARDI, Franco. Depois do futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

CARPENTIER, Alejo. O reino deste mundo. S. Pedro: Edições Saída de Emergência, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DELANY, Samuel R. The necessity of tomorrows. In: Starboard Wine: more notes on the language of science fiction. New York: Dragon Press, 1983.

PAZ, Octávio. "A Tradição da Ruptura". In: Os filhos do barro. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Staying with the trouble. 2014. (25m24s). Disponível em: <<https://vimeo.com/97663518>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

NEVES, Maíra das. Que hoje é aqui? Como desenhar calendários mestiços. 2017. Publicação online disponível em: https://issuu.com/mairadasneves/docs/qhea_publ_2017. Acesso em: 22 de dezembro de 2020.

MESA SABERES E PRÁTICAS ARTÍSTICAS DECOLONIAIS¹

Renata Felinto

1 Transcrição: Marconi Sales

Depois da fala do colega Igor Simões, o meu coração está palpitando. E é palpitar porque evidentemente pela internet tem a possibilidade de se conectar com várias pessoas, mas acho fundamental a fala do Igor Simões ao vivo, tendo contato olho a olho, realmente ele encontrou outra forma de incendiar o debate.

Gostaria de saudar os/as colegas de mesa, o apoio técnico, também agradecer ao convite que me foi feito pela figura da professora Alessandra Mello pela ABCA, gostaria aqui também de retomar uma conversa que estava tendo com a professora Carolina Ruosso aqui nos bastidores, hoje sou professora de Teoria da Arte na Universidade Regional do Cariri.

E eu estou aqui não por uma questão de escolha, mas também de necessidade, eu acho muito importante pontuar pois a população preta brasileira não tem à disposição as escolhas, não existe um leque de possibilidades. Eu vim pra cá numa situação de urgência de vida, costumo dizer inclusive que as artistas e os artistas pretos no Brasil criam a partir da arte, que é considerada uma área para poucos e poucas, extremamente elitizada, tendo categorias ditas como arte popular e arte erudita, eu diria que todos esses artistas, todas essas pessoas quando fazem arte a fazem pela urgência da vida.

Estar aqui no Cariri também tem a ver com ressignificar a minha própria compreensão de arte, porque acredito ser conveniente às pessoas compreender o Cariri como um lugar no qual acontece uma efervescência de culturas da tradição, e que essas culturas da tradição se fazem por si, e quando digo isso é pensando em todos os acordos que a comunidade faz para a manutenção de suas festas. No entanto, quando digo que é conveniente, é porque se pensa nas culturas da tradição como algo tão orgânico, que pode ter o apoio mínimo do Estado, e eu ressalto isso porque parte significativa das mulheres e homens que fazem essa cultura aqui na região são pessoas afrodescendentes, algumas com fenótipos negros, outros não, alguns são afro-indígenas ou misturas com pessoas brancas, mas sobretudo são em sua maioria afrodescendentes, uma vez que o Estado tem 68% de pretos e pardos.

Estar aqui pra mim é ressignificar a minha prática artística, minha compreensão do que é arte, e principalmente lutar por esse rompimento, estreitamento, esgarçamento das barreiras que delimitam essas categorias que Igor Simões trouxe muito bem a partir da reflexão sobre arte negra e arte afro-brasileira, e há a quem interesse que nós permaneçamos com a manutenção dessas categorias, pois elas não servem apenas para organizar, mas também para limitar os lugares nos quais podemos circular, e também os recursos que merecemos ou não receber.

Então, essa apresentação que preparei para nossa conversa hoje de manhã está impactada pela contribuição do Igor Simões, impactada emotivamente, porque ao contrário de que a branquitude tem compreendido o lugar da academia, as pessoas negras estão adentrando cada vez mais nesse espaço e vem trazendo um componente que foi retirado do âmbito da pesquisa científica que é o caráter humano, que traz emoção e sentimento, não desconectando uma produção de arte de uma produção de vida, e nesse sentido já trago uma referência de um intelectual que eu tenho redescoberto com uma perspectiva dos estudos decolonial que é o Guerreiro Ramos, um pesquisador baiano que vai falar sobre o negro tema que é o que a academia tem estudado, e o negro vida. Assim não tem como eu não me emocionar com a fala de Igor Simões, porque o negro que ele aborda é a minha vida, sou eu como pessoa, sou eu como artista, não como um tema que se passa semestralmente, então eu agradeço por essa fala.

A partir disso eu compartilho com vocês um processo de gestação de ideias, o que vou apresentar não são pensamentos definitivos, mas são ideias que tem passado pela minha mente e tem me ocupado na posição de artista, docente e pesquisadora, isso desde minha graduação em 2000, investigar as falhas e faltas da historiografia nacional no que se refere a outros grupos humanos que são constituintes do Brasil. Tem sido mais do que um interesse, mais como uma missão, porque se refere às referências dentro do campo da universidade, dentro do currículo, quando o professor Igor Simões traz Immanuel Kant, Gonzaga Duque, Manuel Araújo Porto-Alegre, que estão nos estudos críticos da arte, todos eles incontestavelmente ou pontualmente com falas racistas. E isso é muito preocupante, porque é necessário uma renovação, uma revisão não só do ponto de vista das pessoas que produzem arte, mas também do que é utilizado como referencial para essas aulas e formação dessas pessoas que vão pensar crítica de arte, história de arte e que vão produzir arte.

Então, desde esse momento da graduação eu tenho me sentindo uma pessoa preta retinta, estar na universidade pensando no período que eu ingressei de 1998 até 2000 como graduanda, adentrar esses espaços já é uma batalha, já é uma luta, primeiro porque todos os assuntos estudados têm existe uma inexistência das nossas pessoas, e segundo que abordar esses assuntos dentro da universidade como estudante de graduação é realmente travar uma luta com alguns/mas professores e professoras. O trabalho que está na arte dessa jornada 2020 da ABCA é um trabalho que realizei na minha graduação, é uma pesquisa que já desenvolvo antes mesmo de conhecer uma série de artistas que conheço e pesquisei hoje.

Abordar a história da população negra brasileira a partir desses corpos daquele momento era fundamental, uma forma de conhecer esses processos de exclusão desses/as artistas pretos e pretas. Assim eu fui percebendo a partir de um primeiro trabalho chamado “Re-Existindo” e de outros que vão se seguir a ele que não existia uma falta pela falha, mas sim um projeto de um mundo e de nação que excluía os grupos humanos que não são considerados totalmente humanos, populações que não são vistas no aspecto de universalidade. Daí essa exclusão também apaga e invisibiliza a inteligência dessas outras populações, num processo que a filósofa Sueli Carneiro vai denominar “Epistemicídio”, invés de mencionar o Boaventura de Sousa Santos eu gosto de citar a Sueli Carneiro pois foi a partir dela que conheci essa terminologia, e recentemente eu vi uma definição onde se mencionava o professor, e as pesquisas de ambos são muito próximas, eu fiquei pensando muito sobre essa disputa de narrativas, de escritas e dos conceitos que são cunhados.

A supressão do conhecimento do outro, essa subtração da inteligência do outro, nós podemos agregar o conceito de Achille Mbembe a partir da necropolítica e do Abdias Nascimento a partir do genocídio que tem sido imposto de uma maneira muito violenta à população negra brasileira, considerando que quando ele aborda o genocídio no seu livro “O Genocídio do Negro Brasileiro”, ele vai trazer uma dimensão que a branquitude não consegue alcançar, esse lugar sensível, pois o genocídio acontece a todo momento, desde quando você liga a TV, por exemplo. Eu tenho duas crianças pequenas, e colocá-las para assistir desenho animado também é um processo de curadoria, porque tenho que escolher os desenhos nos quais elas se vejam, para poupá-las das maneiras tão impactantes, como me acometeram, dessas nossas invisibilidades nos meios audiovisuais que atingem as massas.

Esses/as intelectuais africanos/as e afro-diaspóricos/as que citei, conheci na minha pós-graduação, e me pergunto, às vezes, porque essa intelectualidade negra tem sido pouco escutada, porque a academia tem sido pouco atenta e até mesmo pouco honesta em admitir como as formas de organização dos nossos saberes, que são muito relevantes para pensar a sociedade que nós queremos viver, tem excluído pensamentos que são alinhados a um projeto de nação colonial. Quando um determinado grupo detém a possibilidade de fala, e ela não é repartida, nós ainda estamos dentro do projeto colonial, e daí é preciso admitir que os estudos decoloniais que se fortalecem na academia brasileira a partir do fim da década de 1990 também está relacionado a termos a coragem de realizar práticas decoloniais, para não ficarmos no campo da teoria.

Então, é preciso admitir que esses que foram determinados como outros e outras, possuem epistemologias que agregam do ponto de vista de um enriquecimento da compreensão da multiplicidade do pensar humano, considerando a cultura e arte.

Fazendo uma conexão com a colega, professora Juliana Gontijo, que trouxe uma projeção de um futuro imaginário, por mulheres de populações originárias, e aqui vou para outro lugar, e é muito interessante como o professor Igor Simões vai para o presente quando apresenta um grupo de artistas. Já eu, tenho pensado muito no passado, daí tem um símbolo Adinkra, um ideograma do povo Acã da África Ocidental, onde hoje se encontra o país de Gana que tem esse símbolo chamado Sankofa, ele é um ideograma como se fosse um ensinamento popular, diz que precisamos olhar para trás para acessar os conhecimentos do passado, a herança cultural que nos foi negada, para construir um futuro melhor.

Então para nós, povos afro-diaspóricos cuja a cor foi determinada como preta e a raça como negra, a partir desse desenho do mercantilismo que se torna o projeto da modernidade, de colonialidade, de toda produção social e, portanto, também cultural e, em consequência, a artística produzidas como um enfrentamento a esse processo, diz respeito a resgatar um passado decolonial que não se balizou pelo giro decolonial latino-americano, engendrado pelos grupos que já foram aqui mencionados, o “Modernidade e Colonialidade” de 1998 e “Estudos Subalternos”, de 1992 inspirados nos estudos de colegas indianos e indianas.

Dessa forma, na minha apresentação busco ressaltar que a decolonialidade como campo de estudos dentro das universidades e da crítica, é recente no Brasil, no entanto, há práticas no nosso país e no mundo que demarcam diversas ações no sentido de pensar outras possibilidades de organizações grupalmente, socialmente, culturalmente e artisticamente, que seria muito importante que nos voltássemos a elas, porque criamos recentemente o termo “decolonialidade”, mas existem uma série de práticas inclusive de intelectuais negros e negras no Brasil que já acenavam para esse lugar. Me pergunto porque essas pessoas não foram vistas, não foram escutadas, não foram valorizadas. Recentemente escrevi um texto sobre como essas pessoas precisam morrer para que seus pensamentos possam ser difundidos.

O professor Igor Simões já mencionou o pesquisador e artista Manuel Querino, um autor que venho buscado difundir, ele é um autor decolonial que vai buscar artistas da Bahia que não foram observados até então, e tem o artigo “O colono preto como fator da civilização brasileira” de 1918, que considero um texto que rebate as posturas do professor baiano Nina Rodrigues. Na sequência um outro intelectual que gostaria de citar é o Guerreiro Ramos que traz a discussão sobre o negro tema e o negro vida. A psiquiatra Virgínia Bicudo que talvez tenha sido pioneira, no sentido de análise da sociedade brasileira a partir do sujeito negro, e como a constituição do sujeito negro está atravessada pelas práticas racistas. O estudo da psicanalista Virgínia Bicudo é retomado décadas depois pela psicanalista Neusa Santos, que também é da área da psiquiatria, duas mulheres negras da psiquiatria que vão analisar situações de distúrbios psiquiátricos que surgem com maior preponderância na população negra, em virtude de todas as questões racistas que enfrentamos.

Sobre o João Alberto Freitas, não é possível para nós pessoas negras estarmos tranquilas, ao assistir esse espancamento em várias emissoras de TV, ao mesmo tempo que denuncia, também violenta, é um sadismo da nossa sociedade que permite que isso aconteça, nós temos uma política de linchamentos públicos no Brasil, à maneira dos linchamentos que aconteceram nos EUA, e acontecem, só que por parte das forças de segurança pública.

Gostaria de citar Abdias do Nascimento e fazer uma observação do quanto esse intelectual que foi dramaturgo, advogado, pintor, poeta, político, enfim, um polímata, como ele tem sido difundido hoje, inclusive com obras que enquanto estava vivo foram desprezadas pela crítica de arte e hoje valem milhares de reais. A obra “Okê Oxóssi”, tem sido muito propagada atualmente, ela faz a fusão do símbolo de Oxóssi, o orixá caçador, com a nossa bandeira com uma flecha que

aponta para cima. Estive recentemente numa fala com o colega professor e artista Ayrson Heráclito e conversávamos sobre o artista Abdias do Nascimento, e ele foi me contando como o mesmo foi perseguido e marginalizado em vida.

O mesmo que aconteceu com a historiadora e antropóloga Lélia Gonzalez, hoje também sendo resgatada do ponto de vista de suas ideias e do pioneirismo de sua postura como feminista negra e interseccional, praticamente orgânica, uma mulher que morreu sozinha em seu apartamento e que adoeceu e não foi bem-vista pela intelectualidade em vida. Evidente que sempre temos pessoas aliadas, inclusive brancos/as antirracistas, mas é importante entender o conjunto que é a intelectualidade no Brasil, e o que são essas ações frente a essa mesma intelectualidade.

Outra mulher que gostaria de mencionar é a Maria Beatriz Nascimento, que era quilombola, foi historiadora, e fez o que nós artistas fazemos hoje a partir dos cruzamentos entre história, cultura e espiritualidade. Prática presente na produção de Hariel Revignet que é uma artista muito jovem de Goiás, ou da Castiel Vitorino Brasileiro, que é uma artista do Espírito Santo, e é um resgate de cosmogonias que não são ocidentais. Quando Maria Beatriz Nascimento vai pensar na História do Brasil, ela está amparada pelas ideias do quilombolismo de Abdias Nascimento que na verdade são as vivências dela, e também por um resgate de outras formas de ser e estar no mundo.

Então trago aqui, essa possibilidade de pensarmos juntos/as quando nós pessoas negras reivindicamos por nós, por nossas narrativas, por nossos entendimentos do mundo e de sociedade, das formas que temos encontrado de fazer arte. E me questiono, por que quando estamos vivos e vivas e buscamos fazer essas reflexões nós somos consideradas pessoas inadequadas? Uma possível resposta é o incômodo gerado por nossa herança colonial, porque ainda estamos nos habituando a escutar a quem, historicamente, não pôde falar .

Penso muito no Quilombo dos Palmares como nosso marco decolonial brasileiro, porque o Quilombo é uma Confederação, não um lugar com um grupo de pessoas, são vários mocambos, vários quilombos menores que vão constituir essa Confederação, e ali tem uma proposta de sociedade, não é apenas lugar para onde pessoas negras escravizadas iam para viver. Ali se dá uma proposta de sociedade, e tem vários autores como Edison Carneiro e Clóvis Moura que vão chamar a Confederação de Palmares de Estado negro-africano no Brasil. Eu gostaria de situar a Confederação de Palmares não só porque semana passada foi 20 de novembro, e não é uma data de comemoração, é uma data de lamentação, lembrar do Zumbi dos Palmares que foi assassinado, porque ele representa esse outro projeto de nação.

É muito pernicioso quando algumas pessoas tentam refutar a importância dessa Confederação trazendo o fato de que no quilombo existiam pessoas escravizadas, existia essa escravidão que é absolutamente diferente da escravidão que se instaurou no Brasil a partir dos castigos físicos como forma de controle. Então, ali existe uma recriação de uma organização social africana.

Temos alguns pontos de mobilização das nossas reflexões. “1605 como ano de nascimento da primeira resposta ao projeto colonial português”, uma resposta social que se dá a partir da Confederação dos Palmares; depois ocorre via as “desobediências estéticas afro-orientadas”, manifesta por pequenas inserções de elementos que são africanos ou que de alguma maneira contradizem o padrão de representação; em seguida, vem a indagação “por que o pensamento decolonial se orienta no Brasil pelo ‘despertar’ da branquitude informada?” Aqui é um questionamento e uma crítica, porque antes dessa branquitude informada da América Latina já tinham pessoas pensando decolonialidade, só não usavam essa palavra, e temos “investidas decolonias, afro-orientadas nas artes visuais antes do ‘decolonial’”.

É pensar os quilombos que existiram nas Américas, que é um nome que está dentro dessa proposta de incorporar a decolonialidade dentro das nossas práticas acadêmicas, sociais e culturais, havendo um pensamento crítico sobre o nome que nomeia essa terra, que nomeia esse país, América de Américo Vespúcio. Então, esses quilombos, *cumbes*, palenques, mocambos,

marrons, societies, são nomes que os quilombos recebem por toda a América, e daí eles anunciam essa possibilidade de formulação de uma alternativa a essa sociedade escravista, que tinha a exploração física e a violência ao corpo da pessoa negra como motor do projeto de nação. Aliás, motor do projeto colonial, depois do império, depois da república, e república pensando no hoje porque essa exploração permanece, assim como o horrendo episódio que acometeu João Alberto Freitas trago à lembrança da Mirtes Renata de Souza Santana, que perdeu seu filho de cinco anos, João Miguel, porque durante a pandemia essa família não pôde gozar do isolamento, essa mulher teve que ir trabalhar levando o próprio filho, assim, a exploração dos nossos corpos não têm limites e continua.

O controle desse lugar que é o quilombo, e pensando na Confederação dos Palmares, era um sistema de controle social gerido por africanos bantos, população banto sempre muito importante para nós, importante situar que estamos falando de Angola, República Democrática do Congo e República do Congo. O mais interessante da Confederação dos Palmares é que apesar desse comando estar centralizado nas mãos de homens e mulheres que são africanos de origem banto, que esses espaços eram habitados por pessoas variadas, inclusive pessoas brancas, porque esse projeto de sociedade que estava sendo organizado ali estava mais interessado em se opor a forma de sociedade que a colônia estabelecia, invés de segregar os diferentes grupos que ocupavam o território naquele momento.

O que é diferente do projeto social, que se desenha na Revolta dos Malês de 1935 em Salvador, porque ali tem um grupo de pessoas africanas islamizadas que são radicais quanto a tratar as pessoas brancas da forma como elas trataram pessoas negras. De forma que o objetivo era o de eliminar toda população branca e constituir um estado negro-islâmico em Salvador, e essa é uma diferença fundamental entre esses dois projetos. Portanto, a Confederação de Palmares era constituída por 18 mocambos, a invasão holandesa que ocorre no século XVII é determinante para que eles se organizem e espalhem-se pela região de Alagoas chamada Serra da Barriga, que no século XVII pertencia à Capitania de Pernambuco.

Recentemente fiz uma viagem de ônibus aqui do Crato onde vivo no Cariri Cearense, para Maceió em Alagoas, e em determinado momento acontece algo até espiritual. Comecei a ver várias palmeiras no caminho do ônibus e pensei “acho que estamos em Palmares” e, em seguida, passamos por uma placa de identificação da cidade em que se dizia “União dos Palmares”, ali que se situava a Confederação dos Palmares.

Temos nessa Confederação uma organização muito semelhante a de alguns Estados de África desse mesmo período, no qual a pessoa que assumia a liderança era considerada a mais hábil como estrategista bélica. O fato da Confederação dos Palmares ter sobrevivido tanto tempo em termos de defesa e não de ataque, se deve ao fato de que naquele momento os portugueses tentavam avançar na região de Angola no continente africano, e existia a resistência da Rainha Nzinga que era uma estrategista militar, diplomática, que vai negociar com a Coroa Portuguesa. Conforme se sucedem os enfrentamentos bélicos e a Rainha Nzinga, por isso, perde parte de seus homens para o tráfico escravagista, certamente nesse mesmo período de existência dos Palmares havia homens que eram guerreiros em Angola que chegaram ao Brasil.

É sabido que os guerreiros de Palmares tinham conhecimento de lutas bélicas, estratégias de autodefesa, artes marciais, pensando nos princípios, por exemplo, da capoeira chamada “Angola”, que tem raízes nesta região. Na Confederação a sua população vivia em fraternidade, não necessariamente utópica, mas buscando harmonizar desequilíbrios. Um exemplo é a constatação de que na Confederação, tinha um número muito maior de homens do que mulheres, era uma mulher para três homens, inclusive em relação aos relacionamentos sexuais/afetivos, essas relações eram poligâmicas e poliândricas. Ou seja, os soberanos eram poligâmicos e poderiam ter mais de uma companheira, enquanto para a população geral, existia a prática da poliandria sendo que as mulheres eram divididas entre mais de um companheiro.

Pensando nos escritos do professor Renato Nogueira como o livro “Por que amamos”, esse arranjo afetivo-sexual exposto anteriormente corrobora que para as populações africanas é muito importante que as pessoas se sintam amadas, que tenham a sua parte da afetividade e sexualidade contemplada. E isso nos faz entender essa solução encontrada na poligamia e poliandria, mesmo com a imposição da monogamia como única forma aceita de se relacionar. E daí, quando afirmo que é fraterna a convivência, é no sentido de que o interesse da Confederação dos Palmares era de sobrevivência, garantir a agricultura de subsistência e de liberdade, não de atacar, e isso está nos escritos de Edison Carneiro sobre em seu livro “O Quilombo dos Palmares”.

Ressalto que o projeto da Confederação dos Palmares não era de domínio do Brasil, mas da manutenção de sua própria paz. Palmares era economicamente auto suficiente, e isso despertava a ira dos governadores-gerais das capitanias, o que gerou várias investidas militares. Edison Carneiro diz que entre 17 e 35 expedições punitivas tentaram derrubar Palmares, e isso é incrível porque o local onde a Confederação se situava era uma serra, era um lugar mais alto, foi estrategicamente escolhido, a própria floresta impedia o acesso fácil a essa região. No seu auge Palmares tinha 20 mil habitantes.

Também é importante destacar algo que negligenciamos na História do Brasil, que essas pessoas escravizadas trazidas para o Brasil detinham conhecimentos imensos em várias áreas. Na Confederação existiam pessoas com conhecimentos em escultura, cerâmica, agricultura, treinamento militar, dentre outros, que garantiam a sobrevivência nesse espaço. E daí temos Ganga Zumba e Zumbi como líderes mais conhecidos, assim como Ganga é um título, Zumbi também tem a possibilidade de ter sido um título que significa o “Senhor da Guerra” ou “Senhor das Armas”.

O Parque Memorial Quilombo dos Palmares na Serra da Barriga em Alagoas, foi fundado e inaugurado em 2007, é um Patrimônio Cultural do Brasil e do Mercosul, aberto à visitação e lá nos deparamos com placas que estão escritas na língua portuguesa e em iorubá.

Considero o artista Antônio Parreiras decolonial porque quando ele faz a pintura impressionista “Zumbi” de 1927, traz a reflexão da inexistência dos retratos que representassem esse líder como ele foi, como uma pessoa ativa e preparada para guerra, para a luta. Trouxe também a estátua em bronze da artista Márcia Magno que é o “Monumento Zumbi” de 2011, e se encontra na Praça da Sé, em Salvador, na Bahia, mas nesta escultura o líder é representado numa posição de repouso.

Essa classe de artistas, a qual chamamos de artífices, foi fundamental para a constituição do Barroco como primeiro movimento artístico alinhado a métodos artísticos europeus. Essas pessoas possuíam uma inteligência prévia, anterior ao contato com europeus, e é muito importante lembrar que no período escravista, as peças, no caso as pessoas, eram comercializadas de acordo com suas especialidades, conforme seus conhecimentos.

Em Minas Gerais era muito comum pessoas escravizadas da área da música, que eram infinitamente mais caras do que as que dominavam conhecimentos de agricultura, por exemplo. Nesse sentido, essas pessoas não podem ser compreendidas como “máquinas” que reproduziam o que lhes era ensinado, existe uma inteligência anterior, uma estética, conceitos que foram utilizados para criar arte em África e que, posteriormente, são utilizados no período do Barroco no Brasil.

A África, em especial a subsariana, é notavelmente conhecida na História da Arte, com a classificação de sua produção como etnográfica, e essa categorização que acaba apartando outras possibilidades de leituras das obras desse continente. Esse conhecimento técnico-artístico no emprego de materiais como madeira, ferro, metais, são imprescindíveis ao barroco. Por mais que os mestres portugueses orientassem como as obras deveriam ser realizadas, existe essa memória, criatividade e inteligência que se manifesta nas produções.

Nesse sentido podemos observar uma certa angulosidade presente em algumas obras do Barroco brasileiro, uma espécie de geometrização que se acentua de maneira determinante na obra de Antônio Francisco Lisboa, vulgo Aleijadinho, e tem outros artistas que trazem essa marca.

Na pintura, temos o teto das igrejas de São Francisco de Assis, em Minas Gerais, inaugurada em 1771 (MG) do Manoel da Costa Athaide, e a produção do Convento da Nossa Senhora do Carmo, em São Paulo, erguida entre 1747 e 1758, de Jesuíno do Monte Carmelo. Apesar dos cabelos dourados dos anjos do Manoel, é muito visível que as peles são escuras, não são peles brancas rosadas, talvez isso se dê pelo fato dele como homem branco, ter como referência seus filhos, já que ele era casado com uma mulher negra. Essa mesma mulher é a sua referência para a figura central da pintura do teto da Igreja de São Francisco de Assis, aqui é notável uma Nossa Senhora Virgem Negra. Jesuíno Carmelo também traz na sua pintura essa ideia de que talvez os filhos dele tenham referências para as imagens dos anjos.

O pensamento decolonial artístico do Brasil, se manifesta na produção do professor Manuel Querino com seu texto “O colono preto como fator da civilização brasileira” (1918), que mencionamos antes. Quando temos acesso a esse texto, é possível ver o lugar do acordo, de como dizer e escrever de modo que assegure, que garanta que ele será publicado e lido. Manuel Querino, muito provavelmente, tinha que negociar com a intelectualidade da época para que suas obras pudessem ser reconhecidas, inclusive acredito que esse texto inaugura uma crítica à cultura e da arte, uma outra narrativa produzida por pessoas negras para pessoas negras, e ele próprio menciona a importância da Confederação dos Palmares, muitas vezes fazendo paralelos com outros empreendimentos bélicos históricos europeus.

Esse texto do Manuel Querino faz a contranarrativa às obras do Raimundo Nina Rodrigues, pois Querino escreve como homem negro que destaca os valores que considera que precisam ser melhor observados na cultura dos colonos pretos, lembrando que Querino também era artista, um pintor.

Pensando na questão da decolonialidade, gostaria de trazer nomes pessoas afro-estadunidenses que são pioneiras no debate que confronta uma única versão das narrativas, como é o caso de Sojourner Truth, que é considerada a primeira feminista negra, e chama atenção ao fato do feminismo que estava sendo praticado não contemplar a mulheres negras retintas. Temos também o W.E.B Du Bois, que foi um pensador que formulou reflexões que estamos discutindo hoje, da noção de dupla consciência nas perspectivas de negociações e formação das pessoas negras em relação às heranças africanas que foram negadas e marginalizadas. Igualmente gostaria de destacar o movimento Negritude, que não se resume ao conjunto de posturas que as pessoas chamadas de negras tomam para exaltar e se orgulhar da sua negritude.

Negritude foi uma corrente literária, que agregou vários escritores de países africanos que foram invadidos e dominados pela França, e esses escritores da década de 1930 foram jovens que estudaram na nesse país europeu, se encontraram em Paris como homens que frequentaram a universidade e se depararam com outra organização social muito diferente daquelas existentes nos seus países de origem, e com isso elaboram diversos questionamentos com amparo da arte para expressar que existe uma arte literária que fala sobre eles.

Essas discussões sobre a pós colonialidade se acentuam muito depois da Segunda Guerra Mundial, mas é importante trazer esses intercâmbios, esses homens africanos que adentram os territórios europeus, onde podem perceber os modos de vida, o uso de tudo que lhes foi roubado e/ou negado, os movimentos de independência desses países da África e Ásia.

Descolonizar, descolonial, decolonial, desconstrução, desmontar, desfazer, de todas as palavras que buscam conceituar a análise crítica sobre o pós-colonialismo, decolonial tem sido essa palavra que adotamos para retratar esses estudos aqui na América Latina. E apresento o conceito da América Latina, de Lélia Gonzalez, pensando que aqui estamos numa América que também é, só existe por conta da presença da África aqui.

Por que os intelectuais negros e negras do Brasil não foram e não são levados em consideração em vida? Por que precisam morrer para que suas ideias vivam na intelectualidade? E como não

hierarquizar os conhecimentos produzidos por cabeças brancas e pretas? Visto que diversos/as intelectuais negros/as não foram lidos/as ou escutados/as. Será que essa é a profunda marca sangrenta da colonialidade na academia brasileira? Porque é aqui que fazemos esses ajustes.

Aqui eu finalizo compartilhando as produções de algumas pessoas que trazem a reflexão sobre a qual discorri para o campo das artes visuais, são obras decoloniais: Maria Auxiliadora da Silva, Rubem Valentim, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Jaime Lauriano, Ventura Profana, Castiel Vitorino Brasileiro, Robinho Santana, Eliana Amorim, Maria Macedo e Gê Viana.

SOBRE A VIOLÊNCIA: EPISTEMICÍDIO NEGRO NA HISTÓRIA E NA CRÍTICA DE ARTE BRASILEIRA¹

Igor Simões

1 Transcrição: Marconi Sales

Bom dia a todes, obviamente quero começar agradecendo à ABCA pelo convite, pela oportunidade de estarmos juntos nesse tempo, para discutir esses temas. Agradeço a oportunidade de estar aqui junto com Juliana e Renata. Como a Caroline disse, minha fala mudou desde o convite até esse momento que aqui estamos. A princípio, eu estava no rumo de trazer aqui um debate sobre a noção de montagem fílmica e a centralidade da exposição na construção de narrativas válidas para a história contemporânea da arte brasileira. No entanto, algo maior levou o chão.

Não é necessariamente uma tarefa fácil estar aqui nesse dia, nesse momento da nossa história recente, para falar de direitos humanos. Desde o dia 19 de novembro de 2020, nenhum escrito, absolutamente nenhuma palavra pode ser proferida sem que traga consigo o amargo nó que atravessa a garganta de qualquer corpo negro. A morte de João Alberto Freitas, assassinado da maneira mais brutal sob as mãos, olhos e câmeras brancas, ainda é marca de dor, raiva e um ódio capaz de mover estruturas há muito sedimentadas.

Brasileiros, negros ou não foram obrigados a ver e rever uma e mais um milhão de outras vezes até onde chega a força da violência quando o alvo é uma existência negra. Essa violência monumental de gotas de sangue se espalhando, de ar desaparecendo, de corpo em pedido de clemência não é cena rara na iconografia brasileira. Imagem que não quero repetir mais uma vez.

A imagem do assassinato violento de João Alberto se une a uma iconosfera que apresenta detalhadamente as sofisticadas formas de fazer doer, as mais elaboradas estratégias de fazer desaparecer a vida de corpos negros ao longo da história do Brasil.

Falas como essa, querem antes de tudo devolver das mais diferentes formas, o grito lancinante de cada corpo que cai, de cada vida que se esvai. Quero aqui contribuir para a grande fogueira em que a sede brasileira da matriz francesa incendeia sob o ataque daqueles que foram continuamente subjugados. Não sou capaz de lhe incendiar sozinho, mas quero jogar minhas faíscas.

As violências são tecnologias muito bem elaboradas e complexas e não deixam tão distantes, o supermercado de nome francês e uma disciplina, inventada como brasileira em Paris, no século onde fazer desaparecer o corpo e as elaborações negras era o principal motor da vida científica e intelectual que mantém sua visibilidade até os dias de hoje.

A violência, aqui, vai nos ser o filtro para pensar alguns fundamentos históricos da crítica e da história de arte no Brasil, seus enquadramentos, suas batidas policiais sobre as criações negras, mas ainda além, também é a violência que vai nos conduzir para um pequeníssimo inventário de respostas e reelaborações que alguns trabalhos propõem para pensar, entre outras coisas, a crítica contemporânea. Assaltando-a, exigindo seus documentos e lhe fazendo reconhecer alguns dos feitos da sua extensa ficha de delitos. Incendiando a sede brasileira da crítica e da história de matriz francesa.

Tenho citado, uma e outra e outra vez, que a arte como conhecemos é contemporânea do processo de coisificação de corpos negros. A história da arte, que pode ter um dos seus nascimentos inventados no ano de 1550, com a publicação da Vida dos artistas, por Vasari, é também contemporânea dos tumbeiros que cruzavam o atlântico e que com o rastro de sangues deixados no mar que singrava, iam alterando até mesmo a rota dos tubarões, posto que instintivamente perseguiam o sangue que jorrava dos corpos jogados no mar.

470 anos depois, estamos reunidos em plena pandemia, para debatermos sobre direitos humanos. E a pergunta parece não ecoar tão diferente nem lá e nem cá: Quem é considerado humano? A quem se dedicam esses aparelhos de saber com os quais operamos? Nosso olho aprendeu a olhar reconhecendo as diferentes formas de humano? Ou nosso olho ainda vê a partir da perspectiva única do único humano possível? Nosso olho colonizado saber ver como se não fosse branco? Há lugar para quem não vê como o branco vê?

A crítica de arte nascida no continente europeu é profundamente devedora da tradição alemã que estabelece seu modelo de razão. E já que falamos de violência poque não pensarmos no que nos diz o próprio Kant, em 1764 nas suas observações sobre o belo e o sublime:

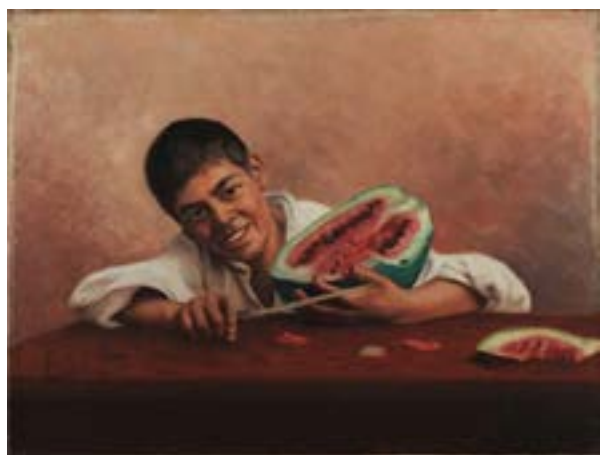
Os Negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um exemplo em que um negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões que foram “deportados” de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto a diferença de cores [...]. Os negros são muito vaidosos mas à sua maneira, e tão matraqueadores que deveriam ser dispersados a pauladas. Immanuel Kant. Texto de 1764, século XVIII, o século do surgimento das nossas noções de crítica.

A tradição Kantiana, lastro para a epistemologia normativa e epistemicida ocidental, já anuncia um enquadramento que não ficaria sem encontrar eco nas experiências da crítica de arte.

No caso brasileiro junte-se Kant à tradição francesa, as premissas de Arthur de Gobineau e a difusão do racismo pretensamente científico e veremos um cenário propício para rebaixamentos dos mais variados tipos, essencializações corriqueiras que se renovarão ao longo dos séculos XIX e XX.

Naquele que é considerado o primeiro texto pelos estudiosos e estudiosas da área, o primeiro texto que busca sistematizar a história da arte local, uma consideração mais favorável era lançada sem encontrar continuidade.

Manuel de Araújo Porto-Alegre, em 1834 no resumo da história literatura, ciências e artes do Brasil, por três brasileiros membros do instituto histórico. Lança considerações sobre a presença do negro na arte local, afirmando que:



Estevão Silva. Menino com Melancia. 1889

“Os conventos também tiveram os seus escravos artistas; e a posteridade livre que se aglomera hoje sob os seus peristilos não imagina sequer que foram erguidos por mãos acorrentadas [...] O artista mais inspirado não passava a seus olhos de uma máquina mais bem organizada que as outras máquinas; usavam-nas com desprezo, enquanto o mais ignóbil traficante recebia todas as homenagens; [...] Era honroso receber o resultado do vil comércio, mas o valor do trabalho mais sublime se colocava abaixo de uma esmola.” (PORTO-ALEGRE, 1834, s/p).

A menção a presença e as condições do negro que aparecem na ressalva bem-intencionada de Porto Alegre, não encontraria continuidade, por exemplo, no trabalho daquele que é estabelecido

como um dos pais (no sentido mais patriarcal) da crítica de arte no Brasil. Gonzaga Duque, lança em duas oportunidades diferentes o negro e o seu trabalho como fator de enfraquecimento da produção artística local, ao mesmo tempo que produz uma das mais citadas referências nos estudos sobre raça e crítica de arte, ao essencializar de maneira inescapável a produção de Estevão Silva.

No primeiro caso, no texto publicado em a Arte Brasileira, Gonzaga Duque afirmará:

“(...) sendo as profissões letradas as que maior interesse despertam no brasileiro, é claro que a arte, considerada até há pouco tempo um desprezível ofício de negros e mulatos, medrada em país onde não estão desenvolvidos o luxo e o bom gosto, ficasse destinada às classes pobres, aquelas que não podiam educar convenientemente seus filhos para fazê-los entrar na academia.” (DUQUE-ESTRADA, 1995, p.26)

Não parando por aqui, sobre Estevão Silva, receberemos uma pérola do violento processo de essencialização dos sujeitos negros na história e na crítica de arte brasileira, sobre o artista, dirá Gonzaga Duque:

“Descendente de Africanos, conservando ainda traços profundo e radicais, era o que se pode chamar de um belo tipo, retinto, forte, fisionomia insinuante, onde havia o que quer que fosse de franco e bom. [...] Quem como ele vem de uma rude raça oprimida e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meândrica, enovelada dos finos, vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo.” (GONZAGA DUQUE, 1929, p.56)

Como se a pertença racial de Estevão Silva fosse o melhor caminho para definir sua produção, estabelecendo esse negro como a a usina inesgotável de uma criatividade sem pensamento.

No entanto, não será apenas Gonzaga Duque que reforçará a violência da crítica de arte brasileira quando tomadas as existências negras. Cabe ainda, trazer para o debate a leitura de Nina Rodrigues, naquele que teimosamente é referenciado como o primeiro texto a tratar a produção de matriz africana.

Entre os muitos trechos destacáveis pelo caráter fortemente racista desse defensor da raça negra como fator de degenerescência, trago aqui um pequeno recorte do seu “As Bellas Artes dos Colonos pretos do Brasil”, de 1914:

“[...] 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).

Se esses excertos não deixam visíveis o nível de violência na forma como são enquadrados os negros nas bases da crítica de arte brasileira então talvez precisemos fazer um atento exame sobre nossas perspectivas acerca da leitura que fazemos de um passado, que não cessa na vida de homens e mulheres negros brasileiros e que tem na arte e na sua escrita mais uma das suas formas de manifestação.

Mas também falamos de resistência e sobre ela me debruço ao trazer um nome que não recebe ainda o destaque que lhe cabe num inventário sobre a crítica de arte local, apagamento que também cheira a violência. Estamos falando, obviamente de Manuel Querino, o negro baiano que vai inventariar artistas, suas produções e o ambiente em que suas formas de criação e recepção se desenvolvem, como é o caso do seu “Artistas Bahianos”, publicado em 1906.

É Querino quem também vai apresentar o negro visto como fator de desenvolvimento da civilização. A voz de Querino que ainda carece de estudos que o retirem do caráter violento de negro

exceção, fazendo pensar suas diferentes conexões, situa dessa forma a presença negra na história nacional. Parece que esses saberes produzidos por negros, não tem interessado a nossa crítica e história da arte

“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” (QUERINO, 1918, p. 156).

Os exemplos extrapolam o tempo de que dispomos. Poderíamos elencar aqui o contínuo processo de essencialização a que foram submetidas as figuras de negras e negros brasileiros sobre as premissas modernistas. A invenção de um país mestiço no Aleijadinho que se ergue a partir de Mario de Andrade, a soma de religiosidade e visões essencialistas das diversas culturas africanas que foram se sedimentando como critério de narração e historicização.

A arte brasileira e seus agentes, em sua maioria brancos, adotaram para referir-se à produção de homens e mulheres negras termos como “Arte Negra” e “Arte afro-brasileira”. Esse recorte específico nos leva a pensar como seria nomeada a parcela da arte nacional que não recebe o mesmo tipo de classificação. Que arte é essa sem marcas que transita como neutra? Seria a arte euro-brasileira? Seria a Arte branca-brasileira? Porque não marcarmos também esse lugar que tem se estabelecido como imutável, como norma, ou como padrão, tanto para a produção artística como para a construção de um pensamento sobre arte no Brasil.



Renata Felinto. White Face and Blond Hair. (2012)



Rosana Paulino. Geometria à Brasileira chega ao Paraíso Tropical (2018/2019)

Mas quero encerrar meu tempo, trazendo alguns nomes e trabalhos que tem implodido as categorias com as quais a crítica, a história e os sistemas da arte lidaram como a presença negra. Respostas poéticas aos mais diversos tipos de violência, tem aparecido em muitos trabalhos de artistas negros de diferentes gerações e localizações.

Essas produções exigem dos contornos críticos e curatoriais formas de abordagem que impelem ao reconhecimento de que a violência também encontra seu lugar tanto como contraponto quanto como afirmação de potência de uma produção que impossibilita um retorno aos enquadramentos racistas sem a pena de se deixar de lado uma parcela vibrante e indispensável para quem de fato pretende enfrentar as questões da arte no Brasil.

Operações tão agudas sobre a crítica e a história da arte brasileira podem ser tomados, por exemplo, a partir de produções consagradas como a recente “A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical” (2017-2018), de

Rosana Paulino. Ali, A artista enfrenta de uma única vez as violentas operações estéticas, artísticas e, com certeza, críticas, que situaram o concretismo e o neoconcretismo como elemento fundante de uma arte local que se pretendia moderna e de contribuição universal. No entanto, a que preço? Que forças são essas que impõem determinados arranjos críticos consagrando um determinado grupo de sujeitos e fazeres a partir do apagamento de todo um conjunto de formas de existência que foge àquilo que a forma pretende capturar.

Como não olhar para a produção de Rosana Paulino, aqui especificamente, *“A geometria brasileira chega ao paraíso tropical”*, e não perceber que a crítica de arte brasileira adotou perspectivas muito específicas, baseadas em posicionamentos a partir do Sudeste, escrita, produzidas e pensada a partir da produção de sujeitos brancos. Como não pensarmos que pouquíssimas vezes, a crítica de arte brasileira se dedicou a pensar de maneira cuidadosa a produção de artistas negros. Como vivemos num país em que durante muito tempo, a própria noção de arte afro-brasileira foi capturada. Para citarmos exemplos como trabalhos de Anna Bella Geiger que foram incluídos como afro-brasileira. Pois afro-brasileira durante muito tempo foi considerado pela crítica nacional, como arte que tratava de temas negros. O que são temas negros?

Perguntas como essa são muito recentes na arte brasileira. Durante muito tempo a crítica lidou com a ideia de que o tema resumia a arte afro-brasileira. Dessa forma, como citei o exemplo da Anna Bella Geiger, mesmos artistas brancos poderiam ocupar esse espaço.

É a presença negra nos debates sobre crítica, curadoria, teoria e história da arte que posicionou de uma vez por todas que a arte afro-brasileira era a arte produzida por autores negros. Reconhecimento que artistas negros passam por sanções e cisões que não estão definidas nem determinadas a autores brancos.

Justaponham-se por exemplo, trabalhos de mulheres negras contemporâneas como, por exemplo, as performances de Renata Felinto. Como olhar para *“White face and blond hair”* de 2012, sem entender que a crítica brasileira terá que assumir um conjunto de referências bibliográficas e teóricas, que deem conta de pensar esse passado assimétrico que jamais cessa, esse passado assimétrico que se mantém como base e norma de tantos sujeitos negros, que vivem nesse assimétrico e injusto país.

Não morremos apenas na hora de ir ao supermercado, morremos também toda vez que trabalhos como esse da performer e professora Renata Felinto, deixa de ser visto a partir de lentes que o compreendam como testemunho importante para pensar a parcela daquilo que nomeamos como arte brasileira. Se não descolonizamos nosso olhar sobre o trabalho da Renata Felinto, não deixamos de sentir violências que atravessam todos os dias a vida de quem trabalha com arte nesse país.

O mesmo pode ser dito das produções da Musa Michele Matiuzzi. Como enfrentar criticamente todos os multiversos que o trabalho propõe sem necessariamente trazer pro campo da crítica debates sobre negros no Brasil, mas também sobre a branquitude e as estratégias daquilo que Cida Bento chama de pacto narcísico? E quando pensamos em pacto narcísico e esses agrupamentos ocupados por brancos, discutindo temas brancos, em perspectivas brancas, em instituições, acervos e eixos curatoriais brancos, estamos falando de formas de violência atravessando produções de artistas negras.

Agrupem-se forças de violenta e aguda irrupção que aparecem em proposições como aquela de Helô Sanvoy, nesse trabalho sem título de 2015, cartuchos de fuzil se sobrepõe sobre os livros, joguem cartuchos de fuzil sobre nossos corpos e nós devolveremos a senhores e senhoras brancos da crítica de arte brasileira, os cartuchos mais uma vez afirmando-os em forma de resistência e continuidade de nossa respiração.

Se essas forças violentas de aguda irrupção não são visíveis ainda para a crítica de arte brasileira, essa crítica precisa conhecer trabalhos como *“Amnésia”* de Flávio Cerqueira, se ao

olharmos para esse trabalho e não pensarmos no corpo desse menino negro que é continuamente, diariamente, obrigado a jogar sobre si mesmo a tinta branca, que o revestira e talvez o proteja da morte na rua, sinal, ou supermercado, não estamos fazendo crítica de arte no Brasil, só faremos essa crítica quando essas considerações fizerem parte do nosso material de estudo.

Essa forma absoluta de violência nos atravessa e a temos devolvido à arte, história e curadoria. Basta pensarmos no trabalho de Jota Mombaça, num fragmento da obra “*A Ferida Colonial Ainda Dói*”, vol. 6 *vocês nos devem*. Se ainda não entendermos a posição ocupada no cenário da arte contemporânea dessa artista, mostra, errática, numa categoria completamente decolonial, perdemos a parcela do que seja arte brasileira, perdemos parcela daquilo que informa a produção de grupos que não vão mais ocupar os subtextos e as notas de rodapé.



Jota Mombaça. Fragmento da obra ‘A Ferida Colonial Ainda Dói’, vol. 6 *vocês nos devem*, de Jota Mombaça para Videobrasil, 2017. Foto Inês Abreu e Joana Maia.

Ainda dessa mesma produção, se não pensarmos proposições tão dispare, como aquelas propostas por nome que jogam na encruzilhada o pensamento negro, atravessado por existências trans e travestis, como produções da Castiel Vitorino Brasileiro, que tem proposto um novo lugar para pensar noções tão europeizadas e arraigadas do nosso cenário crítico, como a noção de estética. A essa noção Castiel Vitorino Brasileiro, tem entregue a estética macumbeira e travesti. Quantas das Senhoras e Senhores brancos que me assistem agora, tem olhado para as produções da Castiel?

Dias atrás Aventura Profana apresentou no centro cultura São Paulo, as suas “*Plantações de Traveco para a Eternidade*”, Ventura nos alerta: “As que confiam na trava são como os montes de sião que não se abalam”. Nós confiamos na trava. E a crítica brasileira aprendeu a confiar no que diz uma trava negra?

Artistas esses e outros tantos pelo Brasil assediam todo o campo da curadoria, da crítica e da história da arte brasileira exigindo uma tomada de posição quanto às referências adotadas, suas formas de enquadramento, suas metodologias e muito agudamente as palavras que escolhe para situar a parte da arte do Brasil que não cedeu ao longo dos anos à sistemáticas formas de violência

na maneira como foram pensadas e citadas.

A violência não é apenas aquela que ronda o corpo negro que vai às compras em um supermercado do país. A violência também ronda os corpos negros que circulam nos lugares da arte brasileira. Quando a arte brasileira em suas dimensões críticas vai definitivamente enfrentar e fazer o seu específico acerto de contas com sua tradição excludente e racista? Qual será o papel de críticos não negros em um trabalho que não pode ser circunscrito como tarefa dos agentes negros do sistema, mas como também uma demanda de críticos e curadores e historiadores da arte brancos?

Se estamos reunidos num encontro da Associação Brasileiro de Críticos de Arte, e estamos num evento que pretende discutir direitos humanos, temos que perguntar mais uma vez. Quanto tem sido humana as análises aprendidas para pensar as produções desses artistas? Quanto desses artistas não são apenas um adendo dos seus projetos investigativos, apenas para cumprir a demanda do nosso tempo em citar um artista negro? Até quando em seus trabalhos críticos, um ou outro artista negro aparecerá apenas para cumprir a tarefa? Quando a crítica de arte e a curadoria em sua dimensão contemporânea, olharão mais atentamente para a mudança epistemológica que é proposta por esses trabalhos?

Antes que eu me esqueça, como diz o trabalho do Flávio Cerqueira, em que o menino embranquecido se coloca diante do espelho e fecha seus olhos para olhar a si mesmo, antes que eu me esqueça da minha cor, antes que eu me esqueça, recoberto de branco como tem sido a arte local, restam algumas perguntas.

Por quanto tempo as formas das mais visíveis às mais complexas de violência no campo da crítica brasileira, vão continuar a reafirmar a violência de ser branco brasileira a arte local? Até quando chamaremos a arte produzida por negros, de arte afro-brasileira, sem nomear toda outra? Até quando precisaremos participar de eventos para tentar incendiar a sede brasileira de uma disciplina, que em pleno século XXI ainda é devedora de sua matriz francesa? Muito obrigado.

OS MEMES ESTÃO DOMINANDO A ATENÇÃO DOS LIXOS ELETRÔNICOS E OS CLIQUES COMO NUNCA ANTES. ENTÃO, POR QUE A ARTE SOCIALMENTE ENGAJADA TAMBÉM ESTÁ PROSPERANDO?

Gregory Sholette

Este texto foi publicado originalmente no site Artnet News e teve sua reprodução aprovada pelos editores. Versão para o português de Alessandra Simões. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/more-art-excerpt-gregory-sholette-1929650>

Um homem negro com cabelo moicano marcha desafiadoramente por uma praça pública enquanto um canhão de água armado o atira de volta, criando um espetáculo visceral que lembra os confrontos pelos direitos civis na década de 1960, em Birmingham, Alabama; mas o ano é realmente 2014, e o lugar é a cidade de Nova York. Uma série de workshops gratuitos ensina aos participantes ansiosos a arte e a história das canções de protesto, ao mesmo tempo em que reaproveita essa dissidência musical para situar questões da luta social contemporânea. Um misterioso amontoado de escrivães vestidos de branco documenta silenciosamente o comportamento rotineiro dos transeuntes urbanos, incluindo aqueles atos cotidianos de trabalho enfadonho, prazer e resistência que o teórico Michel de Certeau descreveu como a “voz murmurante das sociedades”. Quem são essas pessoas; agentes, performers? O que eles querem? E como eles e seus projetos se materializaram nos espaços públicos da cidade?

Três projetos de três artistas - Dread Scott, Pablo Helguera e Ernesto Pujol -, todos ambientados em uma rotina marcada pela falta de liberdade, foram desenvolvidos cada um em um esforço para promover colaborações criativas entre comunidades e artistas. É um objetivo especialmente adequado para os nossos tempos, quando o próprio termo “arte” está radicalmente mudando, torcendo-se, invertendo-se, se não passando por uma “autoexpulsão” total, ao sair de sua zona de conforto para ocupar a esfera pública em um tempo em permanente aceleração. Inevitavelmente, à medida que a arte se junta ao mundo social cotidiano, seu status como um reino privilegiado, separado das buscas materialistas onipresentes da sociedade de consumo, também está desaparecendo de vista. Este ensaio argumenta que essa inversão é algo com o qual os artistas e críticos ainda precisam lidar, especialmente se desejam permanecer relevantes em um mundo de memes de gatos, de pessoas preparadas para o Juízo Final e sapos xenófobos.

Estamos testemunhando hoje o retorno total do ativismo cultural socialmente engajado, não apenas entre os artistas e produtores culturais de comunidades de base, mas por artistas profissionais com formação universitária que recusam a oposição convencional que separa a arte da política, dos eventos atuais e da vida em geral. Décadas de trabalho de artistas como Scott, Helguera e Pujol (e muitos outros) agora servem de inspiração para essa mudança cultural emergente que, ao mesmo tempo, volta para energizar suas próprias práticas criativas.

Esta nova onda de ativismo cultural varia das instalações desconstrutivas, passando por performances estridentes na *Debtfair* (feira de arte solidária em Nova York/nota de tradução), que coletivamente desafiam o fardo intolerável de dívidas sobrecarregadas sofridas por estudantes, artistas e produtores, até as intervenções públicas visualmente estimulantes no Decolonize This Place (movimento social sediado em NY/nota de tradução), que encenam confrontos sobre questões, como o preconceito antropológico presente no American Museum of Natural History e os desafios éticos representados por membros do conselho do Whitney Museum. Desde o assassinato de Michael Brown em Ferguson, Missouri, em 9 de agosto de 2014, a coalizão de ativistas Black Lives Matter mobilizou muitos artistas que estão furiosos com os tiroteios da polícia contra afro-

americanos indefesos. Enquanto isso, no Reino Unido, o grupo Liberate Tate conseguiu livrar o museu londrino da alimentação viciante de petrodólares da British Petroleum.

Especialmente desde a crise financeira de 2008, vimos uma onda de arte híbrida criativa e experimentos ativistas que abordam práticas trabalhistas justas no mundo da arte multimilionária, por grupos como Working Artists for the Greater Economy (WAGE), Occupy Museums (Debtfair, mencionada acima, é uma faceta de seu trabalho), e as intervenções táticas de vários níveis do Gulf Labor / Global Ultra Luxury Faction (GULF), que têm como alvo os museus Guggenheim em Nova York e Veneza, Itália, com boicotes, ocupações e acusações de abuso contra trabalhadores migrantes em Abu Dhabi, local de um futuro posto avançado de Guggenheim, atualmente em espera. Recentemente, a equipe do Novo Museu votou com sucesso para formar um sindicato, apesar dos esforços abertos dos administradores para impedi-los.

Ainda assim, o que torna esse retorno de uma consciência cultural altamente politizada tão robusto e de longo alcance hoje? Afinal, a fusão pós-guerra de arte e política foi totalmente mapeada entre 1968 e 1984, desde os levantes da Nova Esquerda em todo o mundo, aos movimentos pós-coloniais e de liberação identitária, à resistência em massa contra o impulso de Ronald Reagan para invadir a Nicarágua e fazer a estação de mísseis nucleares táticos na Turquia. É este precedente histórico? Ou uma certa influência pedagógica de uma geração para outra? Avanços na tecnologia de comunicação? Ou é algo novo e sem precedentes em nosso momento presente? E por que essa explosão de cultura socialmente comprometida está ocorrendo enquanto a própria categoria da arte como objeto autônomo está se dissolvendo de vista, também enquanto as forças regressivas do nacionalismo, racismo e misoginia estão perigosamente ganhando força em todo o mundo?

Vamos começar com uma genealogia hipotética da arte ativista que, por razões práticas, é focada principalmente na cidade de Nova York pós-1968. Esta crônica alternativa da história da arte flui das demonstrações anti-Guerra do Vietnã da Art Workers Coalition, Black Emergency Cultural Coalition e Guerilla Art Action Group no final dos anos 1960, por meio de coletivos informais como Artists Meeting for Cultural Change e o Real Estate Show, na década de 1970. Na década seguinte, surgiram outros, como Group Material, Political Art Documentation/Distribution, Guerilla Girls, Gran Fury e Critical Art Ensemble, seguidos pelo surgimento da “mídia tática” nos anos 1990 e 2000, representada por nomes, como Electronic Disturbance Theatre, Center for the Tactical Magic, RTmark e Yes Men, cuja mimese digital, “sabotagem inteligente” e “correção de identidade” corporativa (tática de expor o funcionamento interno de uma entidade ao escrutínio público/nota da tradução) caracterizam grande parte deste trabalho. Embora esses antecedentes se agreguem a um argumento definido e determinado, eles não explicam completamente as circunstâncias atuais.

O ensino em artes também desempenha um papel em nossa breve análise. Desde a virada do século passado, encontramos uma explosão cada vez maior de ações de coletivismo aparentemente espontâneo e ativismo cultural entre os artistas mais jovens, graduados em programas de artes ministrados por professores que assumiram a missão de transformar intencionalmente narrativas históricas da arte formalistas padrão para inserir a motivação social e política nos currículos tradicionais da “arte pela arte”. E, no entanto, a influência desses educadores de arte progressistas não explica totalmente a onda acelerada de ativismo cultural militante nas últimas décadas. Ousamos considerar a tecnologia como seu impulsionador principal?

Permeando a década de 1990 e o início dos anos 2000, havia um atraente encantamento tecnológico gerado por redes de comunicação social cada vez mais acessíveis. Quando combinado com a implosão do bloco oriental socialista esclerosado, bem como com as ciber-táticas carismáticas do Exército Zapatista de Libertação Nacional do México, de repente parecia que “Outro Mundo é Possível”. Adotada em 2001 pelo primeiro Fórum Social Mundial para a sociedade civil e justiça social em Porto Alegre, Brasil, a frase também se tornou um mantra para o movimento contra-globalização que vai de Seattle a Gênova. Improvisando com ironia apenas parcial sobre essa futuridade especulativa, o teórico cultural Gene Ray propôs em 2004 que “Outro mundo (da arte) é

possível”, cuidadosamente, embora claramente surfando na onda de otimismo lançada por novos meios de comunicação globalmente conectados.

E foi sem dúvida um momento marcante. Por um tempo, parecia possível falar de um modo alternativo de globalização que seria fundamentalmente diferente da monetização generalizada do planeta sonhada pelas corporações transnacionais. Com essa veia extática, o professor de direito de Harvard Lawrence Lessig opinou com entusiasmo: a tecnologia [digital] poderia permitir que uma geração inteira criasse - filmes remixados, novas formas de música, arte digital, um novo tipo de narrativa, escritas, uma nova tecnologia para poesia, críticas, ativismo político - e então, por meio da infraestrutura da Internet, compartilhasse essa criatividade com outras pessoas.

Mas não demorou muito para que as restrições do Patriot Act pós-11 de setembro manchassem o fascínio democrático pelo ciberespaço, que foi ainda mais prejudicado pela crescente legalização, consolidação e rápida comercialização de plataformas de Internet. O sonho da democracia digital direta não morreu tanto quanto esvaziou, apenas para ser reanimado em sites de assinantes cada vez mais especializados, até sectários, internamente horizontais, sim, mas totalmente desconectados de qualquer promessa persistente de uma infraestrutura global de código aberto onde todos poderiam compartilhar sua criatividade desenfreada (acima de tudo, penso aqui no Facebook). Em seguida, veio a fria e cinzenta “nova” realidade do futuro sem empregos, uma onda de choque existencial do colapso financeiro de 2008 que quase destruiu as expectativas libertadoras da “classe criativa”, pelo menos como antecipado pelo guru neoliberal da gestão urbana Richard Florida.

Ainda assim, a resistência abominou o vácuo aspiracional. Como um boom sônico após um jato em alta velocidade, vários anos após o colapso financeiro global, veio a resistência raivosa, ousada e alegre que irrompeu em 2011 nas praças urbanas, enquanto os cidadãos da chamada “classe criativa” e exércitos de desempregados ocupavam a Praça Tahrir, Cairo, a praça Puerta del Sol, no centro de Madrid, e o Parque Zuccotti na cidade de Nova York. A centelha logo se espalhou pelos Estados Unidos e Europa, pela Rússia e por Hong Kong e outras partes do Oriente Médio. Repletas de discursos improvisados, músicas do tipo faça você mesmo, coreografias coletivas e “microfone humano”, essas ocupações compartilhavam um senso abrangente de expectativa coletiva, o acampamento de cada cidade germinando sua própria cultura dissidente de baixa tecnologia composta de placas de papelão feitas à mão coladas ou aparadas, ou simplesmente dobradas em dimensões gerenciáveis para maximizar a visibilidade do protesto.

Essa dissidência corporal também foi transmitida online, misturando assim as vantagens da mídia digital com corpos reais na rua, como se sugerisse que uma pequena parte da tecnologia dos anos 1990 ainda estivesse viva, embora agora curiosamente em segundo plano em uma série de mídias de protesto obsoletas, desde piquetes e cartazes até procissões públicas desafiadoras, bloqueando fisicamente o tráfego. Ainda assim, esse casamento de formas de baixa e alta tecnologia não era sem precedentes - basta lembrar o lema do artista russo de vanguarda do início do século 20 Vladimir Tatlin: “não o velho, não o novo, mas o necessário”. E ainda, neste ponto em nossa genealogia hipotética do ativismo cultural, começamos a ver sinais de algo inesperado, se não inteiramente novo, porque esses enxames de resistência semi-organizada também continham uma linha de oposição cultural regressiva que se misturava e competia com os progressivos protestos por visibilidade e domínio dentro do teatro de descontentamento aprimorado pela mídia.

Apesar de a esquerda e a direita na maioria das vezes expressarem posições opostas (embora em outras ocasiões compartilhassem visões quase idênticas em relação às questões de governança, democracia, identidade e, acima de tudo, globalização), este fenômeno paradoxal estava talvez mais palpavelmente presente em fevereiro de 2014 durante a chamada revolta EuroMaidan, em Kiev, Ucrânia, quando a população ocupou e barricou a praça central da cidade em protesto contra a mudança do governo em relação aos laços com a União Europeia e em direção à Rússia de Putin. Naquela praça da cidade, conhecida localmente como Maidan Nezalezhnosti, ou Praça da Independência, liberais, conservadores e vários partidos de extrema direita coabitaram brevemente.

Tudo isso aconteceu, apesar das ambições contraditórias dos ocupantes em relação aos mercados neoliberais vs. social-democracia e ao estabelecimento de um governo secular vs. uma forma de autoridade nacionalista cristã. Por mais estranho que isso seja, hoje quando olhamos para o Brexit e os resultados das eleições nos EUA de 2016, podemos ver que há um continuum avanço da EuroMaidan ucraniana para a atual situação política, como as forças antiglobalistas, antes vistas principalmente como um fenômeno da esquerda política, e defendidas agora por manifestantes conservadores e de extrema direita. Em outras palavras, essa aparente anomalia histórica e política tem sua própria lógica ludibriante.

Essas expectativas pós-Internet se tornaram ainda mais confusas e desaguaram para o surgimento espontâneo de grupos cibernéticos como um fenômeno recente de websites fanáticos e de direita alternativa, incluindo o 4chan, e o ainda mais grotesco e misógeno 8chan. Mesmo assim, esses imaginários racistas, nacionalistas ou pós-humanos não renunciam a todos os anseios utópicos e oferecem algum grau de conforto fisiológico ao indivíduo sistematicamente alienado. A necessidade de resistir à falta de liberdade crônica deu origem a incontáveis plataformas online politicamente progressivas, mas a milhões de postagens animadas no Instagram apresentando divertidos animais domésticos, crianças atrevidas e gafes eletro-cômicas ditas por Alexa (assistente virtual da Amazon/nota da tradução), juntamente às conspirações distópicas invertidas, como pizzarias pedófilas e sobreviventes de armas falsas que pagaram para denunciar a Associação Nacional de Rifles.

Tolos, paranoicos, fascistas - esses mecanismos de defesa podem estar muito longe do prometido alvorecer do neo-iluminismo digital previsto por Lessig e outros sonhadores da tecnologia há quase duas décadas (embora agora pareça que um século se passou desde então). Ainda assim, as contradições inconcebíveis que hoje resultam de condições climáticas dramáticas induzidas pelas mudanças climáticas, assombrosas assimetrias de renda, xenofobia estrutural, anti-semitismo, islamofobia e racismo, e o temido surgimento de um estado de vigilância total, estão sempre a apenas um golpe ou clique de distância, graças aos mais de sete bilhões de dispositivos móveis que unem nossos caminhos neurais na matriz global cintilante de medo, esperança, desejo e conectividade, onde o consumo clicável instantâneo oferece satisfação parcial, embora apenas temporária.

Dentro deste mundo contemporâneo multi-pixelado, não podemos mais contar com a autonomia antes radical da arte para separar sua prática de outras formas de produção, exploração e medo. Quando tudo é espetacularizado, monetizado e brandenizado, o reino das belas-artes fica sem defesa contra o apetite voraz do capital. Entramos na era do que chamo de “Bare Art” (Arte Nua/nota da tradução). É um momento perturbador quando as instituições e práticas da alta cultura continuam a subsistir como tais, e ainda onde a arte agora está desprovida de mistério, profundidade, aura e todos aqueles traços curiosos que uma vez fizeram a arte parecer operar em um estado excepcional, autônomo e separado das vulgaridades do mercado. No entanto - e esta é mais uma rusga paradoxal neste jogo - a licença social peculiar da arte erudita para se comportar mal, para imitar ou mesmo zombar da realidade, para confundir gêneros e disciplinas, não desapareceu, mas ao invés disso foi simultaneamente ampliada e descentralizada, já que este valor estético contrário agora é imputado a quase tudo que salta, estala e flui através de nossa atenção coletiva deslumbrada. E é precisamente desse estado enfraquecido que novas forças devem emergir.

As práticas de Scott, Helguera e Pujol, junto com muitos mais artistas ativistas, socialmente engajados, e coletivos, operam dentro deste espaço totalmente iluminado de “Arte Nua”. Tudo agora está à vista de todos, ao lado da profusão de todas as outras produções culturais, incluindo memes de sapos, gatos e vídeos sobre o fim do mundo. A arte perdeu seu privilégio ideológico secular e, ainda assim, ganhou neste processo um assento na primeira fila em uma luta contenciosa para repensar a maneira como o valor expressivo, imaginativo e artístico é gerado; para quem, por quê e para que fins. Finalmente encontramos o ingrediente que faltava em relação à explosão do ativismo

artístico hoje. Não é a posição excepcional da alta cultura dentro da sociedade que tornou essa proliferação possível, mas, em vez disso, a arte caiu no dia a dia. É claro que isso é exatamente o que a vanguarda do início do século 20 havia proposto há cerca de 100 anos. Embora agora chegue como uma reviravolta.

O artista Krzysztof Wodiczko brilhantemente argumenta que a própria possibilidade de uma arte de vanguarda transformadora, se ela existir hoje, requer simultaneamente “desconstruir e construir a participação por meio da linguagem, mas também de corpos, histórias, afetos etc.” E talvez já tenhamos testemunhado esse processo, não apenas com o trabalho de Scott, Helguera e Pujol, mas com formações de protesto social quase espontâneas como Black Lives Matter, #MeToo e Viacrucis del Migrante (Caravana do Migrante). Parece que chegamos a um momento de grandes possibilidades, e riscos igualmente grandes, em que arte é tanto o nome para um determinado ato de desafio quanto o nome de uma indústria de 60 bilhões de dólares acompanhada por importantes fundos de investimento.

Se Wodiczko estiver correto, e espero que esteja, então nós, que somos verdadeiros defensores e críticos implacáveis da arte contemporânea, devemos agir como um grupo de ninjas encapuzados ou feiticeiros, transitando entre ideais do passado enquanto confrontamos friamente as mais abjetas contradições, como irradiados apóstolos de um futuro incerto. Esta é uma posição desconfortável, talvez até insustentável, com a qual aprenderemos a conviver, à medida que a agência coletiva de massa mais uma vez irrompe impulsivamente em lugares públicos e espaços de mídia. Informados por lições de oposição aprendidas por uma longa história de supressões, inspirados por uma série de pedagogias antes marginalizadas e que agora estão armadas com uma tecnologia táctica disruptiva que reanima uma agência artística socialmente engajada por qualquer meio necessário, vamos celebrar um vanguardismo necromântico assombrado, que lança sombras impossíveis de matéria escura no mundo descarado e brilhante da “Arte Nua”.

HAWĒRAUTIBUYA

Ibã Isaías Sales

Hawē rautibuya haya ee haya ee haya ee
Yube baūrauti haya ee haya ee haya ee
Yube iskuhinari haya ee haya ee haya ee
Naitxã txābururi haya ee haya ee haya ee
Mabe tsemē beimē haya ee haya ee haya ee
Uke nai yukea haya ee haya ee haya ee
Bake berunabuã haya ee haya ee haya ee
Txipia takuri haya ee haya ee haya ee
Sī manebeimē haya ee haya ee haya ee

Nai panu hinari haya ee haya ee haya ee
Keti manakaitã haya ee haya ee haya ee
Txã mane beime haya ee haya ee haya ee
Rau kuma shetewē haya ee haya ee haya ee
Nai kaya bixatã haya ee haya ee haya ee
Bixapa baini haya ee haya ee haya ee

haux haux



HATŪ ASHU TXANU HUNI KUI

HAWĒ
DAUTI BUIA



Hawērautibuya é um canto de cura do povo Hunikuin. Segundo Ibã Salles, esta música não tem tradução, e sim sentido. Este sentido também pode ser entendido por meio das imagens representadas aqui.

Figura 1: MAHKU, Kassia Borges (Rare Hunikuin), Isaías Sales (Ibã Hunikuin), *Mito do surgimento da bebida sagrada Huni Kuin*, 2020. Aguada sobre canson. 35 x 45cm.

Figura 2: MAHKU, Isaías Sales (Ibã Hunikuin), Txanu Hunikuin, *hauē Dautibuya*

COSMOPOLÍTICAS AMERÍNDIAS E SUA ENTRADA RECENTE NOS MUNDOS DA(S) ARTE(S)

Els Lagrou

A apresentação partiu deste texto que será publicado no livro *Arte Indígena contemporânea: experiência de uma residência artística*, org. Kássia Valéria de Oliveira Borges e Lídia Maria Meirelles, Uberlândia, Editora EDUFU, pp. 34-44. ISBN: 978-65-86048-18-42020, sob o título: “Arte indígena contemporânea e o nascimento de uma figuração huni kuin”, 2021.

O Brasil, palco de uma guerra entre mundos e seus fins possíveis e um dos principais focos da atual crise antropocênica, está vendo nascer um vigoroso movimento na arte contemporânea, movimento este agenciado por ativistas-artistas e pensadores indígenas. A situação singular dos indígenas no Brasil, acuados, porém mais atentos e articulados do que nunca, deixou aflorar um espaço cosmopolita de criação artística muito singular e potente e que não passará despercebido pelo mundo. O movimento se dá da cosmopolítica, que marca as relações entre os seres na floresta, ao cosmopolitismo das grandes cidades mundiais, e tem como horizonte a possibilidade de criar outros mundos possíveis, mundos estes que se tornaram urgentes.

Quando a pandemia trancou grande parte da população mundial numa reclusão meditativa forçada e generalizada, uma rede virtual e multimídia se ativou e deu espaço para os mundos indígenas surgirem como caminhos e figurações, imaginações possíveis para corrigir o rumo de um mundo de origem ocidental, extremamente predatório e nocivo para a terra, absolutamente à deriva. O recente acoplamento de seres humanos e não humanos numa máquina desenfreada de produção capitalista se revelou a caixa de pandora que guardava as epidemias que hoje se espalham pelos quatro cantos do mundo.

1

Situações de crise podem ser momentos de ruptura, possibilitando inversões radicais de perspectiva. O mundo abriu os olhos e uma arte indígena, que sempre esteve lá para se mostrar, encontrou meios de se fazer ver-ouvir, de se introduzir nas imagens-mundos que procuram se realizar. Estas figurações traçam poderosas linhas de fuga do círculo vicioso no qual o mundo se enredou, linhas de cura de um mundo doente. Cada um dos artistas indígenas que surgem hoje no cenário da arte contemporânea no Brasil carrega dentro de si mundos que pedem para serem liberados.

A mensagem de Davi Kopenawa no livro *A queda do céu, palavras de um xamã yanomami*, vem nos alertando, já se vão dez anos (Terre Humaine, 2010), sobre o perigo para o mundo da destruição da floresta e dos rios por garimpeiros em terras lanomâmi, associando a exploração dos minérios à aparição de epidemias devastadoras; e avisando que o desaparecimento dos xamãs levará à ira seus *xapiri*, seres-imagem, espíritos auxiliares e protetores da floresta, o que resultará no desabamento do céu que nos matará a todos. O livro, obra prima e rica em imagens poéticas, recebeu muita atenção no meio artístico internacional, assim como de um público cada vez maior de gente consciente da necessidade de manter as florestas em pé. Mas agora, com a pandemia, o mundo já não parece ser o mesmo e às palavras de Davi se somam cada vez mais vozes e ouvidos.



Denilson Baniwa, *Omama e a queda do céu*, para a exposição *Dja Guaté Porã*, MAR, Rio de Janeiro, 2017, com curadoria, de Sandra Benites, Clarissa Diniz, Ribamar Bessa e Pablo Lafuente.

Antes mesmo da pandemia se instalar as meditações incisivas de Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (Companhia das Letras, 2019) ganharam o mundo e foram traduzidas, menos de um ano depois de sua publicação no Brasil, para o francês, inglês, alemão, italiano... O livro se tornou leitura obrigatória da meninada mais atendida e circula entre escolas e gente do mundo das artes. Ailton imagina paraquedas coloridos para aterrissarmos em mundos possíveis, mundos estes que para existir dependem de uma profunda mudança na nossa relação com os outros seres, com a terra, que nos sustenta, e os rios, seres vivos, que tentam resistir às agressões cada vez mais mortais das grandes empresas mineradoras.

Em *A Vida não é útil* (Companhia das Letras, 2020), escrito durante a pandemia, Ailton alerta para a urgência de rompermos o padrão predatório através do qual os não-indígenas continuam se relacionando com os indígenas a ponto de não somente tentar extrair todas as riquezas de suas terras, mas também querer “capturar nossa subjetividade”. Daí a importância das novas curadorias indígenas, que estão brotando quase simultaneamente nos grandes centros urbanos brasileiros, e que mostram um conceito de arte capaz de desestabilizar aquele vigente no mundo da arte até hoje, um mundo que insiste em manter a separação entre arte e artefato¹; entre imagem, narrativa e canto.

Uma das grandes contribuições neste sentido é a recente exposição *Véxoa: Nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Naine Terena, que abriu as portas neste 31 de outubro, e onde convivem artefatos indígenas, essas poderosas coisas vivas, densas condensações de relações, tecnologias e conhecimentos da vida indígena, ao lado das artes indígenas contemporâneas, mostrando que o universo indígena é ele mesmo uma estética, enquanto arte da vida².

1 Lagrou, Els, *Arte indígena no Brasil*, Belo Horizonte: ComArte, 2009.

2 <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/noticiasdafloresta/2020/11/05/mostra-na-pinacoteca-usa-a-arte-para-denunciar-crimes-contra-indigenas.htm>

Outro exemplo desta tomada do espaço das visualizações de mundos possíveis é a exposição CURA, Circuito de Arte Urbana, em Belo Horizonte, com curadoria de Arissana Pataxó, onde Daiara Tukano pintou o maior mural já pintado por um(a) artista indígena, a 'Selva mãe do Rio Menino', lembrando que para que exista água é necessária a floresta, e que essa relação é espiralar: "os rios são avôs, todo avô já foi menino e todo rio tem mãe. E essa mãe é a mãe natureza". Jaider Esbell, por sua vez, instalou, no viaduto Santa Teresa, duas grandes jiboias infladas, cintilantes com suas cores e grafismos, chamadas *As entidades*, que suscitaram a ira dos fundamentalistas, inimigos das cosmopolíticas da vida³.



Jaider Esbell, "entidades", CURA, Minas Gerais.

As releituras indígenas de apropriações feitas pelo mundo da arte produzem cativantes inversões de perspectiva. Assim o universo que conecta Jaider Esbell a seu avô Makunaima, quintessência do múltiplo e da transformação, da capacidade de criação de mundos, entidade que conquistou o Brasil "ao se colar na capa do livro de Mário de Andrade", voltou agora para dar

3 Daiara em <https://www.hypeness.com.br/2020/10/daiara-tukano-a-autora-do-maior-mural-feito-por-uma-artista-indigena-no-mundo/>; Em 25 de setembro 2020, Daiara e Jaider falam ao vivo na rádio yandé sobre as ameaças dos fundamentalistas à obra Entidades, ver <https://facebook.com/radioyande/videos/77906050626615025>.

voltas e inverter o vetor de captura na obra de seu neto, o artista de origem Makuxi, um dos povos de língua Carib da região de Roraima que têm Macunaimi como ancestral e protagonista de seus mitos de origem⁴.



ReAntropofagia, curadoria Denilson Baniwa, UFF, 2019. “Esta exposição é um manifesto. Quem tem que falar sobre antropofagia somos nós! Foi preciso cortar a cabeça de Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaimi.” In Goldstein, Ilana, 2019: 86

4 Esbell, Jaider. “Makunaima, o meu avô em mim!”, *Iluminuras*, v.19, n.46, 11-39, 2018. DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>

Com o mesmo impacto desestabilizador o pajé-onça de Denilson Baniwa abre os olhos do público cego das grandes cidades, ao inverter os vetores da antropofagia. Uma destas intervenções se deu na Bienal de São Paulo em 2016, quando o pajé-onça Denilson colocava flores debaixo das fotos expostas na exposição de pessoas de um povo extinto da Terra del Fuego, transformando assim o que tinham sido meros retratos de um outro estetizado, em pungente crítica ao genocídio silenciado.

É também na chave artista de intervenção nos afetos dos que olham sem ver que podemos ler a performance de Naine Terena, que convida seus visitantes, numa vivência artística organizada pela Bienal de 2016, na Universidade de Goiás, a vestir chinelos: uma experiência que coloca os visitantes no lugar daqueles Terena assassinados dez anos antes pelos capangas dos fazendeiros, e cujos chinelos Naine guardou como índices, instrumentos com a capacidade de trazer de volta à vida os fantasmas do passado. O vestir dos chinelos provocou uma radical mudança de perspectiva nos visitantes, levando vários entre deles às lágrimas.

Uma figuração carrega consigo mundos limítrofes, prontos para nascer: são planos virtuais em seu devir atual. Neste cenário de eminente e potente ativismo, a trajetória do MAHKU, movimento de artistas huni kuin do Rio Jordão, ocupa um lugar estratégico e único. Por nascer, desde sua concepção, enquanto agenciamento múltiplo de mundos de devires e transformações, que se insinuam na relação entre cantos, figurações e palavras inscritas na tela (além de filmes produzidos do encontro entre estas linguagens e agentes interconectados)⁵, o MAHKU tenciona e problematiza, no seu próprio modo de ser arte, a noção de autoria artística, conceito que está no âmago do sistema de valor que sustenta o Mundo da Arte; e o faz de múltiplas maneiras, capturando na sua rede todo tipo de *txai's*, desde os aliados e ajudantes passageiros ou duradouros, aos curadores e o público dos museus e galerias mundo afora.



MAHKU, Ibã e José bane, desenho exposto em *Histórias mestiças*, 2014, Tomie Othaki, São Paulo.

5 Mattos, Amilton P. IBÃ, Isaias Sales. "O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin". *Revista ACENO*. Vol. 2, N. 3, 2015a. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gjs.2017.128974>.

Aqui nomes certamente não denotam identidades artísticas estanques; mas, antes, agenciamentos e conexões, traços, grafismos e figuras que se conectam numa rede de retroalimentação recíproca, habilmente orquestrada pelo maestro do concerto de seres (humanos e não humanos) convocados, Ibã Isaias Huni Kuin, artista que canta os cantos dos antepassados na voz de seu dono Yube, enunciador complexo e múltiplo por excelência, ele mesmo a voz da floresta. O rizoma de figurações, telas e murais produzidos na vizinhança e em ressonância com os cantos de Yube, mestre cósmico da conexão e da transformação entre formas e seres, depende do pertencimento ao universo xamanístico do qual participam os agentes fundadores e membros do movimento artístico.

Em primeiro lugar temos o núcleo duro, constituído pelo pai, avô e tios de Ibã que lhe ensinaram, cada um em momentos e contextos distintos, seus respectivos cantos, *huni meka*, do ritual do cipó, potente agente visionário, considerado o líquido vital do próprio Yube, povo jiboia e ancestral Huni Kuin que se transformou, ele mesmo, primeiro em povo jiboia e depois em cipó, elixir da conexão e do devir outro⁶. Esta iniciação na arte do canto de cipó fez de Ibã um renomado mestre, dono de canto. O germe do MAHKU nascerá na geração seguinte, quando, no começo da década de 2000, mais precisamente em 2009, Bane, filho de Ibã, produz os primeiros desenhos a figurar os nomes das palavras dos cantos num processo de transmissão de conhecimento iniciático de pai para filho.

Ibã gostou das figuras pintadas por seu filho e em colaboração com Amilton Mattos, seu professor e orientador de pesquisa na Universidade da Floresta em Cruzeiro do Sul, escreve um projeto para a organização de uma oficina na qual o experimento é estendido a outros alunos-parentes de Ibã. Nasce neste momento o núcleo do que virá a ser o movimento de artistas huni kuin do MAHKU. A transdução do canto em imagem se dá num processo de tradução intergeracional, de pai para filho, e de professor para discípulo, numa extensão diferenciante e inovadora do contexto convencional de ensino indígena para o contexto escolar e universitário, porém não menos especificamente huni kuin. O que se visualizava através do canto, caminhos e figuras de transformação desenhados pela voz, passou a ganhar contornos materiais nas figuras coloridas em processo de metamorfose pintadas sobre telas.

Aquilo que antes se insinuava na delicada tensão entre o canto evocativo do universo transformativo das figuras *dami* e os grafismos labirínticos, quiméricamente abstratos, os *kene*, traçados pelas mulheres nas superfícies dos corpos e enfeites huni kuin, e que ocultam nas suas entrelinhas as figuras, *dami*, querendo se revelar, ganhou com o movimento do MAHKU uma maneira inédita de se expressar numa figuração antes sugestiva e expressiva do que representativa. O estilo desta figuração Huni Kuin do movimento MAHKU mostra-se sempre emoldurado na perspectiva daquela responsável pela revelação dos mundos por vir: *Yube ainbu*, a mulher jiboia que acolheu o primeiro homem no seu mundo aquático de formas por vir, e que continua até hoje acolhendo aqueles neófitos que procuram se iniciar nos mundos da metamorfose ao deixar-se englobar pelos seus enfeites e desenhos que cobrem a pele da jiboia para aprender a ver o mundo através do seu olhar. Na arte do MAHKU, cada tela mostra que não existe *dami* sem *kene*, figura sem grafismo, assim como não existe imagem sem canto, homem sem mulher, céu sem mundo das águas, jiboia sem cipó, e assim por diante e vice versa. Uma figura sempre contém em si o nascer de outra forma, toda figura remete a outra em contínuo processo de devir.

6 Lagrou, Els. "Anaconda-becoming: Huni kuin image-songs, an Amerindian relational aesthetics", *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 24, n. 51:17-49, maio/ago, 2018; Lagrou, Els. "Copernicus in the Aamaozn: ontological turnings from the perspective of Amerindian ethnologies", *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v.08.01:133-167, jan/apr, 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752017v815>.



MAHKU, Ibã, Bane & Isaka, exposta em reAntropofagia, UFF, curadoria Denilson Baniwa e Pedro Gradella, 2019

Yube é a figura ancestral que dá a ver os caminhos que conectam os diferentes planos atravessados pelos seres humanos que no processo da vida podem assumir outras forças e formas, outros afetos e capacidades. Yube é lua e arco-íris que conecta vivos e mortos, permitindo que aqueles que ficaram na terra possam visitar os que foram morar no céu; Yube é jiboia que já se transformou em pássaro que sabe voar; Yube é o povo das águas que ensinou a bebida feita de cipó e a folha da chacruna ao povo huni kuin; é aquele que ensinou aos humanos como se poderia transformar a si mesmo em cipó, em planta. Yube mostra o caminho dos devires que compõem o mundo huni kuin.

O MAHKU, não sendo atribuível a um único autor, também não aceita uma autoria qualquer; o movimento do MAHKU possui um enunciador, um agenciador múltiplo, que estende seus tentáculos em várias direções do tempo-espaço Huni Kuin, pois suas possibilidades de existência, suas figurações possíveis, se transmitem de geração em geração, desde os tempos em que o ancestral Dua Busen se transformou em Yube. Yube, enquanto dono dos cantos e da bebida que dão acesso a esta relação transformacional entre as formas e os seres, é também o dono, a dona, da figuração, do movimento de arte que nasceu com o movimento MAHKU e agrega cantores e cantoras, pintores e pintoras Huni Kuin. O estilo de figuração criado pelo MAHKU é múltiplo porém singular na sua coesão, dando a ver o devir dos seres conectados por relações de transformação, numa natureza não mais estável, porém natureza enquanto variação.

A elaboração do estilo artístico MAHKU se dá no processo de transmissão de modos de ver e de pensar eminentemente xamanísticos e especificamente Huni Kuin, através da escuta

e aprendido pelos pintores dos cantos do mestre do canto Ibã. Ibã explica que o movimento MAHKU nasceu como um projeto que visava “colocar no sentido” as imagens evocadas no canto⁷. O conceito de figuração com o qual opera o MAHKU é portanto eminentemente relacional, sinestésico e intersemiótico, tendo nascido de uma profunda compreensão, por parte de seu fundador, Ibã Sales Huni Huin, dos limites da tradução verbal quando se trata de dar a ver mundos que só existem para quem sabe ver.

7 Mattos, Amilton & Ibã Huni Kuin, “Why MAHKU-movimento dos artistas huni kuin- sing?”, GIS, São Paulo, v.2, n.1: 61-82, maio 2017.

CRIAÇÕES COLETIVAS E COMPARTILHADAS: POVO IMBORÉ DA ALDEIA DO CACHIMBO E ESTUDANTES DE ARTES VISUAIS DA UFSB

Alessandra Mello Simões Paiva¹

Sheilla P. D. Souza²

Tadeu dos Santos Kaingang³

1 Professora adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). alesimoespaiva@gmail.com

2 Membro do Coletivo Kókir, membro da Associação indigenista – ASSINDI – Maringá, doutora em Estudos da Linguagem (UEL), mestre em Artes Visuais (UFBA) e professora adjunta no curso de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). spdsouza2@uem.br

3 Membro do Coletivo Kókir, membro da Associação indigenista – ASSINDI – Maringá, mestre em Ciências Sociais (UEM) e doutorando no programa de pós graduação em História na Universidade Estadual de Maringá (UEM). santos.tadeu17@gmail.com

Resumo: Entrelaçando diferentes olhares e saberes, este estudo desenvolve reflexões sobre criações coletivas e compartilhadas entre indígenas Imboré e estudantes de Artes Visuais da Universidade do Sul da Bahia (UFSB). A partir do diálogo interétnico proposto pela ONG Thydewá e o Coletivo Kókir surgiram três vídeos apresentados durante as Jornadas da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) em 2020. O presente artigo, visando a construção de referenciais teóricos e metodológicos embasados no diálogo entre saberes indígenas e não indígenas, apresenta uma análise sobre as criações realizadas a fim de contribuir para romper com óticas totalitárias e coloniais. Os resultados apontam para compreensões não eurocêntricas sobre o fazer artístico na contemporaneidade, permitindo que as vozes indígenas possam estar presentes nas reflexões sobre a criação artística no Brasil.

Palavras-chave: criação coletiva; relações interétnicas, artes visuais.

*Nossa aldeia é linda, Tupã mandou fazer.
Vamos juntar Imboré pra essa batalha vencer.
Canto Imboré*

INTRODUÇÃO

As “experiências artísticas compartilhadas e colaborativas” prometem pontuar um caminho ainda longo na arte contemporânea. Se há poucas décadas, elas inauguraram um novo capítulo nos rumos da arte contemporânea junto a poéticas inovadoras teorizadas por ideias como a “partilha do sensível” (Jacques Rancière) ou ainda a “estética relacional” (Nicolas Bourriaud), estas práticas representam na contemporaneidade a inegável afirmação de um novo modo de se fazer e pensar a arte. Consideramos aqui as “experiências artísticas compartilhadas e colaborativas” os processos de criação artísticos coletivos que incluem, além de artistas, não artistas de comunidades envolvidas nestes atos de partilha estética. Faremos uma reflexão mais voltada para o campo das visualidades, entendido em suas nuances transdisciplinares, como o processo “CARA” - Cocriações Artísticas - Resistências e Ancestralidades, realizado pelo coletivo KÓKIR e a ONG Thydêwá para a jornada ABCA 2020. A residência artística digital propôs o diálogo multicultural, a reflexão, a produção artística, a coprodução colaborativa entre estudantes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), indígenas e não indígenas, e seus resultados foram apresentados durante o evento.

“Experiências artísticas compartilhadas e colaborativas” como CARA revelam que a criação compartilhada apresenta um caminho complexo e rizomático, que inverte posturas e paradigmas clássicos, pautando-se pela horizontalidade, pela escuta, pelo afeto, pela liberdade, entre outros desafios fundamentais para se poder manejar uma liberdade guiada coletivamente no sentido de se promover o encontro fértil entre as subjetividades. São processos que devem trazer em seu bojo a abertura às várias possibilidades de operação do trabalho, sempre processual e multifônico. Este modelo de trabalho em processo fornece um caminho em rede, isto é, a partir da confrontação e das confluências das visões diversas envolvidas no processo surgem revisões das próprias concepções originais, que acabam gerando outras possibilidades, em um movimento criativo dialético que promove o cruzamento, a conexão. Encontro-confronto-síntese geram a tríade tese-antítese-síntese coletivamente a exemplo do que ocorre nos processos de criação individual.

A princípio, estas novas estéticas convergem para a “[...] a certeza de que no presente nos encontramos em uma fase de mudança de cultura nas artes comparável, em sua extensão e profundidade, à transição que ocorreu entre finais do século XVIII e meados do XIX.” (LADDAGA, p.9). Porém, para além das referências teóricas citadas, interessa propor aqui uma reflexão sobre estas poéticas a partir da ótica decolonial e as relações geopolíticas implícitas no processo da colonialidade do poder enquanto “[...] eixo que organizou e continua organizando a diferença colonial, a periferia como natureza.” (MIGNOLO, p. 36). Se paradigmas não surgem da noite para o dia, podemos dizer que fomos agraciados por vivenciar um momento único em nossas histórias simbólicas e culturais; a virada do decolonialismo nas artes. Sim, a mudança de paradigma bate a nossa porta. Ela vem sendo gestada há muito tempo; aliás, desde que a invasão europeia se espalhou pelo chamado novo mundo, quinhentos anos atrás. Se, desde então, a resistência contra os silenciamentos dos povos oprimidos sempre existiu, foram nas últimas décadas que o pensamento decolonial começou a ganhar um corpo nas artes que não terá mais volta.

As práticas e saberes artísticos coletivizados são um dos reflexos desta constatação. Colaborações entre artistas, não artistas e comunidades colocam em xeque as noções essencialistas que pontuaram a trajetória da cultura ocidental ao longo de sua secularização. Falo de hierarquias, divisões, binarismos que separam e classificam pessoas e linguagens em caixas fechadas cujo fim último seria atender aos interesses do capitalismo internacional gerando-se juízos de valor e, claro, valor em si. Camnitzer (2018) nos recorda que, quando a definição de arte foi inventada, não se

pretendia pensar em arte como meio de produção, mas como forma de se expandir o conhecimento a partir de uma invenção completamente nova, uma experiência que não se encaixava em nenhuma outra categoria até então conhecida. “O problema que surgiu ao se dar um nome à arte é que nossa profissão foi instantaneamente reificada [...] passamos a tentar encaixar nossa produção a essa palavra, a palavra arte” (p.126). Assim, arte que inicialmente era tida como atitude, passou a ser arte como disciplina e meio de produção. Sendo seu proprietário dono de seu destino e função.

As experiências artísticas compartilhadas contemporâneas parecem ir ao encontro deste “antes”, porém a um “antes” ainda mais longínquo; na direção do que Mignolo classificou como a “aesthesis”. Explica-se: em dois textos antológicos Mignolo explora a colonização da aesthesis” pela estética. No primeiro texto publicado, o autor recorda que a palavra “aesthesis”, do grego antigo, significa vocábulos como sensação, processo de percepção, sensação visual, sensação gustativa, sensação auditiva. Daí sinestesia se referir ao entrecruzamento de sentidos e sensações. Entretanto, Mignolo aponta que já no século XVII o conceito de “aesthesis” passa a significar a sensação do belo, um belo supostamente universalizante. Aparecem embutidas nesta construção epistemológica as noções aristotélicas de representação, imitação e catarse.

Dez anos depois, em seu segundo texto, Mignolo retoma suas reflexões adicionando à “aesthesis” o conceito de gnosis. Explica que ambos se configuram como esferas do conhecer e do sentir não sujeitas à epistemologia e à estética, lembrando que na civilização ocidental fenômeno e conhecimento se separam a partir do século XVIII. “[...] pensar decolonialmente es un constante desprendimiento (delinking) de la epistemología moderno/colonial y un constante hacer gnoseológico/aesthético” (2019, p.20), pontua Mignolo. Se para a língua maya não há uma palavra equivalente à arte, como explicou Mignolo ao citar as palavras do artista Chavajay, é preciso nos perguntar como chegamos à ideia de estética como ela é. As expressões estão, antes, ligadas à esfera do sagrado e da espiritualidade, e impregnado de memórias, sensações, ruídos, cores de seus ancestrais. É preciso, portanto, libertar a “aesthesis” da estética, descobrir a geopolítica do sentir, pensar, fazer e do acreditar por meio da “aesthesis”, esta sim biologicamente universal em um sentido inverso ao pensamento brotado no renascimento e reforçado no século XVIII, que criou mitos como o da genialidade do artista, da sobrevalência das artes liberais sobre as artes mecânicas, da autoria individual. Para tanto, não apenas artistas, mas críticos e teóricos devem pensar decolonialmente.

COCRIAÇÕES

O Coletivo Kókir desde 2016 desenvolve cocriações com etnias diversas, como os Kaingang, Guarani, Tupinambá e Imboré. Formado por Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla P. D. de Souza, o coletivo foi convidado pela ONG Thydêwá para acompanhar o processo de criação entre estudantes de Artes Visuais da UFSB e indígenas Imboré. Os estudantes selecionados juntamente com os indígenas Imboré: Ayra e o pajé Nhangorroy, realizaram juntas três vídeos: “Naturidades Imboré”, “Imboré, 2020” e “Caminhos do imaginário”. No acompanhamento das cocriações nos deparamos com uma palavra apresentada por Ayra Imboré: naturidade. A palavra naturidade, na fala de Ayra reúne a ideia de natureza e naturalidade. De acordo com o relato de Ayra¹:

Naturidade pra mim é tudo que tem a nossa volta, sabe? Naturidade pra mim é nossa mãe natureza, nosso pai fogo, nossa mãe terra, nossos animais. A maneira que amamos e protegemos, a maneira que nós buscamos ensinar nossos curumins a sabedoria dos nossos antepassados, o ensinamento de nossos antepassados, isso pra mim é naturidade. Porém, nossa tradição é uma coisa que nós não abrimos mão. Que vem de nossos antepassados, nossos encantados, sabe?

1 O relato foi registrado no dia 12 de dezembro em gravação por áudio no whatsapp.



Frame do vídeo “Naturidades Imboré”. Vídeo cocriação entre: Ayra Imboré, Pajé Hangorroy Imboré e Alex Girassol. Duração: 5’53. Pindorama/ Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C4NDY-BEQJE> Acessado em: 14 de dezembro de 2020

O conceito está ancorado na cosmovisão Imboré, mas ecoa também em diferentes povos indígenas. Nos livros “A queda do céu”, de Davi Kopenawa e “Ideias para adiar o fim do mundo”, de Ailton Krenak a indissociabilidade entre natureza e humanidade é condição para a sobrevivência de nossa espécie e do planeta Terra.

A força do canto do pajé Hangorroy, ao balançar seu maracá e entoar seu canto a cada encontro, trouxe a narrativa ancestral para uma escuta atenta entre os residentes. Permitiu estabelecer pontes para o reencontro com a ancestralidade e a compreensão sobre a importância de conhecimentos que descontroem as bases coloniais aos estudantes. Acompanhar e desenvolver poéticas cocriativas durante a pandemia permitiu romper também com a reclusão em que estamos forçados a viver, para proteger-nos da ameaça invisível que nos tira o ar e liberdades em diferentes âmbitos. CARA representou, portanto, um enfrentamento também com as barreiras silenciadoras de humanidade, por parte do vírus e dos regimes totalitários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentes textos visuais, sonoros e sinestésicos foram construídos a partir da proposição de conexão entre olhares indígenas e não indígenas. Bonitka, participante nas cocriações descreveu suas impressões na experiência: “A gente se encontra nesse desaguar, nesse fluxo da correnteza”. A criação de palavras como Naturidades e Artesanistas por parte dos indígenas é um instrumento de resistência à colonização dos saberes ancestrais. Trazer estas palavras como conceitos para fundamentar esta reflexão é, portanto, uma forma de incorporação dos conhecimentos indígenas para afirmá-los enquanto premissas no estudo da arte indígena na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- CAMNITZER, Luis. **O ensino da arte como fraude**. In: Agite antes de usar. Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. Org.: CERVETTO, R. LÓPEZ, M. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: **capitalismo e esquizofrenia**, vol 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995
- GIANNINI, I. V. **Os índios e suas relações com a natureza**. In: GRUPIONE, L. D. B. (Org.). Índios no Brasil. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1º ed, São Paulo: Companhia das Letras 2019.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. 1 reimpressão. Trad; Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- LADDAGA, Reinaldo. Estética da Emergência. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- MIGNOLO, Walter D. **Aisthesis decolonial**. CALLE14, vol. 4, n. 4, janeiro-junho, 2010.
- MIGNOLO, Walter D. (2019). **Reconstitución epistémica/estética**: la aesthesis decolonial una década después. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14(25). pp. 14-32. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- MIGNOLO, Walter D. **A colonialidade de cabo a rabo**: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. Em: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- SANTOS, Tadeu dos. **Arte, identidade e transformações na cestaria kaingang da terra indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica**. 25/01/2018. 238 f. Mestrado em Ciências Sociais Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, Maringá Biblioteca Depositária: Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR., Brasil. Disponível em <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/5347> acesso em 12 dez 2020.
- SANTOS, Tadeu dos (Org.). **Sustento/Voracidade**. Curitiba, PR: Edição do autor, 2016. Disponível em: <http://www.olharcomum.com.br/wp-content/uploads/2016/10/CATAL-KOKIR-2016.pdf> Acesso em: 12 dez 2020.

A POLÍTICA DOS ESCRITOS DE HÉLIO OITICICA

Alexandre Sá¹

1 Atual diretor do Instituto de Artes da UERJ. Procientista - UERJ. Professor adjunto do Departamento de Ensino e Cultura Popular. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Professor Titular da Comissão de credenciamento de revistas acadêmicas da UERJ. Sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Comitê de Poéticas Artísticas. Editor-chefe da Revista Concinnitas

Resumo: Hélio Oiticica (1937-1980) é considerado um dos mais importantes artistas brasileiros da última metade do século XX e um dos grandes expoentes da arte contemporânea que, ao longo dos últimos dez anos vem sendo, através de um revisionismo histórico e curatorial, reavaliado dentro do circuito internacional. A quantidade de pesquisas sobre sua obra e sobre a época na qual produziu grande parte dos seus trabalhos é extremamente expandida e não é difícil encontrar um conjunto de textos que os relacionem temporalmente com o panorama político no Brasil, mais especificamente entre os anos de 1964 e 1969.

Contudo, examinando de forma mais precisa esta produção crítica, é raro encontrarmos pesquisas que discutam de maneira aprofundada a relação intrínseca de tais trabalhos, potencializados pela conjunção entre imagem e texto, com a política brasileira daqueles anos. Ou seja, mesmo sendo um objeto de pesquisa extremamente recorrente no panorama das recentes pesquisas acadêmicas, ainda há uma inquestionável ausência de debate sobre o espelhamento de tal produção, visual e crítica, e suas relações de aproximação e distanciamento com os anos em que o país esteve mergulhado em um governo militar e ditatorial. Nesse sentido, a política dos escritos de Hélio, também pode vir a servir como elemento de comparação e iluminação da atualidade, guardando obviamente as inquestionáveis diferenças, já que sempre priorizavam uma certa imprecisão que por si só, foi capaz de contrariar certezas absolutas que talvez também atendessem a um mercado ideológico e pasteurizador. Esta proposta discute de maneira mais verticalizada tais relações, apostando inclusive na ambiguidade como um não-lugar possível de resistência, dobra e desorientação dos dispositivos de controle.

Palavras-chave: arte brasileira; resistência; ditadura militar; hélio oiticica

“Toda história é contemporânea”
Benedetto Croce

Hélio Oiticica (1937-1980) é considerado um dos mais importantes artistas brasileiros da última metade do século XX e um dos grandes expoentes da arte contemporânea que, ao longo dos últimos dez anos vem sendo, através de um revisionismo histórico e curatorial, reavaliado dentro do circuito internacional. A quantidade de pesquisas sobre sua obra e sobre a época na qual produziu grande parte dos seus trabalhos é extremamente expandida e não é difícil encontrar um conjunto de textos que os relacionem temporalmente com o panorama político no Brasil, mais especificamente entre os anos de 1964 e 1969.

Contudo, examinando de forma mais precisa esta produção crítica, é raro encontrarmos pesquisas que discutam de maneira aprofundada a relação intrínseca de tais trabalhos, potencializados pela conjunção entre imagem e texto, com a política brasileira daqueles anos. Ou seja, mesmo sendo um objeto de pesquisa extremamente recorrente no panorama das recentes pesquisas acadêmicas, ainda há uma inquestionável ausência de debate sobre o espelhamento de tal produção, visual e crítica, e suas relações de aproximação e distanciamento com os anos em que o país esteve mergulhado em um governo militar e ditatorial.

Embora seja considerado o mais importante teórico e artista de todo o processo de vanguarda dos anos 1960, sendo inclusive um eixo imprescindível de ligação entre a produção dos anos 1950 e a geração dos anos 1970 (PECCININI, 1999, p. 98), a pesquisa sobre seus textos críticos bem como a aproximação com a escrita presente em suas obras tende sempre a escolher um caminho poético que, inclusive de acordo com os direcionamentos e diretrizes da vanguarda artística na qual esteve envolvido, priorizava o questionamento da tradição dando ênfase a alguns elementos determinantes como a negação da pintura, o investimento em uma obra expandida para o ambiente e seu entorno, a estreita relação entre artes visuais e cultura popular, a necessidade de tomada de posição do artista nas questões político-sociais, bem como a participação do público como agente ativador da experiência estética.

Tal legado estrutural presente em textos como Esquema Geral da Nova Objetividade (FILHO, 2011, p. 87), embora indique a urgência de ação artística na sociedade, termina relacionando tal motivação, se acostumada à comodidade de suas próprias repetições, a um processo estético-político que apenas enfatiza uma desconstrução da linguagem artística, obviamente influenciada por uma herança estruturalista. Ou seja, há uma paradoxal tradição crítica e historiográfica, amparada inclusive em depoimentos do próprio artista, que mesmo considerando sua posição de vanguarda, opta na maioria dos casos, por simplesmente iluminar uma única questão semântica da produção crítica: a negação do suporte.

Contudo, considerando tais reavaliações curatoriais, presentes e propostas em exposições como: *A dança da minha experiência* (MASP, SP, 2020), *To organize delirium* (Whitney Museum of Art, Pittsburg, 2017) e *Das Große Labyrinth* (Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt, 2014), é possível identificar um lapso no debate histórico que além de merecer atenção, termina por erigir este projeto de pesquisa: a necessidade de pensar a atmosfera política no Brasil a partir dos textos críticos produzidos pelo artista.

Tal lapso se dá por diversas razões, inclusive por um desejo de retroalimentação da importância da cultura popular em suas propostas. Ou ainda, por optar pelo desvio de um debate fundamental sobre o elemento político, considerado frequentemente como um elemento nebuloso. Parte deste problema se dá inicialmente por dois motivos: a falta considerável de coragem de questionar as próprias falas e escritos do artista e por um elemento biográfico importante, já que em 1969, Hélio Oiticica está fora do país para um temporada de dez anos no exterior, em parte concomitante ao já conhecidos anos de chumbo. Importante destacar que o próprio Hélio Oiticica em uma de suas

últimas entrevistas concedida a Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira em 1980 (FILHO, 2009. p. 250), ao ser perguntado sobre a ruptura diante dos códigos políticos da arte e a atuação política, responde:

“Bom, eu acho que sempre é uma atuação política, mas não num nível de ativismo político, porque as pessoas que têm um ativismo político, têm que se dedicar totalmente a ele. A meu ver, a arte sempre tem um caráter político, principalmente quando é uma coisa altamente experimental, que propõe a mudar. Uma proposta de mudança das coisas sempre tem um caráter político. Mas eu não acho que, automaticamente, haja um ativismo político só porque é arte. Pode ser arte e não ter nenhuma atividade política”

Por certo tal citação, além de explicitar um posicionamento ambivalente, no melhor sentido possível, termina por ser também uma tentativa de resposta a uma demanda pública a ele colocada de forma recorrente: seu posicionamento em relação ao panorama político brasileiro, principalmente quando distante da ditadura militar que aqui acontecia. Importante destacar que a geração posterior, dos anos 1970, teve alguns de seus agentes completamente envolvidos na luta armada e parte da geração do início dos anos 1960 defendeu de forma contundente, um processo de reestruturação social a partir da militância e da participação política, como por exemplo, no Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1962, extinto em 1964 e tendo Ferreira Gullar como seu presidente em 1963.

Sendo assim, Hélio Oiticica termina em uma situação extremamente particular que deambula entre a voracidade e virulência de seus textos, bem como a radicalidade de suas experimentações visuais (instalações, ambientes e propostas performativas) e um certo distanciamento físico e simbólico da cena política que assolava o país. Por certo, ele não é o único artista que saí do Brasil nesta época pelas razões mais óbvias: necessidade de resguardo da sua própria segurança, aposta na expansão do trabalho através do contato com outras culturas e um inevitável desencantamento e sensação de derrota diante das possibilidades progressistas dos anos 1950. Entretanto, apesar de ser possível reconhecer em tais ações considerável naturalidade, a questão lançada por Heloísa de Buarque de Hollanda, direcionada para a produção literária, parece ainda ecoar na trajetória de Hélio Oiticica como uma certa fantasmática: “Ou seja, em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modifica-lo” (HOLLANDA, 2004. p. 32)

Nesse sentido, a política nos escritos de Hélio, também pode vir a servir como elemento de comparação e iluminação da atualidade, guardando obviamente as inquestionáveis diferenças, já que sempre priorizavam uma certa imprecisão que por si só, foi capaz de contrariar certezas absolutas que talvez também atendessem a um mercado ideológico e pasteurizador. Mercado esse que em última instância servia para eclipsar a tortura e o silenciamento das minorias em termos econômicos e dos intelectuais, ideologicamente. Michael Asbury, historiador, crítico de arte, professor da Universidade de Londres é um dos poucos teóricos que de fato explicita tal “anti-dicotomia” como sendo uma característica relevante da trajetória do artista, indicando tal problemática e a necessidade ainda presente de voltarmos a sua obra.

“Evidentemente, Oiticica denunciava o regime – como poderia ser diferente? –, mas colocá-lo no simples antagonismo entre ‘a favor ou contra’ obscurece o fato de que ele estava engajado em transformar o modo como entendemos arte, ao trazer à luz problemas que afetam a sociedade brasileira até hoje. Se esses problemas continuam ou foram exacerbados a partir dos anos 1960, apesar do fim da ditadura nos anos 1980 e os subsequentes governos ‘democráticos’ de distintas afiliações no espectro político, a recepção de seu trabalho como artista, na minha opinião, ainda não é considerada satisfatória.” (ASBURY, 2014. p. 4)

Além disso, o panorama que se anunciava era inquestionavelmente desordenado e a

influência americana no xadrez político brasileiro era inconteste. Tal conjunto de negociações para a produção de um efeito de realidade política precisou apostar na adversidade do país em relação com o cenário internacional, bem como em seus marcadores de subdesenvolvimento para que assim, fosse possível inventariar uma outra forma de manejo simbólico que conseguisse inclusive escapar de uma nostalgia de construção de uma identidade nacional em seu legado antropofágico, já que tal eixo já estava completamente cooptado pelas forças militares, presente em slogans como: Brasil, ame-o ou deixe-o. Ou como indica Paulo Reis em sua tese de doutorado, que também é uma referência sobre o assunto, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Paraná: “Um contexto cultural marcado por novas configurações sociais e políticas trouxe outras formulações e demandas para a obra de arte” (REIS. 2005, p. 74). Trata-se de uma mudança no tônus político do trabalho de arte em relação a atmosfera macropolítica, em um certo tipo de afinidade deambulatoria e estrategicamente imprecisa.

É possível então afirmar que trata-se de um movimento de debate público e estruturação de um pensamento político, conjugado a uma postura estética de maneira indireta, num diálogo profícuo que não pode ser atualizado a partir de suas perspectivas formais. Nesse sentido, surge uma analogia indireta e não menos potente onde história, política e arte podem ser examinadas como ambientes inter-relacionais e multidirecionais, intercambiando afinidades discursivas e não-discursivas, provocando uma aproximação inevitável com o conceito de dispositivo foucaultiano. Ou de outra forma, através da busca de um conjunto de relações entre elementos heterogêneos, buscando estabelecer a natureza do nexos que os erige sem afastar as possíveis relações de consonância eventualmente contraditórias (CASTRO. 2004, p. 114), buscando assim os acontecimentos invisíveis, imperceptíveis para os contemporâneos. Eventos esses que estariam abaixo da espuma da história (FOUCAULT. 2015, p. 306). Nesse sentido, ainda é urgente uma pesquisa que escape de suas estruturas totalizantes, esquadrinhando operacionalizações outras que não se amparem unicamente em um jogo de alteridade e que não se contentem pura e simplesmente com uma abordagem dicotômica e totalitária, provocando e promovendo reflexões indiretas, em múltiplas camadas, tendo a história do presente como referência e responsabilidade.

“Assumir que o trabalho dos primeiros pesquisadores de Oiticica possuía um elemento de essencialismo estratégico seria reducionista; no entanto, a maneira como a relevância do artista tem sido recebida, após essa re-estruturação decisiva do circuito de arte internacional não faz justiça nem ao trabalho nem à relação que o artista mantinha com os contextos locais sociopolíticos e da história da arte. Houve, na verdade, uma distorção do trabalho de Hélio Oiticica que o coloca como um lugar de alteridade, simultaneamente estabelecendo um processo de legitimação da arte (predominantemente, mas não exclusivamente) brasileira contemporânea. Isso quase sempre opera por meio de associações simples, frequentemente formalistas. Em relação a Oiticica, essa operação mantém uma dimensão histórica que é esmagadoramente baseada em seu envolvimento com a favela. É, com efeito, uma leitura a-histórica...” (ASBURY, 2008. p. 32).

REFERÊNCIAS

- ASBURY, Michael. *Hélio Oiticica e a ditadura militar*. In: Em 1964. Arte e cultura no ano do golpe (Instituto Moreira Salles – blog), São Paulo, 2014. <https://em1964.com.br/helio-oiticica-e-a-ditadura-militar-no-brasil-por-michael-asbury>. Acesso em 10 de outubro de 2020.
- _____. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA, Paula. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. p. 27 – 51.
- CASTRO, Edgar. *Vocabulário de Foucault*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.
- FILHO, Cesar Oiticica et al (orgs). *Hélio Oiticica – encontros*. Rio de Janeiro: Beco do azougue editorial, 2009.
- _____. (org). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do azougue editorial, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos. Volume II. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense. Universitária, 2015.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- PECCININI, Daisy. *Figurações. Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural e Edusp, 1999.
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte – vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese de doutorado em História (PPGHIS). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

ARTE, LUTA E MEMÓRIA BIOCULTURAL: A RETOMADA DE SABERES E TÉCNICAS ARTEFATUAIS NA COMUNIDADE PATAXÓ ARTESÃ DA RESERVA DA JAQUEIRA – BAHIA, BRASIL

Alicia Araújo da Silva Costa¹

1 Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estado e Sociedade da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

Resumo: Neste trabalho¹, buscaremos apresentar e discutir, de forma sintetizada, os usos políticos da arte cotidiana produzida pela comunidade artesã da Reserva Pataxó da Jaqueira – Porto Seguro/BA, formada por 30 famílias da etnia Pataxó. Tais usos políticos da arte estão sob o guarda-chuva do fenômeno denominado afirmação cultural, movimento intelectual, artístico e cultural protagonizado pelos artistas da Reserva Pataxó da Jaqueira (mas não somente por esta comunidade) desde o final dos anos 90. O movimento de afirmação cultural é parte de um processo maior de emergência étnica, isto é, de retomada da própria identidade indígena. Na prática, consiste na criação de formas de valorização de uma cultura renascente vibrante, de substrato ancestral, resguardado em uma memória biocultural que persiste no cerne da produção de artefatos e de arte. Quando retomada na contemporaneidade, no seio do movimento de afirmação cultural, ela reafirma a identidade étnica, propõe novas formas de produção da arte e de ocupação de territórios e fortalece os movimentos decoloniais resistência indígena, em um contexto histórico permeado por intensos conflitos fundiários, especulação imobiliária e turismo de massas predatório, na chamada Costa do Descobrimento.

Palavras-chave: Arte Pataxó; afirmação cultural; memória biocultural.

1 Este texto deriva da pesquisa que originou a dissertação de mestrado “Tecendo o Viver Sossegado: as artes de resistência da Reserva Pataxó da Jaqueira” defendida em 2020 pelo PPGES – Programa de Pós-graduação em Estado e Sociedade da Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB, financiada pela FAPESB – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Atualmente, a pesquisa continua a nível de doutorado, no mesmo programa de Pós-graduação e sob o financiamento da mesma agência de fomento.



As três irmãs Nitynawã, Nayara e Jandaya, fundadoras da Reserva da Jaqueira, fazendo arte plumária (crédito: Alicia Araújo da Silva Costa)

A TRADIÇÃO ARTÍSTICA É UMA HERANÇA CULTURAL DO POVO PATAXÓ

A Arte Pataxó é considerada uma herança cultural para os membros desta etnia (SOUZA, 2013) e a sua valorização é pauta atual de luta e resistência (COSTA, 2020). Exemplo notório disso é a atuação da comunidade da Reserva da Jaqueira, uma comunidade composta por 30 famílias, cuja principal atividade econômica é a produção de um vasto repertório de arte visual cuja finalidade não se encerra na venda no âmbito do trabalho do etnoturismo², mas objetiva, em última análise, mediar ou dar suporte à articulação de discursos políticos de luta em defesa dos direitos indígenas.

Nos deteremos, nesse texto, especialmente nesse último aspecto dessa produção artística que, em termos gerais, pode ser vista como agente fundamental na construção de um novo regime nacional de memória (OLIVEIRA, 2016), na qual os indígenas se colocam, ao mesmo tempo, enquanto narradores e protagonistas da sua história. Tais performances – ou melhor, práticas sociais, culturais e artísticas estão impregnadas de resistência política e de autonomia, sobretudo se considerarmos o contexto macroeconômico regional da chamada Costa do Descobrimento caracterizado por uma intensa e predatória exploração turística de massa, no qual a economia Pataxó – uma economia toda baseada na produção e venda de artesanato - está inserida e por ela vem sendo afetada desde a década de 1970. Frente a esse cenário político (neo)colonizador, desde o final da década de 1990 o conceito de afirmação cultural vem sendo elaborado pelos Pataxó para remeter as práticas de valorização da sua cultura, no âmbito da luta por autonomia

2 A Reserva da Jaqueira é pioneira na prática do etnoturismo em terras indígenas no Brasil. Recebe turistas desde o ano de 1998, quando foi inaugurada. A atividade etnoturística da Reserva da Jaqueira se baseia nos preceitos da preservação ambiental e da afirmação da cultura do povo Pataxó.

e direitos, que inclui o direito primordial à demarcação dos seus territórios tradicionais. Afirmar a identidade indígena, reavivar ritos ancestrais e recriar práticas culturais são, portanto, estratégias políticas. Ademais também são meios de sobrevivência (NEVES, 2011).

Em suma, a ação de *afirmar a cultura* consiste, entre muitas outras coisas, na produção de formas – econômicas, políticas, acadêmicas, históricas - de valorização deste repertório cultural renascente vibrante, que emerge a partir do substrato ancestral aqui chamado memória biocultural, e que sustenta a profusa e incrivelmente criativa cena de produção de artefatos e de arte Pataxó na contemporaneidade.

ARTE DE RESISTÊNCIA À (NEO)COLONIZAÇÃO DA CHAMADA “COSTA DO DESCOBRIMENTO”

Nesse contexto, os artefatos da cultura material Pataxó agem enquanto suportes de memória (ABREU, 2016) para inscrever a versão indígena da história da sua participação na fundação do território que chamamos Brasil. Essa versão subversiva é contada nas palestras de cultura proferidas por indígenas, nas diversas arenas turísticas da chamada Costa do Descobrimento. Na Reserva da Jaqueira, por exemplo, as diversas formas de interação interétnica mediadas pela atividade etnoturística são, em última análise, ocasiões nas quais os Pataxó, anfitriões locais, têm abertura para compartilhar sua história, sua arte e, sobretudo, suas lutas. A partir desta estratégia, os Pataxó da Jaqueira, como também de outras localidades da Terra Indígena de Coroa Vermelha, dada sua condição social de povo historicamente subalternizado, fazem, por meio do etnoturismo, com que seus discursos reverberem para muito além dessas arenas turísticas. (COSTA 2020).

Nesse cenário, é inaugurado, em abril de 2019, o museu indígena comunitário da Reserva da Jaqueira, uma iniciativa autônoma e de caráter educacional e decolonial³, na qual artefatos e obras de arte de autoria Pataxó são acionadas para inscrever uma versão subversiva do mito fundador do Brasil, a partir da História do ponto de vista indígena. A potência decolonial desse discurso eleva-se quando lembramos que esta ação se dá em pleno território notadamente considerado (do ponto de vista do mercado turístico hegemônico) o local oficial do “descobrimento” do Brasil, e cujo contexto histórico, por este motivo (mas não somente) é permeado por intensos conflitos fundiários, especulação imobiliária e turismo de massas predatório.

As obras de arte e artefatos do museu da Jaqueira passam a significar muito mais que meros artefatos históricos; eles são suportes de memória vivos, que agem na construção desta narrativa decolonial, transmitida oralmente nas palestras educativas de cultura, que, a propósito, são parte obrigatória do itinerário do visitante durante sua experiência etnoturística. Narrativa que, em última análise, visa informar o ponto de vista Pataxó acerca da história da invasão de Pindorama e afirmar a presença indígena no território. Ou, poder-se-ia dizer ainda, afirmar a presença de um *território indígena*, cuja identidade resistiu ao tempo e ao processo colonizador que, ainda hoje, insiste no termo “Território de Identidade Costa do Descobrimento”.

A COMUNIDADE ARTIVISTA DA RESERVA PATAXÓ DA JAQUEIRA

Os principais artistas da Reserva da Jaqueira, como Nitynawã Pataxó, Nayara Pataxó e Oiti Pataxó protagonizam, por meio da arte e da tradição oral, ou seja, das chamadas *palestras de*

3 Não tenciono fazer referência aqui a nenhum teórico específico sobre esta categoria, apenas indicar a existência ostensiva de um discurso indígena decolonial dos intelectuais Pataxó, ou seja, autoral, autônomo e de resistência, que opera em contraposição aos discursos hegemônicos – e generalizantes, que são impostos sobre suas subjetividades, sobre sua história, enfim, sobre seus modos próprios de existir no mundo e de ver o mundo. O intuito desta pesquisa vai no sentido de analisar de que modo essas narrativas decoloniais articuladas pelos Pataxó, assim como as lutas por meio da sua arte têm contribuído para imprimir um novo regime de memória na chamada Costa do Descobrimento – e em última análise, operado na reescrita da história e da memória social desse lugar que sempre foi, ao fim e ao cabo, terra indígena.



Esculturas de cerâmica, madeira e cimento, de autoria de Oiti Pataxó, em exposição no Museu Indígena Pataxó da Reserva da Jaqueira (crédito: Alicia Araújo da Silva Costa)

cultura, o movimento artista Pataxó; entretanto, é relevante mencionar que todos eles fazem parte de uma iniciativa ainda maior, a saber, o grupo de pesquisadores indígenas ATXOHÃ, destinado à pesquisa em cultura, história e língua Pataxó. Fundado em 1998, o ATXOHÃ, cuja capilaridade se estende às mais de 30 aldeias Pataxó, está na vanguarda do movimento de afirmação cultural da etnia. Esta pesquisa etnográfica foi realizada somente em uma delas, ou seja, na Reserva, contudo a sua comunidade é considerada exemplo para o trabalho de afirmação cultural nas demais aldeias Pataxó, e aí está, fundamentalmente, a sua relevância para o nosso estudo.

Os expoentes desse movimento na Reserva da Jaqueira, hoje, são os artistas Oiti Pataxó, arte educador formado na licenciatura intercultural indígena do IFBA – Instituto Federal da Bahia, com ênfase em Artes, mestrando em Ensino e Relações Étnico-Raciais pela Universidade Federal do Sul da Bahia e fundador do Museu Indígena da Reserva da Jaqueira – cujas peças são quase todas de sua autoria; Nayara Pataxó, Jandaya Pataxó e Nitynawã Pataxó, as três irmãs fundadoras da Reserva da Jaqueira; tendo esta última se formado também na licenciatura intercultural pelo IFBA, com ênfase em Ciências Humanas e Sociais. Elas são artistas, educadoras ambientais e importantes lideranças do povo Pataxó.

A produção artística dos artistas mencionados são providenciais no que tange aos usos de uma memória biocultural ancestral na criação contemporânea de uma arte de resistência – que persiste em existir e, ainda, que resiste aos efeitos predatórios do turismo de massas, como por exemplo a *standardização* do artesanato indígena, a sua desvalorização e a sua comoditização. Indo nesta contracorrente, a produção desses artistas – e de toda a comunidade artesã da Reserva da Jaqueira, (mas não somente nela, é importante deixar claro), materializa o movimento de *retomada da cultura*, a partir da memória dos mais velhos, do uso de materiais e de saberes artefatuais tradicionais que estavam adormecidos durante o tempo em que os Pataxó precisaram esconder a sua identidade para não serem perseguidos e discriminados pela sociedade não indígena. O despertar dessa condição de adormecimento se deu recentemente, e o seu marco histórico pode ser considerado, precisamente, o início das atividades do ATXOHÃ. Não por acaso, este também foi o ano de inauguração da Reserva Pataxó da Jaqueira.

No caso dos Pataxó da Jaqueira, comunidade onde focamos nosso estudo, o movimento de afirmação cultural conforma uma série de práticas cotidianas coletivas que revelam saberes artesanais ancestrais, memórias e histórias contadas por anciãos as quais muitas vezes haviam ficado adormecidas durante décadas em suas memórias. Muitos desses conhecimentos recuperados acabam por revelar memórias bioculturais associadas ao saber fazer diversos tipos de artesanatos e artefatos, entre eles as biojóias, os artefatos de uso ritual como incensários, timberos e marakás, as esculturas, os artefatos de uso cotidiano como esteiras, redes, gamelas e cuias. Em nossa pesquisa identificamos, por exemplo, principalmente tecumes de tucum, piaçava, colares de sementes e a técnica da cerâmica – incluindo com a aplicação de substâncias vegetais em sua superfície a exemplo da cera de abelha, como práticas artesanais herdadas diretamente da matriarca da Reserva Pataxó da Jaqueira, dona Takwara Pataxó, que atualmente está com cento e um anos de idade. Ela é mãe de Nayara, Jandaya e Nitynawã.



Variedade de artesanatos Pataxó à venda no kijeme da Reserva da Jaqueira. (crédito: Alicia Araújo da Silva Costa)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No bojo dessa “herança cultural”, as artistas Nitynawã, Jandaya e Nayara vem trabalhando na retomada do tucum, da piaçava, entre outras fibras naturais, em sua produção artística; além da tradicional arte plumária e com sementes; e, o artista Oiti Pataxó é protagonista da retomada da cerâmica Pataxó e das esculturas entalhadas à mão, em madeira. O caráter artista dessa produção artesanal reside ainda no ato de transportar, consciente e reflexivamente, cada um desses modos de fazer ancestrais diretamente para o tempo presente, para serem acionados como diacríticos da etnia.

Quando retomada na contemporaneidade, no seio do movimento de afirmação cultural, a memória biocultural relacionada à produção de artefatos considerados tradicional – a que Souza chamou “herança cultural” - reafirma a identidade étnica, propõe novas formas de produção da arte e de ocupação de territórios, além de fortalecer os movimentos decoloniais resistência indígena. Em suma, arte Pataxó é também expressão política, na medida em que determinados artefatos se tornam instrumentos usados pelos Pataxó para contar narrativas contra-hegemônicas da História, num explícito ato de rejeição à retórica oficial acerca do evento do “descobrimento” da nação brasileira.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. **Memória social**: itinerários poéticos-conceituais. *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016 p. 41-66.

COSTA, Alicia Araujo da S. **Tecendo o viver sossegado**: as artes de resistência da Reserva Pataxó da Jaqueira. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Estado e Sociedade. Porto Seguro: UFSB, 2020.

FERREIRA, Oziel Santana, et al. **Assim Contam os Mais Velhos**: experiências e resultados da experiência intercultural em pesquisa sobre gestão etnoambiental de territórios pataxó. Feira de Santana: UEFS Editora, 2018.

NEVES, Sandro Campos. **Produção, Circulação e Significados do Artesanato Pataxó no Contexto Turístico da aldeia de Coroa Vermelha, Santa Cruz Cabrália-BA**. PASOS. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*. Vol. 9(3) Special Issue pp 45-58. 2011.

NITYNAWÃ. **Histórias da Reserva da Jaqueira**: experiências de autogestão em etnoturismo. Monografia. IFBA. Porto Seguro, 2018.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **O nascimento do Brasil e outros ensaios**: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016.

Souza, Arissana Braz Bomfim de. **A aranha vive do que tece**. *Cadernos de Arte e Antropologia*. Vol. 2, N. 2, 2013 p. 13-29.

UM RINOCERONTE EM EXPOSIÇÃO

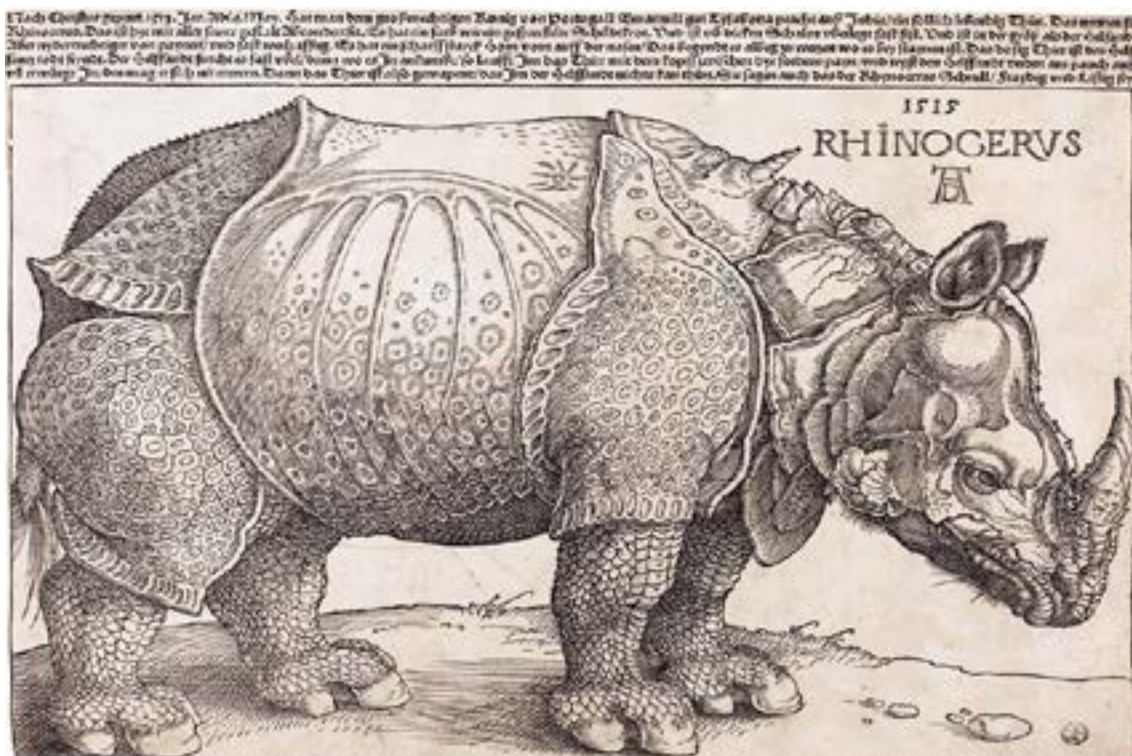
Ana Lúcia Beck¹

1 Faculdade de Artes Visuais / Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG)

Resumo: Em 1515, Albrecht Dürer realizou desenho e gravura daquela que logo se tornou uma das imagens mais impactantes e longevas da história da arte. Baseado em descrições, o artista desenhou aquilo que nunca viu: um rinoceronte. Impressiona até os dias de hoje o impacto que essa imagem de segunda mão teve, considerando-se o fato de o artista não ter tido acesso à imagem direta de um rinoceronte. A criação foi determinada, portanto, por descrições, pela disposição imaginativa do artista e sua incansável pesquisa plástica. O caso é exemplar como metáfora sobre o impacto cada vez maior que as imagens de segunda mão e a realidade virtual tem sobre o cotidiano, inclusive o ensino em tempos de pandemia. Pergunto-me, seguidamente, o quanto nossa habilidade crítica possa estar sofrendo frente a esse distanciamento cada vez maior de percepção direta do mundo. Assim, propomos refletir sobre o lugar da arte e a função da crítica em seu potencial de contribuição para a justiça social. Em nosso entendimento, a justiça social passa necessariamente pelo acesso ao mundo e pelo acesso ao conhecimento. No que tange ao acesso e recepção das produções artísticas, os mesmos podem contribuir para o desenvolvimento de competências críticas, que dependerão da relação dos sujeitos com o universo das palavras, das imagens, mas principalmente pelo acesso ao trânsito incansável entre elas. A crítica como esforço perpétuo nesse trânsito exemplarmente indicado por Alberto Manguel, poderá contribuir para a identificação e compreensão da diferença entre imagens primárias e secundárias; imagens de um mundo apreendido diretamente e daquele apreendido a partir das imagens produzidas por outrem. Essa, por sua vez, distinção necessária em tempos de exacerbamento de nossa relação com o mundo através de realidades e meios de comunicação virtuais.

Palavras-chave: Crítica de Arte; Imagens; Relação Palavra-imagem.

Em 1515, o artista renascentista Albrecht Dürer (1471-1528) criou aquela que é sem dúvida uma das mais impactantes e longevas imagens da cultura visual europeia. Trata-se da xilogravura que “descreve” e/ou “retrata” um rinoceronte; e esses termos estão grafados entre aspas justamente porque a imagem coloca em xeque a relação entre o visual, o verbal e a realidade. Em outros termos, as narrativas verbais, elaborações textuais imprescindíveis para a apreciação crítica das imagens, elaboram-se a partir do potencial das imagens de questionar a precisão atribuída à linguagem verbal. O que podem as narrativas – o que pode o ensaio do crítico – face a tal grau de mobilidade das imagens sobre a linguagem? Mobilidade das imagens em motivarem palavras e destas em motivarem “novas imagens que por sua vez se tornam acessíveis através de outras palavras e imagens” (BAL, 2012, P. 69).



Albrecht Dürer. *Rhinocervus* (Rinoceronte). 1515. Xilogravura. 23,5 X 29,8 cm. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Rhinoceros_\(NGA_1964.8.697\)_enhanced.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Rhinoceros_(NGA_1964.8.697)_enhanced.png)

Este ensaio não pretende elaborar respostas, mas mobilizar algumas reflexões ou incômodos. Poderia a gravura de Dürer ser considerada uma espécie de metáfora sobre o poder da criação artística sobre a realidade? Nesse caso, a arte, feito um elefante em loja de cristais, se assemelharia à presença da gravura de Dürer em uma exposição? Confrontado com ela, onde começa e onde termina o trabalho do crítico? Confrontado com ela, onde se situa a realidade e onde a arte? Talvez no trânsito incansável entre ambas, ou, como concebe Alberto Manguel (2001), no trânsito perpétuo que nos leva – seres de imagens que somos – a traduzirmos imagens em narrativas e narrativas em imagens *ad infinitum*.

Para MacGregor, o *Rhinocervus*, será uma das mais famosas imagens do Renascimento, culminância entre o desenvolvimento das novas tecnologias de navegação e de imprensa que alimentaram a expansão do conhecimento sobre os novos mundos pelo continente Europeu a partir do século XV (MacGREGOR, 2010, p. 394). A gravura de Dürer resulta de uma dramática sequência de fatos, muitos dos quais bem conhecidos pelo público, mas que valem a pena serem recuperados.

Um rinoceronte teria sido apresentado pelo Sultão de Gujarat, Muzaffar Shah II, a Alfonso d’Albuquerque, governador das províncias portuguesas na Índia, em 1514; fato explicado pelas

incursões portuguesas na Ásia por vias marítimas. Nos primeiros meses de 1515, o rinoceronte teria realizado viagem marítima de 120 dias à Lisboa, de onde teria partido em seguida rumo à Roma como presente do rei de Portugal ao Papa (MacGREGOR, 2010, p. 395). A menção a alguns desses fatos encontra-se no desenho preparatório para a gravura, em texto descritivo cunhado por Dürer onde se lê: “Em primeiro de maio do ano de 1513 DC [data corrigida por ele posteriormente], o poderoso rei de Portugal, Manuel de Lisboa, trouxe um animal vivo da Índia, chamado rinoceronte. Esta é uma representação precisa.”



Albrecht Dürer. *Desenho preparatório para O Rinoceronte*. 1515. Bico de pena e nanquim marrom. 27.4 x 42 cm. Coleção The British Museum. ©Trustees of the British Museum. Disponível em: https://em.wikipedia.org/wiki/File:Durer_drawing.png

No contexto deste ensaio, interessam-nos duas questões principais. Sabe-se que o desenho e a gravura não são representações absolutamente precisas, apesar da estranha semelhança que as imagens de Dürer possuem com os espécimes de rinocerontes indianos, tão distintos dos rinocerontes africanos mais comuns em zoológicos mundo afora. As dessemelhanças contrastam desproporcionalmente com o alcance e sobrevida da gravura que até os dias de hoje impacta os olhares que a perscrutam. Gravura que evidencia o fato de que a arte se torna arte na medida em que se afasta da realidade, ou seja, da mera representação de ordem mimética. Em segundo lugar, a sobrevida dessa imagem é paradigmática do mundo em que vivemos, um mundo impulsionado pelas descobertas, desejos, pesquisas e criações do século XV. Um mundo no qual a arte ainda pode ser considerada responsável pela elaboração de “imagens de segunda mão” que se diferenciam em certo grau e medida da “realidade em si” apreendida enquanto imagem de primeira mão. Porém, até que ponto em uma sociedade cada vez mais voltada para realidades virtuais, distinguimos entre uma e outra? Até que ponto essa distinção ocorria àqueles que se depararam nas primeiras décadas com a gravura de Dürer? Nascia ali o conceito de arte que, todavia, não marca de fato os traços que a distinguem da vida?

A viagem da notícia entre Lisboa e Nuremberg, onde vivia Dürer, sobre a chegada do rinoceronte em Portugal, é indicada por MacGregor para quem o rinoceronte viveu menos do que a reputação que ganhou na Europa da época, tendo se tornado personagem de notícias, poemas

e esboços “[...] the rhino lived on by reputation, and even while it was alive, accounts, poems and sketches of the exotic creature spread across Europe” (MacGREGOR, 2010, p. 396). Segundo MacGregor, o impacto da gravura no contexto europeu do período, devia-se não somente ao que tornava visível de mundos distantes, nunca experienciados pela maioria daqueles que tiveram a gravura sob os olhos. Tal impacto devia-se ao fato de que a existência do rinoceronte real, ao qual a gravura fazia menção, comprovava a veracidade de conhecimentos oriundos da Grécia Antiga, tais como a “História Natural” de Plínio. Esbarramos aqui com a inocente ideia que impera ainda nos dias de hoje em grupos de *WhatsApp* e outras ferramentas de comunicação digital: se vi, é porque existe! Para tal, basta ao leigo ver e acreditar no que vê baseado na premissa de que o que é visível é fato concreto.

Voltando ao rinoceronte, curiosamente, numa inversão do destino, a gravura de Dürer se tornaria modelo para as ilustrações de uma publicação holandesa da obra de Plínio no século XVII. Tornou-se, quem diria, modelo de dar a ver o desconhecido, tornando-o visto e assim conhecido:



Ilustração de rinoceronte para *Naturalis Historia* de Plínio o Velho (Gaius Plinius Secundus 23/24–79 EC). Edição por Jan Hendricksz, Amsterdam: 1657. Arquivo da Autora.

A noção da arte como uma imagem de segunda mão que adquire vida própria subjaz à própria história da disciplina da crítica de arte. Desde Diderot¹ identifica o crítico a necessidade de “guiar o olhar do público”, mesmo quando as fronteiras entre a representação e a realidade embaralhava-se não somente no texto crítico, mas nos pressupostos que caracterizavam a crítica. Da crítica de caráter moralista depreendia-se que cabia ao crítico orientar o público não somente a apreciar a arte, mas também a portar-se no mundo. Vale dizer que numa curiosa equação, cabia ao crítico, sem diferenciar a imagem direta daquela oriunda da percepção de terceiros sobre a realidade, fomentar no espectador a valorização de um determinado comportamento e código de valores. Bem sabemos que a partir do século XIX (FER, 1998) essa equação é abalada pela crítica de críticos poetas tais como Baudelaire para o quem importava antes comentar como um artista como

1 A esse respeito, veja-se a crítica de Denis Diderot endereçada à obra de François Boucher apresentada no Salão de Paris de 1765 (DIDEROT, 1995).

Delacroix manipulava e orquestrava um meio como o da pintura,² do que orientar o espectador a realizar uma leitura crítica da realidade à qual a imagem poderia fazer relação, fosse ela realista ou pura fantasia romântica. A gravura de Dürer, porém, situa-se bem antes do período no qual se pensava no papel e na função da crítica de arte, em uma fronteira tênue entre a nascente ilustração científica baseada na observação empírica do mundo e a investigação dos artistas sobre o potencial de meios, como o da gravura, para criar efeitos de realidade, o que é sobremaneira o caso de Dürer. O artista investigará especialmente a gravura em termos técnicos, mas sobretudo em seu potencial de tornar visível e conhecível mesmo aquilo com que não se tinha familiaridade. Em certo sentido, o universo mais amplo de sua obra revela um artista capaz de, a partir da observação do mundo circundante, daquilo que podia ver e observar em primeira mão, realizar um trabalho de edição que torna plausíveis imagens que são fruto de edição. Considere-se, para citar um breve exemplo, como o desenho realizado durante a viagem à Itália entre 1494 e 1495 lhe apresentará, no castelo de Arco (sul do Tirol), um modelo compositivo que será utilizado exhaustivamente em pinturas e gravuras: um cidadela com seu castelo fortificado situado no topo de um morro com rocha exposta que se avista ao longe.



Figura à esquerda: Albrecht Dürer. *Castelo em Arco*. Desenho aquarelado. 1494-1495. Museu do Louvre, Paris. Disponível em: www.wikiart.org/en/albrecht-durer/view-of-the-arco-valley-in-the-tyrol-1495.

Figura ao centro: Albrecht Dürer. *O cavaleiro, a morte e o diabo*. Gravura em metal. 1513. 24.4 x 18.8 cm. Galeria Albertina, Viena. Disponível em: https://www.nga.gov/features/slideshows/albrecht-duerer--master-drawings--watercolors--and-prints-from-t.html#slide_13, acesso em dezembro de 2020.

Figura à direita: Detalhe da gravura: registro da autora.

Neste ponto, o rinoceronte de Dürer, é paradigmático de toda sua produção, mesmo quando não mais percebemos a tensão entre realidade, imaginação e recriação que sustenta seu processo de criação. Ao analisar o desenho preparatório para a gravura, Berger enfatizará que o artista não teve a oportunidade, concedida a muitos que estavam em Lisboa à época, de ver o rinoceronte vivo. Entretanto, a notícia do evento teria chegado a Dürer através de um esboço e de uma descrição. Segundo Berger, seria essa falta de observação empírica do espécime que explicaria as “inconsistências anatômicas” do desenho (BERGER, 2013, p. 81). Como observa Feiman, há algumas variações no detalhamento e características do rinoceronte entre a versão do desenho, a matriz e as impressões feitas a partir desta, sendo imprecisa a informação sobre se foi Dürer mesmo quem supervisionou a realização de várias matrizes executadas a partir de seu desenho, visto que muitas delas teriam sido executadas após sua morte. A autora afirma que o fato de uma

2 Veja-se a crítica de Charles Baudelaire às obras apresentadas por Eugène Delacroix na Exposição Universal de 1855 (BAUDELAIRE, 1956, p. 216-217).

das matrizes ainda ter estado em utilização em 1620 na Holanda, causou alterações e desgastes na matriz que teriam ofuscado em larga medida o carácter informativo da versão original (FEIMAN, 2012, p. 24). Tais alterações, assim como a reprodução maciça da imagem originada em Dürer, explicam em parte seu poder e sua influência na constituição do imaginário europeu e mundial. Entre 4 e 5 mil cópias da gravura teriam sido vendidas no tempo de Dürer (MacGREGOR, 2010, p. 396), que viveria pouco mais de 10 anos após a realização da imagem que literalmente correu mundo alcançando, inclusive, a América. Segundo Barbero (GÓMEZ MOLINA, 2006, p. 516) absolutamente todas as imagens de rinocerontes produzidas no continente europeu até o século XVII, inclusive aquelas de ordem científica, baseavam-se na gravura de Dürer. Porém, conforme afirma Feiman, o significado da gravura aos poucos se distanciou do carácter didático e informativo de ordem zoológica, para se tornar fonte de prazer estético:

By plotting the history of Rhinoceros, we can see its meaning shift from a didactic source of zoological information to a pictorial source of aesthetic pleasure. [...] Dürer rendered the animal's folds of skin as sharply drawn contours, giving it an armor-like appearance. Otherwise, Dürer's representation of surfaces was highly accurate - the ribbed mid - section, knobby skin and soft, hairy ears. The degree of detail was surprising, given that Dürer had not actually seen the rhinoceros, and had based his depiction on a verbal description and perhaps a sketch by another artist. (FEIMAN, 2012, p. 22/23).

Não deveria nos causar espanto, portanto, que a gravura tenha alcançado a fama que alcançou, sendo até hoje fonte de inspiração para leigos e artistas.³ Afinal, em Dürer, a imaginação, a recriação, a edição e a composição são preponderantes na elaboração da versão final de muitos trabalhos, mesmo quando os mesmos se baseiam em incansável estudo do mundo natural.⁴ Para Feiman, já o desenho preparatório que Dürer faz para o rinoceronte teria carácter informativo, oferecendo uma visão esquemática, antes de ser mimético (FEIMAN, 2012, p. 22/23). Traço semelhante é identificado por Dackerman com relação à gravura realizada posteriormente:

Structured by the contradiction between its iconic status and its lacking verisimilitude, the image embodies and enacts the pervasive tension between nascent developments in empirical investigation of subjects from nature and the emergence of artistic practices that articulate the nature of representation itself. Dürer's woodcut rhinoceros is caught between the impulse toward the faithful depiction of nature and the drive to invent artistic forms that rival it. (DACKERMAN, 2012, p.165)

Perscrutar o sentido do rinoceronte de Dürer e seu impacto ao longo dos séculos reforça uma compreensão da arte formulada por Ortega Y Gasset, conforme relembra Manguel, para quem a arte só se torna arte quando a imagem artística é vista de forma independente, distante da natureza original que lhe dá origem. Segundo Manguel “o confronto com a fonte, com o ser real, invalida a contemplação ou a leitura da obra de arte” (2001, p. 153). Nesse ponto, o rinoceronte de Dürer se torna exemplarmente artístico, justamente em função de um afastamento do real implicado na dinâmica do processo de criação. É justamente nessa distância que ele aloja a criação enquanto produto da imaginação capaz de nos provocar assombro. Poderá a crítica, entretanto, furtar-se a alojar-se também nesse local delimitado por fronteiras incertas? Teria a crítica que nasceu com a “arte pela arte” contribuído para tal? Penso na crítica de ordem greenberguiana, que, ao privilegiar as produções abstratas e enfatizar a planaridade da pintura, relegou ao esquecimento o espaço

3 Veja-se, por exemplo, a presença do rinoceronte de Dürer na produção de William Kentridge, especificamente em *Rhinoceros* (escultura/construção em *foamcore* de 2007) e *Underweisung der Messung*, (série de seis fotogravuras de 2007, nomeadas a partir do título de um dos livros publicados por Dürer), ambas apresentadas na exposição *William Kentridge – Fortuna*, organizada por Lilian Tone (2013).

4 Com relação a este aspecto, chamo a atenção especialmente para a relação entre os desenhos de Dürer e a elaboração de obras gráficas tais como a série de gravuras de *Apokalypsis cum figuris*, série de 12 xilogravuras produzidas para as versões em latim e alemão desta obra organizada e editada pelo artista entre 1498 e 1511 (BECK, 2015).

imaterial da significação humana que perpetuamente se volta do real ao figurado e do figurado ao real também na tentativa de reter tal movimento. Teríamos então potencialmente nos afastado de investigarmos aquela dimensão onde a linguagem (seja verbal, seja pictórica) se desenvolve em espaço intervalar entre natureza e arte, entre realidade e representação? Antes do advento das mídias e tecnologias de realidade virtual a questão talvez pudesse ser ignorada. Mas podemos ainda fazê-lo? Podemos ainda ignorar a necessidade de aprofundamento do vínculo entre a crítica e a literatura? Vínculo que, como ponderava Foucault, localizava na linguagem experimentada o espaço intervalar da significação. Afirmava:

Que a literatura de nossos dias seja fascinada pelo ser da linguagem – isso não é nem o sinal de um fim nem a prova de uma radicalização: é um fenômeno que enraíza sua necessidade numa bem vasta configuração em que se desenha toda a nervura de nosso pensamento e de nosso saber. (FOUCAULT, 1999, p. 531).

Dürer, o artista que foi capaz de impulsionar esse mundo de imagens de segunda mão no qual mergulhamos nos últimos cinco séculos, bem sabia sobre a necessidade e a responsabilidade que cabe a cada um relativamente ao situar-se criticamente frente ao mundo. Seu rinoceronte, porém, talvez seja indicativo de algo mais, algo a respeito de que ainda não sei o quanto o artista refletiu: o poder que ele próprio detinha de produzir imagens mais impactantes que a própria realidade. Poder que se sustentava por sua vez nesta complexa equação de ser *Unheimlich*: ao mesmo tempo familiar e estranho. Como afirma Gómez-Molina, “es necesaria una gran dosis de sorpresa para despertar nuestro interés por conocer. Lo cotidiano, merma, sin duda, la capacidad de asombro” (GÓMEZ MOLINA, 2006, p. 516).

Dürer com certeza sabia do poder do assombro como convite ao conhecimento e à crítica. Resta saber em que medida podemos recuperar na crítica a habilidade de navegar pelo vasto mar situado entre realidade e ficção, imagem e realidade, figuração e texto. Resta nos dedicarmos também a um esforço criativo capaz de, no texto, ampliar o potencial deste de nos fazer, como convida Bal (2012), retornar à obra e através desta, digo eu, ao mundo. Retorno que a arte e sua crítica podem promover. Recuperação necessária, e Dürer certamente o intuía, para acabar com a “trágica cegueira” que, através dos séculos, como defende impecavelmente Martin Luther King (2012), sustentou as justificativas morais de políticas sociais raciais, escravagistas e segregacionistas. Dürer e King sabiam: toda sabedoria – e todo amor – nascem da experiência! Da experiência que enxerga profundamente, para além do intervalo entre realidade e figuração: a experiência estética!

REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. *Traveling concepts in the humanities – a rough guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- BARBERO, Manuel. De lo imaginário representado. In: GÓMEZ MOLINA, Juan José (org.). *Las Lecciones del Dibujo*. Madri: Ediciones Cátedra, 2006.
- BAUDELAIRE. *The mirror of art – critical studies*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1956.
- BECK, Ana Lúcia. No princípio era o verbo: O contexto interartes em Albrecht Dürer. In: FERREIRA, Gabriela S.; OLIVEIRA, Marta R., BITTENCOURT, Rita L. e GATTELI, Vanessa H. (Orgs.). *Espaço/ espaços – VI Colóquio Internacional de Literatura Comparada Artigos*. POA: Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: www.academia.edu/10973805/No_princ%C3%ADpio_era_o_verbo_-_o_contexto_interartes_em_Albrecht_D%C3%BCrer
- BERGER, John. *Dürer – watercolours and drawings*. Colônia: Taschen, 2013.
- DACKERMAN, Susan. Dürer's indexical fantasy: The rhinoceros and printmaking. In: DACKERMAN, S. (org.). *Prints and the pursuit of knowledge in early Modern Europe*. Cambridge/Londres: Harvard Art Museums/Yale University Press, 2012.
- DIDEROT, Denis. "The Salon of 1765" In: DIDEROT. *On Art vol I, The Salon of 1705 and On Painting*. Londres: Yale University Press, 1995.
- DÜRER, Albrecht. *Records of Journeys to Venice and the Low Countries by Albrecht Dürer*. Disponível em: http://www.gutenberg.org/ebooks/3226_
- FEIMAN, Jesse. The Matrix and the Meaning in Dürer's Rhinoceros. *Art in Print Review*. Vol. 2, No. 4, Novembro – Dezembro 2012, p. 22-26. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43047078?mag=durers-rhinoceros-and-the-birth-of-print-media&seq=1#metadata_info_tab_contents, acesso em Novembro de 2020.
- FER, Briony. Introdução. In: FRANSCINA, Francis... [et alii]. *Modernidade e Modernismo – a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KING, Martin Luther. "Love in action" in: *A gift of love – sermons from Strength to love and other preachings*. Boston: Beacon Press, 2012. p. 32-44.
- MacGREGOR, Neil. *A history of the world in 100 objects*. Londres: The British Museum/Allen Lane/Penguin Group, 2010.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens – uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STECK, MAX. *Dürer – Eine Bildbiographie*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1964.
- TONE, Lilian (org.). *William Kentridge – Fortuna*. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Instituto Moreira Sales/Fundação Iberê Camargo, 2013.
- WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Drawings of Albrecht Dürer*. Nova Iorque: Dover Publications, 1970.

ARTE E DIREITOS HUMANOS: UM ENTRELACE POR MEIO DAS OBRAS DE BANKSY

Carolina Cristina Santos de Carvalho Rezende¹
Edson Leite²

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

2 Professor Titular do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

Resumo: A Declaração Universal dos Direitos Humanos objetiva o respeito a direitos e liberdades. A equidade entre os seres humanos. Um mundo desprovido de preconceitos. Todavia, o racionalismo do direito, seu rigor cientificista, pode ser de difícil interpretação. Daí a relevante conexão entre arte e direitos humanos, porque a linguagem visual da arte pode se comunicar mais facilmente com a população, aflorando percepções, indagações, transformações. A imagem da criança migrante, com colete salva-vidas e um sinalizador de luminosidade intensa, foi lançada na parede de um prédio histórico, em Veneza; a figura de Steve Jobs, cuja paternidade biológica remete a um imigrante sírio, desponta no muro de um campo de refugiados; tinta e spray também deram forma à menina que voa, elevada por balões, como se quisesse ultrapassar o muro que separa a Palestina de Israel - ou as barreiras entre a realidade e a imaginação; a chama da vela queima a bandeira americana. Velas, flores e o retrato de uma figura negra reverberam a crítica contra o assassinato de George Floyd, negro, asfixiado pelo joelho de um policial, branco. As obras supracitadas, criações do street artist Banksy, reúnem diversos significantes que revelam emergências contemporâneas. Tornam visíveis - especialmente com a internet - direitos humanos, como o direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. Assim, este texto busca, a partir das obras de Banksy, discutir como a arte pode expor graves questões humanitárias, lutar pela proteção dos direitos humanos, evidenciar a urgência da concretização do princípio da dignidade humana e motivar o exercício da cidadania. Pretende demonstrar como a arte pode descortinar a humanidade, por vezes encoberta pelo esquecimento e, com criatividade e crítica, desvelar a necessidade do outro.

Palavras-chave: Arte; Banksy; Direitos Humanos; Arte urbana; Ativismo



Estêncil de Banksy em Veneza. Fonte - Marialaura Gionfriddo

Acima da linha que separa as águas do *Canale Rio Novo* do pavimento de um edifício histórico no *Campo San Pantalon*, em Veneza, está a imagem criada na parede, por meio da técnica do estêncil, de uma criança vestida com um colete salva-vidas e braço direito esticado. A mão segura um sinalizador, que emite uma luz rosa neon. A figura pode remeter a refugiados e migrantes, num pedido de resgate marítimo. As águas do canal, agitadas pelos barcos, formam pequenas ondas, que ajudam a dar uma atmosfera de mais veracidade à composição total da cena, formada pela obra e pelo espaço circundante. A imagem, lançada pelas tintas do spray, é de autoria do *street e graffiti artist* britânico Banksy (de identidade não revelada) e foi realizada clandestinamente, durante a Bienal de Veneza de 2019 – o tema da Bienal: *May You Live in Interesting Times*.

É possível perceber as amplas dimensões abarcadas na supracitada obra de Banksy: arte, política, humanidade; capazes de fazer emergir à superfície sérios problemas contemporâneos, como os grandes deslocamentos de pessoas, que saem de seus países de origem, onde estavam em condições desumanas, desprovidas de respeito e dignidade, para enfrentarem novas situações degradantes, na esperança de uma vida melhor. No mesmo ano em que a obra de Banksy surgiu em uma parede do *Campo San Pantalon*, a ONU divulgou que, no período compreendido entre 2014 e 2018, o número de crianças refugiadas e migrantes que alcançaram a Itália sem a família, pelas vias marítimas, ultrapassou 70 mil.

Em 2015, no campo de refugiados de Calais, na França, Banksy trouxe para o muro a imagem de Steve Jobs, fundador da empresa Apple – gigante da tecnologia – e cuja paternidade biológica alude a um imigrante sírio. O personagem sustentava um saco de lixo no ombro esquerdo e, na mão direita, portava um objeto que lembrava o primeiro computador Macintosh, da Apple. Ressalta-se que, segundo a Agência da ONU para refugiados, das 79,5 milhões de pessoas que, até 2019, precisaram abandonar o local em que viviam, 26 milhões são refugiados e a Síria é o país de

origem da maioria.

Em outra obra do artista, datada de junho de 2020: flores, velas, a bandeira norte-americana em chamas e o retrato da figura negra, sem fisionomia definida e de olhos brilhantes, reverberam a crítica contra o assassinato de George Floyd, negro, asfixiado pelo joelho de um policial, branco. A comoção e perplexidade decorrentes da morte de Floyd, ocorrida durante a pandemia da COVID-19, repercutiram mundialmente e reacenderam o movimento *Black Lives Matter* (fundado em 2013, que luta, especialmente, contra a violência policial perpetrada em detrimento de negros), emitindo coros de insurgência contra o racismo.

As obras supracitadas, criações de Banksy, reúnem diversos significantes que evidenciam emergências de nosso tempo. Tornam visíveis – notadamente quando estão no espaço público ou em razão da Internet – direitos humanos, como o direito à vida, à liberdade, à inexistência de discriminação e à segurança pessoal.

Completados 72 anos de vigência, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, buscando uma sociedade mais igualitária, ausente de preconceitos, sustenta que equidade e dignidade, entre os seres humanos, são alicerces para a justiça, a liberdade e a paz. Evoca o respeito pelo outro. Relevante assinalar, todavia, que os direitos humanos vão além das anunciações literais, porquanto também consistem em instrumentos de manifestação e regulamentação que, aplicados a variadas culturas, pretendem reintroduzir os seres humanos no ciclo de continuação da vida, possibilitando que ambientes de enfrentamento e confrontos sejam instaurados. Assim, para Joaquín Herrera Flores (2002, p. 26-27), eles “São processos dinâmicos que permitem a abertura e a conseguinte consolidação e garantia de espaços de luta, pela particular manifestação da dignidade humana”.

Cabe ressaltar que o racionalismo do Direito, seu cientificismo e linguagem podem não ser de fácil compreensão à grande parcela da população mundial e é insuficiente que os direitos humanos sejam somente proclamados. Como acenava Norberto Bobbio (2004), é importante que sejam defendidos e que acolham a humanidade.

O entrelaçamento entre direitos humanos e arte pode auxiliar na condução de mudanças significativas nas sociedades – que estão em constantes transformações –, estimulando a defesa de um mundo mais justo, crítico. A linguagem visual da arte se comunica de modo mais compreensível com a população, aflorando imaginários, sentimentos, percepções, indagações quanto às condições sociais e de vida existentes. De acordo com a European Union Agency for Fundamental Rights (2017, p. 11, tradução nossa):

A arte pode registrar os abusos dos direitos humanos, proporcionando assim uma forma única de nomear e envergonhar, testemunhar e responsabilizar. [...] O direito de protestar é uma manifestação crucial da liberdade de expressão e muitas vezes assume a forma de uma objeção aos abusos dos direitos humanos.

Ao levar sua arte de conotação política para um espaço aberto, Banksy permite que um grande público acesse, sensibilize-se e discuta criticamente as inquietações a ela inerentes. Atuando nessa confluência entre arte e política, o artista também pode ser considerado um ativista. Porque produz manifestações artísticas que promovem uma *political agenda*, fazendo da arte um modo para buscar transformações de cunho social – um exemplo de ativismo. Ainda, em 2020, o *street artist* financiou um barco para resgate de refugiados e migrantes que visavam alcançar a Europa. A embarcação trazia, externamente, uma obra de Banksy.

Desse modo, as produções artísticas elencadas têm o condão de escancarar questões de caráter social, político e humanitário, fomentando reflexão, conscientização e ação. Além disso, destaca-se a importância da mídia e da Internet na disseminação das obras do artista, permitindo que o conhecimento sobre os problemas por elas abordados atinjam diversificados grupos sociais. Afinal, Anne Cauquelin (1992) já asseverava que as novas comunicações balançaram o mundo da

arte.

Outros exemplos das manifestações artísticas de Banksy, que se conectam à defesa de direitos humanos, são as produzidas na Palestina. Nos anos 2000, o artista criou diversas obras no muro da segregação, que divide Palestina e Israel, como a da menina que segura diversos balões e voa, como se quisesse ultrapassar o obstáculo que separa os dois povos, as barreiras entre a realidade e a imaginação. Em dezembro de 2017, em *Bethlehem*, Banksy, o diretor de cinema Danny Boyle e a diretora palestina Riham Isaac promoveram uma peça de Natal, atuada por crianças palestinas. Denominada de *The Alternativity*, a encenação teve a presença de diversas pessoas da região, reunidas perto do muro da segregação (onde anjos criados de spray tentavam abrir uma fenda). Transmitida pelo canal BBC Two, a peça recriou, de forma alternativa, a narrativa concernente ao nascimento de Jesus. A anúncio do anjo à Virgem ocorreu via mensagem de texto. Ao final: simulação de neve, luzes, música e a natividade, para trazer a paz (ainda trabalhada), salientaram a atmosfera natalina e teatralizaram a história, recontada com a inserção de elementos contemporâneos, contribuindo para a exposição do tenso conflito existente na região.

Ao analisar preocupações decorrentes da interseção entre arte e função social, Aracy Amaral (2003, p. 25) apontou que a problemática do artista, na contemporaneidade, dirigia-se para os subsequentes caminhos:

como fazer que o produto de seu trabalho tenha uma comunicação com um público mais amplo; que sua obra possa refletir uma participação direta em seu contexto social; e, eventualmente, a participação dessa obra para uma eventual ou desejável mudança na sociedade.

Daí que, talvez, a encenação em *Bethlehem*, somada ao ambiente que a circundava, tenha encontrado possíveis caminhos para as soluções dos aludidos problemas, afinal, além de ter alcançado um grande público e envolvido a população local, pode ter contribuído para incentivar uma transformação da realidade, ainda que no âmbito do desejo.

Em dezembro de 2019, na Inglaterra, Banksy trouxe para o muro a imagem de renas mágicas que carregavam um trenó – na verdade, um banco de rua. Na sequência, publicou um vídeo onde uma pessoa, de nome Ryan, deitava no supramencionado banco. A cena composta pelo corpo deitado de Ryan e seus objetos, como que contíguos à obra de Banksy, parecia que o transportava, num voo, a um céu estrelado, remetendo a uma cena natalina. Com base nas informações do artista, em sua conta no Instagram, durante o lapso temporal de 20 minutos, em que a cena foi filmada, pessoas que passaram pelo local deram comidas, bebida e um isqueiro a Ryan, inexistindo pedido. No dia subsequente à postagem, a publicação tinha alcançado aproximadamente três milhões de visualizações na rede social do artista.

Obras oriundas do encontro entre arte e cidade, como a citada anteriormente, embora não sejam passíveis de alterar injustiças sociais, são meios para incitar pensamentos, ações e mudanças, notadamente diante das situações atuais, onde pandemia, confrontos e pobreza causam preocupação no contexto global.

Por outro lado, relevante destacar que analisamos, neste texto, um artista britânico e que, embora sua identidade não seja identificada, a imagem que se tem é de um artista homem e europeu, algo a se pensar quando examinamos questões de alcance e influência. Contudo, tal argumentação é suficiente para anular as mensagens sociais, políticas e humanitárias emanadas de suas obras?

Em outra manifestação artística, Banksy trouxe imagens de sete mulheres vítimas do Holocausto, vestidas com uniformes listrados, algumas sem cabelo, mas todas com batom. Em seu livro “Guerra e Spray” (2012), ao lado da supracitada imagem, sob o título “Manifesto”, o artista traz parte do texto escrito pelo tenente-coronel britânico Mervin Willett Gonin, com as percepções sobre

as atrocidades presenciadas em 1945, no tempo em que passou no campo de concentração de Bergen-Belsen, na Alemanha governada por Adolf Hitler. No local, em torno de quinhentas pessoas morriam diariamente e eram notórios os resultados do confinamento forçado e do descaso com a vida humana, como doenças, fraqueza, fome e incapacidade de discernimento. Naquele cenário repugnante, sobreveio o recebimento de batons. Tais objetos que, naquele contexto, poderiam ser tidos como fúteis, face a tantas outras necessidades, fizeram aquelas mulheres se sentirem humanas outra vez. E é essa cena que Banksy traz em sua obra.

Destarte, o presente texto pretendeu demonstrar, a partir das criações de Banksy, nas ruas, muros e em outros suportes, divulgadas por diversificados meios, como a arte pode evocar e dar visibilidade a questões humanitárias; lutar pela proteção dos direitos humanos; evidenciar a urgência da concretização do princípio da dignidade humana e estimular o exercício da cidadania, sustentáculos de um Estado Democrático de Direito; pode descortinar a humanidade, por vezes encoberta pelo manto do esquecimento e, com criatividade e crítica, desvelar a necessidade do outro. Abrindo-se ao que Joaquín Herrera Flores (2009, p. 75) chamou de “a capacidade de atuar no mundo”.

REFERÊNCIAS:

- ACNUR BRASIL. 79,5 milhões de pessoas forçadas a se deslocar no mundo até o final de 2019. **Agência da ONU para Refugiados**. Brasília, 18 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.acnur.org/portugues/dados-sobre-refugio/>>. Acesso em: 11 nov. 2020.
- AMARAL, A. A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ASSEMBLEIA GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, de 10 de dezembro de 1948. Disponível em: <<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=por>>. Acesso em: 3 nov. 2020.
- BANKSY. **Banksy Guerra e Spray**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- BOBBIO, N. **A era dos direitos**. tradução Carlos Nelson Coutinho. 7. reimpressão. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 31 out. 2020.
- CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea. Uma Introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- EUROPEAN UNION AGENCY FOR FUNDAMENTAL RIGHT. Exploring the connections between arts and human rights. Luxembourg. **Publications Office of the European Union**, 2017. ISBN 978-92-9491-831-4. Disponível em: <https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2017_arts-and-human-rights-report_may-2017_vienna.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- FLORES, Joaquín. **A (re) invenção dos direitos humanos**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.
- _____. Direitos humanos, interculturalidade e racionalidade de resistência. **Sequência**, Florianópolis, v. 23. n. 44, p. 9-29, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15330/13921>>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- JONES, J. Have a Banksy Christmas: his Birmingham reindeer are an artistic miracle. **The Guardian**. London, 10 dec. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/dec/10/banksy-birmingham-reindeer-homeless-art-christmas>>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- MAKORI, B. Renas voadoras de Banksy ressaltam sofrimento dos sem-teto no Natal. **Estadão**. São Paulo, 11 dec. 2019. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes.renas-voadoras-de-banksy-ressaltam-sofrimento-dos-sem-teto-no-natal,70003121850>>. Acesso em: 1 nov. 2020.
- ONU NEWS. ONU: 60 mil jovens migrantes que chegaram à Itália sozinhos precisam de apoio. **Nações Unidas**, 8 nov. 2019. Disponível em: <<https://news.un.org/pt/story/2019/11/1693901>>. Acesso em: 12 nov. 2020.

MESA: CRÍTICA, CURA E CURADORIA - CONVERSA ENTRE CASTIEL BRASILEIRO E DODI LEAL

Castiel Brasileiro¹ e Dodi Leal²

1 Artista visual, macumbeira e psicóloga formada em Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente mestranda no programa de Psicologia Clínica da PUC-SP sob orientação da Profa. Dra. Suely Rolnik.

2 Travesti educadora e pesquisadora em Artes Cênicas. Professora do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

ALESSANDRA SIMÕES: Boa tarde a todes, estamos chegando ao final da nossa jornada, nessa sexta à tarde com uma programação especial, vamos ter muitas surpresas que vão acrescentar ideias fervilhantes, para tudo que a gente vem discutindo aqui dentro do cenário da arte contemporânea.

Não posso chamar de mesa, não sei bem como podemos chamar, mas é algo muito especial, do qual vai fazer parte Castiel Vitorino Brasileiro e Dodi Leal, cura, crítica e curadoria.

Agora vou apresentar as artistas.

CASTIEL VITORINO BRASILEIRO: Artista visual, macumbeira e psicóloga formada em Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente mestranda no programa de Psicologia Clínica da PUC-SP sob orientação da Profa. Dra. Suely Rolnik. Pesquisa e inventa relações em que corpos não-humanos se desprendem das amarras da colonialidade. Compreende a macumbaria como um jeito de corpo necessário para que a fuga aconteça. Dribla, incorpora e mergulha na diáspora Bantu, e assume a vida como um lugar precível de liberdade. Atualmente, desenvolve estéticas macumbeiras de sua Espiritualidade e Ancestralidade Travesti. Nasceu em 1996 em Vitória/Espírito Santo – Brasil.

DODI LEAL: Travesti educadora e pesquisadora em Artes Cênicas. Professora do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Dedicar-se aos estudos da performance e visualidades da cena e do corpo, perpassando por ações de crítica teatral, curadoria e pedagogia das artes.

Dodi e Castiel, vão nos oferecer um momento que se chama, crítica, cura e curadoria, elas nos dizem:

Como performar o invisível? Procuraremos tratar nesta conversa das imagens profundas, dos modos existenciais e dos machucados corporais da terra e de como as nossas ritualidades, nossas sabenças encantadas, nossas bruxarias e nossas macumbarias pretas, indígenas e trans são perigos à colonialidade branca e cisgênera da arte.

Quais os rasgos da crítica de arte a partir da cura banto? Quais as amarras da curadoria de arte que se desfazem a partir da cura anticolonial travesti? A curanderia é o exercício de redirecionamento clínico (crítica cirúrgica de arte) de algumas práticas artísticas institucionais que precisam ser abandonadas, percebendo também as que devem ser reformuladas. Nos interessa semear novos matemas não-higienistas e colher danças de memórias, lógicas onde acaba-se definitivamente a ilusão do amor colonial e sua dominação (do-homem-nação).

Estes esgarçamentos de cura que fazem tremor à crítica e curadoria de artes ocidentistas, e que dão vazão a dimensionalidades temporais e espaciais sudacas-africanas-orientais que derrubam os padrões e os patrões da arte.

Então eu deixo com vocês, Castiel e Dodi, e desejo a todes uma excelente programação, obrigada.

DODI LEAL: “Eu determino que termine, aqui e agora. Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo. Determino que termine em nós e desate. E que amanhã, que amanhã possa ser diferente pra elas, que tenham outros problemas e encontre novas soluções, e que eu possa viver nelas, através delas e em suas memórias” (Linn da Quebrada). “Uma chama não perde nada, quando ascende outra chama”. Provérbio africano, abertura do livro “Um Defeito de Cor” da autora Ana Maria Gonçalves.

Castiel, muito obrigada por estar aqui comigo nessa tarde, prazer enorme conversar com você. Te admiro muito, e tenho uma pulsão de vida muito grande ao ver tua obra, a conhecer teu pensamento, ao fluir as ideias que você produz com sua prática artística e tua prática clínica. Estou aqui muito feliz também em dividir contigo questionamentos que eu venho trazendo em meu percurso prático enquanto professora, crítica e curadora de arte. Esse desafio nosso de pensar em crítica, cura e curadoria.

Eu queria primeiramente agradecer, agradecer ao evento, e é isso mesmo. Elas estarão aqui, vão chegar... não queira. Então quero passar pra você se apresentar e contar sua trajetória. Você pode trazer questionamentos sobre esse tema, crítica, cura e curadoria, que você está investigando em seu trabalho artístico.

Inclusive conversamos ontem um pouco, para combinar os caminhos possíveis para a conversa de hoje, e espero que possamos em breve nos conhecer pessoalmente. Você está aí em São Paulo, e eu aqui na Bahia. Lembro que conversamos sobre seu trabalho e como eventualmente você já traz em seu próprio fazer, o exercício da crítica e curadoria de arte. Em seu mestrado também você faz essa investigação, queria muito que você compartilhasse o que puder. Tenho algumas perguntas que vou trazer depois desse momento. “Vamo ouvir as bruxona, vamo lá”. Obrigada Castiel.

CASTIEL BRASILEIRO: Obrigada Dodi, obrigada ao evento pelo convite, obrigada a todas as pessoas que estão aqui e irão compor junto a nós esse encontro. Sou Castiel Vitorino Brasileiro, nasci na Fonte Grande, em Vitória, capital do Espírito Santo. E Espírito Santo é uma encruzilhada entre Rio de Janeiro, África, Bahia e Minas Gerais. Quero dizer sobre encruzilhada e conversar a partir de três pilares: a palavra, a arte e o corpo.

Sobre a palavra, gostaria de perguntar: porque estou aqui? Porque faz sentido minha presença aqui, com vocês? Porque fui convidada? Porque vocês querem me ouvir? Porque vocês querem me tocar e viver minha obra? Ano passado eu lancei um livro que se chama “Macumbas de Travesti, Feitiços de Bicha” e um dos títulos desse livro também é “Quando encontro vocês”. Mas hoje a pergunta que quero dizer é: “porque querem me encontrar?”, porque nesse desejo de encontro não há nada de novo, e no que eu faço não há novidade. O que há é uma outra forma de fazer, aquilo que já se faz há uma centena de milhares de anos, e aquilo que se faz não só em nossa espécie, mas também aquilo que acontece a partir de outros animais, vegetais e minerais. Outras vidas de outros reinos já fazem isso que estou fazendo, mas porque vocês querem justamente o que eu faço, na particularidade que eu faço? Que desejo é esse? E quando chegam a mim o que querem ouvir de mim? O que esperam de mim?

Esperam a linearidade? Esperam a perfeição? Esperam a salvação? Esperam a cura? Bem, eu não acredito em salvação, travestis não salvam ninguém, pessoas negras não salvam ninguém, ou, pelo menos, eu, uma travesti negra, não salvo ninguém. E também não acredito na evangelização, ou, pelo menos, a única evangelização que acredito é aquela que me possibilita trair a palavra, trair a linguagem, que é aquela feita por uma amiga chamada Ventura Profana. Mas aqui não direi sobre evangelização, quem a faz que fale! Eu quero dizer sobre meu rompimento com a demanda da salvação. Não acredito em salvação pois a salvação no contexto moderno está circunscrita no desejo de catequizar e na possibilidade de modificar a alma.

Então na radicalidade que a minha vida me ensina, e que meus ancestrais desejam que eu

fale, pergunto-me: como salvar um corpo que não há alma? De algum modo e de vários modos, nunca houve a possibilidade de salvação a mim, ou das pessoas que me antecederam, porque a África e o Ser africano - e subsujeito, e animalizado, e objetificado - nunca foi percebido como um ser compatível com a ideia de alma moderna, ou seja, com a ideia de memória. Então não temos memórias, não temos almas, no contexto da modernidade. Mas, em parâmetros vitais que não os modernos capitalistas, fundamentos Bantu nos ensina que em nossas vidas há memórias/almas que devem ser cultuadas.

Esta é a demanda: nos perceber em alma e cultuar nossas almas. Não acredito em salvação porque ela é uma experiência linear, e aqui não existe ingenuidade em mim. Eu não nasci artista, não nasci negra, não nasci travesti, tornei-me todas essas e tantas outras palavras, dizeres, linguagens e formas. Me tornei uma forma, mas não uma fórmula. A forma que hoje eu habito e que eu construo em meu corpo não é uma fórmula, por isso digo que travestis não salvam ninguém, em especial as negras, e meu tempo é precioso tentar salvar alguém, não acredito em salvação.

Não acredito na salvação porque a transsexualidade, transição de gênero, ou a escuridão da minha pele não me garante nada, nada se garante, porque a experiência de construir garantias para a vida é colaborar de um modo ingênuo com a modernidade. Então esperar que algo aconteça numa garantia, é viver numa linearidade, ou seja, farei uma coisa agora porque ontem me permitiu, e hoje farei algo que possibilitará coisas que aconteceram amanhã. Mas tudo pode mudar.

Eu sou uma travesti, logo eu penso de uma determinada forma? Eu sou uma pessoa negra, logo penso de uma determinada forma? Isso são as mitologias do gênero e raça operando em minha vida, e novamente não há nenhuma ingenuidade em mim. Talvez aconteça em vocês, e existem várias formas de lidar com essa ingenuidade. Uma delas é a terapia, mas se tratando de pessoas brancas ou cisgêneras, a ingenuidade deve ser vista de um outro modo, e talvez não seja ingenuidade que aconteça, mas sim uma sagacidade. Há sempre uma sagacidade colonial, acontecendo no desejo de vivenciar a minha existência, e essa sagacidade acontece há séculos. Não há novidade aqui, nem eu ou você anuncia novidades, anunciamos a perpetuação de um modo de ser estar, a perpetuação a partir de uma diferença.

Então veja, na construção de Minas Gerais, existia uma crença que todo senhor de escravos deveria ter uma negra raptada de uma região específica de África que Portugal nomeava de Minas. Senhores de escravos Mineiros, em específico de Ouro Preto, acreditavam - fetiche - que era preciso ter dentro de sua casa, uma pessoa africana que vinha de uma região específica, porque essa pessoa te traria sorte. Esse é o convite para estar com vocês hoje? Eu trago sorte? A minha presença é necessária pra quê? Porque a minha presença é necessária nesse evento? Porque vocês me querem em suas casas com suas famílias?

Esse fetiche continua acontecendo, após a desgraçada e incompetente Lei Áurea. A demanda da liberdade ainda é, e sempre vai ser, em um tempo linear, uma demanda. Se a linearidade é racial então podemos conversar assim, fazer previsões de violências raciais. A única previsão possível é de que a violência racial continuará acontecendo, então eu tenho o desejo de continuar produzindo liberdades.

Eu acredito na palavra, e talvez eu não a acredite, é uma contradição em que eu gosto de gozar. Eu faço mestrado, então não há porque descartar a palavra e o uso da linguagem, pelo contrário, o processo de mestrado é a possibilidade de utilizar de um outro modo essa palavra, nas possibilidades que não são todas pessoas que criam, então eu estou tentando construir outras possibilidades de se relacionar com a linguagem que violenta a todo momento. Estamos falando em português, quer violência maior que essa?

A violência é a nomeação, sempre que eu for nomeada eu serei violentada, esse momento é uma conversa como qualquer outra, mas porque a minha excelência não consegue ser nomeada de palestra? Porque o encontro entre eu e Dodi não foi nomeado de palestra ou de conversa, e sim

foi anunciado como um momento insondável, indizível, indescritível? Porque somos indescritíveis e insondáveis? Ou melhor, porque vocês utilizam dessa forma para se relacionar com nossa excelência, com a nossa potência? Que medo é esse da linguagem? Que medo é esse da palavra travesti? Que medo é esse da palavra negro?

Na última década, existe algo interessante acontecendo no contexto brasileiro, que é a relação cultural com a palavra “branco” e seu significado: tentativas de apagamento, desresponsabilização, esquecimento da branquitude que nos constitui. Que negociação e sagacidade é essa que fazemos com a linguagem? Novamente, não existe ingenuidade entre nós, não existe salvação, o que existe é a negociação, e na negociação algo se perde para ganhar, e algo se ganha perdendo. Estamos ganhando e perdendo nesse momento, e não há ingenuidade entre nós.

Bem, eu pertencço a uma espécie animal, *HomoSapiens Sapiens*, que tá ai nesse planeta a algum tempo, e a escuridão da minha pele junto com a transfiguração do meu corpo e a modificação da minha alma, no Brasil e no contexto latino-americano sou nomeada de *travesti* e de *negra*. E também sou artista, eu não nasci artista, me tornei, no sentido de querer ser. Acordei e falei “eu quero ser”, com todos as demandas brasileiras de artes, com todos os desafios e desgraças. Eu vim de um estado que tem uma lacuna enorme de crítica e curadoria, e eu não tô dizendo de crítica e curadoria negra, indígena ou travesti. Estou dizendo de crítica e curadoria para além dos regimes de visibilidade que geralmente a arte contemporânea tem desejado e orientado a suas práticas.

Então, esse desafio em crítica e curadoria me fez criar a minha excelência, me convidando a todo momento a me obrigando a conseguir dizer sobre o meu próprio trabalho. Existe uma relação ética comigo mesma, e a relação que desenvolvo em dizer sobre meu próprio trabalho sem precisar que um curador fale, é uma relação limitada, como qualquer relação será, mas essa é uma relação possível, assim como é uma relação possível desenvolver críticas com outras pessoas que trabalham na curadoria, sobre o meu trabalho. São relações possíveis, e aqui não existe uma fórmula do tipo “ou eu escrevo ou eu deixo outra pessoa escrever”. Inclusive eu não tenho o poder de deixar, existe uma responsabilidade da curadoria em relação a meu trabalho, escrevam o que quiserem, falem o que quiserem sobre mim e minha obra. Essa não é minha responsabilidade, é a sua ideia sobre mim, e o que vocês escrevem ou o que pensam, é uma responsabilidade de vocês críticos, não minha.

Aí vamos, juntos ou juntas, criando possibilidades de trabalho, onde uma crítica seja favorável a transmutação que eu cultuo, uma crítica que possibilite eu continuar cultuando a transfiguração da minha alma e possibilite que nós de forma coletiva continuamos gozando na contradição. Mas não aquela contradição que elimina, essa contradição que o presidente Bolsonaro tanto produz antes mesmo de seu mandato iniciar. Não é essa contradição de eliminação da diferença. A contradição é um encontro de caminhos, e nesse encontro existe a decisão por qual caminho tomaremos, um dos caminhos pode ser a eliminação da contradição, mas também nessa encruzilhada, nesse encontro de caminhos é possível cultuar justamente esse momento onde tudo se desfaz.

A arte tem sido isso pra mim, um momento e uma forma de cultuar modos de materializar essa contradição. Então na minha prática eu utilizo qualquer linguagem que me for necessária. Não tenho apego ou pena de utilizar de qualquer linguagem, pelo contrário, tenho muito prazer em ser contraditória e caminhar por tudo aquilo que o planeta me oferece, então eu crio textos, objetos com cerâmica, danço e amo utilizar vídeos, sou apaixonada pela fotografia, amo criar imagens e também espaços perecíveis de liberdade. Só nesse ano eu lancei 3 filmes, e o último se chama “*Uma noite sem lua*” em que eu uso 4 idiomas, e instauro de fato na possibilidade de gozarmos no indescritível, na Kalunga, gozarmos nessa noite sem lua, na escuridão, na incerteza.

A arte é uma forma de materializar a vida, mas ela não é pura ou límpida, é desgraçada e racista também. A materialização da vida pode ser racista, transfóbica, travestifóbica, genocida, e de fato é, só olhar a história do modernismo brasileiro, a desgraça que foi. Então artistas são violentos, a arte é violenta também, artistas aniquilam vidas, artistas destroem famílias e contribuem

para o genocídio da população negra, para o tráfico internacional de nossos corpos travestis e trans, contribuem para a pobreza, artistas podem também materializar a vida que nos desloque de qualquer desejo ou pensamento genocida.

Podemos falar de violência a partir da obra de uma grande amiga Jota Mombaça, que propõe a redistribuição da violência, mas aqui estou dizendo da violência colonial, do esquecimento, tendo em vista que o trauma racial é o trauma do esquecimento, to dizendo da violência que é o trauma racial, e não a violência do desconforto quando eu neste momento digo e compartilho com vocês a experiência de ser violentada.

Veja e sinta como os limites da palavra é um jogo perigoso e delicioso que estamos juntas criando. A palavra e o corpo. Quero terminar esse momento falando do corpo, dizendo com o corpo, porque eu como terapeuta e ao longo de toda minha graduação desenvolvi pesquisas e trabalhos contextualizados na psicologia corporal. Esse meu trabalho com a corporal caminha para o entendimento da corporificação dos traumas raciais. Como perceber o racismo em gesto, gosto, sabor, cheiro, forma de andar, sentir, sentar, guarda bolsa, ficar com medo, logo a experiência racial e de gênero também é experiência muscular, psicofisiológica, e também espiritual de algum modo. É filosófica, a violência racial é filosofia, interferência, percepção, compreensão da vida e instauração de outros modos de viver.

Então com a minha prática clínica no consultório ou na minha experiência de arte - as duas se imbricam - eu construí outros gestos e formas de se imaginar, e novamente vem a Jota Mombaça porque ela tem um trabalho bem forte com a fabulação, que dialoga com a Octavia Butler que é uma grande referência para nós duas. Voltando um pouco para o corpo, geralmente em minhas obras têm meu corpo sendo transfigurado, sendo transmutado. Sou apaixonada pela yôga, sou iniciada na capoeira d'angola, faço parte da banda de congo Vira-Mundo, a Fonte Grande é o lugar onde nasce a primeira escola de samba do Espírito Santo de Vitória.

A minha família é rodeada de artista que surgem de outros modos, tenho primo que é bailarino e cresci vendo a carreira dele se formar. Movimentos sempre acontecem em mim, e o que eu tento é pensar o movimento nessa demanda racial, da violência moderna de gênero e construir movimentos de cura. Para entender a cura é preciso se perceber além do regime temporal de infinitude, mas de "perecividade", então a cura é um momento perecível de liberdade. O que é liberdade? Pra mim as vezes é sorrir, comer tal coisa, conseguir meditar. Não existe fórmula ou salvação, a liberdade de cada pessoa é individual, eu digo isso a partir de uma análise crítica e clínica, compreendendo que existem outras formas de perceber a liberdade. As travestis que foram eleitas em 2020, nos convidam fazem pensar na liberdade no contexto da legislação moderna.

Meu trabalho está circunscrito nisso e eu tento criar posições e momentos onde a gente possa gestualizar. Meu trabalho vai caminhando para isso, de modo que eu viva minha animalidade corporiflor, e o desafio é como viver minha animalidade num enredo que não seja aquele da animalização racista. O trauma racial que me coloca a todo momento como um animal impossível de ser domado, mas necessário ser domado. Pensar a animalidade sem ingenuidade nenhuma.

Essa semana eu vi uma matéria que descobriram 30 novas espécies na amazônia brasileira, eu acho que de algum modo, a transmutação que as pessoas trans fazem, é a inauguração de uma outra espécie, é uma interferência na espécie que vem acontecendo a milhares de ano. Não estamos fazendo nada de novo. Assim como borboletas, lagartas e peixes existem a milhares de anos, nós estamos aqui. Então tenho caminhado para isso, pensar a transmutação na espécie e não na linguagem, de algum modo pouco me importa dizer que sou negra ou travesti, o que me importa é o corpo. Com todos seus limites.

Por enquanto é isso, a gente pode começar a conversar, obrigada gente.

DODI LEAL: Axé, muito axé Castiel, muito obrigada por trazer seus questionamentos,

observações e excelências. Olha mana, eu tenho feito as minhas também, minhas andanças, minhas reflexões, falamos um pouco e tenho algumas questões que vem me atravessando. Vou dividir com você como eu tenho enxergado para que possamos pensar juntas, procurando esse diálogo. Lembrei muito da conversa que você teve com a Erica Malunguinho e Lia Garcia, justamente nesse formato de troca e conversa em tempos de live.

Pensando especificamente nesse contexto do evento, da ABCA, e falando muito desse mercado de arte que é um setor, e como você bem disse, tem uma carga de idealização tão grande que faz com que haja uma sustentação de grandes mentiras, a arte como uma grande mentira, onde supostamente não há racismo, transfobia, violência ou luta de classes porque somos artistas. A ideia de espaços de arte como museus. Hoje (na pandemia) a gente vem questionando e vivenciado práticas de espaço nas nossas próprias casas, ou onde for possível, onde a gente expande, rasga, troca e interage entre as redes. Talvez esses questionamentos sobre a espacialidade tenha outras dimensões também. E como você tem uma investida muito potente e interessante em trabalhos instalativos, temos uma reflexão dos limites de espacialidade e dessa Casa Grande que é o museu.

A Jota Mombaça tem um texto recente que é “A Plantação Cognitiva”, onde ela retoma Denise Ferreira da Silva, que faz um grande estudo sobre o valor e sua formação. Um dos argumentos da Denise ao se contrapor a Marx é que a leitura marxista que vai localizar a invenção da fábula euro-estadunidense da esquerda, que a esquerda brasileira toma como legado, é a de que a invenção do capitalismo se dá na Revolução Industrial, como se aquilo que houve antes fosse apenas uma “acumulação primitiva”. O que Denise faz, e Jota retoma nesse estudo de formação de valor, é mostrar que, para muitos povos escravizados, falando especificamente da colonização que, por sua vez, antecede a Revolução Industrial, não há acumulação primitiva num sistema de *plantation*, porque aí há uma acumulação negativa, onde alguns povos vão acumulando negativamente as projeções de dominação, fazendo esse sistema se atualizar. A plantação cognitiva hoje seria essa cotação das nossas práticas de resistência de corpos não hegemônicos.

Retomando um dos assuntos que Paul Preciado traz no livro dele “Testo Junkie”, — dei uma aula hoje de manhã sobre a obra do Paul e um dos textos que pedi para lerem foi o “Bioterrorismo de Gênero”, onde ele fala que de certa forma, nós pessoas trans somos um *software* livre, de código aberto, pois o que fazemos é mostrar, e a cisgeneridade vê como faz. A cisgeneridade, por sua vez, atua numa espécie de alucinógeno, eu chamo de *aluzCISnação* (ou A LUZ CIS NAÇÃO), ela se “autocontagia” e diz “somos todes trans”.

O que está ligado justamente a *aluzCISnação*, é uma ideia de nação, já que quando a gente transmuta, nos tornamos apátridas também, no sentido de deixar de ter uma nação, como se deixássemos de ser brasileiras, pois nossos fluídos corporais são controlados pelo Estado, e o poder de decisão sobre o corpo também. Todas essas formulações do sEtado que vão reger nossas corporalidades têm um caráter de definir quem é verdadeiramente da nação. Por isso chamo que a cisgeneridade brisa na batatinha nesse lugar de aluzcísnogeno, de *aluzCISnação*.

A cisgeneridade se constitui com a noção de nação. A formação dos Estados Nacionais (proveniente do pensamento europeu renascentista) também está ligado ao forjar da cisgeneridade enquanto prática de gênero colonial. O que a Jota faz nesse texto que eu acho incrível é essa nomeação do sistema de valor que a gente tem atualmente, de cotação das nossas vivências, especificamente da arte, já que ela também é artista, além de pensadora. Contrapondo a ideia do “Paul Preciado” de que somos supostamente “*software* livres” com códigos abertos de gênero, eu tenho dito, pensando com a Jota, que estamos vivendo necessidades de codificação das nossas práticas e existências, até fazendo um contraponto dos *bitcoins*, a criptografia nessa altura do campeonato faz com que não sejamos nem compradas nem vendidas. Nos tornamos a própria moeda que vai aumentar o valor dos espaços, agindo supostamente como a monetização, como um “token”, se valer desse valor para pagar de bonita, pra conseguir outras coisas. Institucionalizar a travesti, a preta, o projeto indígena, já é uma moeda de valorização da branquitude cisgênera que

comanda e continua no poder desses espaços.

Essa monetização a Jota chama de plantação cognitiva, eu tenho chamado de *travecoins*, justamente porque a gente se tornou uma moeda, e acaba que com a nossa criptografia também tem o ponto de negociação. Mas tem códigos que não vamos abrir, que não vamos passar, por isso a criptografia. Essa especulação sobre esse fetiche, “porque você está aqui, porque eu estou aqui?”, porque pessoas que não são hegemônicas não estão só fazendo arte, clínica, pesquisa, mas também fazendo crítica e curadoria, isso é muito importante destacar. Você até fala do próprio sistema de arte, como nele em si, nem a cisgeneridade branca chega em todos os lugares. Ela acha que está em todos os lugares mas essa arte institucionalizada não chegou no Espírito Santo, não chegou na região Norte do país, e não chegou plenamente ao Nordeste. A ideia de que podemos contrapor esses fetiches com nossos feitiços, e que “feitiçarias de travesti fazem bixa virar santa e macumba de bixa fazem travesti descansar”, como você diz no teu livro “Quando encontro vocês”, lançado em 2019.

Então eu estou aqui pensando alto nessas ideias, como a gente propõe novas fricções nesse sistema de arte, mas eu ainda acho que devemos ter mais pessoas negras, trans e indígenas fazendo curadoria, fazendo crítica. Nas Artes Cênicas por exemplo, existe essa relação de jogo de poder na arte, não tendo esta área o mesmo valor do que é considerado “arte”.

Eu não conheço outras pessoas trans que fazem crítica. Tive uma experiência de curadoria foi muito potente e interessante, na MITsp, Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, em março deste ano, um pouco antes da pandemia. Na ocasião, realizamos a “Encontra de Pedagogias da Teatra: afetividades do riscar e arriscar”¹ no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Inclusive você está lá com sua obra atualmente, poderia falar um pouco se quiser.

E eu fico pensado como esse exercício da curadoria foi potente e importante, eu me encontrei em um lugar que eu gostaria de continuar exercendo, mas fiquei pensando que eu não cheguei nesse lugar porque eu já estava, então a minha curadoria não é uma modificação, mas sim uma transmutação. Vejo pessoas cis brancas, que faziam uma curadoria super inserida no mercado de artes, que agora estão chamando de “curadoria decolonial”. Aí eu me pergunto se é possível fazer esse processo, fazer essa curadoria dentro do sistema hegemônico e agora essa curadoria fora. Que curadoria decolonial é essa? Ainda é uma assinatura única? Ainda traz corpos que são vitrinização e monetização da tua experiência, a qual você não pode nomear? Você não consegue nomear sua branquitude e tua cisgeneridade? Você precisa de outras pessoas?

Só para fechar essas primeiras reflexões, dialogando com o que você trouxe, especificamente sobre a derrocada, não sei se posso falar assim... da humanidade? Da espécie? Na verdade a branquitude devastou esse mundo, pessoas cis e a macharia toda, o mundo tá machucado. Quando digo que o ato de cura é lidar com esses machucados, ou seja, com o excesso de macho no mundo, é também sobre fazer dançar essas memórias que estão nessas existências e nessas possibilidades, que é para romper com essas normas.

Esse caminho que está levando a extinção da espécie humana não é para que a gente salve ela, não é para salvar esse mundo tal qual ele se destruiu. Se ele é auto-destrutivo, ele que se foda, ele que se exploda. O que queremos é preservar as nossas histórias, daquelas que resistiram, ou inventar novos mundos que já estão em processos, que já existem há muito tempo, mesmo nesse mundo hegemônico. Sobre a espécie, escrevi uma crítica² na MITsp deste ano,

1 Encontra de Pedagogias da Teatra, curadoria de Dodi Leal, com coordenação de Maria Fernanda Vomero e direção artística de Antonio Araújo, 7a. MITsp. Disponível em: <https://mitsp.org/2020/acoes-pedagogicas/>. Acesso em: 22/12/2020 às 17h22 (Porto Seguro, Brasil).

2 O corpo ciborgue não será cis-burguês. Crítica da peça BURGERZ, concepção e atuação: Travis Alabanza, Reino Unido | 2018 | 1h10min | Classificação indicativa: 14 anos).. São Paulo: 7a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MITsp, 2020. Disponível em: <https://mitsp.org/2020/o-corpo-ciborgue-nao-sera-cis-burgues-por-dodi-tavares-borges-leal/>. Acesso em: 22/12/2020 às 15h49 (Porto Seguro, Brasil).

sobre o espetáculo *Burgerz* da Inglaterra, interpretado por a Travis Alabanza, travesti preta que foi apresentar em São Paulopouco tempo antes da pandemia. É um espetáculo que ela criou em Londres, a partir de uma situação que ela vivenciou. Ela estava atravessando a ponte Waterloo e jogaram um hambúrguer nela. Ela ficou surpresa como ninguém se mobilizou para defendê-la naquela situação extremamente exposta. Gritavam a ela “*tranny*” (“traveco”). Então ela criou esse espetáculo, onde ela convida homens cis brancos, para fazerem um hambúrguer, como uma forma de mostrar destreza, conhecimento e provocá-los nesse processo de fazer comida.

Acredito muito, e até escrevi nesta crítica que o corpo ciborgue nunca será cis-burguês. Eu vejo muitas pessoas cis, brancas e burguesas falando sobre o corpo ciborgue e o corpo *queer*. Aí eu pergunto: é possível ser *queer* e cis ao mesmo tempo? Me parece uma contradição, não na contradição que é fabular, que vai num tempo espiralar como diz Leda Maria Martins, e que vai nos mostrar que o gênero é um processo recorrente de espiral nesse tempo, não linear. Mas eu vejo que é pura linearidade mesmo, pura percepção equivocada.

Recentemente fiz um curso chamado “Tecnoética y mundo digital” por uma Universidade na Espanha, online. Me inscrevi nesse curso com a intenção de me preparar pra esse processo de ser professora online. Foi ministrado por dois professores cisgêneros brancos espanhóis, um da filosofia e outro da engenharia. Nesta ocasião eu descobri que na engenharia, há algum tempo, eles têm feito pesquisas sobre transhumanismo, conjurando a relação corpo-máquina na criação do corpo ciborgue. Eu achei de um pleno desrespeito esse pensamento, por ser proveniente da Europa, de pessoas brancas e cisgêneras que tem uma vivênciade corpo completamente colonial, e que não estão representando a humanidade, se é isso que elas estão querendo, elas estão pondo fim.

Essa construção quando digo que o corpo ciborgue não será cis-burguês, é porque eles imaginam sim, um transhumanismo onde será o modelo cis e branco que forjará a relação máquina e orgânico. O que estamos fazendo é uma derrocada desses parâmetros hegemônicos, mas é também aquilo que você diz, sobre ser uma ancestral do futuro, porque já somos. Então se houver um pós-humanismo, não é porque veio depois, é porque a gente teve que transformar em pó esse humanismo que está aí.

CASTIEL BRASILEIRO: Então, você me disse muitas coisas interessantes, e eu percebo a partir da sua fala que compartilhamos referências, mas estamos em posições diferentes de desejos. Nós duas articulamos demandas diferentes. A minha demanda não é a do humanismo, e eu também não me interesse pelo pós-humano. E isso não anula nada, não é uma briga de pensamentos na nossa relação eu Castiel, e Dodi. Não estamos nos anulando, pelo contrário, estamos tentando construir, nas diferenças, possibilidades de alianças, e essas alianças são sempre perecíveis, efêmeras e de formas previsíveis.

Quando você fala de humano, eu tenho uma forte crítica psicanálise por exemplo, e aos processos de enegrecimento da psicanálise e psicologia. Eu enegreço as práticas terapêuticas, eu enegreço os pilares da psicologia, mas eu faço isso sabendo que existe um limite, porque o enegrecimento dentro desse contexto brasileiro tem sido a possibilidade de pensar a mudança de algumas bases teóricas, mudando essas epistemologias, revendo conceitos, rever ferramentas clínicas ou artísticas de curadoria, uma revisão que possibilite dizer sobre pessoas negras, travestis ou indígenas de modo ético.

O enegrecimento, ao menos no ponto de vista do sudeste no qual eu me insiro e vivo, é uma prática fundamental e necessária, mas o limite é justamente a raça, a racialização. Eu pratico o enegrecimento e ele acontece no estudo sobre a humanidade, pois de algum modo eu afirmo que somos sujeitas e em outro momento eu digo “não precisamos ser sujeitas”. Essa é a contradição e o grande nó do meu trabalho, a possibilidade de habitar e de perceber como somos subjetivadas de

modo subalterno, entendendo que a subjetivação a todo momento no processo de racialização do Brasil nos desloca da possibilidade de nos tornarmos sujeitas, mas o *tornar-se negro* é a experiência de tornarmos sujeitas subalternizadas. Então a possibilidade de construir outras humanidades também caminham nesse sentido, de afirmar que há diferença sem separabilidade, como a própria Denise Ferreira nos ensina.

A obra da Conceição Evaristo *Olhos d'Água* que nos mostra tantas possibilidades de se emocionar, pensar e perceber a vida acontecendo entre nós pessoas *negras*, isso é fundamental para pensar a psicologia e prática terapêutica. A mitologia racial é aquela que nos coloca sempre pensando e sentindo de determinada forma, e em alguns momentos nem somos capazes de pensar ou sentir, nesse momento a humanidade me ajuda a pensar em algumas coisas. A radicalidade do meu trabalho não está no enegrecimento ou empretecimento, está na possibilidade da desracialização e na possibilidade de pensar a minha transfiguração para além do gênero. Então o meu trabalho não é sobre o gênero ou a raça, é sobre a coragem de fazer, porque se não, toda a minha complexabilidade passa a ser resumida na linealidade da raça ou gênero que eu habito, entende?

Os momentos de liberdade são justamente quando eu posso viver a minha vitalidade de forma não ordenada por essas mitologias raciais ou de gênero, também está algumas questões que eu tenho cobrado na obra do Preciado mas eu não tenho desejo de falar sobre ele. A obra deste autor me acompanha desde o início da minha graduação em psicologia, eu o estudo bastante, mas não para corroborar, passa justamente por um deslocamento, pois não é um gênero que me preocupa, a minha vida não acaba no gênero, caso contrário não teria transicionado, mas minha vida continua com o corpo e a possibilidade de transmutar, caminho por isso.

DODI LEAL: Bela, muito obrigada, estou muito feliz de conversar com você. Eu fiquei com vontade de saber se você preparou alguma pergunta, ou quer dialogar a respeito desse mercado da crítica e da curadoria, algo que você pense ou que queira trocar ideia desse lugar.

CASTIEL BRASILEIRO: Não. Sobre a crítica e curadoria acho que de vários modos estamos dizendo sobre ela, aqui na nossa conversa, mas a minha preocupação com a crítica e curadoria no contexto brasileiro é pensar o Brasil, a violência racial no Brasil, utilizando daquilo que nomeio de “estéticas macumbeiras”, como eu disse, não tenho medo da palavra. Eu faço pesquisas pelo menos nos últimos três anos sobre a palavra “macumba”, essa palavra que pode ter várias origens, e vários significados, então é uma palavra tanto de xingamento, quanto uma relação de instrumento ou um movimento, com origens de vários povos que compõe a tradição Bantu.

A questão da macumbaria pra mim, é que no Brasil existe um fetiche de entender a excelência de pessoas negras na elaboração de uma experiência estética, a partir de um parâmetro miraculoso, milagroso, ou religioso espiritual: *aquele pessoa negra fez um trabalho excelente, porque ela estava encorporada de algum preto velho, ou de um orixá ou vodu. Fez ou desenvolveu uma exposição em sua excelência porque ela era do candomblé e fez “macumba” pra isso.* Isso é fetiche, isso é racismo. Recentemente eu participei de uma entrevista que a pessoa dizia justamente isso, a primeira pergunta foi essa: “Noto que a espiritualidade é uma questão comum entre as poéticas de pessoas negras”, e eu respondi que não sabia em qual pesquisa ela se fundamenta, mas eu quero entender, de qual região brasileira, de qual contexto brasileiro, qual contexto mundial que tomou a questão da religiosidade é algo comum entre nós.

A relação que o Brasil desenvolve com a diferença filosófica é uma relação subalternizada, de violência. Sempre nos nomeiam, nesse local de “outro”, ou seja, espiritual e religioso, mas não se responsabilizam na própria religiosidade que fundamentam sua crítica e curadoria de arte. Porque a isso que nomeamos de religiosidade na verdade é um exercício filosófico, e a filosofia é

a experiência de perceber, interferir e criar condições vitais, modos de ser e estar nesse contexto planetário e universal, no sentido de universo.

Quando você desenvolve uma curadoria que não desloca a experiência vital do regime racial, ou da cisgeneridade, você pode corroborar com a religiosidade cristã, sacou? Então no exercício de curadoria que não é pensado criticamente, existe uma prática filosófica, que se for colonial e genocida, é uma prática de conteúdos moderno cristão. Infelizmente é a forma que o cristianismo se modificou, a colonização também é cristã, também é religiosa. Se existem pessoas cristãs que desenvolvem outras possibilidades de cura, um cristianismo que não corresponda a transfobia e racismo, tudo bem, venha e me mostra quando eu tiver disponibilidade. Agora o que eu digo é de história de séculos, onde o cristianismo fundamenta nossas vidas a partir do sofrimento.

Nesse sentido eu fico pensando, “curadoria decolonial”, acho deveríamos estudar, acho que a curadoria brasileira precisa estudar o que é a palavra, o que é a literatura. Você sabe o que é decolonial? O uso da palavra decolonial no contexto brasileiro, como que chega no contexto latino-americano, e eu não digo o estudo acadêmico, sabendo que sou acadêmica, mas também no estudo que se passa por uma intelectualidade. Porque se prender a uma palavra? Porque a decolonialidade ou a experiência que chamamos de decolonial ou anticolonial é uma experiência, não uma palavra, porque se for uma palavra, então toda pessoa travesti ou negra é decolonial? Toda pessoa branca é alguma coisa? Entramos nos limites da palavra. Novamente eu digo, se de fato sua curadoria é decolonial não precisa nem nomear de “decolonial”, e de algum modo eu acho redundante, e em mim surge até uma preguiça, fico cansada de explicar isso. E se precisamos explicar, é porque realmente o estudo deveria ser feito.

DODI LEAL: É muito nítido né? É uma tentativa de rebaixamento intelectual.

CASTIEL BRASILEIRO: Total! Totalmente!

DODI LEAL: Eu tô aqui pululando já, com várias coisas. Queria agradecer as pessoas que estão assistindo, a conversa ficará gravada no Youtube e pretendemos publicar a transcrição, na ideia de que essa reflexão deve acontecer.

No mercado de arte tem muito uma sensação da “higienização”, então o que seria esse museu, esse centro de cultura, essa universidade que pensa arte? É limpinha, é a branquinha, bem “ciszinha”, que vai em todos os seus parâmetros cristãos, organizar as obras, até mesmo aquelas que rompem com a norma estão alí, digamos, envidradas, petrificadas num contexto de vitrine. Eu tenho a sensação, e até reverberando um pouco com o que você comentou, tanto na conversa com a Lia Garcia³, quanto na EAD (Escola de Arte Dramática)⁴, sobre sujeira, e tenho uma pergunta. É possível uma curadoria decolonial e continuar limpinha, continuar com esse higienismo? E esse *clean* não é só do espaço. É realmente uma ideia de perfeccionismo que difere da nossa excelência travesti. É um perfeccionismo cisgênero que vai se construir numa perfeição. A única valia dela é o alvejante, a única coisa que ela agrega valor na arte é o produto de limpeza do discurso. Ela não produz praticamente nada, pois para se envolver é preciso sair desse pedestal.

3 TEMPOS PARA A CURA. ESPAÇOS PARA SER. *Resistências anticoloniais Travestis desde a espiritualidade* - conversa entre Castiel Vitorino Brasileiro e Lia Garcia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pggiDlyTHg>. Acesso em: 22/12/2020 às 15h43 (Porto Seguro, Brasil).

4 A clínica da efemeridade. PERPESCTIVAS ANOS 20 CONVERSA COM CASTIEL VITORINO BRASILEIRO. Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j3ecJiw_w5o. Acesso em: 22/12/2020 às 15h46 (Porto Seguro, Brasil).

CASTIEL BRASILEIRO: Sim, porque o que acontece na questão da limpeza e sujeira está profundamente relacionado com o status de sujeito límpido que a própria Denise Ferreira da Silva vai dizer no seu livro “A Dívida impagável”, sobre a construção desse sujeito moderno como sujeito límpido. Podemos ir pra história do iluminismo com o próprio regime da luminosidade, dar e levar luz. Isso está profundamente relacionado com a instauração colonial de um tempo linear, nisso temos que tomar cuidado para não abandonarmos o tempo linear e viver o tempo espiralado. No contexto brasileiro é assim, quando descobrimos um erro nós abandonamos, mudamos e criamos essa fórmula.

Pode ser curadoria decolonial, curadoria antirracista, curadoria travesti, e vai se criando várias fórmulas identitárias que não se preocupam com a história da palavra. A limpidez e a luminosidade está profundamente ligado ao regime linear da vida, que é um regime que estrutura o nosso mundo, então precisa ser visto, revisto e deslocado dele, mas o que tento fazer também é entender como o tempo linear é apenas uma forma de perceber o mundo, uma forma que foi utilizada para instaurar violências. Mas sei ainda se o tempo linear em si é violento, entende? Entendendo que nós vivemos dentro desse contexto brasileiro e que nós já nascemos no contexto de linealidade, mas o nosso corpo e existência pré existe, e se desloca dessa temporalidade linear.

Existem sociedades Banto que se organizavam em 4 dias, a semana tinha 4 dias semanais e não 7. *Então como dito por Castiel a nossa demanda é criar uma semana de 4 dias? A demanda é criar outra semana? A demanda é todo mundo transicionar? A demanda é ninguém ser mais branco?* A minha fala sobre sujeira está muito contextualizada no contexto brasileiro, fundamentada na eliminação de um passado contraditório. E isso deve ser avaliado a partir da experiência da branquitude em suas particularidades e em sua coletividade, mas também na experiência em que cada pessoa se relaciona com a contradição.

Isso porque minha fala não caminha para a instauração de uma legislação, mas sim uma fala clínica, e na clínica como muito me ensina a Neusa Santos Souza, por seu “*Torna-se Negra*” como psicanalista, que suicidou-se na primeira década do século XXI, a clínica me convoca a todo momento a pensar nas nossas existências singulares acontecendo e se formando na experiência coletiva, mas a clínica também é fundamentada na impossibilidade de dizer sobre uma vida a partir de uma fala e de uma análise, que desconsidere a particularidade dessa pessoa. Então sim, somos pessoas constituídas, atravessadas e formadas por questões identitárias pela branquitude no seu caso ou pela negritude no meu, mas de modo singular vivenciamos isso, e de modo singular vamos se contrapor. Então cada pessoa vai para a guerra com o corpo que tem, e devemos ter cuidado.

JOSÉ ANTÔNIO FOGUEIRA: Queridas Dodi e Castiel a transmutação de existências fluidas de corpos e linguagem pode ser um sinal em enxergar a arte como instrumento de reexistências destes corpos?

DODI LEAL: Sim, porque quando a gente transmuta, colocamos em xeque realmente as vivências e referências estéticas que temos. Isso que falamos logo a pouco que transmutar é receber a cidadania apátrida. É receber o card de que não temos mais o mesmo valor de cidadã de uma pessoa cisgênera. Também é a localização de que mundo que você fala. Qual o teu lugar de trava? Fazendo ecoar uma obra da Castiel⁵. Justamente porque vemos a referência estética artística completamente diferente. A gente cria a nossa arte também.

5 Local de Trava. Instalação de Castiel Vitorino Brasileiro. Exposição coletiva Gira, Museu Capixaba do Negro - Mucane. Vitória, 2019. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_localdetrava. Acesso em: 22/12/2020 às 16h00 (Porto Seguro, Brasil).

CASTIEL BRASILEIRO: Exatamente. Do mundo que a gente fala, na transição por exemplo, existe aquela, e eu sou uma delas, que negocia com a passabilidade cisgênera. O que eu digo é para que possamos entender a particularidade da transmutação, da transição de gênero não somos iguais umas as outras, mesmo que a palavra travesti e o gênero travesti seja uma experiência coletiva, experiência histórica, onde a tecnologia da medicina e cirurgia acontece desde o período pós-guerra, os usos de matérias interferidos em nossos corpos.

Chega a ser violento e cansativo dizer aqui junto a Dodi que cada travesti é uma particularidade, se a gente precisa afirmar isso, é porque existe uma idealização do local de travesti, sacou? Porque eu digo isso? Porque na transição de gênero existem pessoas que ainda utilizam como referenciais aqueles que não são nossos, e também não quero fazer uma fala explicando o que é travesti ou não, acho que não passa por isso. Se passa também das minhas experiências de travestilidade e negritude, lembrando que travestilidade e negritude são apenas duas palavras que resumem de modo perigoso e violento as nossas existências.

Digo isso devido a despatrialização que acontecem de algum modo a todas existências trans, justamente por serem trans, mas nossas experiências transsexuais e travestis são diferentes, são demarcadas pela branquitude, questões de classe sexualidade. O genocídio da população negra também é o genocídio da população travesti, no contexto do Espírito Santo por exemplo 60% das travestis que se prostituem são negras, não faço um discurso moralizante sobre a prostituição, digo sobre a vulnerabilidade. Não é perceber a travestilidade ou transsexualidade como lugar ideal, como normalmente gays brancos têm feito, sacou? É entender que a questão da transsexualidade tá pra além da travestilidade e as pessoas não binárias estão ai pra dizer sobre isso.

DODI LEAL: Queria tanto ouvir mais sobre tua obra artística, seus trabalhos. E o seu atual também, o “Nada aqui se acaba”⁶.

CASTIEL BRASILEIRO: Posso dizer. Você disse sobre construir experiências estéticas que não aconteçam no lugar do museológico, é uma pesquisa que eu faço a um bom tempo, pois sou apaixonada na possibilidade de construir espaços, eu amo. A questão pra mim é que eu estudo bastante os Quilombos, tendo em vista que a Fonte Grande onde eu nasço é uma região quilombola, não institucionalizado pelo estado brasileiro como região quilombola, mas é. Esse ano fiz minha primeira viagem internacional, e eu fico pensando já que estou no Brasil e quero ter prazer, como posso criar um local de prazer nesse espaço sem ingenuidade mas com responsabilidade?

Então eu comecei a estudar a instauração de templos religiosos no contexto brasileiro, levantando um terreiro de Umbanda, Omoloko, Candomblé, Jurema, Quimbanda, a feitura dessas casas me ensina a possibilidade de construir um local perecível de liberdade, porém a liberdade não é um local, mas sim uma situação, uma experiência. Dentro desses terreiros de umbanda por exemplo, muito se pratica a violência colonial de gênero, onde travestis são entendidas e não são respeitadas como travesti ou mulheres trans, mas como homens, existe a travestifobia dentro dos terreiros de umbanda, existe o racismo também que constituem a história da umbanda brasileira, que dizia que não se poderia cultuar memórias de Pretos-Velhos, ou seja, de pessoas africanos escravizados em contexto brasileira.

A feitura de um espaço não garante nada, não salva ninguém, e com as minhas obras de instalação são criações de espaços formados onde há possibilidades de viver a liberdade. Nessa última instalação que criei no Centro Cultural São Paulo, é uma instalação circular de 4,5 m de diâmetro, com altura de 2,20m, é um grande círculo preenchido por 210 quilos de terra, 6 litros

6 Nada aqui se acaba. Instalação de Castiel Vitorino Brasileiro. Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 2020. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_nadaaquiaseacaba. Acesso em: 22/12/2020 às 16h03 (Porto Seguro, Brasil).

de azeite, vários litros de champagne, chaça e água, essa obra tem uma encruzilhada formada por 3 displays onde em cada um acontece uma série de vídeos que se chama “*Frequência dessa encarnação*” (2020) que são 6 vídeos, e com os vídeos rolando o som se instaura no espaço, criando uma experiência de mistura. É uma encruzilhada, mas a encruzilhada de tomada de decisão, não apenas contemplação dos caminhos.

Essa instalação se chama *Nada Aqui Se Acaba*, nada na encruzilhada se acaba, o que há é a possibilidade de entrar, instaurar, contemplar as possibilidades que tem e se anunciam no caminho, mas também decidir em qual caminho trilhar. Nessa obra você pode trilhar o caminho de olhar pro mar, assistir um vídeo ou outro, ir embora, não entrar, mas a obra como uma experiência clínica nos conduz a pensar sobre nossa própria vida. Então, você tá em uma encruzilhada identitária, qual local vital você desenvolve a partir dali? Transmutando a culpa por uma responsabilidade, bem, se você é constituída pelas categorias hegemônicas identitárias, cria-se aí uma responsabilidade em relação a isso. *Nada aqui se acaba* vai acontecer até fevereiro de 2021 e tem curadoria do querido Hélio Menezes, faz parte da exposição “Abre Caminhos” no Centro Cultura São Paulo. É um convite, vamos assistir, estou muito feliz com essa obra. No meu site www.castielvitorinobrasileiro.com tem uma página destinada a essa obra onde tem um vídeo onde eu contextualizo com mais calma e tempo, a feitura dessa obra, com registro audiovisuais e sua construção.

DODI LEAL: Ai, eu queria tanto ir, queria tanto ver, mas não será possível dessa vez. Mas espero que você venha aqui pra UFSB, para o Sul da Bahia em breve.

CASTIEL BRASILEIRO: Sim. Eu quero construir um quarto de cura aí na Bahia.

DODI LEAL: Espero que seja aqui no Sul da Bahia, com a gente. Porque é isso, né? Um encontro presencial também é um lugar de tomar decisão, não é só contemplar o caminho, encruzilhada é também uma “encruzitrava” né? Eu falo “encruzitrava” inclusive pensando muito nos boys cisgêneros que se relacionam com travestis e se excitam, “ai mais com você eu posso ter liberdade de usar uma roupa feminina”, e essa “aluCISnação” é muito tóxica porque é um abuso. Como as pessoas cisgêneras não percebem isso. Estas circunstâncias se dão nas nossas vidas afetivas, mas também em contextos de trabalho. As tokenizações. Como somos abusadas e exploradas intelectualmente, colocadas num lugar de limite para ver até onde a gente consegue aguentar.

Eu particularmente sendo a única professora mulher trans no ensino público federal na área de artes, eu sinto um peso imenso sobre meus ombros, Casteil. No sentido da responsabilidade de abrir caminhos para outras pessoas trans também. Mas dessa objetificação sobre o meu trabalho, que acaba acontecendo pela sobrecarga, pelo excesso, pela provação, tem que trabalhar 30 vezes mais. Assim como acontece com pessoas negras, que têm que trabalhar muito mais para provarem que são capazes. É muito adoecedor esses modos de trabalho. Então, fica o recadinho: deixem a travesti descansar! Não, acho que não é deixar, né? É o feitiço.

CASTIEL BRASILEIRO: Criar condições, eu acho que é criar condições para o descanso. Porque a feitura dessas condições de fato, é coletiva.

DODI LEAL: Sim, então, quando esta sociedade decidir ter mais professoras trans, na área de artes e em todas as áreas, a gente vai precisar ter mais condições.

Então, este é um espaço também ligado à minha aula, o curso de Pedagogias da Cena aqui

na UFSB. Recebemos a pergunta de um estudante a respeito do texto da Leda Maria Martins “Performances do Tempo Espiralar”, que lemos e discutimos em aula. E ele traz essa pergunta a partir dessa referência da Leda.

MARCONI SALES: A encruzilhada seria como uma espiral?

CASTIEL BRASILEIRO: Sim, eu recomendo também a obra de Leandro Rocha/Napê Rocha a sua desertação de mestrado, fala sobre encruzilhada e é uma análise da obra de Paulo Nazareth, dialogando bastante com a obra da Leda Maria Martins.

Sim, eu acredito que a encruzilhada é uma espiral sim, mas não vou adentrar agora nessa questão porque eu preciso estudar um pouco mais, uma questãozinha dentro da encruzilhada, para poder responder com mais força e firmeza a questão da espiral, preciso mergulhar com mais intensidade na obra da Leda, nesse sentido tô esperando os novos livros que ela vai lançar.

Nesse movimento de espiral é gostoso, porque me lembra o próprio DNA, de algum modo, e eu me sinto mais confortável para falar sobre a encruzilhada a partir de epistemologias Banto, por exemplo quando o professor Tiganá Santana que tem um trabalho lindo sobre a diáspora Bakongo, me traz uma questão para esses povos em específico que eu entendo como encruzilhada, é o Cosmograma Bakongo. Esse cosmograma organiza-se com os 4 momentos do sol, o ápice que é o meio dia que é o Tukula, o mergulho, a entrada no mundo dos mortos é o Luvemba, o ponto mais profundo do sol, ou seja, a grande noite é o Musoni, e o renascimento do sol é Kala, a possibilidade de ser, mas não como identidade e sim como força. Esses 4 momentos do sol são momentos diários, todos os dias ele nasce, alcança o ápice, escolhe morrer como transmutação não como aniquilação, e a morte como a entrada nesse mundo dos mortos, como a própria experiência de entrar no mundo das memórias.

Quatro pontos, quatro sóis, esses quatro sóis formam uma encruzilhada, mas esse cosmograma acontece de modo “3D”, pois acontecem 4 momentos, 4 direções pra vida. Tiganá traduz a obra do Kimbwandênde Kia Bunseki Fu-Kiau. São 7 direções que a vida pode estabelecer, esquerda, direita, cima, baixo, frente, trás e a sétima direção que é a mais importante seria a caminhada para o meio, pra si própria. Sobre essas 7 direções eu criei um trabalho fotográfico que se chama “*O sétimo caminho da encruzilhada é o equilíbrio*”⁷ 2020, é um autorretrato onde desenvolvo posições de yôga com meu corpo, essas posições criam gestos de encruzilhadas, gestos de espirais, eu desenvolvo posições de yôga de equilíbrio, e misturo nas sobreposições desses movimentos. Eu modifico o obturador da câmera, para que modifique o tempo de captura das imagens, alargando o tempo de captura. Então não há uma sobreposição, mas sim um registro do lastro que meu corpo faz para atingir o equilíbrio. Essa obra foi construída nesse contexto de 7 caminhos, caminho pra si própria, para o autoconhecimento.

O Renato Santos, é o meu mestre de congo, mestre pra vida, também professor de dança e pedagogo, ele diz assim: “quando você não souber para onde ir, faça o caminho de volta”. Então eu acho que esse trabalho e toda minha vida de alguma forma é fazer o caminho de volta, e isso é linearidade também, é habitar de algum modo a linealidade de outro modo, e negociar com ela, e fazer o caminho de volta.

DODI LEAL: Uma última questão, pois estamos indo pro final. Justamente fazendo essa conexão com o cosmograma e como você tem feito essa relação com a yôga, lembrando da

7 O sétimo caminho da encruzilhada é o equilíbrio. Castiel Vitorino Brasileiro. Fotografia. Vitória, 2020. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_osetimocaminho. Acesso em: 22/12/2020 às 17h26 (Porto Seguro, Brasil).

conversa com a Lia Garcia, você mencionou sobre as gestualizações e as sensualizações das posições de yôga, que eu acho linda. Eu tenho feito essa pesquisa corporal, de desgenitalizar os órgãos genitais, erógenizar áreas do corpo que não são erógenas, e de perceber como estabelecer novos contratos de sexualidade e sensualidade que vão romper com as gestualidades que a gente conheceu.

Eu achei muito bonito essa tua experiência, que eu penso que conecta de alguma forma com meu trabalho de curadora, que é o cu como um epicentro epistêmico. Pensando um pouco com a Pêdra Costa quando ela retoma Boaventura dos Santos e fala: aqui meu bem, não é epistemologias do Sul, é epistemologias do Cu, porque o cu funciona, e é a fonte de produção de conhecimento do corpo e do mundo, onde a gente tem esse pensamento anal. Diante de um mundo banal, um pensamento anal.

Fico pensando, sobre o seu ponto de vista, qual a relação entre cu e cura, ou cu e curadoria?

CASTIEL BRASILEIRO: Total, é a sobrevivência. Dodi, foi ótimo você falar sobre isso, porque eu estou desenvolvendo um trabalho de meditação guiada, meditações guiadas para o cu, onde a gente consiga tocar o cu. Faz parte de um trajeto meu com a produção de sonoridades de cura, entendendo que o som é um elemento fundamental para desenvolver a experiência do transe, nas macumbarias por exemplo.

A feitura do podcast é uma forma de inaugurar sons que inauguram transe, e agora também tenho trabalhado áudios de cura, estando muito fundamentados nos meus estudos e experiências com os chakras, o que os chakras nos ensina é de fato uma outra anatomia. E o primeiro chakra, o órgão correspondente a ele é o próprio cu, é o ânus, assim como o segundo chakra que é o da criatividade, sensorialidade, onde brota energia vital, esta localizado entre as pernas.

Então essas epistemologias, essas filosofias indianas me ensinam isso, sobre uma outra possibilidade de corpo e funcionalidade de órgãos, que não correspondem a um regime pornográfico, no sentido misógeno ou racista. Estou desenvolvendo esse trabalho junto com um DJ de funk, artista, estilista, se chama Herdeiro Prince, e todas as meditações possuem batidas de funk, porque o funk como um todo, é uma grande tecnologia brasileira de instaurar situações corpóreas, que estimulam principalmente os dois primeiros chakras, o primeiro *muladhara* que se relaciona com a sobrevivência e a possibilidade de cultuar memórias, e o segundo que é a *swadhisthana*, esse das genitálias.

O cu é a sobrevivência, a possibilidade de você tocar e futucar as suas memórias de sobrevivência, e no funk quando a gente mexe o cu, mexe a bunda e rebola, estamos estimulando justamente essa área. O sentido que mais predomina na sobrevivência é o olfato, nossa sobrevivência também está profundamente relacionada com a nossa possibilidade de sentir cheiros, instaurar cheiro. Por isso em minhas obras instalativas há muitos cheiros. E o cu pra mim é tudo isso.

DODI LEAL: Eu ia falar assim pra você, que já num tom de agradecimento, que a Universidade Federal do Sul da Bahia está escancarada pra você, mas eu acho que vou dizer que a Universidade Federal do Cu da Bahia está escancarada pra você. Que você venha nos visitar, dar aula, compartilhar teus saberes, produzir arte se você quiser. Vai ser um prazer muito grande apresentar a você nossos trabalhos, nossas estudantes. Temos a maior política afirmativas do país em termos de cotas, 70% das vagas são destinadas a pessoas trans, negras, indígenas, quilombolas, ciganas, com deficiência, em alguns casos de pós-graduação, com prioridade também para pessoas que são professoras da rede pública. Em geral as universidades que têm cotas, elas conseguem até 30% do seu percentual, deixando 70% para a concorrência.

A UFSB é uma universidade minúscula, com orçamento muito baixo, sofreu um corte enorme

com esse desmonte da educação e cultura do país. Mas estamos resistindo, estamos criando nossos cursos, fazendo arte. Então, nessa pequena universidade, do ponto de vista das nossas existências, das miudezas e do tempo linear que ela existe, são só 7 anos, adoráramos nos aproximar mais, falo também por mim, quero tá muito mais próxima de ti, a teu dispor, para que continuemos tecendo conversas e trocas. Muito obrigada Castiel.

CASTIEL BRASILEIRO: Obrigada, eu quero agradecer imensamente a você Dodi, pelo convite, pela acolhida, pelas tantas conversas que antecederam. Agradecer também ao seminário e toda equipe da associação. Agradecer a equipe técnica que está nos possibilitando. Agradecer as pessoas que estão ouvindo com atenção e cuidado, persistindo até o final com a gente. Agradecer as pessoas que possibilitaram estamos aqui, nossas ancestrais travestis, negras, e algumas aliadas brancas também né? Indígenas, todo mundo.

E também quero agradecer a mim mesma, pela coragem de estar aqui, obrigada, Castiel.

TRÂNSITOS, TRADUÇÕES E CONTRIBUIÇÕES PARA UM DEBATE

Elisa de Souza Martínez¹

1 Universidade de Brasília/ABCA

A emergência de um campo de interesses curatoriais e críticos com grande diversidade de manifestações e objetos parece definir um território para novos debates, um campo de combate. Esses interesses, produzidos em contextos geralmente afastados da historiografia da arte, compõem perspectivas amplas e, ao mesmo tempo, introduzem oportunidades para situar seus antecedentes. O debate se situa, portanto, em uma longa trajetória de debates anteriores ao atual, bem como em um contexto de mudanças nos espaços institucionais brasileiros. Entretanto, o contexto brasileiro não é uma ilha ou, como afirmou Geno Rodriguez¹, não há arte no vácuo.

Ainda que os questionamentos que desestabilizam algumas certezas e crenças (sim, trata-se de crenças) sejam recentes e, por este motivo, estejam ainda em busca de uma terminologia adequada ao tempo em que vivemos, sua presença no campo da arte não é nova. Um dos aspectos que se destacam na busca de uma adequação crítica ao momento contemporâneo no Brasil é a revisão do modernismo brasileiro, com o constante questionamento do gradiente de brasilidade atribuído a cada obra, ou cada artista, de consagrados a periféricos. Podemos imaginar o que nos reserva o centenário da Semana de 22, a ser celebrado em 2022.

A primeira dificuldade oferecida pela tarefa revisionista, uma espécie de devassa da história da arte nacional, é decorrente da impossibilidade de retornar ao contexto original de fatos passados. Como dizia Wilhelm Worringer²: “Os esforços apaixonados do historiador para ressuscitar a alma dos tempos passados com a ajuda dos fatos históricos não tem, no fundo, bases suficientes.” Sem conseguir avaliar o que seriam os debates da crítica de arte no Brasil há um século, é difícil compreender qual teria sido o impacto, ruidoso ou não, das palavras de artistas, historiadores e críticos na primeira metade do século vinte. Se hoje a produção crítica ainda está muito distante do público e os cadernos de cultura dos jornais ainda incluem horóscopo, páginas sociais e palavras cruzadas, a quem teria se destinado a crítica de arte publicada em jornais paulistas por nomes como Oswald de Andrade ou Monteiro Lobato, se não a um grupo muito restrito de leitores? Ao tomar suas palavras como motivo para debates tão calorosos, estaríamos sobrevalorizando o que, de fato, só afetou um grupo pequeno de leitores e interesses neste vasto território brasileiro? Para compreender o valor do espaço ocupado por críticos de arte é necessário considerar, entre outros fatores, a hierarquia que, na mancha gráfica da página de um jornal, determina a posição do texto crítico, o seu espaço na oferta cotidiana de informações renováveis.

A efemeridade do texto jornalístico, e crítico, parece responder de maneira eficaz a emergência de questões do momento. Entretanto, também nos impede de ver a repetição na medida em que a atualização de terminologias pode mascarar a persistência de velhos discursos. Por outro lado, a substituição de expressões pode ser mero exercício de retórica que disfarça o conservadorismo de discursos que, atendo-se às aparências dos termos, preserva as instituições e seus *modi operandi* intactos. Preservando-as, o discurso de aparência crítica complementa outro, plenamente acomodado a velhos dogmas, ainda que lhe pareça contrário. Ressaltar a relação binária de contrariedade é, também, identificar uma pressuposição recíproca que no horizonte das discussões atuais, pode ser: racista/antirracista.

1 Co-fundador, com Janice Rooney e Robert Browning, do Alternative Museum, em Nova York, em atividade de 1975 a 2000. Este museu funcionava com a proposta de realizar eventos sob a perspectiva de artistas e, sem fins lucrativos, independentemente de interesses comerciais. Outros espaços, como Art in General e Exit Art, também em Nova York, são considerados herdeiros de seu trabalho ousado e irreverente.

2 WORRINGER, Wilhelm. A arte gótica. Tradução: Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1992.

Embora imprescindível para que palavras sejam transformadas em ações, a repetição pode, na maioria das vezes, ser assimilada como um tipo de redundância. Essa redundância é percebida no tempo, o tempo alargado das manifestações culturais, e parecer inócua. A delimitação de um momento, presente, para analisar uma situação, confluência de fatores institucionais em que se caracteriza um cenário racista, de exclusão, não nos permite ver o que temos, de fato, de repetitivo em nossos discursos. Com uma visão histórica alargada recuperamos vozes apagadas por nossa memória muito recente, ou recentíssima, que tem sido guiada por interesses contraditórios e definido, ou adequado ao momento presente, nossas reivindicações de rompimento com o passado. Entretanto, ao olhar esse mesmo passado, podemos ver o quanto caminhamos para construir um território de pensamento antirracista, ou antissegregacionista. Os reverses do antirracismo, indesejáveis, não nos permitem valorizar caminhos trilhados, às vezes norteados por riscos que, hoje, nos parecem menores. Preferimos, desse modo, o termo “recorrência” para falar do que poderia ser denominado, pejorativamente, “redundância”. Com esta opção, não consideraríamos supérfluo o que, em uma visão histórica mais ampla, pode parecer mera repetição³.

IDENTIDADES

Para situar a origem, relativamente recente, dos discursos sobre identidade em sentido plural, recorro a um projeto realizado pelo New Museum, em Nova York, na década de 1980. O projeto culminou na exposição *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*⁴. Tratava-se de projeto colaborativo, envolvendo o Museum of Contemporary Hispanic Art (MoCHA) e The Studio Museum in Harlem, na mesma cidade. Cada uma dessas instituições tinha sua equipe curatorial, seu público e sua missão. O New Museum, que naquele tempo se localizava no bairro Soho, se associou ao MoCHA que era então seu vizinho, do outro lado da Broadway⁵, e ao The Studio Museum, este no coração do Harlem. Uma das características da exposição era proporcionar o deslocamento do público cativo de cada museu: brancos, latinos e afroamericanos. Entretanto, a divisão não era tão escolar quanto a simples menção pode parecer. Havia outros grupos, que não estavam representados por instituições: *native americans* e *asians*, por exemplo. Muitos matizes foram considerados na composição do texto curatorial.

A exposição foi acompanhada de diversos eventos paralelos, entre os quais destacamos as visitas guiadas. Um ônibus fretado subia e descia a ilha, Manhattan, de hora em hora, para facilitar o transporte dos públicos⁶. Era interessante ver como visitantes do Soho utilizavam o ônibus como espécie de cápsula de proteção, da qual se tornavam totalmente dependentes para retornar ao local de origem. Por sua vez, o público do Studio Museum raramente utilizava o transporte exclusivo. Parecia, portanto, que o ônibus fretado facilitava apenas o deslocamento na direção Soho-Uptown, e seu retorno. Era possível perceber que, apesar da curiosidade por ver a exposição em sua totalidade, o entorno do Studio Museum ainda parecia ameaçador para uma parcela do público do Soho. Entre as performances, foi apresentada *The Artifact Piece*, de James Luna, no Studio Museum. Dessa performance, realizada no dia da abertura simultânea da exposição nos três museus, ficou em exposição um objeto: uma mesa semelhante às de museus de história natural. Nessa mesa, uma bandeja preenchida com areia, depositavam-se as marcas do corpo de

3 Até aqui, referimo-nos, de forma livre, a conceitos apresentados no Dicionário de Semiótica, de A.J. Greimas e J. Courtés (2 ed., São Paulo: Contexto, 2013.).

4 Em seu conjunto, que incluiu atividades em várias modalidades (palestras, mesas redondas, performances, entre outras) a programação do Decade Show se realizou no período de 12 de maio a 19 de agosto de 1990.

5 O endereço do New Museum era 583 Broadway e do MoCHA era 584 Broadway. O MoCHA foi fundado em 1985 a partir das atividades da Cayman Gallery, administrada por Friends of Puerto Rico, organização sem fins lucrativos que operava com a proposta de dar visibilidade à cultura e à identidade de Porto Rico e de outros países da América Latina (latino artists). As atividades do MoCHA foram encerradas em 1990.

6 Nas doze semanas de duração da exposição, fui responsável por acompanhar e guiar os visitantes nos trajetos e, também, em organizar outros eventos paralelos.

Luna, acompanhadas de etiquetas com descrições das características do corpo exposto, um índio estadunidense. O objeto ausente, o corpo de Luna, poderia ser substituído por qualquer outro corpo que exemplificasse a descrição das etiquetas. A precedência do que se escreve sobre os objetos na sinalização de exposições determina o que vemos e como vemos. A arte não fala por si.

O catálogo do *Decade Show* é registro importante do processo de construção da exposição e, de certo modo, de inquietações e desdobramentos. Além da Introdução, com o formato de registro de uma conversa entre as diretoras Nilda Peraza (Museum of Contemporary Hispanic Art), Marcia Tucker (The New Museum of Contemporary Art) e Kinshasha Holman Conwill (The Studio Museum in Harlem), e os textos de curadores dos três museus, o catálogo inclui o ensaio “*Here Today. Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling*”, de Eunice Lipton. Na abertura do texto encontra-se a seguinte reflexão:

Memory is a funny thing. So is History. Despite the claim each makes to certainty – and authenticity – one wouldn’t want to count on either for anything but temporary satisfaction on the one hand and biased speculation on the other. Goodwill and conscientiousness aside, each one of us remembers what we need to in order to move along, in the circuit that suits us best at particular moments in our lives. Similarly, every so-called objective history encodes the stories its culture requires to continue reproducing itself. The rest is barred (LIPTON, 1990, p. 19).

Lipton conclui o parágrafo com a seguinte expressão: “*We may all have access to our memories, but not all of us are allowed our histories.*” Desse modo descreve uma situação, recorrente, de apagamento das histórias dos que não têm *poder* para consolidar o conhecimento que produzem. O grupo dos desprovidos de poder é grande, variado, na crítica da autora: mulheres, asiáticos, latinos, gays, negros, índios⁷. Em seguida, apresenta *The Decade Show* como uma das arenas nas quais seria possível, em 1990, ter a satisfação momentânea de uma vontade de arrombar a porta das instituições opressoras, questionando o etnocentrismo no mundo da arte. Na sua visão, distingue-se o evento de amostras do exótico realizadas para agradar o gosto condescendente de curadores, brancos. Para tanto, promete-se, com a exposição, a composição de um mundo da arte multivocal. Ademais, destaca o momento em que Nova York elege, naquele ano, seu primeiro prefeito afro americano: David Dinkins.

No mesmo ensaio, Lipton introduz vozes questionadoras das boas intenções do evento, distanciando-se de qualquer tipo de apologia do sucesso do projeto. Destaca, inicialmente, a advertência de Yasmin Ramírez:

Let’s not make such a big deal about this show. OK? It’s not like it never happened before. Collaborations have been taking place since the turn of the century. But only every thirty years or so are these collaborations recognized in writing. The effect is, they let us in, and shove us out, let us in, shove us out (LIPTON, 1990, p. 21).

Desse modo, conclui Lipton, o artista acredita que é possível entrar no sistema e, em seguida, perceber que foi excluído do mesmo. Ou: “*The very minute you come into focus, somebody’s pressing ‘delete,’ and you’re a goner.*” As referências de Ramírez, citadas por Lipton, abarcavam diversos trabalhos realizados por grupos “multirraciais” e “multiétnicos” nos Estados Unidos na primeira metade do século vinte, sobretudo os de artistas afro americanos que participaram do WPA⁸. Na visão de Lipton, além das referências históricas ao WPA, destaca-se na fala de Ramírez o trabalho realizado na City University of New York nos cinquenta anos que antecedem o *Decade Show*, assim como o trabalho de artistas que, como Howardena Pindell, incluídos na exposição e artistas latinos do Taller Boricua, ativos na Art Workers’ Coalition entre o final da década de 1960 e o

7 É importante lembrar que a terminologia do texto de Eunice Lipton é condizente com os debates de seu tempo.

8 WPA é a sigla do do Works Project Administration, programa que contratava artistas na década de 1930 para a realização de obras públicas. Para muitos artistas, como Jacob Lawrence, ofereceu oportunidade não apenas de sobreviver à Grande Depressão mas também de realizar um significativo conjunto de obras de grandes dimensões.

início da seguinte. Sim, argumenta Lipton, esses personagens e suas obras existiram. No entanto, foram apagados da história documentada. Desse modo, uma grande expectativa é lançada com o *Decade Show*: como será possível que esta exposição possa prevenir o apagamento de tantos artistas na história da arte?

A desconstrução, *dismantling* no título de Lipton, sinaliza um desejável estado de coisas em que se apagam as fronteiras que separam os territórios periféricos do centro. No centro, temos a arte hegemônica e os discursos condescendentes. As fronteiras são concretizadas por nomenclaturas excludentes: homossexual, étnico, feminino. No texto, questiona-se: “*How can a mere exhibition do battle with ideological and discursive structures that center some voices and background or annihilate others?*” (LIPTON, 1990, p. 22)” Em oposição às nomenclaturas, excludentes, propõe-se a auto-denominação e a afirmação de identidades individuais. Desse modo, veem-se reverberações de dois textos importantes: “*The Personal is Political*”, de 1970, e “*The Master’s Tools Never Dismantle the Master’s House*”, de Audre Lorde. Com essas referências, o ensaio de Lipton é marcado pela crítica à dominação e, também, pela crítica ao uso acrítico de categorias que, como uniformes, dissolvem especificidades individuais, submetendo-as a rótulos impostos por discursos hegemônicos de todo tipo.

O que se via na exposição não era um catálogo de identidades. Ao contrário, a exposição foi organizada ao longo de dois anos em torno de uma convergência temática ampla: a noção de identidade que permeava os trabalhos de aproximadamente 140 artistas e/ou grupos. Havia convergência em torno desta noção que, para os museus envolvidos, expressava uma tendência predominante entre os artistas na década, sendo esta a busca de raízes e/ou herança cultural. Isso era a década de 1980: investigações sobre identidade, de todos os tipos, nos Estados Unidos, que viram seus últimos debates alimentar eventos e discussões promovidos pelo ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power) e pelo Group Material.

Para concluir o resgate, breve, que se faz aqui do *Decade Show*, citamos duas falas de Marcia Tucker na Introdução do catálogo. No primeiro trecho, em que descreve os desafios enfrentados na construção da colaboração entre as três instituições, afirma:

I sometimes have a feeling that as The New Museum we are talking to ourselves for the most part, or even worse, that sometimes we tend to speak for others. And one of the most valuable parts of this process is to have assumptions that I’ve held for a long time, jostled and broken up (PERAZA/TUCKER/CONWILL, 1990, p. 11).

Em seguida, Tucker cita o momento em que, ao saber que a missão institucional do New Museum era tentar quebrar o “cânone”, por assim dizer, Kinshasha Conwill afirmou com ironia: “*Well you guys want to get rid of the cannon just at the moment when we are about to enter it!*” Na reflexão de Tucker esta constatação foi importante para que pudesse perceber que defender a destruição do cânone era também falar em nome de outros.

ANTOLOGIAS E ROTEIROS DIDÁTICOS

Recentemente, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), realizou as exposições Histórias da Sexualidade (2017) e Histórias Afro-Atlânticas (2018). Ambos os títulos refletem certa preocupação com a pluralidade e a diversidade de vozes, por meio de um conjunto de “histórias em fragmentos e em camadas, histórias não totalizantes nem definitivas (PEDROSA, 2017, p. 7)”. Para que possamos analisar o alcance desses eventos temos, além dos registros fotográficos de sua expografia, duas publicações: o catálogo e a antologia de textos. Adriano Pedrosa, Diretor Artístico do MASP, descreve o cenário em que cada uma dessas “histórias” se transforma em conjunto de ações, sendo proposta entremeada de contribuições da política, da sociologia, da medicina, da psicanálise e da antropologia, com a arte (sendo esta definida como “campo singular”). Talvez as contingências, e a responsabilidade institucional, do maior museu

brasileiro tenham produzido, afinal, uma contraditória visão de conjunto, ainda que esta seja, como as demais exposições temporárias, efêmera.

Consideradas “muitas e sucessivas” as “histórias no MASP” são segmentadas, conforme critérios de coerência temática: “histórias da infância, histórias da sexualidade, histórias afro-atlânticas, histórias feministas, das mulheres, histórias indígenas, histórias da loucura, entre outras (idem)”. Tendo as provocações de Lina Bo Bardi no horizonte, cuja referência explícita à exposição “A mão do povo brasileiro” pode ser constatada recentemente, busca-se “justapor ou cruzar objetos ou trabalhos significativos de diferentes períodos, territórios, origens, tipologias (ibidem).” Finalmente, diz-se que:

De fato, um dos objetivos dos programas de histórias é o de oferecer novos contextos, leituras e interpretações para obras do acervo, retirando-os do tempo mais lento ou sedimentado da mostra de longa duração para o campo mais dinâmico e especulativo das exposições temporárias (ibidem).

Para desmembrar cada tema e, talvez, expressar preocupação com a lenta construção de reflexões em torno de diferentes histórias, esse se desdobra em programação anual. Desse modo, como paratextos para a exposição de longa duração da coleção do MASP, Acervo em transformação, uma sequência de “histórias no MASP” produz um conjunto maior, que se aproxima da definição cunhada por Agnaldo Farias para a Bienal de São Paulo: “um museu no tempo (...)”. De certo modo, diluem-se as expectativas de ver uma síntese do tema em cada evento no conjunto de ações em longa duração. por outro lado, transmite-se ao público uma mensagem clara: eventos não esgotam o debate e nenhuma exposição é síntese. Todas as limitações que podemos atribuir à prática curatorial parecem ficar um pouco fora de lugar diante de uma instituição que ostenta certa autocrítica.

Com o propósito de “oferecer ao público tantos textos fundamentais que permaneciam inéditos em português” (PEDROSA, 2017, p.9) a antologia das histórias da sexualidade organizada no MASP associa um suposto ineditismo no Brasil a uma dificuldade de assimilação de “enquadramentos com um viés feminista”. Dificilmente poderíamos concordar com tal argumento sem questionar a pressuposição de autoridade institucional que o fundamenta. Ainda que essenciais para a compreensão de debates que antecedem os atuais, muitos destes textos têm sido amplamente debatidos há anos e pressupor seu ineditismo é considerar, ingênua ou pretensiosamente, que exista no Brasil algum círculo ciente de tudo o que se lê, discute e compreende. Ao que parece, abandonar o olhar hegemônico também é obra em construção no MASP e a tentação de falar em nome de outros pode anular a vontade de autocrítica.

REFERÊNCIAS

LIPTON, Eunice. Here today. Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling. In: CRAIGHEAD, Linda (Org.). *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art/The New Museum of Contemporary Art/The Studio Museum in Harlem, 1990, p. 19-33.

PEDROSA, Adriano. Histórias da sexualidade no MASP. In: PEDROSA, Adriano e MESQUITA, André (Org.). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017, p. 7-9.

PERAZA, Nilda; TUCKER, Marcia; CONWILL, Kinshasha. Directors' Introduction: A Conversation. In: CRAIGHEAD, Linda (Org.). *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art/The New Museum of Contemporary Art/The Studio Museum in Harlem, 1990, p. 9-16.

INSTALAÇÕES EFÊMERAS CONTEMPORÂNEAS LATINO-AMERICANAS: BRECHA PARA CONSTRUÇÃO DE AFETOS E COABITAÇÕES

Fabiane Schafranski Carneiro¹

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA-USP), Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Resumo: Este artigo¹ trata de instalações efêmeras contemporâneas concebidas para espaços públicos latino-americanos, as quais apostam no atrito da arte com a vida e são oportunidade de experiência e crítica, como também de construção de afetos. A partir de exemplares da produção tridimensional temporária latino-americana recente – entre o pavilhão e a instalação – explora a possibilidade destes como brecha para uma coabitação e reconquista de espaços da urbe, mesmo que vinculados ao sistema da arte, ao terem seu sentido complementado no sujeito que deles participa e neles se imagina como coletivo. Para tanto, serão utilizadas abordagens de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Armando Silva - pesquisador colombiano que investiga os novos gêneros de expressão no panorama urbano contemporâneo latino-americano.

Palavras-Chave: Arte Contemporânea; Instalação Efêmera; Estéticas Urbanas; Espaço Público; América Latina.

1 Este artigo está relacionado à pesquisa de mestrado orientada pelo Prof. Dr. Arthur Hunold Lara e apoiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

INTRODUÇÃO

As mudanças urbanas e culturais decorrentes da contemporaneidade – em sua condição efêmera e de proximidade às lógicas da globalização e do capital (ARANTES, 2002) - se expressam na produção artística e nas manifestações contemporâneas que compõem o panorama urbano. O interesse pela cidade e pelos modos de vida urbanos tem sido reavivado e se torna presente na cena da arte por meio de novas concepções espaciais e temporais – em geral experimentais e efêmeras - que relacionam arte e cidade; conectam arte, corpo físico e espaço público - seja urbano ou atrelado a instituições públicas de arte; e convidam a uma consciência coletiva da realidade a partir de uma coabitação e mediação com o cotidiano (SILVA, 2014). Em contextos latino-americanos estas expressões são importantes, pois a cultura é fonte emancipadora, tanto de autoafirmação das regiões culturais, como de reinserção delas próprias (SILVA, 2010).

O PANORAMA CONTEMPORÂNEO

Conforme Armando Silva (2014), a arte contemporânea se relaciona com o debate urbano, ao se vincular com existente, produzir novos contextos e indicar processos de percurso crítico ao invés de criar obras singulares acabadas. O autor destaca a formação de uma estética relacional, onde a arte se torna pública num projeto de interações. Comenta que o novo panorama visual urbano traz tanto os gêneros de expressão urbana – arte pública, arte urbana e grafite – reformulados e com limites indefinidos; como novas estratégias, novos gêneros e cenários alternativos. Entre estes: desfiles; bandos; tribos; tatuagens; arquiteturas pré-fabricadas, experimentais e nem sempre autorizadas; e espaços de arte alternativos. Este novo cenário também abarca projetos institucionais que podem afetar o espaço público com estratégias estéticas não publicitárias ou mercantis. Silva (2014) nomeia essas mobilizações de nichos estéticos, que têm como traços a inventividade, a experimentação e a efemeridade. Afirma que neles a arte e o corpo físico são valorizados. A arte, tanto no uso de táticas, como quando nela se recriam as manifestações; e o corpo físico enquanto contato com outros corpos para reconquista dos espaços da urbe. O autor ainda atenta para modos de interação na *web* que relacionam o físico e o virtual. Silva (2014) afirma que os nichos estéticos surgem para gerar um efeito no social e, por esta experiência, construir uma coabitação coletiva que permite a seus participantes - mesmo efemeramente – criar afetos, amparar-se, representar-se ou imaginar-se como coletivo. Conforme o autor (GONÇALVES; SILVA, 2010), há uma crescente ação estética na América Latina que busca fazer frente à realidade, não para conquistas ideais, mas para ampliação de democracias participativas. Por fim, ele entende a América Latina como um patrimônio cultural, histórico e social, semelhante apesar de plural.

TRANSDISCIPLINARIDADE, EFEMERIDADE E EMANCIPAÇÃO

Ao tratar de transdisciplinaridade lembra-se de Walter Benjamin - filósofo, germanista, romanista, sociólogo, teórico das artes e da tradução, grafólogo e adepto do haxixe que, em seus escritos, defende o tratamento dialético em relação às formas das disciplinas, questiona as operações rígidas e isoladas e pleiteia a superação das esferas especializadas e suas fronteiras (BENJAMIN, 1987). Ao pensar nas formas literárias, por exemplo, contesta os formatos estanques - obra, romance, livro – e advoga por processos de fusão, que além de transpassarem as divisões tradicionais dos gêneros, questionam a distinção entre autor e leitor. O autor, além de explorar outras disciplinas - fotografia, música -, vislumbra elementos ainda não conhecidos, que penetrariam na “massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas” (BENJAMIN, 1987, p. 130), expressões aptas às energias do agora. Na América Latina, ele é estimado como figura simbólica, que “encarna a luta por um mundo não só melhor, mas radicalmente outro” (VILELA, 2010, p. 6).

A questão da efemeridade é abordada pelo filósofo, historiador, crítico de arte e professor

Georges Didi-Huberman, que a entende como potência e resistência enquanto lampejo e sobrevivência. A partir da imagem dos vaga-lumes, Didi-Huberman (2011) insiste no valor do espaço das aberturas, dos possíveis - mesmo que intersticial, intermitente, vagante -, pois o percebe como possibilidade de emancipação e esperança de reconfiguração do futuro. O autor atenta para o caráter indestrutível das imagens em eterna metamorfose e lembra que não há resposta geral e radical ou verdade final, mas pequenas manifestações - temporárias, empíricas, nômades como os vaga-lumes. Enfim, vê na surpresa da intermitência e do aparecimento temporário a oportunidade de experiência e afirmação de desejos que se transmitem enquanto não saber, ausência de projeto e errância, pouco importando o vigor da sociedade do espetáculo.

O tema da emancipação do espectador **é tratado pelo** filósofo e professor Jacques Rancière. Primeiramente, o autor entende como partilha do sensível o conjunto de indícios sensíveis que indica tanto a existência de um comum quanto das conformações que nele definem quem pode fazer parte e ser ou não visível (RANCIÈRE, 2005). Ele afirma que as práticas artísticas têm a oportunidade de intervir neste arranjo, por meio de posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, divisão do visível e do invisível. Cita a emancipação como “o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Segundo ele, a atualidade da arte contemporânea tende à transposição de fronteiras e à subversão da distribuição dos papéis. O autor acredita que a produção artística não afeita à relação de causa-efeito é oportunidade de criação de cenas de dissenso e de emancipação coletiva.



Figura 1 - Cidade Dormitório. Fonte: Guga Ferraz.

ESTUDOS DE CASO

Armando Silva (2014) afirma que as novas práticas constam de uma produção diversa e muitas vezes sem fontes conhecidas. A presente pesquisa se valeu de um mapeamento, feito a partir de monografias, publicações periódicas e *sites*, por meio do qual foram selecionados três estudos de caso, que também se valeram de fontes. O primeiro estudo de caso é “Cidade Dormitório”, instalação do artista carioca Guga Ferraz para o projeto Parede Gentil da galeria A Gentil Carioca, em 2007. Neste projeto, a galeria - localizada na região central do Rio de Janeiro - convida um artista a realizar uma intervenção em sua parede externa por quatro meses. “Cidade Dormitório” consistia em uma cama beliche de oito andares com estrutura de ferro chumbada à parede, grades de madeira e colchões com lençóis coloridos. A concepção da obra partiu de um questionamento do artista sobre o espraiamento urbano, o morar longe do trabalho e a questão do déficit habitacional. Para Guga, era uma sugestão de mobiliário urbano e uma tentativa de carinho, como resposta a agressividade da urbe (informação verbal)¹. Seus trabalhos borram os limites entre arte, arquitetura e vida cotidiana, operam como questionamento e evidenciam os problemas sociais e a violência urbana. A abertura da obra para uso e ocupação, em embate com a realidade, fez com que se tornasse dormitório de pessoas em situação de rua (KORSCH, 2007) e brinquedo das crianças do bairro (SÁ, 2007). Segundo Guga, a obra, que não teve autorização dos órgãos públicos, suscitou discussões quanto à situação do local, à segurança das pessoas e à proposta artística. Ele acredita que o trabalho depende do lugar e comenta sobre sua circulação: em performances de dança do projeto Coleções,; no Projeto Fachada da *Sala de arte público* Siqueiros, em Polanco, Cidade do México, em 2012, onde foi usado somente por frequentadores da galeria por ser uma área vigiada, apesar da curadoria dispor a obra às milhares de pessoas que vagueiam pela cidade (SAPS, 2012); e na exposição A Rua, no Europália Brasil, na parede externa do M_HKA, na Bélgica, em 2013, onde foi depredado por conta da questão migratória.



Figura 2 - Parque Experimental El Eco. Fonte: APRDELESP.

1 Informação fornecida pelo artista Guga Ferraz em 27/10/2020.

O segundo estudo de caso é *Parque Experimental el Eco* do escritório de arquitetura mexicano APRDELESP, para o *Pabellón Eco 2016* do *Museo Experimental el Eco*, em *San Rafael*, Cidade do México. O escritório investiga o espaço e seus processos de apropriação; enquanto o Museu, da *Universidad Nacional Autónoma de México*, busca a mescla das artes (UNAM, 2019); e o *Pabellón Eco* é um concurso para uma intervenção arquitetônica no pátio do museu por dois meses. *Parque Experimental el Eco* propunha transformar o museu em parque público a partir de itens do cotidiano, grama natural e um convite a sua utilização diária, em diálogo com o *Parque Sullivan*, em frente. Conforme Rodrigo Escandón Cesarman do APRDELESP, a obra era um protesto à arquitetura dos espaços públicos da cidade e à constante programação governamental, que impede o uso tradicional e as manifestações públicas nas grandes praças (informação verbal)². Contava com colaboração ativa das pessoas, que utilizavam o mobiliário e agendavam seu evento por meio de um *site*. A agenda incluía eventos públicos do museu e atividades propostas por frequentadores da instituição e vizinhos, como: aniversários, piqueniques, desafios de basquete, sessões de cinema, desenho e pintura, reuniões, festas e exposições. Nesse sentido, pressionou os limites institucionais e fez com que alguns acordos de convivência fossem estabelecidos por recomendações de uso (PARQUE, 2016). APRDELESP (LA, 2016) entende o pavilhão como a somatória dos segundos em que permaneceu instalado, onde a mudança era constante e não havia uma forma definitiva para se ver. Ao final, os objetos integraram a infraestrutura do museu e a grama foi compostada.



Figura 3 - A praia e o tempo. Fonte: Pedro Varella.

O terceiro estudo de caso é “a praia e o tempo”, uma instalação do artista e arquiteto carioca Pedro Varella - do escritório gru.a – com performances da coreógrafa francesa Julie Desprairies, interessados na intersecção entre arquitetura e arte. A obra foi concebida para o TEMPO_FESTIVAL - Festival Internacional de Artes Cênicas do Rio de Janeiro, em 2018, e ficou por 10 dias na Praia de Copacabana. Segundo Varella, a escolha do local partiu de um interesse do escritório pelas transformações incisivas na cidade, que, por vezes, criam espaços democráticos, como a Praia de Copacabana, cuja configuração atual foi gerada por um aterro (informação verbal)³. Ele comenta

2 Informação fornecida pelo arquiteto Rodrigo Escandón Cesarman em 10/12/2020.

3 Informação fornecida pelo artista e arquiteto Pedro Varella em 01/10/2020.

que entre os temas de estudo e estratégia do grupo estão a abertura estrutural - capacidade de estruturas de se manterem propensas a mudanças ao longo do tempo - e o banal. A instalação era um sistema espacial organizado por duas operações combinadas: demarcar - inserção de uma estrutura treliçada quadrilátera que servia de assento - e reposicionar - movimentação da areia por ações humanas ou ação do tempo (A PRAIA, 2018). A estrutura era ativada uma vez ao dia pela performance que, segundo o fotógrafo Rafael Salim, acontecia sem chamamento, em meio às pessoas que já ocupavam a instalação com atividades cotidianas – brincadeira de crianças, piquenique de famílias, descanso de ambulantes e banhistas - a quem se somavam pessoas que vinham para o evento (informação verbal)⁴. Para garantir o conceito, Varella cita a intensa negociação com o festival: da sinalização, à estrutura para os monitores, à vedação da área, com tela fina, no período da noite. Após o festival, o material foi reaproveitado em oficinas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.



Figura 4 - A praia e o tempo. Fonte: Pedro Varella.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos de caso, cada um a sua maneira, apontam para a transdisciplinaridade, a efemeridade e a possibilidade de emancipação, em que a arte, mesmo junto ao sistema, é brecha onde as manifestações cotidianas se recriam, afetos e coabitações momentâneas são construídos e o espaço organizado é subvertido.

4 Informação fornecida pelo fotógrafo Rafael Salim em 23/10/2020.

REFERÊNCIAS

MONOGRAFIAS

ARANTES, O. B. F. Cultura e Transformação Urbana. In: Pallamin, Vera M. (Org). **Cidade e Cultura**. Esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p.59-70.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. Edição –São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GONÇALVES, L.R.; SILVA, A. (org.). **Cidades imaginadas iberoamericanas**. São Paulo: MAC USP/SESC, 2010.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**; tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SILVA, A. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

Publicações periódicas

VILELA, Soraia. Walter Benjamin: O legado e a ‘cultura da memória’ na América Latina. **Jornal da Unicamp**, Campinas, p. 6-7, 8 ago. 2010. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp_hoje/ju/agosto2010/ju469pdf/Pag0607.pdf. Acesso em: 5 set. 2020.

Documentos disponíveis somente em suporte eletrônico

A PRAIA e o tempo. In: TEMPO FESTIVAL. **Tempo festival**. [S. I.], 2018. Disponível em: <https://tempofestival.com.br/programacao/a-praia-e-o-tempo/>. Acesso em: 20 maio 2020.

APRDELESP. Cidade do México, [20-]. Disponível em: <http://aprdelesp.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

GRUAArquitetos. Rio de Janeiro, [20-]. Disponível em: <http://www.grua.arq.br/>. Acesso em: 20 maio 2020.

KORSCH, N. V. Arte é beliche gigante para moradores de rua. **EXTRA**, Rio de Janeiro, 29 jun. 2007. geral, p. 13. Disponível em: <https://arquivosdopresente.files.wordpress.com/2009/06/extra-cidade-dormitorio-copia.jpg>. Acesso em: 16 ago. 2020.

LA hora Arquine. In: **Radio Arquitectura**. [S. I.], 28 mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JdWyQ5OV1N8>. Acesso em: 17 out. 2020.

PARQUE Experimental El Eco. Cidade do México, 2016. Disponível em: <http://parqueeleco.com/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SÁ, R. P. **Cidade Dormitório**. 2007. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001257.html>. Acesso em: 10 jun. 2018.

SAPS: Sala de arte público Siqueiros. Cidade do México, 8 fev. 2012. Disponível em: <http://www.saps-latallera.org/saps/proyecto-fachada/cidade-dormitorio>. Acesso em: 7 out. 2020.

UNAM (México). Museo Experimental el Eco. **Museo Experimental el Eco**. [S. I.], [201-?]. Disponível em: <https://eleco.unam.mx/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

“A NOITE NÃO ADORMECE NOS OLHOS DAS MULHERES”: ARTE E BELEZA, TERRITÓRIOS EM DISPUTA

Geisa das Neves Giraldez¹

Luis Otávio Oliveira Campos²

Pâmela Souza da Silva³

1 Professora da SME/RJ - Pesquisadora da Uniperiferias - Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes - PPGARTES UERJ.

2 Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES.

3 Professora de Artes na SME/RJ, Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação – ProPED UERJ.

Resumo: A mulher preta, mulher de cor, periférica, às vezes mãe, quem sabe professora: pode ela ser Artista? Qual espaço lhes é reservado na institucionalidade que rege Arte e seus sacro espaços de legitimação e exposição? Essas são algumas questões de fácil resposta. Afinal, a entrada deste personagem na cena artística, quando não é uma exceção, não foge da regra de apropriação de seus corpos, sua cultura, seus costumes, sua arte sem devido reconhecimento. Querendo pensar além da superfície, queremos olhar para o lado: para a quina da parede, para os cantos, nos becos, nas vielas, nas casas, nos barracos, na sala de aula, na escola, nas quadras, no lugar comum da cotidianidade. Essa visada requer atenção ao que geralmente se ignora, ao que pouco importa, a fim de encontrar práticas que transbordem arte. Ajustaremos o foco para essas mulheres que fazem o impossível exercício de artistar além da institucionalidade. Buscando também outras formas de entender a arte, multiplicar as possibilidades de entrada em nosso radar de poéticas que florescem no interstício de cotidianos, onde talvez não se perceba sua potência, onde sua boniteza talvez se despreze em comparações descabidas com o excludente. Essa empreitada se dará no campo da pesquisa com os cotidianos, crendo no diálogo multi disciplinar e multi temporal entre teóricos e práticas. Queremos dar as mãos a Lélia Gonzales, Conceição Evaristo, Audre Lorde e bell hooks, em toda sua potência descolonizadora das teorias. Olhar para a arte e a cultura visual e encontrar as possibilidades de expansão que buscamos. Abraçar a arte dessas mulheres sabendo que a substância maior de que esse trabalho necessita se encontra em suas poéticas.

Palavras-chave: Cultura Visual; Cotidianos; Racialidades; Decolonialidade.

Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada um de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”.¹

Geralmente quando pensamos em Arte de dentro de nossos cotidianos, pensamos em sua distância, seus palácios, seus códigos, mecanismos que mantêm o pobre desconvidado ao desfrute deste importante aspecto de nossa existência. Julgamos importante, entretanto, pensar se essa Arte, com A maiúsculo, é a arte que acreditamos e queremos encontrar em nossa investigação.

Explicamos: cremos sim na importância do direito de todos ao desfrute de toda e qualquer produção estética pela qual se interesse, toda obra, toda imagem, toda poesia, que o alcance, que o toque, deve lhe ser ofertado como possibilidade de pleno encontro e aprofundamento. Porém, não optamos em nossa pesquisa em nos mantermos subalternos ao que define a institucionalidade da Arte, investindo em toda poética que se produza na vazão dos infinitos impulsos humanos, em sua grandiosa relação social e com a natureza. Vamos olhar para a arte com a minúsculo. Para nós, os pequenos feitos da vida cotidiana podem estar preenchidos de poética: uma história contada, um verso cantado, um fio bordado.

Uma de nossas inspirações teóricas está na afirmação Nietzscheana de que “Só como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem eternamente justificados” (Nietzsche, 1992, §5). Vamos buscar no formidável estudo de Rosa Diaz acerca desta afirmação do filósofo alemão um pouco mais de linha para nos ajudar a costurar nossas idéias. Para a autora, Nietzsche em seus escritos sobre a tragédia grega afirma sua potência de transmutar os sentimentos e impulsos naturais humanos, a encenação da intensa dor no trágico, envolvia os gregos em uma sensação de êxtase dionisíaco satisfazendo outros impulsos mais destrutivos e incontroláveis. Em cena, mata-se os valores sociais gregos, para que a vida pudesse seguir vivível:

Nesse momento de êxtase de “vitória alcançada na derrota”, a luta, a dor, a destruição dos fenômenos aparecem necessários para nós porque deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual: o eterno vivente criador, eternamente lançado à existência. A arte a favor da vida - eis a chave do pensamento de Nietzsche. (DIAS, 2015, pg. 230)

A vida vivível graças a arte nos parece em demasia com o que experimentaram nossos ancestrais negros, povos originários, mestiços quando em constante contrário ao projeto necropolítico do Estado lutam pela sobrevivência, mas matém a poesia viva. A estética que herdamos é banhada a sangue, o que não diminui sua beleza. As imagens que nos são por direito, as poesias que nos pertence, temos que resgatar entre troncos, chibatadas e balas perdidas.

Apesar de todos os impedimentos que querem afligir nossos corpos, nós transubstanciamos sangue em ouro. E nessa transformação constante a mulher negra subverte a negação de existir socialmente e ainda assim leva nas costas a formação cultural dessa sociedade. É no fio do bordado da nega que se aglutina toda essa poesia que nos mantém junto. Lélia viu isso muitos anos atrás e deixou esse presente pra gente:

E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito pra criança brasileira, como diz Caio Prado Jr. Essa criança, esse infante, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. (Gonzalez, 2020, pg.112)

1 Lorde, p. 48

Essa cultura que a mulher preta dá à luz todos os dias, é permeada pela arte que se encontra nesse cotidiano que ignoramos quando olhamos em busca do nós é inalcançável. Para ver na pequenez é preciso ter olhos pro que parece nada e corre pelos cantos em meio a marginalização e criminalização de nossas vidas.

O LIXO VAI ARTISTAR E NUMA BOA

A democratização dos acessos, dos meios de representatividade, visibilidade e diversidade das pessoas que compõem a sociedade brasileira apresenta ausências controversas. Dados do IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística mostram que 54% da população brasileira é negra. A opulenta presença da ausência de 54% da população nas produções mais difundidas pela cultura hegemônica nos interroga: Quem pode artistar?

A episteme ocidental que orienta nossa sociedade, herda uma estrutura de poder patriarcal, prega a violência e estabelece hierarquias entre os seres humanos baseada na construção de diferenças sociais em função das diferenças biológicas ou naturais. Essa lógica que concebe a humanidade branca masculina. As mulheres negras estão na base da pirâmide, humanidades que “valem” menos. Se por um lado as mulheres brancas tem alguma humanidade reconhecida em sua maternidade, em seus modos “sensíveis e delicados”, em sua suposta “fragilidade” que evoca “cuidado”, as experiências das mulheres negras ecoam o grito de Sojourner Truth: e eu não sou uma mulher? Em seu discurso antológico proferido como uma intervenção(performance?) na Women’s Rights Convention em Akron, Ohio, Estados Unidos, em 1851. Em uma reunião onde se discutiam os direitos da mulher, Sojourner levantou-se para falar após ouvir de presentes que mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens, porque seriam seres frágeis.

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?

As experiências de ser uma mulher preta, ser uma mulher preta artista ecoam nossas vozes dos porões dos navios que compulsoriamente somos colocadas cotidianamente. Nossas vozes sufocadas por máscaras são rasgadas por nossos corpos memórias que reinventam lugares trançando cabelos, amassando barro, compondo canções enquanto ensaboamos as roupas no rio, rimando enquanto quebramos coco. Nossas corpos memórias transbordam fazências. Somos os sonhos dos nossos ancestrais como diz Maya Angelou no poema Ainda assim eu me levanto, e somos as ancestrais do futuro num presente que ainda é desafiador, onde criar outros imaginários nos permitiu suportarmos a travessia do Atlântico. A criação é quilombo da nossa subjetividade. A máscara invisível se expande as nossas corpos. Somos um corpo, e criamos com ele. Nosso corpo memória trouxe grafado memórias de uma antes que é agora, depois e agora ainda que expressa na diáspora a humanidade roubada pela colonização. Nossos movimentos são invalidados como dança, nossas melodias são invalidadas como música, nossas escritas são invalidadas como literatura. Nossa subjetividade é usurpada em nome de um “aprimoramento” branco. E nós mulheres negras, não somos artistas?

Alice Walker nos remete a outro tempo espaço, quando pergunta o que significava ser artista, para uma mulher negra, no tempo de nossas avós?

Você teve uma avó talentosa que morreu debaixo das chibatadas de algum capataz branco ignorante e depravado? Ou que tenha sido obrigada a fazer biscoitinhos para um vagabundo toco preguiçoso, enquanto sua alma clamava por pintar o pôr-do-sol em aquarelas, ou a chuva caindo nos verdes e pacíficos pastos? Ou que seu corpo tenha sido quebrado e obrigado a parir crianças (que eram quase sempre vendidas para longe dela) – oito, dez, quinze, vinte crianças – quando sua única alegria era a ideia de criar figuras heróicas de rebelião, em pedra ou barro?

Revirada pela leitura de *Em busca dos jardins de minha mãe*, busquei os floresceres da minha, uma mulher das palavras. Minha mãe era das palavras. Sempre se expressou muito bem, a popularmente tida como típica preta metida. Sempre gostou de ler, lia Sabrina, Julia, Bianca. Eu, que ainda não lia, ficava encafifada com aquele sorriso para uma folha com símbolos que não decifrava ainda. Era sorriso de quem sonha, e foi esse sorriso que abriu pra mim o mundo da palavra. minha mãe não só lia como escrevia.

No armário dela tinha uma pasta verde clara, de papelão sem brilho, dessas que a gente não encontra mais, escrito: poemas. Ela escrevia poemas de amor, versos soltos, cartas, cartões. Em raros momentos minha mãe abriu esta pasta, e mostrava alguns dos escritos: cartões de natal, de amigos somente. Cada cartão vinha com uma memória cheia de detalhes daquela amizade, uma história vivida com a pessoa. Eu e minhas irmãs gostávamos muito. Minha mãe lia, escrevia e contava!

Às vezes, quando ela não estava em casa, eu mexia secretamente na sua pasta verde. Lia escondido as cartas, e os poemas. Era estranho pra mim ver tanta doçura nas palavras de alguém com tão pouco beijo, com tão pouco abraço. Era uma outra mulher escrevendo. Talvez fosse esse o motivo da pasta ser guardada no fundo do armário, quando ela percebia que a pasta tinha sido mexida, ralhava. Não autorizava que a gente soubesse que ela era outras. Que era mãe, mas, também era amante, amiga, conselheira. Com o tempo, esses escritos da minha mãe foram minguando. O tanque estava sempre muito cheio de roupa no fim de semana. Aquela organização leonina que queria se ver no chão brilhante gastava horas. Minha mãe casou de novo, não se inspirou a escrever mais poemas.

O tempo passava tão rápido. Os netos chegaram precocemente, como os filhos.

A casa foi se enchendo. Os espaços divididos com tantas coisas. Nunca mais vi minha mãe escrever. As vezes me pergunto, onde foram parar os papéis de minha mãe?

NÓS FALAMOS EM LÍNGUAS, COMO OS PROSCRITOS E OS LOUCOS²

Muitas antes de nós já denunciavam a Arte como aliada na construção deste mundo em que vivemos hoje, das investidas na colonização dos nossos corpos e imaginários. Toni Morrison, Glória Anzaldúa, Conceição Evaristo, Renata Felinto, Musa Michelle Mattiuzzi e tantas que escrevem, criam, produzem e falam sobre as lutas de ser uma Mulher-Negra-Artista. Quantas ficamos pelo caminho?

Não desejamos apresentar aqui as entranhas das questões que impedem mulheres negras e indígenas de conseguirem investir tempo em suas criações. Também não é nossa intenção explicar o que já sabemos. Sabemos como e quando tudo isso começou e da violência investida para que nações inteiras se curvassem diante de símbolos, signos, palavras, línguas, gestos e deuses. As

2 ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo

questões que nos aparecem por aqui são éticas e cabem também aos sistemas das Artes. Quantas conseguimos exercitar a criação? Quantas quebramos os silêncios? Quantas apresentamos nossas ideias de mundo?

Pois novas ideias não existem. Há apenas novas formas de fazê-las serem sentidas – de investigar como são sentidas quando vividas às sete da manhã de um domingo, depois do almoço, durante o amor selvagem, na guerra, no parto, velando nossos mortos – enquanto sofremos os velhos anseios, combatemos as velhas advertências e os velhos medos de ficarmos em silêncio, impotentes e sozinhas, enquanto experimentamos novas possibilidades e potências. (Lorde, 2020, p.49)

Audre Lorde também nos escreveu sobre criar poesias não ser luxo, para ela, abrir mão da criação é abrir mão do que dá forma aos sonhos, do que os torna realizáveis e nos possibilita imaginar outros futuros. O que nos orienta até aqui neste texto é a necessidade de imaginar futuros nos quais seja possível viver e criar outras poéticas, conectadas com os fios de nossas memórias. Quantas conseguimos segurar esse fio ao longo de nossas vidas?

Conceição Evaristo nos deixa pistas.

(...) em cada gota que jorra

um fio invisível e tônico

pacientemente cose a rede.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo”. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- ANGELOU, M. “Ainda me levanto”. Tr. Walnice Nogueira Galvão. *Teoria e debate*, Edição 123, 29 de abril de 2014. Disponível em: . Acesso em 13 de junho de 2018.
- DIAS, R. M. *Arte e vida no pensamento de Nietzsche*. In: *Cad. Nietzsche*, São Paulo, v.36, n.1, p. 227-244, 2015.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-lotino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos*. Org.: Flávia Rios e Marcia Lima. Zahar, 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- LORDE, Audre. *Irmã outsider*; tradução Stephanie Borges. -- 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Companhia das Letras, 1992.
- WALKER, Alice. Original: “In Search of Our Mothers’ Gardens” em *In Search of Our Mothers’ Gardens: Womanist Prose*. EUA, Toronto, Londres: Harvest Book Harcourt, INC, 1983, Pg. 231-243. Tradução: Katia Costa-Santo.

CRÍTICA DE ARTE ATIVA: O POSICIONAMENTO POLÍTICO DOS CRÍTICOS DE ARTE NO CONTEXTO DA “BIENAL DO BOICOTE” EM 1969

Guilherme Moreira Santos¹

1 Doutorando em Teoria e História da Arte, PPGAV - Universidade de Brasília

Resumo: Liderado pelo crítico de arte Mário Pedrosa, o boicote à 10ª edição da Bienal Internacional de São Paulo tornou-se um marco da participação ativa da crítica de arte brasileira no confronto com instituições políticas e artísticas nacionais, sobretudo se considerarmos a mobilização internacional gerada por este evento, de proporções até então desconhecidas pela historiografia brasileira da arte. Este texto¹ busca discutir os contornos de uma crítica de arte ativa tendo como base os posicionamentos políticos adotados no contexto da 10ª Bienal observando três fontes primárias: a interlocução que Pedrosa estabelece com críticos estrangeiros em seu artigo “Paris: ‘Non à la Biennale’ de São Paulo”, publicado em 11 de julho de 1969 no Correio da Manhã, a carta-desistência de Pierre Restany destinada a Francisco Matarazzo Sobrinho, escrita em 10 de junho de 1969 e a reverberação do boicote nos Estados Unidos a partir do artigo da crítica de arte Grace Glueck publicado no New York Times em 17 de julho de 1969 sob o título de “São Paulo Show Loses U.S. Entry”. Essa teia solidária formada por críticos brasileiros e estrangeiros, vocalmente contrários aos abusos democráticos, à censura e aos ataques aos direitos humanos com a instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968, aponta caminhos que nos auxiliam a discutir a questão posta pela crítica de arte Sylvia Werneck em seu artigo publicado na Revista da USP em 2014: “É possível uma crítica socialmente ativa?”. O engajamento dos críticos brasileiros, por intermédio de Pedrosa, à época presidente da ABCA, e a participação enérgica dos críticos estrangeiros resultaram na recusa de mais de oitenta por cento dos artistas previamente confirmados para o certame de 1969, deixando uma marca indelével na história da instituição.

Palavras-chave: crítica de arte ativa; 10ª Bienal de São Paulo; história da crítica de arte brasileira; crítica institucional; década de 1960.

1 Este artigo é parte de pesquisa de doutorado realizada com incentivo da bolsa do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da Capes.

A décima edição da Bienal de São Paulo, aberta ao público em setembro de 1969 no moderno prédio do Parque Ibirapuera, permanece circunscrita na recente historiografia brasileira da arte sob a famigerada alcunha de “A Bienal do Boicote”. Este epíteto, mais do que um termo de conotação pejorativa, nos aponta a um evento de significativa importância à história institucional da Fundação Bienal e, conseqüentemente, à história da arte no Brasil na segunda metade do século XX.

Cabe lembrarmos que a 10ª Bienal de São Paulo havia sido a primeira edição da mostra brasileira inaugurada após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Artur Costa e Silva (1899-1969). Neste contexto, a comunidade artística brasileira, formada em sua maioria por críticos de arte e jovens ou renomados artistas, começou a engendrar uma espécie de mobilização pacífica envolvendo os preparativos e a inauguração da 10ª Bienal de São Paulo.

Em 10 de julho de 1969, o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) publicou no jornal carioca *Correio da Manhã*, sob o pseudônimo de Luis Rodolfo, um artigo intitulado “Os Deveres do Crítico de Arte na Sociedade”. Neste texto, Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), urgia os críticos e demais intelectuais cujos trabalhos afetavam diretamente a cena artística brasileira, a resignarem de sua atuação junto à Fundação Bienal, dando especial importância a recusa em participarem da 10ª Bienal de São Paulo. Este texto tornou-se emblemático da enérgica atuação de Pedrosa frente ao boicote do evento paulista.

No dia seguinte, o crítico de arte brasileiro publicara, ainda sob o pseudônimo de Luis Rodolfo, um novo artigo no *Correio da Manhã* sob o título ““Non à la Biennale” de São Paulo”, no qual tecera uma urdidura bem precisa e estratégica acerca das constantes retiradas e desistências dos críticos de arte estrangeiros. Pedrosa inicia este artigo afirmando que

Uma espécie de boicote internacional da X Bienal de São Paulo vai ganhando corpo em quase toda a Europa sob a liderança de artistas, críticos e intelectuais da França, da Holanda, da Suécia, da Espanha, países que possivelmente não comparecerão ao Ibirapuera. Além da União Soviética, da República Dominicana e desistências isoladas de artistas, comissários e críticos. Os grupos desistentes espalham-se e influenciam outros e o boicote está ganhando proporções enormes, superiores mesmo ao realizado na Bienal de Veneza de 1968. A X Bienal de São Paulo corre o risco de ser contestada e não ser realizada mesmo. Ou realizada de maneira inexpressiva. (PEDROSA, 1969, p.1)

Para compreendermos brevemente os acontecimentos que provocaram essa mobilização da comunidade artística brasileira, é importante destacarmos três importantes eventos decorridos da censura respaldada pelo AI-5. Em primeiro lugar tem-se a violenta censura e fechamento da exposição da 2ª Bienal de Artes Plásticas da Bahia, marcada para ser inaugurada em dezembro de 1968, no Convento da Lapa, em Salvador. Desta exposição, que enfatizava a produção de artistas baianos, foram confiscados cerca de dez trabalhos considerados “subversivos”, mas talvez o resultado mais devastador dessa censura foi a suspensão do evento — que era financiado pelo governo estadual — cindindo abruptamente a continuação do trânsito artístico entre o nordeste e as demais regiões brasileiras ensejado pelo certame. Esta Bienal só retornaria suas atividades mais de quatro décadas após a censura, em 2014.

O segundo evento que ajudou a definir o boicote à 10ª Bienal de São Paulo consistiu no fechamento da exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), aberta em maio de 1969, e censurada pela polícia militar. Essa exposição exibia obras dos artistas selecionados para representarem o Brasil na VI Bienal de Paris, em setembro daquele mesmo ano. Estavam nessa exposição artistas Antonio Manuel (1947) e Cildo Meireles (1948), e o clima de instabilidade e repressão acentuava uma atmosfera de tensão entre artistas e militares.

Observando algumas das cartas de desistência dos representantes estrangeiros, notamos um terceiro motivo que fortaleceu o movimento de boicote ao certame brasileiro. Desde a instauração

do AI-5, uma figura importante da imprensa brasileira, e que teve participação fundamental na criação do MAM-RJ, sofria constantes ataques e perseguições da polícia militar. Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916-2003), proprietária do jornal *Correio da Manhã*, havia enfrentado diversas prisões preventivas e a sucursal de seu periódico na Avenida Rio Branco, na região central do Rio de Janeiro, havia sido bombardeada com explosivos, em 07 de dezembro de 1969, dias antes do publicação do AI-5.

Pedrosa, em seu artigo sobre o movimento “Não à Bienal de São Paulo”, afirmara que o respeitado crítico de arte francês Jacques Lassaigne havia sido impedido, pelo Itamarati, de retornar ao Brasil devido a sua explícita manifestação contrária ao governo brasileiro. Neste artigo, Pedrosa menciona os motivos da resignação de Lassaigne citando a prisão de Niomar Bittencourt e a censura à Bienal da Bahia:

O crítico Jacques Lassaigne, presidente Bienal de Paris e da Associação Internacional de Críticos de Arte, figura de grande prestígio na Europa, foi declarado *persona non grata* e vetado pelo Itamarati. Quando a notícia se espalhar, será gota de água. Lassaigne, amigo de Matarazzo, ao ser proposto por este para membro do juri internacional da Bienal, teve seu nome vetado pelo Itamarati por ter assinado manifesto contra a prisão de Niomar Moniz Sodré Bittencourt e ter enviado telegrama mostrando seu desagrado pelo fechamento em dezembro da Bienal da Bahia. (PEDROSA, 1969, p.1)

De igual modo, o crítico de arte francês Pierre Restany (1930-2003) citara a prisão preventiva de Bittencourt como um dos principais motivos de sua desistência na comissão responsável pela sala especial de Arte e Tecnologia. Em uma carta enviada à Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), idealizador e presidente da Fundação Bienal, no dia 10 de junho de 1969, Restany explicara o motivo de sua retirada da mostra dizendo que

As notícias que chegam do Brasil me preocupam. A confirmação da iminência do processo que será iniciado contra Niomar Bittencourt me coloca um problema grave de consciência. Você de fato conhece os laços de amizade que estabeleço com Niomar há muitos anos. Vos envio em anexo a lista da petição que redigi e fiz circular entre os ambientes da imprensa parisiense sobre ela. Diante do estado atual das coisas, eu não posso, de modo algum, ser, mesmo através de vossa senhoria, convidado de um governo que fui levado a atacar publicamente. Devo, assim, renunciar a comparecer em São Paulo neste verão, para a Bienal. (RESTANY, 1969, p.1, tradução nossa)

O trâmite da participação de Restany na 10ª Bienal arrastava-se por meses. Em um primeiro momento, o crítico de arte francês havia idealizado apresentar uma mostra com obras ambientais e instalativas, de artistas das mais variadas nacionalidades, em uma sala que chamaria de *L'environnement Structurel*. No entanto, devido a um orçamento restrito e às próprias demandas de Matarazzo, decidiu por organizar uma sala de Arte e Tecnologia, focando em processos artísticos ligados às novas mídias da década de 1960. Sobre a desistência de Restany, Pedrosa afirmara que o crítico francês havia enviado uma carta a um amigo seu (provavelmente o próprio Pedrosa, pois escreva o artigo sob um pseudônimo) dizendo o seguinte:

Em carta a um amigo, Restany afirma: “O protesto cultural toma aqui uma súbita extensão: isto é somente o início! Há verdadeiramente um sentimento muito forte de solidariedade por parte dos intelectuais franceses com relação a seus colegas brasileiros. Isso prova que pessoas como tu, como Mário, como os artistas residindo na Europa, souberam estabelecer verdadeiras amizades e criar uma corrente de simpatia entre os dois extremos do Atlântico. Penso que se pode ver nisto uma vitória moral da *intelligenza* brasileira”. (RESTANY apud PEDROSA, 1969, p.1)

Pedrosa nos deixa ver nas entrelinhas de seu texto a interlocução que estabelecia com os críticos europeus para fortalecimento do boicote. Após o envio de sua carta desistência à Ciccillo

Matarazzo, Restany encabeçara um debate no Museu de Arte Moderna de Paris no dia 16 de junho de 1969, com artistas e comissários das delegações europeias, a fim de discutirem suas participações na 10ª Bienal. Esta reunião resultou em uma carta-circular¹, que contava com um total de 321 assinaturas de artistas e intelectuais e expunha os principais motivos das desistências, o principal deles dizia respeito à censura os atos truculentos do regime militar direcionados aos artistas brasileiros.

Reforçando o conceito dessa teia solidária de críticos de arte e artistas contrários à censura e às agressões derivadas da instauração do AI-5, notícias da carta-circular assinada pelos europeus já haviam alcançado os Estados Unidos em meados de julho, e a delegação estadunidense começava a sentir os efeitos dessa reverberação. Em um artigo publicado no New York Times em 17 de Julho de 1969, intitulado “São Paulo Show Loses U.S. Entry”, a crítica de arte Grace Glueck escrevera o que se segue:

A exposição dos Estados Unidos planejada para a Bienal de São Paulo, no Brasil, a maior entre as grandes bienais internacionais de arte, foi cancelada devido a desistência de nove artistas participantes, como protesto às repressivas táticas do regime militar brasileiro. Notando que a exibição havia sido prejudicada devido a retirada de nove dos 23 artistas que inicialmente haviam aceitado participar da mostra, Gyorgy Kepes, diretor do Centro de Estudos Visuais Avançados (Center for Advanced Visual Studies) e organizador da participação, disse: “A maioria [dos artistas] escolheu boicotar o evento como forma de registrar seus protestos contrários a falta de processos democráticos e consequente maus tratos de artistas e intelectuais no Brasil” (GLUECK, 1969, p.1, tradução nossa)

Deste modo, o movimento de boicote à 10ª Bienal de São Paulo foi ganhando fôlego a partir da atuação ativa dos críticos de arte, muitos deles ocupando o cargo de comissários de suas delegações, resultando na recusa de mais de oitenta por cento dos artistas previamente confirmados para o certame de 1969. O artigo de Pedrosa de 11 de julho, em que o crítico nomeia o movimento com o epíteto de “Non à la Bienal de São Paulo”, deixa clara essa atuação politicamente e socialmente engajada dos críticos de arte na luta em favor dos direitos humanos e da democracia. Respondendo à questão posta pela crítica de arte Sylvia Werneck em seu artigo publicado na Revista da USP em 2014 se “é possível uma crítica socialmente ativa?”, afirmamos com veemência que não só é possível, como de fato aconteceu, deixando marcas indelévels na recente historiografia brasileira da arte.

1 Até o presente momento da pesquisa não tivemos acesso a esta carta.

REFERÊNCIAS

GLUECK, Grace. São Paulo Show Loses U.S. Entry. *New York Times*, Nova York, 17 jul. 1969. p. 24, L+.

PEDROSA, Mário (pseud. Luís Rodolfo). Paris: “Non a la Bienale” de São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de jul. de 1969, segundo caderno, nº 23384, ano LX. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=102542.

RESTANY, Pierre. [carta] 10 de jun. 1969, Paris [para] MATARAZZO SOBRINHO, Francisco, São Paulo, 1f. Carta de desistência de Pierre Restany frente a organização da Sala Especial de Arte e Tecnologia da X Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

ARTE E TESTEMUNHO: O ANTIMONUMENTO COMO SINÔNIMO DE RESISTÊNCIA

Kaíque Cosme¹

Almerinda Lopes²

1 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES)

2 Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e em História da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES)

Resumo: O cenário sócio-político das décadas de 1980 e 1990 foi marcado por grandes transformações advindas do fim do período da Guerra Fria, das ditaduras do Cone Sul e pelo início da redemocratização da América Latina. Tais fatores correspondem a significativas mudanças no âmbito artístico da época, influenciando também diversas outras áreas do conhecimento. Como consequência desses e de outros traumas históricos experienciados durante o século XX, a memória assume papel relevante e torna-se tema recorrente dos trabalhos de arte da contemporaneidade. É nesse processo que monumentos aos heróis pátrios, personalidades do mundo social ou político, que ocupam ruas e praças públicas, ideologicamente, passam a ser questionados, retirados ou destruídos, para que, em igualdade de direitos e condições, se conceda espaço a diferentes manifestações artivistas - monumentos aos anti-heróis, ou aos heróis anônimos. Nesse contexto, os antimonumentos ganham, então, notoriedade como forma de resistência e de subversão de uma história que deve se projetar para além da hegemonia sociocultural pré-estabelecida.

Palavras-chave: América Latina; Ditadura Militar; Memória; Antimonumento; Artivismo.

Após o final da Segunda Guerra Mundial, movimentos de oposição à opulência, à monumentalidade e à estética passadista dos monumentos honoríficos tradicionais surgem pela Europa, partindo de uma filosofia de negação da presença nos espaços públicos de imagens que remetam a todo tipo de autoritarismo social, racial, religioso ou político, propiciado pelo saldo de crueldade e de atrocidade que a Guerra desencadeou.

Esse movimento assumiu maiores proporções nas décadas seguintes, impulsionado pela Guerra Fria - entre os blocos socialista e capitalista, este último liderado pelos Estados Unidos -, a Guerra do Vietnã, a corrida armamentista e nuclear. Na ânsia por uma dominação global, e com a alegação de conter o avanço comunista no mundo, os Estados Unidos se envolveram tanto no conflito vietnamita, como na implantação de regimes militares na América Latina – logo após a Revolução Cubana, o que gerou contraofensivas não menos desastrosas da União Soviética, como a Primavera de Praga.

Em oposição a essa situação belicosa, de desilusão, e de disputas políticas, econômicas e ideológicas pela hegemonia mundial, os jovens ativistas de classe média norte-americana e inglesa lideraram um movimento pacifista e libertário em favor das minorias, e ao mesmo tempo contestador e demolidor dos padrões sociais, comportamentais, sexuais e culturais dominantes, que rapidamente se espalhou pelo mundo, denominado contracultura. Na França, de maio de 1968, a Universidade de Nanterre foi fechada após protestos de seus estudantes, levando os alunos da Sorbonne a aderirem ao movimento, que, no entanto, não revelava relação com o capitalismo, e tampouco com o comunismo soviético. Maio de 68 não era consequência de uma crise, “mas são os impasses da crise atual na França que decorrem diretamente da incapacidade da sociedade francesa para assimilar maio de 1968” (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 120).

Essa onda de levantes e protestos mundiais repercutiu também na América Latina, gerando em 02 de outubro de 1968, na Cidade do México, uma manifestação pacífica liderada por estudantes, com o apoio e o engajamento do Reitor da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), que reuniu cerca de 10 mil pessoas na Praça das Três Culturas, no bairro de Tlatelolco. A partir de um sinal emitido por helicópteros que sobrevoavam a manifestação, uma onda de disparos da polícia contra o público resultou em cruel chacina, com um saldo de cerca de duas centenas de manifestantes mortos. As forças armadas não pouparam sequer os moradores dos prédios ao redor da praça, que manifestavam apoio aos estudantes das janelas dos apartamentos, atirando contra eles e invadindo casas da região de Tlatelolco para prender os manifestantes que porventura tivessem escapado do cerco policial (HADDAD, 2018).

Durante o golpe militar no Chile (1973-1989), os artistas da *Escena de Avanzada* foram responsáveis por “criar ações de enfrentamento dos limites impostos pela sociedade repressiva” (GERALDO, 2018, p. 336). Dentre eles, vale citar o *Grupo CADA* (Coletivo de Ações de Arte), que traçava estratégias artísticas mais politizadas, como é o caso da sua última ação, *NO+*, que ocorre dez anos após a tomada de poder por Pinochet. O grupo, com ajuda de outros artistas, espalhou pela cidade grafites *NO+*, “o que acendeu na população o desejo de completar a frase, com diversas mensagens de protesto, como ‘ditadura’, ‘pobreza’, ‘medo’.” (GERALDO, 2018, p. 330).

No Brasil de 1968, os levantes também se deram a partir dos estudantes, tendo como agente central a UNE (União Nacional dos Estudantes) em oposição ao regime militar instaurado. As manifestações ocorridas no país não se limitaram apenas ao mês de maio, tendo o ano de 1968 sido marcado por outros eventos, desde o assassinato do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto no restaurante Calabouço, à sexta-feira sangrenta e à passeata dos cem mil, no Rio de Janeiro. Esse ano foi também marcado pela publicação do Ato Institucional nº 5, que a partir de 13 de dezembro tolhia os direitos civis e instituiu a repressão e a tortura, resultando em inúmeras prisões, desaparecimentos e mortes em decorrência das atrocidades exercidas pelos órgãos de repressão.

A barbárie desencadeada pela ditadura levou muitos artistas a repensarem suas propostas

e ações, visando assim fazer da arte um meio de contestação ao regime militar. Cildo Meirelles, durante a década de 1970, foi um dos que idealizaram trabalhos denunciando os atos brutais dos órgãos de repressão, a exemplo da instalação “Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político”, ação emblemática realizada durante o evento “Do Corpo à terra” (1970), organizado por Frederico Morais. Nessa proposição efêmera, o artista amarra dez galinhas em um mastro de madeira e logo após as incendia, o que, sem se desviar do sensível, imbuí-se de forte conotação crítica ao remeter à tortura aos presos políticos, muitos dos quais tinham os corpos queimados com cigarros pelos torturadores durante os persistentes interrogatórios a que eram submetidos no cárcere.

Em 1979, o grupo 3Nós3, composto por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, realizou sua primeira intervenção pública ilícita ou não autorizada, chamada de “Ensacamento”. A ação consistia em cobrir a cabeça de estátuas de bronze e de pedra com sacos de lixo, fazendo referência às ações perpetradas pelos agentes da ditadura, “que consistia em encapuzar os presos políticos para sufocá-los e cegá-los diante dos seus torturadores” (CIDADE, 2017, p. 113). No entanto, essa ação também trazia a debate a relação entre memória e esquecimento, ao levantar a discussão sobre a grande quantidade de monumentos escultóricos incorporados ao espaço urbano de São Paulo, executados com materiais resistentes ou perenes, como o bronze e o mármore, cuja finalidade é eternizar a memória de “heróis”, fabricados ou construídos ideologicamente.

Por meio dessa ação intervencionista e política, o Grupo 3Nós3, se propunha ironizar e desencadear a reflexão e o questionamento à função dos monumentos fincados nos espaços públicos por autoridades governamentais, para homenagear, mitificar e perpetuar a memória de personalidades da história, das elites sociais ou da política, e que em sua maioria não atraem a atenção nem promovem qualquer tipo de reflexão sobre o mérito de tais honrarias por parte dos usuários e transeuntes desses espaços. Nasciam, então, novas propostas de ocupação dos espaços urbanos, a maioria delas de caráter efêmero ou transitório. Os artistas passam a entender que assim como a vida e a configuração da cidade, que se modificam e se renovam permanentemente, não há razão para perpetuar e estratificar a memória de personagens de tempos imemoriais.

A ameaça de ascensão do neofascismo tem acirrado, nas últimas décadas, o movimento contestatório na Europa, além de gerar ações que vão da profanação à derrubada de alguns monumentos suntuosos e perenes, como forma de negar a presença das representações sociais impostas pelas autoridades políticas, algumas de tristes lembranças. Foi durante o processo de memorialização de Auschwitz que a estética do antimonumento – ou contramonumento, desenvolve-se, fundindo o conceito histórico de monumento com a comemoração fúnebre (SELIGMANN-SILVA, 2016).

Isso tornaria a memória tema recorrente dos trabalhos de arte da contemporaneidade, assumindo também papel preponderante das discussões, debates, publicações e da produção artística, como formas de resistência à hegemonia sociocultural, ao racismo e ao preconceito. Grande parte dessas ações, que logo repercutem em todo o mundo, consiste em intervenções urbanas efêmeras, de natureza político-crítica, como as de autoria de artistas como o alemão Jochen Gerz (1940) e a estadunidense Jenny Holzer (1950), que optam por atuar na esfera pública, deixando de criar arte para o mercado ou para ser exibida exclusivamente em museus.

Ambos, não se propõem a “construir ou erguer novos monumentos”, por considerarem que esses dois verbos remetem “ao regime do monumento tradicional, preferindo, simplesmente, recolocá-los em ação por algum tempo”, com o propósito de difundir mensagens que toquem o íntimo das pessoas, instigando-as a refletir sobre questões estéticas, sociais e políticas, e a se defrontar com seus próprios medos, anseios e angústias (DANZINGER, 2010, p. 101).

As primeiras ações públicas intervencionistas de Holzer datam da década de 1970, consistindo na inserção sutil e clandestina de textos visuais e frases de teor político-crítico impressos em cartazes lambe-lambe para serem colados pela cidade de Nova York ou projetando-os em escala monumental em edifícios, calçadas e ruas. Neste caso, a artista vale-se de estratégias publicitárias,

imprimindo as palavras sobre fundos muito coloridos, para atrair e desestabilizar os transeuntes, que de imediato chegam a confundir essas projeções com propagandas de grandes marcas.

Essas frases já foram projetadas, desde 1977, em diferentes línguas e países, inclusive no Brasil. Chamadas pela autora de *Truims*, não raramente são extraídas de discursos políticos de grandes personalidades, de portas de banheiros, anúncios publicitários e placas de caminhão, para gerar “sentimentos provocadoramente sarcásticos, instigadores, ambíguos e contraditórios”. Mais recentemente, também envia as frases por e-mail a pessoas escolhidas aleatoriamente em listas, e sem autorização (PEREIRA JR, 2007, p. 30-33).

Em 1968, Jochen Gerz colou pequenos adesivos com a frase *Attenzione l'Arte Corrompe* (Atenção, a Arte corrompe) pela cidade de Florença. Os adesivos podiam ser encontrados no portal da Catedral de Florença, nas portas do Batistério e no pedestal de Davi de Michelangelo. Ano mais tarde, os mesmos adesivos foram utilizados em outras regiões e idiomas.

No entanto, Gerz criou também, nos últimos anos, propostas sofisticadas que visam levar o público a conhecer, a refletir e a questionar determinados episódios da história recente da Alemanha, desde *Monument Against Fascism* (1986) – ocasião em que construiu em Hamburgo, junto de Esther Shalev-Gerz, uma coluna de aço de 12 metros de altura em que os transeuntes eram convidados a transcrever seus protestos contra o fascismo e, à medida que a superfície era tomada por inscrições, a coluna era pouco a pouco rebaixada, até desaparecer por completo em 1993 –, como a que se desenvolveu entre maio e dezembro de 1999:

O artista recorreu a um raio de luz para religar as cidades de Weimar – cidade natal de filósofos como Goethe e Schiller, e músicos como Liszt e Bach -, e Buchenwald, que foi o cenário de um dos maiores campos de concentração nazista, e onde de 1937 a 1945 foram realizadas terríveis experiências médicas com prisioneiros políticos, judeus, ciganos, homossexuais, testemunhas de Jeová, entre outros indesejáveis ao regime nacional-socialista (DANZINGER, 2010, p. 102).

A presença inquietante desse raio de luz verde era comentada pelo artista em textos anônimos, colocados em outdoors ao longo do trajeto entre as duas cidades.

Essas intervenções, se por um lado têm, ironicamente, o mesmo caráter autoritário e não autorizado dos monumentos públicos, que abrupta e inesperadamente ocupam os espaços públicos, por outro se diferem ao criarem ações efêmeras que levam o público a refletir sobre a realidade e os acontecimentos da vida atual, e não sobre os “feitos heroicos” de personalidade históricas ou políticas.

Desse modo, o antimonumento como ação artista assume um compromisso como forma de resistência e de subversão de uma história que deve se projetar para além da hegemonia sociocultural pré-estabelecida, suscitando, de modo ativo, uma reformulação da esfera pública e de suas figuras de poder.

REFERÊNCIA

- CIDADE, Daniela Mendes. 3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano. *Revista GAMA, Estudos artísticos*, Lisboa, v. 5, n. 10, p. 112-119, jul.-dez. 2017. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31245/2/ULFBA_G_v5_iss10_p112-119.pdf. Acesso em: 13 nov. 2020.
- DANZINGER, Leila. Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.21, p. 101-107, dez. 2010. Disponível em: ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Leila_Danziger.pdf. Acesso em: 22 nov. 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 119-121, jan-abr. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26807/14902>. Acesso em 13 nov. 2020.
- GABO, Sheila Geraldo. Ativando memórias. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 33, p. 331-347, dez. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39865/27939>. Acesso em: 13 nov. 2020.
- HADDAD, Naief. Folha de São Paulo. *Mundo em 1968: protesto contra governo do México acaba em massacre*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/10/mundo-em-1968-protesto-contr-governo-do-mexico-acaba-em-massacre.shtml>. Acesso em: 13 nov. 2020.
- PEREIRA JR., Lucas Lamounier. *No Exterior do Cubo Branco*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2007 (dissertação de mestrado). Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-7XGG58>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 46-60, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642016000100049&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 21 nov. 2020.

DO ESCURO DO NOSSO TEMPO: OU, SEIS NOTAS SOBRE COMO SOBREVIVER AO TEMPO DO “FIM” EM “BUCÓLICO MARGINAL” (2020), DE ESTHER ALMEIDA E LUIS MARIA

Lindomberto Ferreira Alves¹

Amanda Amaral²

1 Mestre em Teoria e História da Arte (PPGA/UFES). Artista-educador, pesquisador, crítico e curador independente.

2 Licenciada em Artes Visuais (UFES). Artista-educadora, pesquisadora, crítica e curadora independente.

Resumo: O presente ensaio¹ levanta algumas reflexões pontuais sobre o tempo corrente. Para tanto, toma-se, aqui, como mola propulsora os registros imagéticos e discursivos que compõem a série “Bucólico Marginal” (2020), dos artistas Esther Almeida e Luis Maria – que vieram a público recentemente através da exposição virtual “Do escuro do nosso tempo”. Flertando com diferentes linguagens estes artistas expõem em seus trabalhos uma tendência pulsional em operar uma poética autobiográfica, urdida no entrecruzamento da escuta aos processos cotidianos com suas próprias narrativas de vida. A série em questão é composta por 10 fotografias produzidas a partir de imagens-correspondências trocadas entre Esther Almeida e Luis Maria durante os meses iniciais da pandemia de COVID-19, entre maio e junho, num deslocamento dos artistas de volta para suas cidades de origem. Nesses termos, se por um lado este texto traz para o campo do visível e do dizível uma reflexão sobre as possibilidades de experimentações artísticas na atualidade e seus desdobramentos nos processos de criação, produção e circulação em tempos de refreamento social; por outro, ao trazer para o cerne da visualidade registros de Esther Almeida e Luis Maria que manifestam e condensam reflexões estéticas, sociológicas e subjetivas em torno do tempo que vivemos, este texto se constitui como uma oportunidade para pensarmos duas questões que se apresentam como urgentes quando o tempo vivido assume as dimensões do mundo: como viver o tempo que vivemos? Ou, ainda, sendo este, o tempo que vivemos, o tempo do “fim” – para não perder de vista os ultimatos do pensamento indígena contemporâneo, em autores como Davi Kopenawa e Ailton Krenak – como sobreviver a ele? Longe de qualquer pretensão em respondê-las, nossas reflexões buscam lembrar, ao modo de Esther Almeida e Luis Maria, que se faz urgente “seguir se aventurando nesse fim de mundo. O nosso fim do mundo”.

Palavras-chave: Tempo; Arte Contemporânea; Isolamento Social; Pandemia.

1 O presente ensaio trata-se, originalmente, do texto curatorial produzido para a exposição “Do escuro do nosso tempo”, dos artistas Esther Almeida e Luis Maria, com curadoria de Lindomberto Ferreira Alves e Amanda Amaral, realizada em formato virtual, como parte da ação “Curadoria em rede”, promovida pela “Plataforma de Curadoria” – coordenada pela Prof.^a Dr.^a Ananda Carvalho, do Departamento de Artes Visuais, da Universidade Federal do Espírito Santo (DAV-UFES). Para acessar a exposição “Do escuro do nosso tempo” (2020), ver: <<https://www.plataformadecuradoria.com/post/curadoriasemrede-doescurodonosso tempo>>.

1ª NOTA: ABRIR O PROBLEMA EM SUAS MUITAS DIMENSÕES¹

Em que tempo vivemos?² Que expectativas podemos ter do tempo que vivemos? O que é possível prospectar desse tempo do “fim” – para não perdermos de vista, aqui, a ressonância do ultimato do pensamento indígena contemporâneo, que perpassa as reflexões de autores como Davi Kopenawa³ e Ailton Krenak⁴? Que saídas traçar desse tempo apocalíptico que inocula não apenas o tempo pandêmico, mas, também, o tempo da destruição da natureza e da vida – tempos conjurados às reestruturações do regime capitalístico e cujas feições bárbaras de matriz colonialistas asseveram coisas cada vez mais nefastas? Afinal de contas, como sobreviver a esses (e nesses) nossos tempos?



Imagem 01. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. Acima: dezessete de junho; cansada de ser matéria. quero ser imaterial e não humana. habitar o que não sei se ainda há lá fora. Autor(a): Esther Almeida; Abaixo: treze de junho. Autor(a): Luis Maria.

1 BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. In: Poiésis, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, jan.-jun. 2017. p. 239.

2 Refletindo sobre essa questão, o filósofo francês Jacques Rancière (2014) defende a tese de que nós teríamos a oportunidade libertária de viver um tempo próprio, um tempo vivido que não necessariamente se confunde com o tempo objetivo do curso do mundo. Para ele, residiria nessa não coincidência, inclusive, a nossa chance de resistir ao que poderia ser nomeado como o tempo do “fim”. RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? In: **Revista Serrote**, n. 16, p. 203-222, mar. 2014.

3 “Pode ser que então, depois de muito tempo, outras gentes venham à existência em nosso lugar. Mas serão outros habitantes da floresta, outros brancos. São essas as palavras de nossos antigos sobre o futuro. Os brancos também deveriam sonhar pensando em tudo isso. Talvez acabassem entendendo as coisas de que os xamãs costumam falar entre si. Mas não devem pensar que estamos preocupados somente com nossas casas e nossa floresta ou com os garimpeiros e fazendeiros que querem destruí-la. Estamos apreensivos, para além de nossa própria vida, com a da terra inteira, que corre o risco de entrar em caos. Os brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu. Mas um dia talvez tenham tanto medo disso quanto nós! Os xamãs sabem das coisas más que ameaçam os humanos. Só existe um céu e é preciso cuidar dele, porque, se ficar doente, tudo vai se acabar. Talvez não aconteça agora, mas pode acontecer mais tarde. Então, vão ser nossos filhos, seus filhos e os filhos de seus filhos a morrer” (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 498). Para mais, ver: KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

4 “Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida” (KRENAK, 2020, p. 26-27). Para mais, ver: KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

2ª NOTA: MANTER FIXO O OLHAR NO SEU TEMPO, PARA NELE PERCEBER NÃO AS LUZES, MAS O ESCURO⁵

É o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 65) quem nos lembra: “[...] contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem [...]”. Isso porque para o sê-lo, como reitera em suas reflexões, é preciso ter a coragem de intencionalmente desviar o olhar das luzes do tempo homogêneo do mundo que nos ofuscam para, assim, “‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro’” (Ibid., p. 63). Em outras palavras, contemporâneo é aquela ou aquele que tem o desassombro de estabelecer um modo específico de se estar no tempo, sem com ele coincidir, com o intuito de perscrutar nos interstícios, nas opacidades, nas fugacidades, em suma, na “obscuridade” do presente – no que há de mais recente – não só os vestígios de sua origem, mas, sobretudo, a complexidade inapelavelmente intrínseca à singularidade de sua própria época.



Imagem 02. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. Acima: vinte e seis de junho. Autor(a): Esther Almeida; Abaixo: vinte um de junho; a lama limpa o que o sabão sujou. imóvel como estátua, sentir a pele diferente. expandir a matéria. reformular química. recriação. Autor(a): Luis Maria.

3ª NOTA: AVALIAR COM QUAIS FORÇAS SE IRÁ COMPOR⁶

Bem, se assim o for, talvez seja mais do que urgente e, portanto, decisivo, como alerta a psicóloga brasileira Leila Domingues (2010, p. 19), “apossar-se das sensações para criar sentidos e por meio desta experiência transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas, sonoridades”. Ainda a esse respeito, ela continua: é “a sensação possibilitando encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o ‘outramento’” (Ibid., p. 19). Mas é importante que se diga: de pouco importa a pressa em sentir o escuro do tempo vivido que não cessa de nos interpelar, “(...) sem que o ‘ver’ e o ‘dizer’ sejam sentidos, criem sentidos, componham um corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades” (Ibid., p. 17). Junto a Leila Domingues, ao que parece, a voracidade em dirigir-se direta e singularmente ao escuro do ‘tempo vivido nas dimensões do mundo’ (para falar como Friedrich Hölderlin), a fim de sentir as sensações que se engendram na relação intensiva com ele, dificilmente sacudirá nossas certezas, quiçá estremecerá

5 AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 62.

6 MACHADO, Leila. *À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 19.

nossa insaciável vontade de verdade. A agitação, lembra Leila Domingues (Ibid., p. 18), “parece nos colocar mais em um lugar de surdez, de cegueira, de mudez frente aos acontecimentos”. Lugar cujo ecoar nada circunstancial de que “tudo é vão”, contribui para o distanciamento de uma batalha que, não por acaso, diz respeito à célebre e atual questão foucaultiana⁷, reformulada por Leila Domingues (Ibid., p. 19) da seguinte maneira: o “que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?”.



Imagem 03. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. À esquerda: dezoito de maio. Autor(a): Esther Almeida; À direita: dezoito de junho. Autor(a): Luis Maria.

4ª NOTA: BUSCAR OUTRO CHÃO PARA SE POUSAR O PÉ⁸

Com a emergência da pandemia do novo coronavírus, os artistas Esther Almeida⁹ e Luis Maria¹⁰ se viram condicionadas a um deslocamento de volta para suas cidades de origem¹¹. Movimentação que acentuou, de modo abrupto, o processo de percepção dicotômica do cotidiano entre campo e centro urbano, cujos trânsitos os perpassam desde suas primeiras afetações. Ao terem seus corpos afastados da lógica cidadina, e desamparados das suas redes de afetos ali consolidadas, estabeleceram, segundo eles

[...] o compromisso de tentar ao máximo nos manter no presente. Um presente prescrito na análise. Presente que olha para o passado, até porque é em parte dele que está nossa apreciação. Um passado que não mora só na saudade da cidade que ficou para trás, mora no álbum de fotos que encontramos na casa da família, no reencontro dos rostos conhecidos [...]. (ALMEIDA & MARIA, 2020, p. 4).

Parecem se apropriar, portanto, do isolamento social, do retorno compulsório ao campo, bem como de sua desaceleração constitutiva para “tornar aceitável a potência estética e espiritual que

7 A questão foucaultiana que nos referimos aqui é: o que estamos fazendo de nós enquanto experimentamos a nossa atualidade? Para mais, ver: FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

8 PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 90.

9 Artista Visual. Técnica em Meio Ambiente pelo Instituto Federal Fluminense (IFF) e graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Seus interesses de pesquisa se concentram nas seguintes áreas: Sociologia/ Antropologia Ambiental; Sociologia Rural; Antropologia Visual.

10 Artista Visual. Técnico em aquicultura pelo Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes) e graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Seus interesses de pesquisa se concentram nas seguintes áreas: Antropologia visual; Sociologia do desenvolvimento; Discussão da paisagem e escritas.

11 Embora residam em Vitória/ES, Brasil, Esther Almeida é natural de Bom Jesus do Itabapoana/RJ, Brasil, e Luis Maria de Itaipava/ES, Brasil.

existe em estar nesse lugar, aqui e agora” (ibid., p. 4) e talvez, nesse movimento, enfrentar as questões

Como sobreviver a esse período, estagnados pela depressão e ansiedade? Como compartilhar em outras linguagens nossas dores, prazeres, descobertas, transformações, reconexões, espiritualidade, a complexidade contraditória que é viver, e pontualmente falando, viver neste momento? (ALMEIDA & MARIA, 2020, p. 3).

O que chega até nós por interposição das correspondências fotográficas que compõem a série “*Bucólico Marginal*” (2020), de Esther Almeida e Luis Maria, é que estamos diante de artistas que parecem não ter medo ou, mesmo, a menor pressa em sentir a vertigem das sensações intensivas que o escuro do tempo em que vivemos tem sido capaz de suscitar. Indo além, neles não há qualquer horror em ser interpelados pelos efeitos que a questão colocada por Leila Domingues (2010) provoca. Aliás, é defrontando-se com o turbilhão das linhas de tempo que percorrem essa questão, que os artistas instauram¹² um caminho singularmente capaz de enfrentá-la. Junto a ensaísta brasileira Rosane Preciosa (2010, p. 87), poderíamos dizer, inclusive, que seus pés irriquietos “procuram terrenos estranhos para pisar. Quanto mais esburacados, pedregosos, enlameados, mais brincadeiras rendem”. O chão desses jovens artistas é, diríamos ainda junto a Rosane Preciosa

[...] o da ilimitada curiosidade, da bisbilhotice, da expedição exploratória. Nunca está firmemente assentado num lugar. Não é chão para se medir em passadas nem para se calcular a velocidade de um deslocamento. É um chão de farras, de ambulação, de perquirição. Chão de piruetas, de extravagâncias, onde se investigam e inventam formas de caminhar, modos de viver. (PRECIOSA, 2010, p. 87).

Chão ético-estético-político que, apesar de tudo – das mortes, dos adoecimentos, das destituições e das destruições em curso – possibilita vislumbrar alguma esperança, mesmo que provisória, para sobreviver ao tempo do “fim”.



Imagem 05. Esther Almeida & Luis Maria, *Bucólico Marginal*, 2020. Fotografia/Texto, dimensões variáveis. À esquerda: vinte e sete de maio. Autor(a): Esther Almeida; À direita: dezoito de junho. Autor(a): Luis Maria.

12 Para o filósofo francês Étienne Souriau (2015), instauração não é criação ou produção, mas, sim, processo mobilizador de uma operação (trabalho) que inscreve mundos e diferentes modos de existência. Para mais, ver: SOURIAU, Étienne. **Los diferentes modos de existência**. Buenos Aires: Cactus, 2017.

5ª NOTA: EMITIR SEUS PRÓPRIOS LAMPEJOS E DIRIGI-LOS A OUTROS¹³

Pouco antes de encerrar suas reflexões no livro “Sobrevivência dos vaga-lumes” (2011), o filósofo e historiador da arte francês, Georges Didi-Huberman (2011, p. 155), dispara: “Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo é atravessado por lampejos”. Sobre esse segundo mundo, ele ainda nos diz

[...] nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam e podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmar seus desejos. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Ora, se ante as luzes que nos cegam há os que delas desviam o olhar – “há os que se aventuram em produzir desvios”, como nos alerta Rosane Preciosa (2010, p. 39) – esses formariam, segundo Georges Didi-Huberman

[...] uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155).

Comunidades de lampejos intermitentes que parecem instaurar um horizonte ético no qual ética, tal qual defende Giorgio Agamben

[...] não é a vida que simplesmente se submete à lei moral, mas que aceita, irrevogavelmente e sem reservas, pôr-se em jogo nos seus gestos, mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade. (AGAMBEN, 2007, p. 61).

E Esther Almeida e Luis Maria parecem não se eximir de emitirem seus próprios lampejos, em requisitarem para si sua própria minoria¹⁴, seu desejo partilhado com essas comunidades. Tanto não hesitam que as 10 imagens reunidas na série “*Bucólico Marginal*” (2020) – elaboradas por eles, nos meses de maio e junho de 2020, e cujo desenvolvimento é instaurado no contexto de quarentena provocada pela COVID-19 – poderiam ser então descritas, tomando de empréstimo as palavras de Georges Didi-Huberman (2011, p. 160), como “imagens-vaga-lumes”, imagens que organizariam “nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua”. Imagens que, em Esther Almeida e Luis Maria, convocam esses a uma reconexão com seus respectivos corpos-ambientes e, portanto, os levam a traçar linhas de fuga ao feixe excessivo de luz emitida por imagens que parecem conduzir mais a potência de padecer¹⁵ – a “adoecer junto

13 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Editora UFMG, 2011. p. 155.

14 A partir da leitura que fazem da obra kafkiana, o termo “menor” qualificaria, para Gilles Deleuze & Félix Guattari (2014), 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, portanto, “os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 37). Para mais, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

15 Seguindo as reflexões espinosianas, para Gilles Deleuze (2019), na tristeza toda a nossa potência está voltada para o padecimento. Aí, nossas forças são decompostas, diminuimos nossa potência de agir e fazemos do padecimento uma ladainha de reclamações, de acusações, de recusas, de culpabilizações, de ressentimentos. Para mais, ver: DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)**. Fortaleza: EdUECE, 2019.

a cidade mesmo não estando lá” (ALMEIDA & MARIA, 2020, p. 2) – do que a potência de agir¹⁶.

6ª NOTA: APROVEITAR TODA A NOSSA CAPACIDADE CRÍTICA E CRIATIVA PARA CONSTRUIR PARAQUEDAS COLORIDOS¹⁷

Contra a paralisia engendrada nesse cenário apocalíptico, preche de imagens outrora consideradas distópicas, os artistas optam por

Sentir ferozmente o quintal, tomar banho de lua e lama, lembrar dos campos abertos e fechados que já exploramos, pegar a bicicleta e fugir sozinho para uma praia secreta ou caminhar nas estradas de chão batido, sentir o ar limpo que um dia sentimos sem estar tão quente por causa do pano que cobre a boca e nariz, fazer uma novena de 90 dias, fazer buquê de flores selvagens, acompanhar a lua, pegar sol na varanda. Com isso, lembrar e recriar o campo que um dia foi nosso lar. Que hoje não é. Mas tem que ser. É de onde viemos. É onde recepcionou nossa volta. Abraçou com todos os espinhos de galhos e picadas de inseto. (ALMEIDA & MARIA, 2020, p. 4).

Se através dos registros imagéticos e discursivos desta série, Esther Almeida e Luis Maria parecem nos chamar atenção para a coragem que envolve a instauração do compromisso de se manter no presente, para nele atrevero-nos, como reforçam os artistas, a “criar moradas nas contradições” (Ibid., p. 7); a exposição virtual “*Do escuro do nosso tempo*”, não teria por pretexto outro senão sublinhar: é inalienável “seguir se aventurando nesse fim de mundo. O nosso fim do mundo” (Ibid., p. 7). Não temos dúvidas de que a mostra se trata de uma dessas raras oportunidades na qual podemos, todas e todos, embarcar – via as imagens que compõem esta série – em nossa íntima obscuridade, para nela deixarmo-nos roçar pelos lampejos do desejo que encontram ressonância e potência na pulsão vibrátil e vital de um horizonte ético. Horizonte no qual não só é possível ouvir a voz do chão a nos dizer “cai que eu te cuido” (PRECIOSA, 2010, p. 87); mas, também, horizonte no qual não se elimina a queda, mas, sim, como lembra Ailton Krenak (2019, p. 62-63), se inventa e se fabrica “milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”. Horizonte esse, por fim, no qual poderíamos sobreviver se entendermos que passa necessariamente pelas nossas gestualidades a possibilidade de adiarmos um cadinho mais o tempo do “fim”. Nesses termos, “*Do escuro do nosso tempo*” nos questiona: não seriam essas sobrevivências, esses pequenos lampejos que resistem ao momento de perigo eminente no presente, que conteriam no final das contas os germes de algo por vir, de outros devires possíveis?

16 Ainda seguindo Espinosa, Gilles Deleuze (2019) nos lembra que a alegria ativa advém de uma paixão alegre que aumenta nossa potência de agir, que amplia nossa capacidade de ser afectado. Ele entende, portanto, essa ampliação como uma mudança na qualidade das forças, ou melhor, como um esforço para criar bons encontros ou encontros que nos façam viver, encontros que mobilizam em nós uma atitude que afirma a vida como perpétua atividade criadora.

17 KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 30.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Esther; MARIA, Luis. Bucólico marginal: uma experimentação em tempos pandêmicos. In: **Fórum da Imagem – Construção de Imagens Urgentes**. Vitória: Galeria Homero Massena, 2020. p. 1-8. Disponível em: <https://forumdaimagem.files.wordpress.com/2020/08/4bucolico-marginal_uma-experimentacao-em-tempos-pandemicos.pdf>. Acesso em: 10 de out. de 2020.

BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. In: **Poiésis**, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poesis/article/view/1981/1644>>. Acesso em: 02 de mai. de 2020.

DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)**. Fortaleza: EdUECE, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Editora UFMG, 2011.

DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 335-351.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

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

RANCIÈRE, Jacques. Em que tempo vivemos? In: **Revista Serrote**, n. 16, p. 203-222, mar. 2014.

SOURIAU, Étienne. **Los diferentes modos de existência**. Buenos Aires: Cactus, 2017.

A “Odisseia” de Ai Weiwei: arte contemporânea como refúgio das fórmulas antigas

Luana M. Wedekin¹

Sandra Makowiecky²

1 Universidade do Estado de Santa Catarina

2 Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo: Na mostra “Raiz” (2018) de Ai Weiwei na Oca, São Paulo, o visitante podia contemplar um grande mural estampado em adesivo vinílico que cobria um elemento arquitetônico da edificação. Tratava-se da obra “Odisséia” (2017). Em sua pesquisa artística, Ai Weiwei frequentemente promove confrontações com a tradição, inúmeras vezes em ações de quebra ou reformulação/ressignificação da arte do passado, por exemplo, em sua conhecida performance “Dropping a Han Dynasty Urn” (1995), o artista larga ao chão uma urna cerimonial de 2000 anos da dinastia Han. O tema central de “Odisseia” é a crise contemporânea de refugiados mas que, muito perspicazmente o artista faz remeter também à antiguidade. Consiste numa sequência de figuras, tratadas em preto e branco como silhuetas bidimensionais que lembram as antigas pinturas em cerâmica gregas, nas quais vemos cenas de guerra, ruínas, viagem, travessia marítima, campos de refugiados e manifestações. Para o argumento deste artigo, aproximamos Ai Weiwei de Aby Warburg. Podemos identificar nas silhuetas de “Odisseia” diversas fórmulas de pathos (pathosformeln): a agressão e a defesa; o gesto da proteção (anjo e criança); a ninfa canéfora; o herói morto e as formas de luto; não identificada por Warburg, mas por Georges Didi-Huberman, a fórmula do levante. Parece-nos pertinente, então, retornar à questão perseguida por Warburg durante toda a vida sobre a restituição do antigo, desta vez no contemporâneo. Como e por que estas formas/fórmulas antigas retornam? A pertinência do problema de Warburg toca uma concepção de história da arte que se debruça sobre as experiências da comoção humana. O ativismo de Ai Weiwei se diferencia de muitos dos empobrecidos ativismos da agenda contemporânea atual para justamente tratar da transmissão dos estados da alma estudados por Warburg.

Palavras-chave: Ai Weiwei; Pathosformeln; Aby Warburg e arte contemporânea; cenas de guerra na arte; imagem refugiada.

INTRODUÇÃO

Na mostra “Raiz” (2018) de Ai Weiwei na Oca, São Paulo, o visitante podia contemplar um grande mural estampado em adesivo vinílico que cobria paredes da edificação. Tratava-se da obra *Odisseia* (2017). Em sua pesquisa artística, Ai Weiwei frequentemente promove confrontações com a tradição, inúmeras vezes em ações de quebra ou reformulação e ressignificação da arte do passado, por exemplo, em sua conhecida performance, *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), o artista larga ao chão uma urna cerimonial de 2000 anos da dinastia Han. O tema central de *Odisseia* é a crise contemporânea de refugiados, mas que, muito perspicazmente, o artista faz remeter também à antiguidade. Consiste numa sequência de figuras, tratadas em preto e branco como silhuetas bidimensionais que lembram as antigas pinturas em cerâmica gregas, nas quais vemos cenas de guerra, ruínas, viagem, travessia marítima, campos de refugiados e manifestações.

Para o argumento deste artigo, aproximamos Ai Weiwei de Aby Warburg. Podemos identificar nas silhuetas de *Odisseia* diversas *pathosformeln*: a agressão e a defesa; o gesto da proteção (anjo e criança); o herói morto e as formas de luto. Parece-nos pertinente, então, retornar à questão perseguida por Warburg durante toda a vida sobre a restituição do antigo, desta vez no contemporâneo. Como e por que estas fórmulas antigas retornam? A pertinência do problema de Warburg toca uma concepção de história da arte que se debruça sobre as experiências da comoção humana. O ativismo de Ai Weiwei se diferencia de muitos dos empobrecidos ativismos da agenda contemporânea para, justamente, tratar da transmissão dos estados da alma estudados por Warburg.

SOBRE O ARTISTA E SUA BIOGRAFIA¹

Ai Weiwei é atualmente um dos artistas mais celebrados da cena global contemporânea, atuando como “artista, poeta, arquiteto, curador, especialista em artesanato chinês antigo, editor, urbanista, colecionador, blogueiro”. (OBRIST, 2018, p. 11). Nascido em Pequim, em 1957, sua trajetória passa pela infância marcada pela experiência do exílio de seu pai, o poeta moderno Ai Qing e é seguida por estudos de animação em Pequim (1978); fundação do primeiro movimento artístico que se afasta das políticas estéticas do Partido Comunista (1979); mudança para os Estados Unidos, onde estudou e trabalhou por 12 anos. Retornou a Pequim em 1993 para um percurso de afirmação de seu nome no cenário da arte contemporânea local e global, diversificando suas atividades com trabalhos em arquitetura, dentre os quais, o mais notável é o Estádio Nacional de Pequim construído para os Jogos Olímpicos de Verão em 2008.

Em 2005 criou um blog, cujos escritos abrangem muitos temas, “comentários sociais, críticas da política governamental e seus pensamentos sobre arte e arquitetura”. (DANTAS, 2018, p.185). Um exemplo claro de seu ativismo diz respeito à mobilização coletiva criada por Weiwei através de seu blog, para levantar dados sobre milhares de estudantes chineses mortos no terremoto na província de Sichuan em 2008. O governo chinês não tratou a tragédia com transparência, e a atuação do artista lançou luz à má qualidade das construções das escolas em Sichuan. Nesta importante ação em defesa dos direitos civis, o artista catalisou informações (nomes e datas de nascimento) de 5196 estudantes mortos. (DANTAS, 2018).

Este episódio lhe rendeu o encerramento do blog e perseguição sistemática pelo governo chinês, havendo consequências diversas: demolição de seu ateliê em janeiro de 2011; prisão domiciliar; prisão em lugar secreto por 81 dias (em 2011); confisco de seu passaporte e proibição de viajar ao exterior por 5 anos; problemas fiscais (multas e impostos atrasados no montante de quase 900 mil reais). Em 2015, a Anistia Internacional lhe concedeu o prêmio Embaixador da Consciência, por seu trabalho em defesa dos direitos humanos. Ao ter restituído seu passaporte (2015), mudou-

1 Baseada na cronologia do catálogo: “Raiz Weiwei” (2018).

se para Berlim, onde vive e trabalha até hoje.

A partir de 2016, o artista começou a se interessar pela questão dos refugiados, viajando para a ilha de Lesbos, na Grécia, uma das portas de entrada de barcos de refugiados e onde se encontra o campo de refugiados de Moria. Esta visita o levou à produção do documentário “Fluxo Humano” (*Human Flow*)², “experimento visual do maior deslocamento humano desde a Segunda Guerra Mundial” (DANTAS, 2018, p. 189). O artista e sua equipe visitaram mais de 40 campos de refugiados em 23 países, entrevistando mais de 600 deles, voluntários e contrabandistas. Uma frase abre o site do documentário: “Quando não há nenhum lugar para ir, nenhum lugar é o lar”³.

A OBRA *ODISSEIA* E ARTE CONTEMPORÂNEA COMO REFÚGIO DAS FÓRMULAS ANTIGAS

O consistente debruçar-se de Ai Weiwei sobre a questão dos refugiados é o contexto da obra *Odisseia* (2017), grande mural estampado em vinil adesivo que estava exposto na mostra individual do artista: “Raiz” (2018) (Fig. 1). Compreende uma sequência de figuras, tratadas em preto e branco como silhuetas bidimensionais que lembram as antigas pinturas em cerâmica gregas, nas quais vemos cenas de guerra, ruínas, viagem, travessia marítima, campos de refugiados e manifestações.



Figura 1. Ai Weiwei, *Odisseia*, 2017. Vinil adesivo. Oca, São Paulo. Fonte: Arquivo das autoras (acima) e <http://giovanni.minharadio.fm/>

2 https://www.youtube.com/watch?v=_jO9DqVztLQ

3 <https://www.humanflow.com/>

O painel é resultado dos registros que a equipe de Weiwei realizou ao visitar os campos de refugiados para o documentário *Human Flow*. As imagens do painel foram tratadas, simplificadas até assumirem caráter de silhueta, enfatizando os elementos da linguagem visual da linha e da superfície. Aqui também podemos identificar a serialidade, um elemento constante na obra de Weiwei⁴. As imagens são organizadas em camadas de faixas horizontais, dando uma sensação de continuidade às cenas⁵.

Um argumento central deste artigo diz respeito à relação da obra de Ai Weiwei com a tradição. O artista assume atitudes muito diversas e aparentemente contraditórias em suas obras: ele pode se utilizar de formas muito tradicionais, saberes de ofício da cultura tradicional chinesa, como a escultura “*Taifeng*” (2015), feita com bambu e papel de seda, utilizando técnicas tradicionais de fazer pipas e tomando como tema o texto clássico *Shanhaijing*, que data de antes do século IV a.C. Mas também pode quebrar performaticamente uma urna cerimonial de 2000 anos.

Em *Odisseia* (2017), Weiwei tensiona a tradição ocidental. Olhando as imagens, individualmente, algumas características chamam a atenção: algumas parecem retiradas diretamente das fotos captadas no intenso trabalho de campo para a realização de “*Human Flow*”, mas dentre elas, o artista inseriu figuras reconhecíveis da tradição artística ocidental.

O universo dos refugiados e seus campos é aquele dos limiares. Tempo suspenso entre memórias e a expectativa de futuro, uma vida deixada para trás em busca de paz e dignidade. Os refugiados de Ai Weiwei também parecem vir de outros tempos, e são vislumbrados contornos de guerreiros espartanos em batalha, gestos de agressão, de defesa e de rendição. A familiaridade dos gestos faz pensar imediatamente no conceito de *pathosformeln*, de Aby Warburg.

O conceito de “fórmula de *pathos*” aparece pela primeira vez em 1905 no escrito de Warburg (2013) sobre Albrecht Dürer. Aproximando a gravura *A morte de Orfeu* (1484) de Dürer (Fig. 2) com uma gravura de mesmo tema do século XV, atualmente atribuída a um anônimo, Warburg demonstra que “o gesto defensivo de Orfeu era uma fiel adoção de um motivo que retornava à antiguidade”. (HURTTIG, 2013, p. 17).

Comparando, ainda, o mesmo gesto que aparece também numa ilustração das *Metamorfoses* de Ovídio, datada de 1494, o historiador conclui:

Ressoa nessa imagem a voz autenticamente antiga, tão familiar ao Renascimento: a morte de Orfeu não representava apenas um motivo artístico de interesse meramente formal, antes era uma experiência arraigada no obscuro mistério da saga dionisíaca, verdadeiramente revivida de modo passional e empático no espírito e segundo as palavras do remoto passado pagão [...] (Warburg, 2013, p. 436).

O grande interesse atual na obra de Warburg reconhece a validade e a atualidade de suas interrogações: por que e como o antigo retorna e persiste? A sobrevida das fórmulas de *pathos* toma corpo no painel de Ai Weiwei, a *Odisseia* dos refugiados contemporâneos é a odisséia das imagens viajantes de outros tempos e lugares. Referem-se a “experiências de comoção humana” (WARBURG, 2018, p. 228). São o que Didi-Huberman chamou de “emoções figuradas, gestos emotivos” (2016, p. 35).

O gesto de agressão e de defesa, evocado pelos guerreiros espartanos em combate e no ataque das mônades a Orfeu, aparece no confronto entre refugiados e polícia (Fig. 2).

4 Obrist (2018) afirma a influência de Andy Warhol na obra de Weiwei. O artifício da serialidade pode ser verificado nesta identificação, mas também pode ser referência à cultura chinesa, e podemos falar de serialidade desde o impressionante exército de terracota do imperador Qin Shi Huang, datado de c. 210-209 a.C.; até a atual vocação industrial praticamente imbatível globalmente da economia chinesa.

5 Uma bela animação com as imagens do painel coloca as cenas em movimento: <https://vimeo.com/470932544>



Figura 2. À esq. Albrecht Dürer, A morte de Orfeu, 1494. Bico de pena sobre papel, 28.9 x 22.5 cm, Kunsthalle. Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/576_original.jpg À dir. Ai Weiwei, Odisseia (detalhes), 2017. Vinil adesivo. Oca, São Paulo. Fonte: Arquivo das autoras

Estes “gestos emotivos imemoriais” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35) se apresentam na morte do herói (Fig. 3), motivo antigo que remonta às imagens da morte de Aquiles ou Meleagro, frequente em sarcófagos antigos e, depois, absorvida na iconografia cristã no motivo do sepultamento de Cristo. Este tema é explorado por Warburg na prancha 42 do *Atlas Mnemosyne* (2012).



Figura 3. À esq. Rafael Sanzio, O sepultamento, c. 1506. Nanquim marrom sobre papel e giz preto, 22.8X31.8 cm, British Museum. Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1855-0214-1 À dir. Ai Weiwei, Odisseia (detalhe), 2017. Vinil adesivo. Oca, São Paulo. Fonte: Arquivo das autoras

Tal motivo se desdobra em outra fórmula bem familiar ao espectador ocidental, a deposição do corpo de Cristo e a desolação, o luto da Mãe. Reconhecemos a *Pietà*, de Michelângelo em roupagem refugiada: a mãe enlutada acolhe o corpo nos braços do filho baleado em meio a edifícios arruinados por bombas e escombros de edificações gregas e a cabeça de uma estátua coroada (fig.4)



Figura 4. Ai Weiwei, Odisseia (detalhe), 2017. Vinil adesivo. Oca, São Paulo. Fonte: Arquivo das autoras

Sintomática da união entre passado e presente, Weiwei nos apresenta no painel Odisseia a imagem do menino sírio Aylan Kurdi de três anos, morto na praia de Lesbos, na Turquia, virando símbolo da crise migratória que já matou milhares de pessoas do Oriente Médio e da África, as quais tentam chegar à Europa para escapar de guerras, de perseguições e da pobreza. A criança era um dos 12 refugiados sírios que morreram afogados, tentando chegar à ilha grega em 2015. (Fig.5). O artista não apenas inseriu a imagem no painel como, em 2016, deitou-se na mesma praia, fazendo uma pose que nos recorda as imagens captadas em setembro de 2015, altura em que o corpo do menino deu à costa na cidade costeira turca de Bodrum. (Fig.5).

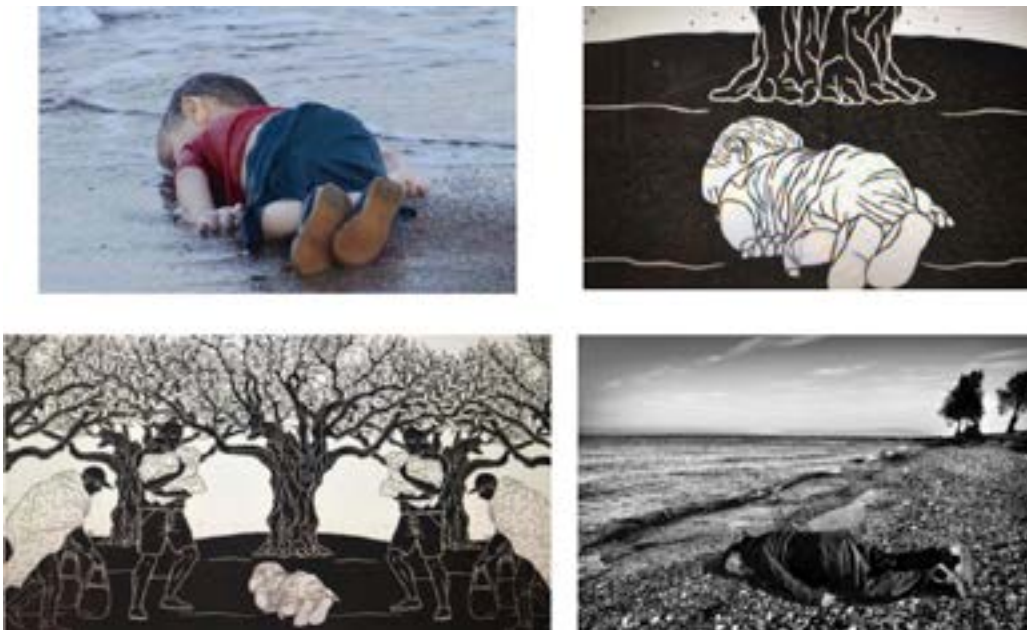


Figura 5. Aylan Kuri, 3, morto por afogamento na praia de Lesbos, Turquia> Fonte: (Nilufer Demir/DOGAN NEWS AGENCY/AFP). Cenas o painel de Odisseia, Fonte: arquivo das autoras e, por último, em fotografia publicada pela revista India Today, o artista e ativista Ai Weiwei recriou imagem do menino Aylan Kurdi Foto: Rohit Chawla/India Today via AP, 2016.

COMO E POR QUE ESTAS FORMAS/FÓRMULAS ANTIGAS RETORNAM EM AI WEIWEI?

Ai Weiwei já é um clássico de nosso tempo, pois sua obra é como se escapasse à lei inexorável de devir do tempo, esbanjando invejável permanência no mundo onde tudo passa. A obra *Odisseia* detém vigor de presente que, para os clássicos, explica-se por ela ser a encarnação de certo modelo atemporal. As obras clássicas são tão essencialmente históricas que trazem a história dentro de si. Toda obra, ao se escrever, escreve também sua história. “É preciso que a obra crie ela própria a sua posteridade” (PROUST, 1988, p.97). A arte não é apenas fruto de seu contexto histórico. Ela também cria o seu contexto particular e, assim, inventa sua própria história. Ela é capaz, por isso, de comunicação com o presente, mesmo que seu passado datado esteja separado pela cronologia que lhe é exterior por milênios de distância, como é o caso da epopeia grega em relação aos tempos modernos. Ai Weiwei estabelece novo relacionamento com o passado a partir da própria busca pelo novo. Ela se perpetua dentro da história, não fora dela. No contato com os clássicos, experimentamos, então, o acontecimento de sua verdade que, por ser não apenas fruto do tempo, mas também agente do tempo, jamais cessa de acontecer: ontem, hoje e amanhã. Os clássicos são textos que serão sempre retomados no sentido de debater sobre a condição da humanidade, a busca do homem pelo conhecimento de si e das relações humanas. Entendemos ser por isto que fórmulas antigas retornam em Ai Weiwei.

George Steiner nos fornece mais pistas para entender a postura do artista. Esclarece Pondé (2017), que na tese do autor no livro “*Tolstói ou Dostoiévski*”, há dois tipos de alma: ou você está próximo de Dostoiévski (1821-1881) ou de Tolstói (1828-1910), defendendo, também, que a beleza e o amor suspendem a vida acima da banalidade do cotidiano. Despertá-los, talvez, seja a missão mais sublime que alguém pode ter na vida com relação aos seus semelhantes. A tipologia que nos propõe Steiner se baseia nas raízes nos dois estilos gregos: o épico e o trágico. Tolstói estaria no primeiro, Dostoiévski no segundo. E, por consequência, são dois modos distintos de viver a vida, sendo que ambos carregam a grandiosidade de espíritos avassaladores, como os dois escritores russos. “Não há, entre os dois, disparidades de estatura: eram ambos titãs”. (STEINER, 2006, p. 7).

O épico seria o estilo em que a vida está envolvida pela presença do mito ou da religião, fundando uma ação fincada na esperança prática do transcendente (mundo dos deuses) e, por consequência, na esperança da redenção do mundo. Salvar o mundo é sua marca. Pessoas épicas sentiriam que suas vidas são acompanhadas por forças que as tornam capazes de redimir o mundo de suas misérias. Sua virtude central é a esperança. Almas tolstoianas lutam a cada dia contra a miséria do mundo, fazendo dele um campo de batalha contra o mal, movidas por uma certeza que parece alucinada.

O trágico seria o estilo em que o olhar para a vida se mantém fincado em sua fragilidade. A precariedade é a estrutura dinâmica da vida. Aqui não há redenção, há coragem de enfrentar esse “desastre” que é a existência humana. Para Steiner, esse é a alma dostoiévskiana. Sua virtude central é a coragem. Almas dostoiévskianas, um tanto mais delicadas, suportam o sofrimento encantando o mundo a sua volta com piedade e sinceridade avassaladoras. Reconhecemos em Ai Weimei, uma alma trágica, cuja virtude central é a coragem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Estamos a dizer que Ai Weiwei é um clássico que atualiza os clássicos. O que o torna original é a capacidade de reinventar a tradição, atualizando o enfoque de acordo com os problemas de sua época e a atualiza de acordo com a urgência dos problemas atuais. A obra clássica potencializa formativamente o conflito entre a tradição e o momento atual, permitindo sonhar com o que está por vir. Melhor, talvez, do que outra produção cultural humana, a obra clássica permite compreender a interminável balança entre passado, presente e futuro. Tal balança, que oscila o tempo todo,

constitui o *Self* humano, ou seja, a própria identidade humana, uma vez que ela é parte da cultura herdada e daquela em que o ser humano se encontra, ajudando-o construir a noção do momento histórico em que vive.

A obra é clássica, porque possui o imenso poder de mexer com o leitor, deixando-o muito diferente do que era antes de iniciar a leitura. Por ser clássica, possui força transformadora para melhor, na medida em que confronta o leitor com suas limitações. Conhecer e enfrentar suas próprias limitações na amizade reveladora de grandes companhias é uma dimensão do sofrimento humano, profundamente formativa e, por isso, muito exigente, bem aos termos do *pathos* formativo da tragédia grega.

Concordando com Duarte (2018) na contramão das novidades rasteiras de nosso mundo, que chegam com a mesma velocidade que vão e, reafirmando que o ativismo de Ai Weiwei se diferencia de muitos dos empobrecidos ativismos da agenda contemporânea, os clássicos são a paradoxal existência da novidade que não se esvai. Se hoje em dia abundam as novas obras que já nascem velhas, os clássicos são, pelo contrário, as velhas obras nas quais o novo não cessa de nascer. Ai Weiwei nos demonstra isso em sua *Odisseia*.

REFERÊNCIAS

DANTAS, M. (org.). **Raiz Weiwei**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DUARTE, Pedro. O que faz de uma obra um clássico? **Revista Poiésis**, n. 11, p.191-196, nov. 2008.

HOMERO. **Odisseia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HURTTIG, Marcus Andrew. Introduction. In: HURTTIG, Marcus Andrew (org.) **Antiquity Unleashed: Aby Warburg, Dürer and Mantegna**. London: The Courtauld Gallery, 2013. p. 13-22.

MULLER, Sara. Deslocamentos humanos: a Odisséia de Ai Weiwei. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v. 40, n. 66, p. 71-74, dez. 2018. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062018000200007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 25 out. 2020.

OBRIST, H. U. Prefácio. In: WEIWEI, A. **Ai Weiwei: Entrevistado por Hans Ulrich Obrist**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 11-14.

PONDÉ, Luiz Felipe. As almas se dividem entre as próximas de Tolstói ou de Dostoiévski. 2017. Disponível em <https://m.folha.uol.com.br/colunas/luizfelipeponde/2017/03/1867950-as-almas-se-dividem-entre-as-proximas-de-tolstoi-ou-de-dostoiievski.shtml?mobile>. Acesso em 22 out.2020.

PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

STEINER, George. **TOLSTÓI OU DOSTOIÉVSKI: um ensaio sobre o velho criticismo**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WARBURG, A. Dürer e a Antiguidade italiana (1905). In: WARBURG, A. **A Renovação da Antiguidade Pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 435-445.

WARBURG, A. Mnemosyne. O Atlas das imagens. Introdução. In: WARBURG, A. **A presença do antigo**. Campinas: UNICAMP, 2018. p. 217-229.

WEIWEI, A. **Ai Weiwei: Entrevistado por Hans Ulrich Obrist**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

Vídeos:

At sea: Disponível em <https://vimeo.com/470501346>. Acesso em Acesso em 22 out.2020.

Odyssey: Disponível em <https://vimeo.com/470932544>. Acesso em 22 out.2020.

Odyssey”: Ai Weiwei a Palermo - ZAC Cantieri Culturali della Zisa (Slide show)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ah1rxUFENd4>. Acesso em 22 out.2020.

A FOTOGRAFIA DE ROBERTO WAGNER: ENTRE A PRECARIEDADE BRASILEIRA E A HISTÓRIA DA ARTE

Luis F. S. Sandes¹

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP

Resumo: Roberto Wagner, nascido em 1958, é nome significativo da fotografia contemporânea brasileira. Neste estudo¹, situa-se sua obra entre dois polos: a precariedade brasileira e a história da arte. A precariedade brasileira é notada na produção do fotógrafo na medida em que nela são registrados diversos detalhes arquitetônicos ou urbanos que, muitas vezes, denotam falta de acabamento, pobreza, desgaste ou incompletude. Já a ligação com a história da arte se dá pela abundante presença da tendência da abstração geométrica na obra de Wagner. Essa tendência, existente há cerca de um século, tem longa história tanto no campo da arte como no da fotografia. Ademais, Wagner inova em trabalhar com a abstração geométrica por situá-la, em sua obra, em contextos urbanos. Sua poética explora principalmente elementos à mostra da metrópole: portões, grades, muros, tapumes, ruas, asfaltos, calçamentos, entre outros. Trata-se de, no geral, detalhes desses aspectos da paisagem urbana. O olhar do artista habitualmente está orientado por padrões geométricos, que são encontrados, recortados ou construídos nas imagens. Sua obra ainda não foi alvo de estudos de historiadores da arte, o que multiplica a importância de situá-la na história da arte. Fontes primárias são as fotografias de Wagner em sua conta no Instagram. Escolheram-se entre elas cinco imagens nas quais se evidencia a presença dos dois polos discutidos. Fontes secundárias são historiografia da arte e catálogos de exposições. A análise das imagens selecionadas ocorreu em duas frentes interconectadas. A análise interna considerou aspectos técnico-formais. A análise contextual considerou as relações da obra de Wagner com a história da arte e com o contexto urbano brasileiro. Em conclusão, o argumento do estudo importa, pois, além de a análise das cinco imagens sustentarem que ele é central, dimensiona e situa a obra do fotógrafo num contexto plástico mais amplo.

Palavras-chave: Roberto Wagner; abstração geométrica; fotografia brasileira; artes visuais; história da arte.

¹ Este texto se insere na pesquisa de doutorado em andamento realizada pelo autor na FAUUSP. Com orientação do prof. dr. Agnaldo Farias, a pesquisa se intitula “A abstração geométrica em quatro artistas contemporâneos brasileiros: Carlos Fajardo, Artur Lescher, Marcius Galan e Roberto Wagner.”

Roberto Wagner¹ é vigoroso nome da fotografia contemporânea brasileira. Neste estudo, sua obra é situada entre dois polos — a precariedade brasileira e a história da arte.

A precariedade brasileira é notada na produção artística de Roberto Wagner na medida em que ela registra aspectos arquitetônicos e urbanos que indicam ausência de acabamento, pobreza, desgaste ou incompletude. A relação de sua produção com a história da arte, por sua vez, acontece pela reiterada presença da abstração geométrica, mas não só, dado que há remissão a outros artistas ou correntes estéticas.

A obra de Wagner ainda não foi estudada por historiadores da arte, fato que ressalta a relevância de colocá-la no campo da história da arte.

Para Dora Vallier (1986, p. 23), a abstração geométrica é um dos fenômenos existentes na história da arte que têm múltiplas correntes. É “(...) uma ciência da beleza concebida como uma ordem e uma harmonia (...)” (id., p. 16). Esse fenômeno surgiu no início do século XX com artistas como Kandinsky, Mondrian e Malévitch, rompendo a ligação da arte com a forma (id., p. 9). Conta com múltiplos desdobramentos no campo da arte assim como no da fotografia. A partir dos anos 1970, as distinções entre abstração e representação foram sendo dissolvidas, tendo muitos artistas passado a não se basear mais nessas categorias tradicionais (MOSZYNSKA, 1990, p. 229). A partir do fim dos anos 1990, jovens artistas re-contextualizaram os legados formais da abstração (LIND, 2013, p. 10). Pode-se entender Roberto Wagner como um artista que opera tal re-contextualização.

As fontes primárias são cinco fotografias de Wagner, as quais foram escolhidas de sua conta na plataforma digital Instagram. O critério de seleção das imagens se baseou na existência dos polos discutidos. As fontes secundárias são oriundas da historiografia da arte.

A metodologia empregada se baseia em análise das imagens, que se deu em faces articuladas. Enquanto a análise interna tomou aspectos técnico-formais, a contextual serviu-se das relações da obra do fotógrafo com a historiografia da arte e com a conjuntura brasileira, em especial a cidadina.

A seguir, o artista é comentado e, posteriormente, cinco fotografias suas são analisadas. Finaliza-se com uma reflexão sobre o argumento do texto e com sugestões de novas pesquisas sobre a fotografia de Roberto Wagner.

O FOTÓGRAFO E SUA POÉTICA

Nascido em Ponta Grossa, Paraná, em 1958, Roberto Wagner começou a produzir fotografia autoral por volta de 1982. Participou do coletivo SX70, que reunia usuários da câmera reflex dobrável, entre fins da década de 1990 e início dos anos 2000. Por essa altura, foi incluído em coletânea organizada por Lenora de Barros (2003a). Na opinião de Barros (2003b, s.p.), o fotógrafo “[...] tem um olhar plural, variado, mas pontual. [...] (Seu) foco é sempre seco, cirúrgico, de recortes precisos e minuciosos.” Essa avaliação pode ser válidas para sua obra posterior.

Em 2004, três fotografias suas foram incluídas na prestigiosa Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, iniciada em 1990. Entre as exposições das quais Roberto Wagner participou, destacam-se a coletiva ocorrida na Galeria Vermelho em 2003 e a individual na Galeria Fauna, em 2012.

1 O artista autorizou a divulgação das imagens neste texto.

Iniciou sua produção nos campos de fotografia publicitária e editorial em torno de 2000, tendo realizado trabalhos para as revistas *Casa Vogue* e *Trip*, além de outras.

A poética do fotógrafo explora, nos aproximadamente sete últimos anos, principalmente elementos à vista na metrópole como portões, grades, muros, tapumes, asfaltos, calçamentos, fachadas, além de outros. De modo geral, são fotografados detalhes desses aspectos da paisagem urbana. Muitas vezes, abstrações geométricas são vistas em suas imagens, sendo elas encontradas, recortadas ou construídas pelo olhar do artista.

Nesse sentido, Roberto Wagner é inventivo na medida em que põe — ou constrói, mais precisamente — a abstração geométrica em meio a circunstâncias ou paisagens urbanas. Por um lado, esse procedimento se inscreve na história da fotografia, tendo-se em vista a obra fotográfica de latino-americanos como, por exemplo, Gaspar Gasparian, José Yalenti, Geraldo de Barros, German Lorca, Thomas Farkas, José Oiticica Filho, Carlos Cruz-Díez e Leo Matiz. Por outro lado, Roberto Wagner realiza esse procedimento na cidade contemporânea sem escamotear seus elementos abandonados, desgastados ou não acabados.

Ao realizar tais opções estéticas, Wagner problematiza não só a urbanização brasileira como a modernidade. Em suas fotografias, estão presente a urbanização desigual e a precariedade das periferias urbanas. A modernidade é questionada por meio dessas falhas e insuficiências da urbanização. Além disso, é indagada na medida em que as atuais estruturas social, cultural e econômica — apontadas pelas imagens — indicam que os ideais de democratização modernos não foram concretizados.

ANÁLISE DAS CINCO FOTOGRAFIAS



Imagem 1

A primeira fotografia (imagem 1) foi postada no Instagram no dia 3 de setembro de 2019. Em foco está canto de banheiro de habitação com demolição em andamento. As cores vão do branco, passando pelo azul claro, até tons terrosos e o ocre. Elas são, no geral, pouco intensas. As emoções não são suscitadas pelas cores, e sim pela destruição progressiva que permite vislumbrar um cômodo familiar. A parte registrada do repartimento denota que ele faz parte de um espaço amplo. Em comparação com outras fotografias de Roberto Wagner, as linhas e a simetria estão menos definidas. A imagem pode ser relacionada à obra de Gordon Matta-Clark, em especial *Clockshower* (1974), em que aposentos em uma linha horizontal de um edifício de quatro andares foram demolidos, sendo expelidos destroços e expostas intimidades

domésticas. Matta-Clark se notabilizou por desconstruir arquitetura, espaço e ambiente urbanos com obras que rompiam as barreiras entre o interno e o externo.

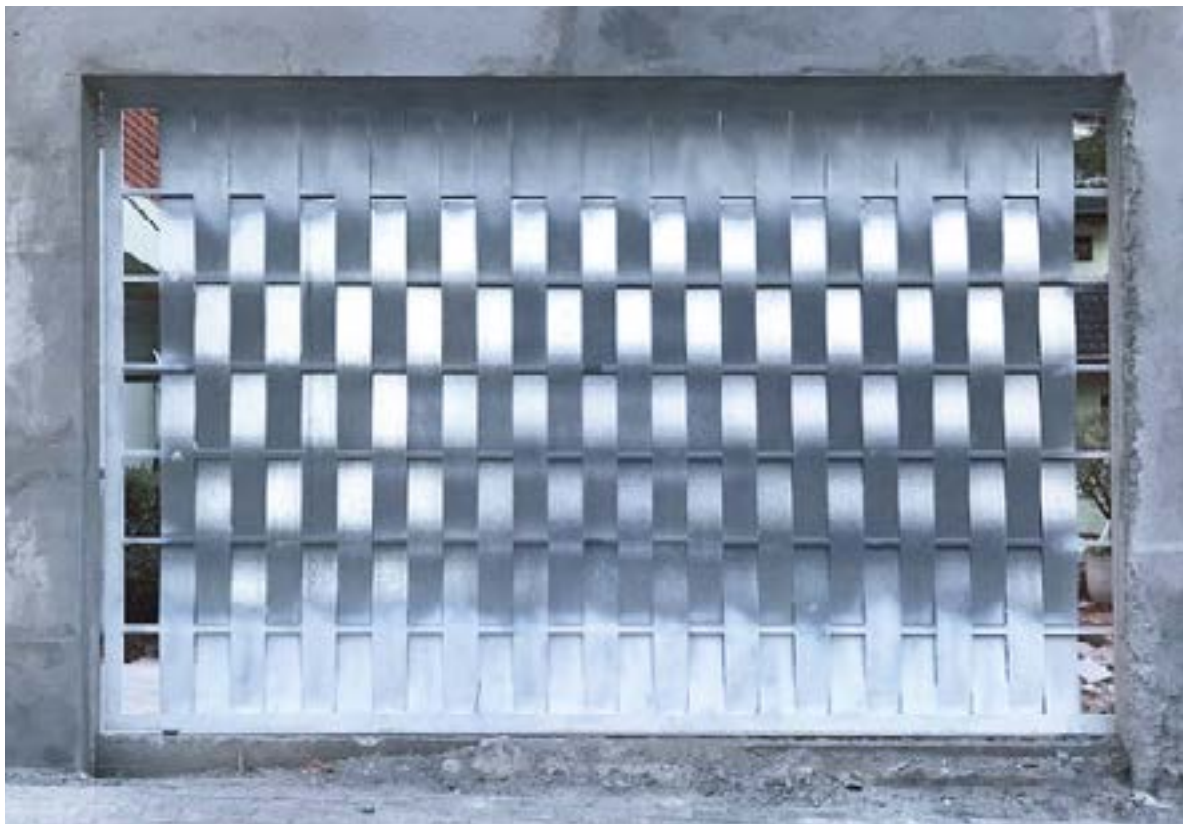


Imagem 2

A fotografia seguinte (imagem 2), divulgada em 4 de janeiro de 2020, focaliza um portão de casa. A imagem é predominantemente em tons cinzas. Registram-se calçada sem ladrilhos, muro sem reboco e portão metálico. Este é composto por linhas verticais alternadas e linhas horizontais. O efeito causado por tais linhas é semelhante ao existente em um guache sobre cartão sem título de Julio Le Parc de 1959 (cf. BRODSKY, 2013). Essa pintura geométrica é bastante influenciada pela tradição construtivista argentina, em especial a do Arte-Concreto *Invención*. Nela, quadrados e retângulos pretos ou brancos sobre fundo cinza geram movimento assemelhado ao da fotografia de Wagner. A propósito, o fotógrafo publicou, em fevereiro de 2020, retrato do artista argentino quando de sua exposição em 2013 na galeria Nara Roesler, na capital paulista.

A terceira fotografia (imagem 3) foi compartilhada em 24 de julho de 2019. Expõe fachada de comércio com portão de correr na qual se vislumbra jogo de cores. Formas geométricas entrecruzadas geram uma seção de quadrado alaranjada, cor existente apenas naquele trecho da imagem. As outras cores dos dois quadrados são o vermelho e o amarelo, e o fundo é azul. Há um setor inferior de alvenaria em outro tom azul. Por todo o portão há linhas horizontais, que imprimem ritmo à imagem. Os movimentos das formas geométricas e as cores podem levar uma remissão a Josef Albers e a Kazimir Maliévitch. Uma obra de Albers que contempla relações com essa fotografia tanto de formas como cores é a série *Homenagem ao quadrado* (1950-1976). Quanto a Maliévitch, a foto dialoga com um óleo sobre tela como *Quadrado negro e quadrado vermelho* (1915). Para o artista russo, os quadrados seriam os elementos mínimos de decomposição. Nessa pintura, o

quadrado vermelho tem leve inclinação, o que também existe na fotografia de Wagner.



Imagem 3



Imagem 4

A quarta imagem (imagem 4) foi postada em 10 de setembro de 2019. Mais uma vez, trata-se de portão de automóveis. O muro é caiado; a calçada, consumida pela umidade. O vão entre a parte superior do portão de metal e o muro permite vislumbrar pouco. Cada banda do portão é subdividida em quatro retângulos. Cada uma dessas formas geométricas é pintada de um azul claro, à exceção de um triângulo inferior. Resulta-se, assim, em formas geométricas reconhecidas como bandeirinhas. A ligação com Alfredo Volpi é inapelável, dado que esse pintor ítalo-brasileiro se notabilizou perante o grande público brasileiro com suas bandeirinhas. Na obra de Volpi, esses elementos surgem inicialmente quando ele pintava fachadas; posteriormente, elas tomam autonomia e muitas vezes são retratadas sem outros itens. Se se considerar o aspecto suburbano do imóvel e do calçamento, pode-se entender que as bandeirinhas volpianas voltaram para seu local de origem.



Imagem 5

A quinta fotografia (imagem 5) foi compartilhada no dia 16 de maio de 2018. Há uma profusão de diferentes linhas com alto contraste: horizontais, verticais e diagonais. Seu entrecruzamento leva ao surgimento de ondulações em certas regiões da imagem. Há menor simetria quando se compara a outras fotografias de Roberto Wagner; há forte ritmo. Trata-se objetivamente de rampa de garagem de edifício. A saída para a rua, ao fundo, dá abertura para a foto, trazendo leveza e

clareza. As cores de uma paleta reduzida e estrita e os jogos visuais remetem ao concretismo paulista programático exemplificado pela obra *Vibração ondular* (1953) de Luiz Sacilotto. Em esmalte sobre madeira, linhas brancas idênticas são dispostas sobre fundo preto de tal modo que se cria uma ilusão de movimento, aspecto em que essas duas obras se encontram — para além da paleta de cores. Sacilotto participou do Grupo Ruptura, que, surgido em 1952, propugnava a abstração geométrica no meio paulista com regras que envolviam limitação de uso de cores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, o argumento do artigo — situar a obra de Roberto Wagner entre a precariedade brasileira e a história da arte — tem importância, porque o fotógrafo produz obra conectada a aspectos artísticos, culturais ou sociais. As análises das fotografias realizadas ratificam o argumento.

A produção do fotógrafo enseja novas abordagens de estudiosos da história da arte. Como indicações de futuras pesquisas, constam: a inquirição sobre as relações com a *pop art* ou o minimalismo; a indagação sobre os pouco frequentes humanos nas imagens; a influência dos fotógrafos norte-americanos; e a degradação dos espaços urbanos.

REFERÊNCIAS

BARROS, Lenora de (Org.). **SX70.com.br**. São Paulo: Wide Publishing, 2003a.

BARROS, Lenora de. Porque eu posso ver as fotos agora. In: _____ (Org.). **SX70.com.br**. São Paulo: Wide Publishing, 2003b.

BRODSKY, Estrellita. Uma busca contínua. In: GALERIA NARA ROESLER. **Julio Le Parc: uma busca contínua**. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2013.

LIND, Maria. Introduction. In: _____ (Ed.). **Abstraction: documents of contemporary art**. Londres; Cambridge (Massachusetts): Whitechapel Gallery; The MIT Press, 2013.

MOSZYNSKA, Anna. **Abstract art**. Londres: Thames and Hudson, 1990.

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. Lisboa; São Paulo: Edições 70; Martins Fontes, 1986.

OS DIREITOS HUMANOS NA ARTE DE WALTER MIRANDA E A CRÍTICA ONTOLÓGICA

Mirian de Carvalho¹

1 Associação Brasileira de Críticos de Arte / Associação Internacional de Críticos de Arte / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Grande parte da produção artística de Walter Miranda aponta para problemas sociais e éticos, referentes ao Brasil e, também, ao mundo. Sob esse prisma, por meio de determinantes técnicas, temáticas e simbólicas, o artista explicita questões relacionadas aos Direitos Humanos. Tangenciando o conceitual, Walter Miranda defende o direito à vida e mostra-se consciente das várias formas de poder e destruição que atingem os humanos e o planeta. No plano estético, tais questões se definem nos estranhamentos espaciais advindos de uma poiesis, singularizada pela reunião de múltiplas técnicas, em conjuntos de trabalhos que aproximam e relacionam temas diversos, e dialogam entre si, tal como ocorre em Cartografias de Gaia e, também, em Ode à Vida: mostra individual, inaugurada em 19 de março de 2020, no Palácio das Artes, em Praia Grande, São Paulo. Ao analisar a matriz poético-ideativa do trabalho de Walter Miranda, considerei neste estudo algumas categorias da crítica ontológica, a partir de uma reflexão sobre o pensamento de György Lukács.

Palavras-chave: espaço; poiesis; crítica; ontologia

Ante o flagelo da Covid 19, agravado no Brasil em virtude de problemática que atinge sobretudo a classe trabalhadora, os desempregados e as minorias étnicas, torna-se relevante refletir sobre a arte como trabalho do ser social, visto que a arte pode ser pensada como produção mediadora de processos emancipatórios, ao enfoque da crítica ontológica. Numa leitura de György Lukács, tal crítica abrange aspectos intrínsecos e extrínsecos à produção artística. E, das categorias instrumentalizadas por esse filósofo, menciono neste texto: o símbolo, por trazer o geral ao particular; a catarse por abranger a empatia; o complexo, como amplitude da totalidade; a mimese, como referencial dialético.

Despertou-me para tal enfoque a arte de Walter Miranda, a partir de duas mostras realizadas em São Paulo, em 2018 e 2020, referendando os Direitos Humanos. Em ambas as mostras, a tessitura do espaço produz tensões por meio do estranhamento, a “provocar na sociedade novos fatos ontológicos”¹, porque a criação artística se articula com o complexo sócio-histórico:

Para compreender a especificidade do ser social é preciso compreender e ter presente essa duplicidade: a simultânea dependência e independência de seus produtos específicos em relação aos atos individuais que, no plano imediato, fazem com que eles surjam e prossigam.²

Tais dependência e independência subsomem a relação entre o indivíduo e o real. Entretanto, as categorias poéticas não se fundam na natureza, nem na sociedade. Por isso a crítica ontológica se pergunta pela peculiaridade do poético numa relação sócio-histórica com o fruidor, aos desdobramentos da *poiesis*. A *poiesis* se relaciona ao fazer, que se inicia no trabalho da matéria, e se completa na fruição, por meio da catarse. Tal dinâmica, envolvendo um complexo de determinações do real, explicita diferenças, antíteses e dados circunscritos ao trabalho artístico. Ao fruidor é dado captar contradições a serem superadas.

Na arte de Walter Miranda, as qualidades do espaço tangenciam o campo sensorial e o campo ideativo, despertando a pergunta drummondiana: “E, agora, José?”. Ao perscrutar o espaço nas mostras intituladas Cartografias de Gaia³ e Ode à vida⁴, ambas disponíveis em catálogo virtual, enfatizei três ordens de estranhamento: heterotopias, seriações e desconstruções da geometria.

Em Cartografias de Gaia, o artista aborda a importância da sustentabilidade ecológica em oposição aos danos causados pelo uso descontrolado das tecnologias. Walter Miranda reuniu quadros, objetos, instalação e performance que enfocam o mapa-múndi. Em Cartografias de Gaia, as heterotopias determinam-se como aglomerações de produtos de origem animal, vegetal e inorgânica: chaves; CDs; fósforos; aparas de lápis; autôfalantes; conchas; sementes; cartões de crédito; invólucros de agulhas de acupuntura; relógios; peças de vidro, inclusive vidro moído, etc, misturados à pintura. Aparentemente, as heterotopias tornam o espaço impensável e inominável. Mas é esse o *telos* desse estranhamento: chegar ao inusitado para realizar a simbologia da vida.

Nos quadros, o artista também definiu estranhamento relativo ao contorno. Em meio a invenções cartográficas, destaque-se a América do Sul posicionada ao Norte, em Avesso do avesso, num mapa mostrado em espelho. As várias peças tridimensionais são igualmente compostas e ou revestidas por heterotopias. Entre elas, há uma *Torre de Babel* feita de teclados de computador. Destaco também três peças feitas com placas de computador: Livro de Gaia I, Livro de Gaia II e

1 LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social I*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélio Schneider. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 27.

2 *Ibidem*, p.345.

3 Cf. MIRANDA, Walter. *Cartografias de Gaia*. São Paulo: FWM, 2018.

4 Cf. Idem. *Ode à vida*. São Paulo: FWM, 2020.

Livro do Porto, sendo o texto sugerido por objetos de tamanho pequeno. Em meio a tais peças, o artista incluiu uma instalação e uma performance com a mesma temática questionadora dos ditames do capitalismo financeiro.



Livro do Porto (2018) -27 cm x 31 cm x 7 cm (Mostra Ode à Vida, Fonte: Walter Miranda)

Nesse conjunto de trabalhos, contrastam cores claras e lúgubres, na metáfora da oposição “vida x morte”. E, sob vários aspectos, muitas imagens exaltam a vida nascente. Como exemplo, surge luminoso azul, pronto à fecundação da vida num grande mapa-múndi cercado de *mouses* e teclados, em *Fecundationis Artificiosae* (2018), enquanto, em *América do Sul* (2007), as heterotopias pedem decifrações simbólicas, despertando a consciência atuante.



América do Sul (2007) – 83 cm x 88 cm. (Mostra Ode à Vida, Fonte: Walter Miranda)

Em *Ode à vida*, em releitura da sua produção artística concebida a partir de 1977, o artista organizou núcleos temáticos igualmente relacionados aos Direitos Humanos, transparecendo nos títulos: *Vidas negras importam*; *Ser e não ter, ter e não ser: eis a Etiópia*; *Simetria ecológica, social e política*. Nessa mostra, em muitos trabalhos localizam-se também as referidas heterotopias. Passo então à análise de duas outras instâncias técnico-expressivas muito significativas na arte de Walter Miranda: as seriações e as desconstruções da geometria.

As seriações definem-se pela repetição de imagens semelhantes ou iguais, num mesmo trabalho, ou num conjunto de trabalhos, mas podem surgir também como conjunto de imagens diversificadas dentro de um núcleo temático. À análise das seriações, escolhi 1984: O estigma de George Orwell I e VIII, pertencentes a um conjunto de quadros a óleo sobre papelão, em que o estranhamento resulta das repetições de motivos semelhantes.

Era 1949. No romance chamado 1984, de George Orwell, o Big Brother passou a controlar corpos e mentes. Em 1983, numa transitividade do literário ao pictórico, Walter Miranda realizou 1984: O Estigma de George Orwell. E, neste ano de 2020, tais quadros atualizam a mimese do real e de seus espaços reais.



1984: O estigma de George Orwell I (1983) – 88 cm x 62,5 cm. (Mostra Ode à Vida, Fonte: Walter Miranda)



1984: O estigma de George Orwell VIII (1983) - 88 cm x 62,5 cm. (Mostra Ode à Vida, Fonte: Walter Miranda)

Nesse conjunto de quadros, pessoas de ambos os sexos, e rostos angulosos quase indiferenciados, remetem o visitante aos algoritmos e senhas que nos carimbam virtualmente. Andando pelas ruas, todos passam por inscrições indecifráveis: carestia, fome, recessão, FMI, etc. A marcha mecânica lhes é imposta, tal se faz com o gado no matadouro. Em 1984, o fruidor

presente a reificação do humano. Ali estão o treinamento e a disciplina herdados do taylorismo e do fordismo, passando pelo toyotismo e, hoje, pela uberização, que se aperfeiçoa pelas novas tecnologias.

Walter Miranda não pintou o trabalhador na fábrica, nem no supermercado, nem no banco. Mas, ao modo do não dito na poesia, o não pintado instaura imagens e sentidos simbólicos. Ali está a classe trabalhadora, antes e hoje. Ainda na linha das seriações, aqui destaco dois quadros-objeto: pertencentes ao núcleo denominado Vidas negras importam, Cloroquina, o pão nosso de cada dia I e Cloroquina, o pão nosso de cada dia II, realizados em 2020, tematizam a violência do biopoder a serviço da destruição da vida.

Em Ode à Vida surge outra forma de estranhamento: as desconstruções da geometria. Em Bosh + 500 – Juízo final, óleo, objetos, tela sobre madeira, numa interpretação da imagística de Hieronymus Bosh, no tríptico de Walter Miranda, o Juízo Final transcorre entre efeitos da destruição ambiental e das hierarquias sociopolíticas, que submetem os povos ao poder da moeda, numa versão atual dos suplícios imaginados por Bosh: fogueiras mortais; incêndios climáticos; explosões atômicas, fome, miséria, povos em fuga. Entre ameaças, a Terra e os humanos convivem com imagens enigmáticas: astros, maçã, aves, avião, figuração da Justiça, pássaros, homem sem cabeça, entre outras figurações do realismo encantatório.



Bosh + 500 – Juízo Final (2016) – 73cm x 58 cm. (Mostra Ode à Vida, Fonte: Walter Miranda)

Frequentes no trabalho de Walter Miranda, as desconstruções da geometria mostram desdobramentos da *poiesis*, trazendo o ser de razão ao mundo sensível, numa passagem da ciência à arte. E assim, a espacialidade geométrica adquire densidade, profundidade, flexões, planos reversíveis, movimento, ao que se somam as mutações da cor e da luz. O colorido transforma a neutralidade do espaço geométrico, tornando-o palco dos acontecimentos do mundo e vereda de contradições a serem superadas. E a Terra se recria entre símbolos do caos em busca da decifração, que se inicia na desconstrução da razão monológica e prossegue desguardando fronteiras para incounter limites. E uma criança deitada de bruços chama o visitante. Pela catarse, o fruidor deseja que a criança respire. E consegue reanimá-la. A práxis é possível.

Não foi por acaso que, em Ode à vida, Walter Miranda incluiu as Transposições Sinfônicas,

seriações realizadas ao som das sinfonias de Beethoven, revivendo no Romantismo o ímpeto libertário do ser social.

Referendando no pensamento de Lukács a aproximação entre Estética e da Ética, a crítica ontológica se ocupa da transição da técnica à arte. Nesse trânsito, em minha análise da arte de Walter Miranda, reenfatizo a relevância do estranhamento espacial. As heterotopias englobam oposições e mesclas, tornando possível realizar o irrealizável. As seriações sugerem releituras dos caminhos da repetição e da reprodução, buscando alternativas de ordem dialética a partir da mimese. E, sob o ângulo das desconstruções da geometria, viabiliza-se a passagem da teoria ao sentimento, favorecendo a catarse, que acolhe o outro na sua completude e antropomorfiza o espaço.

Nessa convergência de instâncias técnico-expressivas há tensões imagísticas, entrecruzando franjas dos espaços poético, físico e social. Assim, na arte de Walter Miranda, referência aos Direitos Humanos transparece numa articulação do universal e do particular, exaltando a vida nos transursos do lírico ao trágico e vice-versa. Em ambas as mostras, a oposição fundamental “vida x morte” se envolve no simbolismo do luminoso e do soturno, intensificando outras tensões que se acentuam pelas texturas. Note-se, ainda, que muitas imagens tangenciam o conceitual, ao perpassarem oposições que enfocam antropomorfização x fetichização.

Para sintetizar minha visitação a esse conjunto de trabalhos, vislumbro a vida ante a práxis do trabalho da mão sonhadora. A essa dádiva, acrescento: a mão que atua no processo artístico é diversa da mão que aperfeiçoa sapatos de sola vermelha, na linha dos valores de uso e de troca. A mão sonhadora resiste. E inventa o corpo sonhador.

Na arte de Walter Miranda, o corpo sonhador se reconhece nas figurações do homem vitruviano inserido em vários trabalhos. Expandindo braços e pernas, ele simboliza a espécie humana: macho e fêmea atuantes no tecido poético. Eles ultrapassam limites geométricos. Suas silhuetas dançam, para vencer a morte antecipada.

REFERÊNCIAS

LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social I*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélio Schneider. 2. Ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

MIRANDA, Walter. *Cartografias de Gaia*. São Paulo: FWM, 2018.

..... *Ode à vida*. São Paulo: FWM, 2020.

FARNEL RITUAL

Pietro De Biase¹

1 Aluno de Curadoria na Escola Sem Sítio, coordenação de Marcelo Campos, Ivair Reinaldim e Tania Queiroz, e colaborador na Revista Desvio na área de crítica em artes visuais.

Resumo: O campo da história da arte encontra campo fértil para as reelaborações acerca das dinâmicas sociais que definiram a sua própria constituição, pois há muitas possibilidades de formulação de pensamento crítico, frente à produção artística da civilização ocidental e sua historiografia que procurou analisar a arte através de uma abordagem cronológica, estabelecendo uma periodização marcada por características distintivas e influentes. A presente resenha crítica discute a aproximação entre arte contemporânea e alimentação, a partir do tensionamento de discussões conceituais entre obras chaves da arte contemporânea brasileira, tais como *Restauro* (2016) do artista Jorge Menna Barreto apresentada na 32ª Bienal de Arte de São Paulo; *Sopa de pedra* (2014) de Matheus Rocha Pitta; *Pipocas* (2018) de Debora Bolsoni; *Falar de Boca Cheia de Mulambö*; *Bori* (2008-2011) de Ayrson Heráclito; e *Pão Nosso de Cada Dia* (1978) de Anna Bella Geiger. Nesse projeto, propõe-se discutir o conceito de Cozinha Futurista (1932) de Filippo Tommaso Marinetti para refletir sobre os modelos ocidentais de consumo de alimentos. Questiona-se a suposta busca pela supremacia alimentar como face do epistemicídio da culinária ancestral e o papel do alimento na produção contemporânea e seu uso na construção de narrativas não hegemônicas.

Palavras-chave: Arte contemporânea; alimentação; segurança alimentar



Mulambö, *Falar de boca cheia*, 2019. Fonte: <http://www.portasvilaseca.com.br/br/artistas/mulambo/>

Para o Rafa, meu bravo cuitelinho

Desde as priscas eras, os seres humanos registram o que comem. Cenas de caça foram imortalizadas pelo Homem pré-histórico no interior de cavernas e em outras superfícies rochosas. Eram cingidos os primeiros grafismos alimentícios. Para além de divergências arqueológicas a respeito das iconografias rupestres, o Bisão de Altamira poderia muito bem ter sido a primeira representação de uma *Food Porn* que conheceu a humanidade. Até mesmo os pigmentos utilizados para os registros pré-históricos se relacionam com a dimensão alimentar, sendo advindos de uma mescla de gorduras animais e seivas vegetais. A comida se mostra onipresente em toda a historiografia da arte.

Das colheitas de trigo hieroglíficas egípcias, passando pelos retratos de hortaliças de Arcimboldo, deliciando-se com os angulosos pêssegos e maçãs de Cézanne até chegarmos à sopa Campbell e a confeitaria pictórica de Thiebaud, há incontáveis exemplos da presença de alimentos na arte. A alimentação mediou a incorporação intelectual e afetiva do ocidente.

Filippo Tommaso Marinetti talvez tenha sido o primeiro a refletir sobre a aproximação entre arte, preparação e o consumo de alimentos. O movimento futurista, fundado por Marinetti e outros artistas em Milão em 1909, abraçou a era industrial e sua mecânica. O ato de se alimentar, essencial à fluidez das cadeias produtivas, deveria ganhar centralidade na sociedade industrial. O que levou

Marinetti a publicar *A Cozinha Futurista* (1932).

O livro vai além de um mero apanhado de receitas; era fruto das reflexões futuristas sobre a forma da nutrição. A preparação e o consumo de alimentos como parte de uma nova visão de mundo, na qual o entretenimento se tornaria imprescindível. O livro prescreve elementos necessários para uma refeição perfeita, que deveria apresentar originalidade, harmonia, ressonâncias escultóricas, odor, dentre tantas e tantas outras. Privilegia-se o emprego de equipamentos de alta tecnologia para preparar a refeição. Pratos biográficos, portadores de histórias pessoais, e com formas próprias de comer. Proust estaria a perder tempo a invocar as memórias despertadas pelo paladar das *madeleines*; a *madeleine*, por si só, já escreveria suas próprias memórias na ótica marienttiana.

As semelhanças entre a cozinha futurista de Marinetti e as postagens de alimentos meticulosamente encenadas nas redes sociais não são meramente coincidentes. A imagem do alimento assina a declaração de um poder aquisitivo, tal como as opulentas naturezas-mortas do século 17 atestam a riqueza da nascente burguesia dos Países Baixos.

“Comer, rezar e amar” diz o título, muito embora muitas pessoas nunca passem do primeiro. A comida agora expressa os valores simbólicos e absorve as energias espirituais de segmentos mais privilegiados, que nela depositam expectativas redentoras para si e para o planeta. Há mesmo um termo para descrever esse interesse exagerado na apresentação dos alimentos: *Foodism*. Nesse contexto, o alimento existe em estado de suspensão de delícia imaginada, que nunca deve ser provada pela maioria dos espectadores: um totem de desejo eternamente não consumável.

As reflexões de Marinetti não poderiam ter previsto o papel que o alimento viria a desempenhar na arte quase um século depois. Artistas contemporâneos usaram a comida para debulhar discussões políticas econômicas e sociais. Seja abrindo restaurantes como projetos de arte participativa, realizando apresentações nas quais a comida é preparada e servida em galerias e, mais especificamente, desenvolvendo obras conceituais a partir de materiais comestíveis. Para o desdém de Marinetti, há ainda pesquisas artísticas contemporâneas que trabalham o alimento como dispositivo de repactuação com um saber ancestral de respeito aos ciclos telúricos e rejeição ao materialismo.



Jorge Menna Barreto, *Restauro*, 2016. Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Restauro-32-Bienal-SP>

Atento ao uso sustentável da terra e ao discurso ambientalista, o artista Jorge Menna Barreto propôs o projeto *Restauro* (2016) na 32ª Bienal de Arte de São Paulo. A obra operava como um restaurante dentro do Pavilhão voltado para a Ecogastronomia, onde eram servidas refeições que priorizavam a diversidade do reino vegetal e agricultura orgânica. *Restauro* ganha ressonâncias de “arte relacional”, ao elaborar um tipo de conceito amorfo que se ativa a partir da interação com o público. A obra levanta questões acerca da construção dos hábitos alimentares e sua relação com o ambiente, a paisagem, o clima e a vida na terra. *Restauro* propõe um despertar para os usos da terra e as consequências globais de nossas escolhas alimentares. Entendendo o nosso sistema digestivo como ferramenta escultórica, os comensais tornam-se participantes de uma escultura ambiental em curso, na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos.



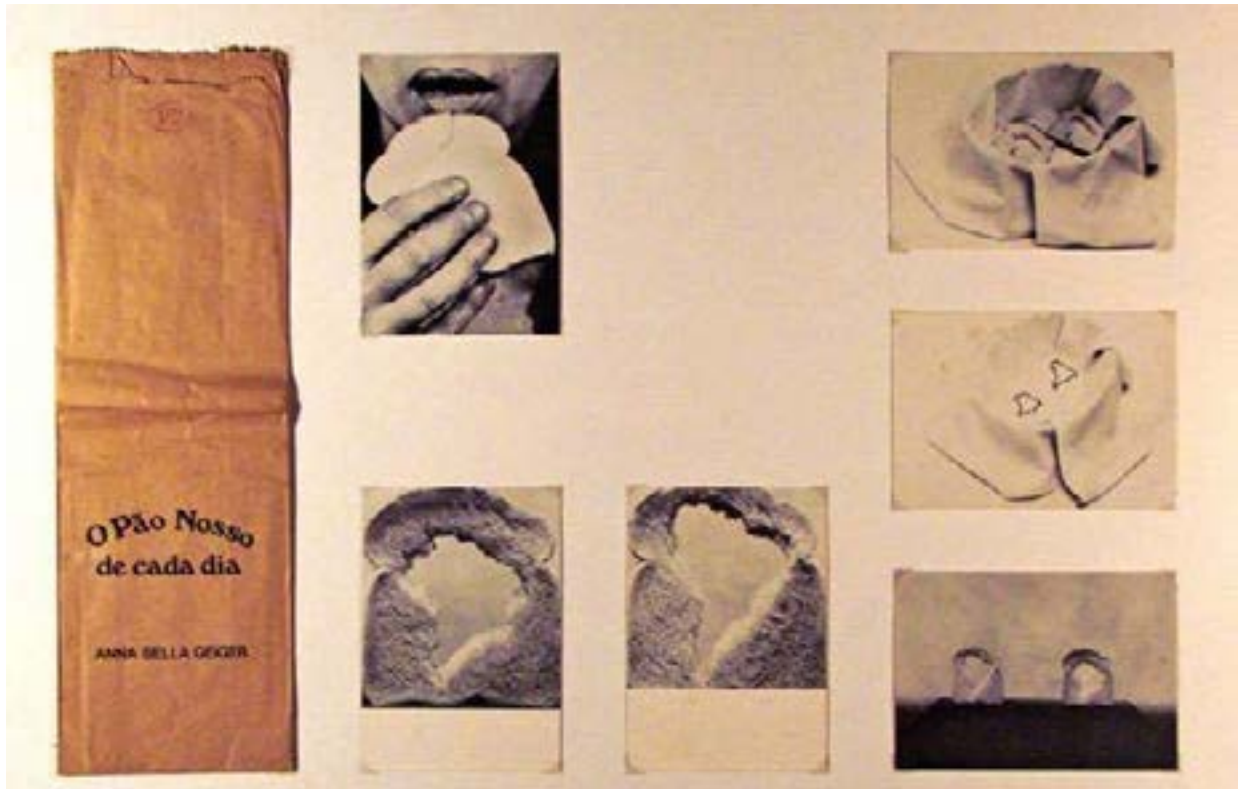
Matheus Rocha Pitta, *Sopa de Pedra*, 2014. Fonte: <http://justo741.com.br/ibere-sopa-de-pedra-matheus-rocha-pitta/>

Ainda sob o espectro da arte relacional, a *Sopa de Pedra* de Matheus Rocha Pitta ganha novas voltagens ao levantar questões relativas à fome. Na ação proposta por Pitta, uma sopa feita tanto de legumes naturais quanto de legumes esculpidos em pedra sabão é servida ao público. As origens da sopa de pedra remetem a um conto popular sobre um estrangeiro que chega faminto a uma cidade, cujos habitantes lhe negam o pedido de comida. O estrangeiro então se senta na praça principal, acende um fogo, enche sua panela de água e joga ali algumas pedras. Curioso, um habitante lhe pergunta o que está fazendo. “Uma sopa de pedra, hmmm, está ótima, mas com algumas batatas ficaria ainda melhor”, responde o estrangeiro. O curioso volta com algumas batatas, que vão direto pra panela. Outro habitante lhe faz a mesma pergunta, no que o estrangeiro responde que a sopa ainda não atingiu todo seu sabor— assim a sopa ganha mais ingredientes à medida que a atenção dos habitantes aumenta. Uma vez pronta, as pedras são retiradas e todos tomam a sopa juntos.

As pedras de Pitta se buscam como metáforas da fome, mas também de partilha: a fome é aquilo comum a todos, compartilhar a sopa é também a partilha da fome. As pedras são adicionadas à sopa atraindo um caráter conceitual à obra. A pedra como alimento indigerível aciona todo o vigor da obra ao jogar luz na fome e a miséria epidêmicas no Brasil, relatadas com profundidade na *Geografia da Fome* de Josué de Castro.

A série Prato de Pedreiro de Mulambö, em individual apresentada em 2019 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, revisitou a cartografia da fome para além da questão política. Com seu Prato de Pedreiro, o artista busca georeferenciar a fome do desejo, dos sonhos, das zonas periféricas e dos corpos marginalizados. O Prato de Mulambö reafirma a fome pela vida, que não se satisfaz com as refeições aburguesadas. Para o artista, apenas a generosidade do prato de pedreiro poderia dar conta de todos esses desejos.





Anna Bella Geiger, *O Pão Nosso de cada dia*, 1978. Fonte: <https://murilocastro.com.br/>

Sob uma perspectiva espiritual, Ayrson Heráclito traz na série *Bori* (2008-2011) a comida dos Orixás, presente na culinária dos terreiros. Na cosmologia das religiões de origem africanas, especificamente no candomblé, cada Orixá representa um fenômeno da natureza, que por sua vez, reflete a existência das coisas e a integra à experiência humana, constituída de modo que as relações entre o homem e o meio ambiente encontre equilíbrio. A alimentação é um traço marcante da cultura africana e assume uma função religiosa, na sua acepção etimológica *religare*, para ligar novamente o humano ao divino. Os diferentes meios de tratar, cozinhar e servir os alimentos transmutam-se em ato sagrado, realizado em comunhão durante ritos nos terreiros e conduz as propostas conceituais e cênicas na poética de Heráclito.

Em *Pão nosso de cada dia* (1978), Anna Bella Geiger mastigou o sul global no miolo do pão. O alimento, comum a muitas mesas, atrai forte carga política à obra que adquire alta voltagem estética. O Pão Nosso sonoramente o aproxima da estrofe da oração seminal do cristianismo. Pai Nosso, Pão Nosso que não está na mesa. Mais uma vez a face fantasmagórica da fome se impõe.

Companheiro, expressão principalmente utilizada por lendas da esquerda latinoamericana, significa “aquele que come pão conosco”. Para além da fome, habita um sonho de união pela mesa e pelo milagre do pão entoadado por Milton, onde o cio da terra mastiga o individualismo tóxico.

A dimensão do alimento na arte é polissêmica. Sempre contextual, e portanto histórica e cultural. É ainda fruto de acúmulo e transmissão de conhecimento, de geração em geração. Dada a sua relevância, a alimentação possui forte carga simbólica cuja representação não raro se mostra ritualizada. Meta e metáfora. Mediadora de um diálogo entre perecimento e ecumenismo.

O DESAPARECIMENTO DE ANITA MALFATTI

Rayssa Veríssimo¹

¹ Graduanda em artes visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisadora de iniciação científica no projeto *As Revistas Acadêmicas de Artes Visuais do Brasil*, sob orientação do Alexandre Sá; participante dos projetos de extensão *Arte & Itinerários* e *Arte e Curadoria*, coordenados pelo Marcelo Campos e bolsista de extensão da revista *Concinnitas*. Agradeço especialmente ao Alexandre Sá pela orientação, à Gesiele Veríssimo pela tradução e ao Matheus Drumond, professor da disciplina que inspirou este texto.

Resumo: Este artigo analisa um possível diálogo entre a crítica de Monteiro Lobato, *Paranoia ou mistificação?* e o escrito de Hubert Damisch, *O desaparecimento da imagem* para examinar a construção da imagem histórica da Anita Malfatti, artista que embora seja imortalizada, tem sua produção constantemente reduzida à crítica da exposição de 1917 e à posição de mulher vitimizada. Para isso, utiliza-se como base teórica a pesquisa de Renata Gomes Cardoso, pós-doutora experiente em pesquisas sobre crítica de arte e Anita Malfatti, para estabelecer, através de Damisch, a sua fama como um retorno psíquico em que detalhes significativos da sua obra são perdidos durante o exercício de rememoração da sua trajetória.

Palavras-chave: Crítica de arte; desaparecimento da imagem; rememoração; redução feminina.

No contexto da República das Oligarquias contemporânea à Primeira Guerra Mundial, a elite brasileira, sob uma ideologia progressista, estava preocupada com a construção da nossa identidade, numa tentativa de afastá-la do estrangeirismo. Nesse mesmo raciocínio, Monteiro Lobato construiu suas obras com um caráter nacionalista, acentuando aspectos da cultura popular (MARTINS, 2015). É nesse cenário que, em 1917, Anita Malfatti, retornando do exterior, realiza sua segunda individual, intitulada de *Exposição de Pintura Moderna*, em São Paulo, no salão da Rua Líbero Badaró, 111. À encomenda de Nestor Pestana, Lobato escreve a crítica *Paranóia ou mistificação? A propósito da Exposição Malfatti* (VALE, 2005), que posiciona o evento como uma “tendência para uma atitude forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & cia.” (LOBATO, 2008, p. 51) Essa análise refletiu decisivamente nas considerações posteriores sobre a artista por julgá-la reprodutora de movimentos artísticos internacionais, convencionando-a no lugar de influência estrangeira

A partir dessa crítica, os comentários sobre a obra de Anita Malfatti discutem frequentemente sobre a exposição de 1917 e retornam ao Lobato, direta ou indiretamente, ainda que tentem desconstruí-lo, quando forçam um aspecto estrangeiro em suas pinturas. Sem negar o convívio com referências estrangeiras, a pesquisadora Renata Cardoso (2008) analisa várias das críticas contemporâneas à Malfatti, passando por Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Mario de Andrade e outros, evidenciando uma falibilidade dessas análises que levam ao desaparecimento da imagem da artista. Muitas dessas análises apresentam interpretações errôneas sobre os conceitos internacionais, por falta de conhecimento ou por um esforço de conectar a artista ao expressionismo alemão. Esse vínculo ocorre devido aos seus estágios internacionais, mas se contrapõem aos depoimentos da própria Malfatti que apresentam poucas dessas referências, todas insuficientes para categorizá-la enquanto adepta dos *ismos*. Sobre isso, a pesquisadora afirma:

A partir de tais considerações pode-se questionar até que ponto as interpretações que veem na obra da artista desse período certos “estados subjetivos” que se relacionam com tais “temas expressionistas”, não seriam herdeiras ou estariam contaminadas pelas sucessivas críticas de arte posteriores à exposição de 1917/18, que, aos poucos colocaram a artista como “mártir” do modernismo. Essas interpretações podem ser observadas na crítica de arte a partir da exposição de 1917/18 e nos acontecimentos consecutivos (CARDOSO, 2008, p. 146)

Além dessa redução da artista à exposição de 1917 que tradicionaliza visões como a de Lobato e, como consequência, apaga sua longa carreira para transformá-la num capítulo que se distancia da sua produção artística, ocorre a construção de uma imagem, reiterada até mesmo por Mario de Andrade, enquanto mulher fragilizada que mudou sua produção artística, em um movimento de retrocesso, devido ao sofrimento por não saber lidar com a crítica de Lobato. Evidenciados esses reflexos, podemos apresentar o texto de Hubert Damisch.

Em *O desaparecimento da imagem*, o autor propõe uma investigação do historiador da arte, que também se adapta a outras pessoas que acordam uma obra para exercer o processo hermenêutico ou descritivo, mas principalmente aos críticos de arte, sob uma visão freudiana da análise da imagem. Nesse escrito, a vida da obra não é definida pelo desaparecimento do objeto artístico, mas sim pela inexistência de uma imagem da própria obra, sendo a sua existência determinada por um processo psíquico. Trata-se, portanto, do reaparecimento da imagem, um processo simbiótico ou como escreve o autor, um “circuito ininterrupto de trocas” (DAMISCH, 2016, p. 94), no qual o desaparecimento acontece pelo seu aparecimento.

Esse retorno é analisado pelo autor como uma situação clínica, na qual aquele que desperta a arte presta um exercício semelhante à cura da histeria que ocorre pela descrição ou interpretação da imagem que, por fim, leva a duas possíveis espécies de reiteração: a material, entendida como a reintrodução no mercado ou circuito crítico e a psíquica, “aquela no sentido propriamente

arqueológico, sob forma de lembrança, anamnese, de invenção.” (Ibid., p. 95) Nesse processo de lembrança, perdem-se detalhes da imagem, ou seja, muito mais que a interpretação, é a descrição que esmaece a imagem, embora a interpretação e a descrição estejam intrinsecamente ligadas. Nesse sentido, Hubert Damisch propõe que, para que a imagem não desapareça, “é preciso ainda que ela seja substituída por outra imagem ou pelo discurso, pela descrição, pela interpretação, sem o que, como escreve o autor a partir de Jünger, ‘há ameaça de perda.’” (Ibid., 2016, p. 93).

Em *Paranoia ou mistificação?*, Monteiro Lobato compara a obra da artista, entendida por ele como “efêmera”, (VALE, 2005, p. 02) aos desenhos de manicômio, sendo que “a única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera [...] e fora deles, [...], não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura.” (LOBATO, 2008, p. 50) Já que vimos, com Damisch, que a interpretação é a imprescindibilidade da vida de uma obra, aproveitemos a abordagem psiquiátrica comum ao Damisch e Lobato para apresentar os retornos material e psíquico possibilitados pela polêmica crítica.

A primeira forma de retorno acontece pela paradoxal imortalização da artista na história da arte brasileira. Aquela crítica conservadora desencadeou um forte debate que impulsionou a Semana de Arte Moderna de 1922 e tornou a artista um elemento de interesse para a crítica de arte, sendo um constante alvo de lembrança na história. Já o retorno imaterial é a interpretação dessas críticas que, como vimos, forçam colocar a Malfatti em um parâmetro estrangeiro, distanciando-se de elementos fundamentais à artista, em contraposição aos registros da Malfatti que reverenciam apenas poucos artistas franceses e alguns dos seus professores internacionais.

São esses apagamentos que compreendo como o retorno psíquico, estudado por Damisch em analogia à situação clínica, que se aplicam aos críticos que acordam Malfatti sob influência do exercício hermenêutico de Lobato. Com eles, convencionou-se uma arqueologia, uma invenção da artista em que diversos detalhes da sua história são perdidos. Quando os críticos a posicionam como um reflexo de influências estrangeiras, como frágil e depois como *fauvista*, parecem reiterar a defesa de Lobato, construindo, portanto, a imagem da artista enquanto um marco nacional, porém, que se debruça sobre um apagamento dela. Assim, a famosa Anita Malfatti que consta em nosso imaginário, criada principalmente pelas análises feitas após a crítica de Lobato, corresponde a interpretações insuficientes que a historicizam como um símbolo do modernismo, porém às sombras de Monteiro Lobato, enquanto sua vítima e reprodutora dos “ismos”.

A partir da análise de Damisch, podemos entender que essa presença histórica é construída por leituras e interpretações que utilizam palavras para elaborar uma mnemônica da obra que impede seu desaparecimento, reconfigurando-a enquanto uma nova imagem. Entretanto, essa substituição se distancia criticamente da própria artista, presumindo-se, então, que o exercício de quem se presta a acordá-la com aquilo que Cardoso chama de interpretações insuficientes é assegurar sua imortalidade de uma forma que mantém outras perdas imagéticas na nossa história. Damisch, em sua análise, discorre sobre a imagem, atravessando o entendimento clínico de Freud para compreender a relação entre imagem e sonho. Sobre isso, ele diz:

Tendo por suposição pensar por imagens, o sonho só é, de fato, acessível em posterioridade, e só se presta à análise sob a forma discursiva, correndo o risco de completa recriação; os sonhos de que não nos conseguimos lembrar são – como os descrevia Michel Leiris em seu Diário, sob a influência da época da descoberta da psicanálise e tirando ele mesmo a prova disso, no ano em que aparecia a primeira tradução francesa de *Die Traumdeutung*, – como objetos de que conheceríamos apenas os ângulos, sob a forma mais abstrata sua medida em graus. (DAMISCH, 2016)

Seguindo esse raciocínio, sem adentrar bibliografias psicanalíticas, sendo esta argumentação desenvolvida objetivamente dentro da percepção do autor em questão, pretendendo alcançar unicamente o pensamento do filósofo francês, arrisco a dizer que, se acessamos uma recriação

de quem discursa sobre a imagem da artista de forma distante da sua produção, então a sua imortalização configura-se, na verdade, em seu desaparecimento enquanto sujeito e imagem.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Renata. Gomes. **A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 09, 2008. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%209%20-%20artigo%207.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2020.

DAMISCH, Hubert. **O desaparecimento da imagem**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Revista Arte e Ensaios, n 31, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5292>. Acesso em: 11 nov. 2020.

LOBATO, Monteiro. **Paranóia ou Mistificação?**. São Paulo: Editora Globo. Monteiro Lobato, Ideias de Jeca Tatu, 2008. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=44364>. Acesso em: 06 nov. 2020.

MARTINS, Paula Marinelli. **Configuração de Monteiro Lobato na crítica à Anita Malfatti (1930)**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná. Revista Vernáculo, v. 2, n. 36, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/36507/25633>. Acesso em: 06 nov. 2020.

VALE, L. F. **A propósito da exposição Malfatti, edição revisitada**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá. Revista Urutágua, n. 7, 2005. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/007/07vale.pdf>. Acesso em: 06 nov. 2020.

O MITO CANIBAL NA OBRA DE RÉBECCA CHAILLON : UM MONSTRO DECOLONIAL

Renata Da Silva Andrade¹

1 Doutoranda na Universidade de Lille na França com orientação de Anne Creissels e na Universidade de Brasília (UNB) com coorientação de Elisa de Souza Martinez



Rébecca Chaillon et Elisa Monteil, *Cannibale, laisse moi t'aimer*, performance de 2012. Fonte: "My body my roles", filme de 2017

De quatro, seminua, devorando carne crua diretamente com a boca. Em sua performance *Cannibale, laisse moi t'aimer*¹ de 2012, a artista francesa Rébecca Chaillon encarna o mito canibal construído pelo olhar colonial ocidental. Na verdade, a imagem vinculada do canibalismo no Ocidente guarda pouca relação com a realidade das práticas culturais de certos povos, conforme descrito no trabalho de vários antropólogos. O canibalismo é antes de tudo um mito, conforme definido por Barthes como um sistema semiológico secundário² construído, neste caso, para justificar a exploração de corpos e terras colonizados. O canibal é uma encarnação de selvageria, de bestialidade, da pulsão sexual que se disseminou amplamente nas sociedades francesas e ocidentais pelas inúmeras encenações de canibalismo, seja em zoológicos humanos³ do século XIX, na literatura exótica de Jules Verne ou nas gravuras de Théodore De Bry. A apropriação desse discurso por uma artista francesa contemporânea que se apresenta ela mesma como "meuf, bi, noire de 90 kilos"⁴ constitui, a esse respeito, um ato de resistência e de contestação das discriminações raciais e de gênero que persistem nessas sociedades pós coloniais. A artista que

1 Trad. Canibal deixa eu te amar

2 BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1959. p. 199.

3 Exposições *Kannibals e Vahines* no Museu Nacional de Artes Africanas e da Oceania em 2000 sob a curadoria do sociólogo e etnólogo Roger Boulay e *L'invention du sauvage* em 2011 no Museu Quai Branly, sob a curadoria de Lilian Thuram, Nanette Jacomijn Snoep e Pascal Blanchard.

4 Trad. Mulher (em giria) bissexual, negra de 90 quilos.

cresceu na França, cujos pais são de Martinica, uma das ilhas francesas das Antilhas, questiona com este trabalho a permanência dos preconceitos raciais em uma sociedade francesa que resiste em admitir o corpo negro como componente de sua identidade. Por meio da análise da obra de Chaillon, questionaremos a abordagem desta artista que, ao encarnar o mito ou os mitos canibais, contribui para emancipar o corpo negro do olhar colonial Ocidental.

Influenciada pelo diretor de teatro e dramaturgo Rodrigo Garcia, Rébecca Chaillon emprega sua experiência pessoal para criar suas obras. Em *Cannibale, laisse moi t'aimer*, a artista se coloca em cena com a atriz Elisa Monteil. Esta última está deitada nua sobre uma mesa, com os braços ao lado do corpo. Rébecca Chaillon está atrás da mesa, com os seios nus, vestida somente com uma saia longa e preta. Ela acomoda pedaços de carne crua e derrama vinho tinto no corpo magro e branco de Elisa, sua futura refeição, em uma forma de ritual. Depois de recitar um texto falando de si mesma como gorda, pequena, frágil e descrevendo o corpo de sua vítima e amante como admirado e desejado; ela sobe no corpo de Elisa e de quatro, devora a carne crua, quase sem usar as mãos. Elisa, como o corpo devorado, recita um texto sobre seu desejo de ser consumida, engolida. A cena continua com Rébecca ingerindo, lambendo, engolindo os pedaços de fígado, cérebro e linguças espalhados pelo corpo de Elisa, com ruídos altos de deglutição.

A cena busca inegavelmente despertar as representações associadas aos mitos canibais, uma mistura de selvageria e sexualidade. A posição de Chaillon de quatro sobre o corpo de Elisa comendo diretamente com a boca, remetem à suposta animalidade dos canibais. Sua performance ressoa perfeitamente com a descrição de uma cena de batalha entre tribos canibais, fantasiada por Jules Verne, em 1863, em seu livro *Cinco semanas em um balão*:

“– Vamos procurar mais acima uma corrente que nos leve disse o doutor. Estou farto do espetáculo.

Mas não partiu tão depressa que não chegasse a ver a tribo vitoriosa precipitando-se sobre os mortos e os feridos, a fim de disputar aquela carne ainda quente e repastar-se nela com avidez.

– Puf! acudiu Joe isto é revoltante!

O Vitória subia dilatando-se e os urros daquela horda em delírio perseguiram-no ainda alguns instantes. Por fim, levado para o sul, o balão afastou-se daquela cena de carnagem e canibalismo.” (VERNE, 1863, p.81)

A carne crua ingerida pela artista também participa dessa apropriação do mito canibal. Claude Lévi-Strauss mostrou em seu livro *Mythologiques. Le cru et le cuit*, como o cru era associado nos mitos humanos à ausência de civilização, ao estado de natureza⁵. Devorar carne crua é, portanto, uma questão de selvagem, instinto e incivilizado. Além disso, a sexualidade explícita também faz parte desse caráter bestial. Sem nenhum pudor, a cena se aproxima de uma forma de pornografia em espaço público. O corpo negro aparece como um corpo naturalmente mas sujeito aos impulsos sexuais. É difícil não associar essas imagens à exploração sofrida por Sarah “Saartjie” Baartman, conhecida como a Vênus hotentote. Originária do povo Coissã da África austral, esta jovem foi exposta, no início do século XIX, durante exposições de aberrações sob a forma de uma perigosa canibal, trancada numa gaiola ou mantida na coleira. Ao mesmo tempo, seu corpo seminu, seios e nádegas foram explorados e exotizados como objeto sexual.

Na performance da artista francesa Rébecca Chaillon, ao contrário de Sarah Baartman apresentada em uma gaiola e acorrentada sob o domínio de um homem branco, ela é sobre o corpo branco, engole e consome-o. Na descrição de Jules Verne, nos zoológicos humanos ou nos quadrinhos infantis, os corpos brancos são sempre separados dos canibais por uma barreira, por algum meio tecnológico ou por um truque. Na atuação da artista Rébecca Chaillon, nada parece

5 LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Paris : Pion, 1964.

controlar este corpo negro canibal. Além disso, o corpo branco aparece passivo, sem reação, onde normalmente é caracterizado por seu caráter ativo. Essa mesma relação reversa pode ser encontrada na obra da artista afro-americana Kara Walker. Em sua gravura *Vanishing Act* de 1997, a artista retrata duas figuras em um palco. Uma figura negra, ajoelhada, de turbante, engole sem utilizar as mãos, uma garotinha branca que não reage. Em ambas as obras, o corpo negro é monstruoso, bestial e acima de tudo uma ameaça ao corpo branco.



Kara Walker, *Vanishing Act*, gravura, 30.2 x 22.5 cm, 1997. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/65750>

Ao se apropriar do mito do canibal ameaçador, as duas artistas o utilizam como uma ferramenta para desconstruir ou denunciar a construção deste mito. No livro *Prêter son corps au mythe* de 2009, Anne Creissels questiona a relação entre os mitos gregos e as criações de artistas contemporâneas. Ela evoca o caráter totalitário dos mitos, como vetor de perpetuação de sistemas de dominação, também insiste em um “trabalho do mito” na arte que constituiria uma ferramenta de resistência. Anne Creissels pergunta: “O modo intrinsecamente interpretativo [do mito] e sua capacidade de assumir várias formas não contradiz seu caráter inegavelmente naturalizante?”⁶ Assim, ao jogar o mito canibal, Chaillon reinterpreta um mito que contribuiu para a perpetuação da dominação colonial sobre o seu próprio corpo, mas a ambivalência de sua criação e seu caráter interpretativo constituem uma ferramenta para questionar o próprio mito e proporciona uma emancipação.

As obras dessas duas artistas negras contemporâneas também chamam a atenção para o papel do público como agentes ativos. Tanto nos zoológicos humanos quanto nos espetáculos da Vênus hotentote, o público constitui o terceiro elemento que permite a imagem do ou da canibal de existir. Ele representa o desejo de ver o outro, o exótico, o canibal. O público aparece na obra de Walker, em primeiro plano com várias cabeças olhando em direção do palco principal e na performance de Chaillon pela própria presença dos espectadores. Assim, as canibais dessas obras são pensadas para ser vistas e consumidas pelo público levando a uma outra leitura. Nesse ponto, as obras revelam a dissociação das imagens das artistas com as do mito. Ela demonstra como os zoológicos humanos são apenas um espetáculo, fruto do colonialismo.

Para melhor compreender a participação do espectador, podemos traçar um paralelo com a obra da artista brasileira Berna Reale *Quando todos se calam*, performance de 2009 em que a artista se deita nua sobre uma mesa, na zona portuária de Belém, no Mercado Ver-o-Peso, com vísceras sobre seu corpo a espera que os pássaros venham comê-los. A tensão da performance surge quando os abutres chegam para devorar as carnes e o público que olha em silêncio se encontra na posição de cúmplices da violência, como lembra a artista:

“A violência silenciosa ou a que é observada em silêncio, sem dúvida é a que mais me angustia. Silenciosa no sentido mais amplo possível, silenciosa no que diz respeito à tortura, aquela cometida entre paredes, a silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder.” (FONSECA, 2013, p.24)

Mesmo que a obra de Rébecca Chaillon seja uma encenação, encontramos estes espectadores cúmplices. Rébecca não faz sozinha a canibal, o público que colabora para ver nela esse monstro. É o olhar do público que a torna uma canibal. Se as artistas invertessem as oposições, não haveria uma canibal, uma outra leitura ganharia a obra. Talvez uma crítica à sociedade de consumo ou da escravidão? Então o público é parte ativa desse trabalho. É graças à herança colonial e à associação do corpo negro com o mito canibal que Chaillon consegue evidenciar esteticamente esse mito e sua relação com o seu próprio corpo.

A limitação desta apropriação pode, no entanto, ser vista através do exemplo da dançarina e cantora Josephine Baker. Na França dos anos 1920, esta artista americana teve grande visibilidade na *Revue nègre*. Um show de cabaré em que, como Chaillon, ela encarnava a selvagem, dançando seminua com um cinto de bananas. Com muito humor e carisma, seu enorme sucesso levou assim ao surgimento de um corpo negro ativo no espaço público francês, estabelecendo-se no topo da lista de artistas para o público francês. Porém, se Joséphine Baker contribuiu para uma forma de emancipação do corpo negro ao se apropriar dos clichês da selvagem exótica (POLLOCK, 2000⁷), muitas mulheres negras na França de hoje denunciam o peso de uma herança que contribuiu para a persistência de uma exotização do corpo negro na sociedade francesa.

7 Griselda Pollock demonstra como o olhar desejoso do homem usado sobre o corpo da mulher pode, por sua vez, ser instrumentalizado e constituir a ferramenta de uma afirmação como mulher. POLLOCK, Griselda. « Visions du sexe. Représentation, féminité et modernité dans les années 1920 », in *Où en est l'interprétation de l'oeuvre d'art ?*, Paris : ENSBA, 2000. p. 41-96.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1959.

BLANCHARD, Pascal. *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Arles : Actes sud, 2011.

Catálogo de exposição, 29 de novembro de 2011 à 3 de junho de 2012 no museu do Quai Branly.

BOULAY, Roger. *Kannibals et vahinés : Imagerie des mers du Sud*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2001. Catálogo de exposição, 23 de outubro de 2001 à 18 fevereiro de 2002 no Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie.

CREISSELS, Anne. *Prêter son corps au mythe*. Paris : éditions du Félin, 2009.

CUKIERMAN, Leïla, DAMBURY, Gerty et VERGÈS, Françoise. *Décolonisons les arts !*. Paris : L'Arche, 2018.

DE SOUZA MARTINEZ, Elisa "Antropófagos ou Canibais : Modos de ver e ser visto", in 18º *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, Bahia, 2009.

FONSECA, Raphael. "Entrevista com Berna Reale" in *Das Artes* nº30. Rio de Janeiro, 2013.

LESTRINGANT, Frank. *Le Cannibale. Grandeur et décadence*. Paris : Perrin, 1994. LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques. Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964.

POLLOCK, Griselda. "Visions du sexe. Représentation, féminité et modernité dans les années 1920", in *Où en est l'interprétation de l'oeuvre d'art ?*, Paris : ENSBA, 2000.

ROUSSEAU, Pauline, "Vous avez dit lesbienne, queer, au théâtre... Qu'est-ce à dire ? Étude comparée : *La lesbienne invisible* d'OcéaneRoseMarie et *Monstres d'amour* de Rébecca Chaillon", *Horizons/Théâtre*, 10-11. 2017.

VERNE, Jules. *Cinco semanas em um balão* (1863) . Trad. DE VASCONCELOS, Otavio, São Paulo : Ed. Matos Peixoto, 1995.

WALLERICK, Grégory. "La représentation du Brésil et de ses habitants dans l'Europe de la fin du XVIe siècle", *Confins* 8 [En ligne], 2010,

ATIVOS MASTURBADORES, PASSIVOS PASSIVAS – ENSAIO-RELATO SOBRE AFETO, PRAZER E CORPO

reyan (Perovano Baptista)

resumo: o texto se trata de um artigo ensaístico. relata e retrança os passos, em primeira pessoa, de como se deu a participação/criação de uma performance interventiva, ainda que institucional, apresentada no Colartes, evento acadêmico de Arte realizado pelo Programa de pós-graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, em 2018. a partir de investigação pessoal e dialogando com autoras sociólogas, o texto encontra-se na fronteira de arte, na fronteira de corpo e na fronteira de escrita, situando-se entre institucional e herege, entre homem e mulher, entre ativa e passiva, entre artigo, relato e ensaio. as palavras são tecidas afetivamente com vivências e críticas sobre experiência de prazer, corpo, atividade, passividade, silêncio e fronteira.

palavras-chave: performance; corpo; sexo; prazer; afeto.

REAPRESENTANDO

você é ativa ou passiva? eu sou muitas. e gosto do deslocamento do prazer.

este foi um de meus primeiros estudos de performance acadêmica. quase acidental. um artigo-ensaio, um estudo de fronteira.

já não tenho corpo ou razão para manter na escrita uma *cis*-narrativa modelo, cartesiana, colonial, estratificada. já não sinto motivos para compactuar com falsas neutralidades e objetividades artísticas e acadêmicas de homens brancos europeus ou norte-americanos que, em *atividade* naturalizada, passam a sentir o divino direito de governar, patologizar, explorar e matar corpos colocados em abjeta e compulsória *passividade*. minha escrita é afetiva. e gosto do deslocamento do prazer.

eu sou ativa ou passiva? me perguntam às vezes. quando não tentam deduzir que minha performatividade mista (em um corpo com sistema reprodutivo testicular) faz de mim erroneamente passiva. não apenas no sexo. mas na vida. e equalizam assim, passividade com total submissão. uma feminilização da submissão.

preciso retrair aqui alguns passos. documentar uma intervenção. mostrar que meu cu, mesmo quando controlado por expectativas performativas, não vai ser apenas receptor universal. e em momentos onde eu não puder/conseguir me expressar, onde minha expressão for tomada por “feminilidade = corpo a ser colonizado”, vou expelir. vou, como Jota Mombaça, também emitir os meus sinais. estou agora (em 2020) retrazendo alguns breves passos de quando vivi algumas dessas palavras (em 2018).

estive em um programa de Pós-graduação em Artes, o PPGA, na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). estive mais uma vez solitária, e colocada diante de pêndulos binários onde eu não poderia pertencer. provocada por continuamente não ser ouvida academicamente. e carregando cicatrizes pessoais de frequentemente não ser considerada como possibilidade de afeto socialmente. curte afeminadas?

eu estava só, eu estava sana, eu estava satã. expressar meus desejos em corpo tem um preço que já conheço. decidi escrever, então, uma comunicação a ser apresentada no Colartes 2018, evento produzido por alunos, professores e coordenadores do PPGA. planejei uma intervenção. e a chamei na época de “ativos masturbadores, passivos rebouças – sobre a hetero utopia fálica no sexo LGBT” (2018).

escrevi: “O ano não é 1800. E o patriarcado ainda é sombra que se ramifica. Caminhos históricos heterossexuais, onde o falo é monarca, refletem-se diretamente – de modo insalubre – no sexo LGBT”.

era óbvia a constatação. mas eu precisava ser voz e cu. precisava falar.

PRELIMINAR, PORNÔ

“Uma história tem feridas. Cicatrizes são evidentes. A história ocidental eurocêntrica conta-nos o poder do falo: a figura dada como dominadora – e violenta – no espectro biopolítico/necropolítico. Na figura que entende-se como masculina construiu-se, através do tempo, o cidadão grego, o romano, o medieval, o moderno. Residiu-se o governo, a força, o intelecto. Na figura do homem, desenvolveram-se tecnologias, filosofias, relações de poder. Ao redor do falo, relações desiguais, violência, misoginia, LGBTfobias.”

assim eu escrevi. mesmo sem conhecimentos prévios e aprofundados sobre o “Falo” psicanalítico. mesmo ainda focando demais na historiografia europeia. peguei os termos e usei para mim. tem outros autores que citam o Falo – como Paul B. Preciado em *Manifesto Contrassexual* (2014) – e eu cato, eu abduzo. espelho. antes eu utilizava ainda letras maiúsculas no texto.

se sou ativa ou passiva? prefiro preliminares. e perguntas interessantes. prefiro que saibam que academicamente, tenho voz a ser considerada. que nos espaços, eu existo. que na família, não sou desgosto. que nas amizades, não sou coadjuvante. que no amor sou possível. que no sexo posso ser diversa. que dar é gostoso, e comer também. e que sexo não é só genital.

se sou ativa ou passiva? prefiro a preliminar de entender porque essa pergunta importa tanto. prefiro perguntar se estamos reproduzindo ainda a mesma matriz heterossocial nos modos de nos relacionarmos. existem papéis fixos, papéis sociais, que são também papéis sexuais, a serem reproduzidos? e se eu não tiver interesse na paranoia macho-fêmea, me resta solidão? sou ativa ou passiva? que significam essas palavras? e por que importaria minha resposta se, pela presença de meu corpo, encontro-me na fronteira independente do que eu faça?

socialmente, por diversas vezes, estou muito ativa, mesmo em passividade, quando, por exemplo, meu corpo é colocado como *ativamente* deslocado e desterritorializado, como marcador da diferença sexual e de gênero, mesmo que esteja apenas *passivamente* sentada em um banco de uma rua qualquer. incômoda.

e por diversas vezes estou muito passiva, mesmo em atividade, quando me objetificam e me silenciam, por não representar normatividade o suficiente para ser considerada humana. como quando tentei, por diversas vezes, existir academicamente em um Programa de pós-graduação que não soube me acolher. incômoda.

meu cu. demarco aqui que não sou identidade. não sou homem, nem mulher. (alguém ainda vai ser algo por muito mais tempo?). sou apenas passagem. e aceito em mim cada vez mais a fronteira como lugar de possibilidades e devires.

“A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade” (PRECIADO, p.25, 2014). sim. algo como isso. uma equação construída de “natureza”. não é natural. mas naturaliza a construção. e se atribuem aos gêneros “masculinos” e “femininos”, papéis e práticas muito específicas. asseguradas por autorregulações constantes (BUTLER, p.69, 2017). são assegurações da exploração de um gênero sobre o outro. “A diferença sexual é uma heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível” (PRECIADO, p.26, 2014).

tudo isso pode ser de pouca surpresa para quem vive esses processos na pele. teorização acadêmica pode dizer muito, mas assédios nas ruas ou no ônibus no caminho para qualquer lugar, acompanhados de uma constante solidão e desterritorialização, dizem mais.

se sou ativa ou passiva? eu sou semioticamente ambígua. faço um jogo com minha representação, porque existem normas de conduta sociais, e preciso também sobreviver. existe uma dimensão estética das dicotomias mulher/homem, homossexual/heterossexual, passiva/ativa, colonizada/colonizador. eu gosto de deslocar o prazer. e preciso também sobreviver.

existem nos filmes e nos pornôs muitos diagnósticos dos modos em que vivemos. como notado por Preciado em sua leitura de Teresa de Lauretis, em Cinema e Sexualidade: Azul é a cor mais quente e Ninfomaníaca, a relação entre sexualidade e cinema não é da ordem da representação, mas da ordem da produção. “O cinema não representa uma sexualidade preexistente, mas é (junto com o discurso médico, jurídico, literário etc.) um dos dispositivos que constroem o marco epistemológico que traçam os limites dentro dos quais a sexualidade aparece como visível” (PRECIADO, p. 103, 2020).

uma busca rápida nos filmes *mainstream* ou pornográficos e se trona simples perceber a produção da feminilização da submissão, da naturalização de uma passividade compulsória e colonizada. “A indústria do cinema é a sala de montagem onde se inventa, produz e difunde a sexualidade pública como imagem visível” (PRECIADO, p. 103, 2020).

as imagens criam. o autor nos lembra ainda que, de modo similar, a partir do século XX, as

imagens do casal heterossexual foram construídas e produzidas como ideal de união romântica, e o corpo não-branco foi construído imagetivamente junto aos códigos de criminologia e antropologia colonial. Em *Testo Junkie* (2018), Preciado afirma: “A indústria pornográfica é para a indústria cultural e do espetáculo o equivalente ao que é o tráfico ilegal de drogas para a indústria farmacêutica” (PRECIADO, p.283, 2018).

se sou ativa ou passiva? gostaria de não ser sempre *pornificada*. “Na pornografia, o sexo é *performance*, isto é, composto de representações públicas e processos de repetições social e politicamente regulados” (PRECIADO, p. 284, 2018). sim, algo como isso. sexualidade é performance. putinha safada gulosa. macho de pauzão. foder no pelo, na agressão. me interessa mais viver e criar outros signos também.

se sou ativa ou passiva? foda-se. eu estive solitária. quando não silenciada e/ou objetificada. ou obrigada a ser atenção *ativa* e *estranhificada* nos lugares por onde gostaria apenas de estar. por isso escrevi. lá em 2018, e também agora. porque em realidade *pornificada*, outros códigos precisam existir para que sejamos possíveis. porque entre nós corpos subalternizados e silenciados, “compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós” (LORDE, p.54, 2019). nossos silêncios não irão nos proteger.

ATIVOS MASTURBADORES, PASSIVOS PASSIVAS

tenho sido fronteira na tentativa de criar realidades. é um compromisso social e pessoal também. há muito que se discutir nos significados das palavras. e também sobre quais técnicas podemos adotar para criar outros modos de nos relacionarmos.

“como modificar hierarquias visuais que nos constituíram como sujeitos? Como deslocar os códigos visuais que serviram historicamente para designar o normal ou o abjeto?” (PRECIADO, p.104, 2020). não tenho certeza, mas tento com alguma frequência. principalmente em meu próprio corpo.

minhas experiências, mesmo anteriores às leituras sociológicas de gênero, tem sido frequentemente ambíguas. feição, expressão, interesses e desejos, que me colocam frequentemente no lugar de ser masculina demais para ser mulher, feminino demais para ser homem. eu falo sobre isso com alguma frequência. sinto que repito porque com deslocamento eu desafio. e com essa fronteira sou também sou desafiada.

é arriscado. é risco escrever o que sente, vestir o que pensa, incorporar o que vive. é risco ser herege à religiosidade, herege à cientificidade e às normas de conduta social. é arriscado porque põe em risco o que é *cistêmico*, e revela o que há de frágil ali. é arriscado porque ousa tentar desnaturalizar. eu tento encontrar fissuras, fissurar. estereótipos, signos, símbolos, ideais de gêneros, modos de vida. todos em falência. relações de poder. atividade. passividade. falsa relatividade a eles atribuídas.

falo sobre isso com alguma repetição porque é com frequência que me deslocam ao não-lugar e ao não-suficiente. corpo não-suficiente. nem para ordenar, nem para ser ordenada. nem para desejar, nem para ser desejada. nem para ouvir, ou para ser ouvida. é fronteira irreconhecida legalmente. fajuta demais para ser homem, fajuta demais para ser mulher. (frequentemente mesmo dentro dos espaços que se perguntam sobre o que é de fato performar este ou aquele gênero).

e eu respiro. me sinto só, e sei também que não sinto a solidão sozinha, porque estamos por todas as partes. Preciado falaria de corpo abjeto, Foucault de corpo não-dócil. Jup do Bairro de corpo sem juízo. eu falaria de um corpo rebelde e desterritorializado. pelo menos por hoje, pelo menos por agora. mas falaria com a certeza de saber que cada corpo abjeto e arriscado tem criado. e que podemos ser parte do prenúncio de uma nova era.

agosto de 2018, chegou o primeiro momento de conseguir me expressar em academia. de unir propositalmente os códigos de atividade e passividade e levá-los à comunicação pública. e o fiz, com uma fala breve, e então a imagem produzida a ser apresentada:



ativos masturbadores, passivos passivas, fotografia/performance/fronteira, niil paz e reyan perovano, 2018

a semiótica da imagem foi pensada. mas nunca explicada. deixei o cu falar. a imagem foi produzida junto a uma amizade-afeto, Niil Paz, uma pessoa que também vive seus processos de dissidência.

já não tenho vida para obedecer expectativas de professor boicotador, ou de programa de pós-graduação com maneirismos conservadores. expectativas de normas de conduta social, ou de cis homens que acham que podem me violentar. já não quero me forçar a situações de violência para experimentar algum mínimo de afeto. ou encenar, pornificada, apenas fantasias de outres. já não pretendo somente me calar. ou esperar que decidam por mim como viver e como gozar.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*; tradução Renato Aguiar. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

É APENAS Fumaça, Linn da Quebrada sobre gênero, pessoas trans e ativismo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gx1GCyamUrM>>. Acesso em mai 2018.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*; tradução Stephanie Borges – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MOMBAÇA, jota. *Pode um cu mestiço falar?*; 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso nov, 2020.

PAZ, Niil. PEROVANO, reyan. *ativos-masturbadores, passivos-passivas*; fotografia/performance/ fronteira, 2018.

PRECIADO, Paul B., *Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro – São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. *Testo Junkie: Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica*; tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro – São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia*; tradução Eliana Aguiar – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PALESTRANTES

ALEXANDRE ARAUJO BISPO



Antropólogo, curador, crítico e educador com curadoria de exposições, curadoria educativa e crítica de arte. Doutor e Mestre em Antropologia Social pela USP. Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela USP. Pesquisador do Coletivo ASA – Artes, Saberes e Antropologia USP-CNPq. Desenvolve pesquisas sobre artes visuais, antropologia, biografia, fotografia, práticas de memória, arquivos pessoais, relações raciais, cultura urbana. Crítico do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo 2018-2019. Diretor da Divisão de Ação Cultural e Educativa do Centro Cultural São Paulo 2014-2016. Curador educativo das exposições: Ounjé: Alimento dos orixás Sesc 2019; Corpo a Corpo: a disputa das imagens da fotografia à transmissão ao vivo Sesc 2019; Bienal Naïfs do Brasil Sesc 2018; Todo Poder ao povo: Emory Douglas e os Panteras Negras Sesc 2017. Curador artístico das exposições: Em

três tempos: memória, viagem e água (CCTCU 2019), SESC Bertioga: 70 anos à Beira Mar (Sesc 2018/19), Medo, fascínio e repressão na Missão de Pesquisas Folclóricas – 1938-2015 (CCSP 2015-16); Afro como ascendência, arte como procedência (Sesc 2013-14); Passagens entre África e Brasil (PUCSP 2014); AfroRetratos (Track Towers 2012), Gabinete Clóvis Moura (FESPSP 2011), Negro Imaginário (Espaço Maquinaria 2008), Vontade de saber: erotismo (Espaço dos Sátiros 2008). Co-autor de Cidades sul-americanas como arenas culturais (2019); “Tem que manter isso aí, viu?” (2019); Bienal Naïfs do Brasil: Daquilo que escapa (2018); MetrÓpole: experiência paulistana. Pinacoteca do Estado de São Paulo (2017); Ciudades sudamericanas como arenas culturales (2016); Vida e grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia (2015). Tem textos publicados nas revistas: Revista E ; Zum; SP-Arte; Pivô; Contemporary And, Omenelick 2º Ato; Art Bazaar.

ANA TEIXEIRA PINTO



Escritora e teórica cultural radicada em Berlim. Ensina teoria contemporânea no DAI (Instituto Holandês de Arte) e é pesquisadora na Universidade Leuphana, Lüneburg. Contribui regularmente para publicações como Afterall, Springerin, Camera Austria, e-flux journal, art-agenda, Mousse, Frieze, Domus, Inaesthetics, Manifesta Journal, Third Text ou Texte zur Kunst. Editora da próxima série On the Anti-political a ser publicada pela Sternberg Press, e junto com Eric de Bruyn e Sven Lütticken da Counter Histories, cujo primeiro volume “Futurity Report” foi publicado em 2020 pela Sternberg Press.

CASTIEL VITORINO BRASILEIRO



Artista visual, macumbeira e psicóloga formada em Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atualmente mestranda no programa de Psicologia Clínica da PUC-SP sob orientação da Profa. Dra. Suely Rolnik. Pesquisa e inventa relações em que corpos não-humanos se desprendem das amarras da colonialidade. Compreende a macumbaria como um jeito de corpo necessário para que a fuga aconteça. Dribla, incorpora e mergulha na diáspora Bantu, e assume a vida como um lugar perecível de liberdade. Atualmente, desenvolve estéticas macumbeiras de sua Espiritualidade e Ancestralidade Travesti. Nasceu em 1996 em Vitória/Espírito Santo – Brasil.

CLARISSA DINIZ



Curadora, escritora e professora em arte. Graduada em artes plásticas pela UFPE, mestre em história da arte pela UERJ e doutoranda em antropologia pela UFRJ, é atualmente professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Entre 2006 e 2015, foi editora da revista Tatuí (<http://www.revistatatui.com.br/>). Publicou inúmeros catálogos e livros, a exemplo de Crachá – aspectos da legitimação artística (Recife: Massangana, 2008) e Gilberto Freyre (Rio de Janeiro: Coleção Pensamento Crítico, Funarte, 2010; em coautoria com Gleyce Heitor). Tem textos publicados em revistas, livros e coletâneas sobre arte e crítica de arte brasileira, como Criação e Crítica – Seminários Internacionais Museu da Vale (2009); Artes Visuais – coleção ensaios brasileiros contemporâneos (Funarte, 2017); Arte, censura, liberdade (Cobogó, 2018), dentre outros.

De curadorias desenvolvidas, destacam-se Contrapensamento selvagem (cocuradoria com Cayo Honorato, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff. Instituto Itaú Cultural, SP); O abrigo e o terreno (cocuradoria com Paulo Herkenhoff. Museu de Arte do Rio – MAR, 2013); Ambiguações (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2013); Todo mundo é, exceto quem não é – 13ª Bienal Naifs do Brasil (SESC Piracicaba, 2016 e Sesc Belezinho, 2017); Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena (cocuradoria com Sandra Benites, Pablo Lafuente e José Ribamar Bessa. MAR, 2017); Rio do samba: resistência e reinvenção (cocuradoria com Evandro Salles, Marcelo Campos e Nei Lopes. MAR, 2018) e À Nordeste (cocuradoria com Bitu Cassundé e Marcelo Campos. Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2019). Nasceu em Recife, em 1985, e atualmente vive no Rio de Janeiro.

CRISTINA THORSTENBERG RIBAS



Trabalha como pesquisadora, artista e gosta de escrever. Concebe projetos entre estética e política e pesquisa militante. Pesquisa análise institucional e estudos da subjetividade em relação à criatividade. Mais recentemente tem se envolvido com estudos feministas. Concebeu e editou o livro 'Vocabulários políticos para processos estéticos' (2014). Faz parte da Red Conceptualismos del Sur e do grupo de pesquisa Epistemologias Afetivas Feministas. É Doutora pelo Goldsmiths College University of London (2017) e pós-doutoranda no PPGAV-IA UFRGS (CAPES PNPd). Junto de Giseli Vasconcelos e Tatiana Wells desenvolve os Arquivos Táticos <<http://midiatatica.desarquivo.org/>>. Organiza a plataforma online Desarquivo.org.

DODI LEAL



Travesti educadora e pesquisadora em Artes Cênicas. Professora do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Dedicar-se aos estudos da performance e visualidades da cena e do corpo, perpassando por ações de crítica teatral, curadoria e pedagogia das artes de Bruyn e Sven Lütticken da Counter Histories, cujo primeiro volume "Futurity Report" foi publicado em 2020 pela Sternberg Press.

ELS LAGROU



Professora Titular de antropologia no departamento de antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA, IFCS, UFRJ); bolsista do CNPq. Coordena o grupo de pesquisa NAIPE (Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica) e os Seminários do SMARTIE, em torno de formas expressivas e agentivas (UFRJ). Publicou os livros A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Topbooks, 2007), Arte indígena no Brasil (ComArte, 2009, 2015), editou com Carlo Severi Quimeras em diálogo, grafismo e figuração nas artes ameríndias (7Letras, 2014) e editou o catálogo No caminho da miçanga (MI/UNESCO, 2017), exposição da qual foi curadora.

GREGORY SHOLETTE



Professor no Queens College, CUNY, onde co-dirige, com Chloë Bass, a iniciativa de arte e justiça social do Social Practice Queens. Graduado pelo Whitney Program in Critical Theory (1996), UC San Diego (MFA: 1995), The Cooper Union (BFA: 1979), Sholette recebeu seu PhD em Heritage and Memory Studies, pela University of Amsterdam, Holanda (2017). É cofundador de diversos coletivos de artistas, como Political Art Documentation / Distribution (1980), REPOhistory (1989) e Gulf Labor Coalition (2010). Também é curador do Imaginary Archive e autor de *Dark Matter* (Pluto, 2010), *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism* (Pluto, 2017), e *Art As Social Action* (com Chloë Bass, SPQ, 2018). Leciona prática artística e teoria crítica e é associado ao programa de Arte, Design e Domínio Público da Escola de Graduação em Design da Universidade de Harvard. Sholette bloga em *Welcome To*

Our Bare Art World: <https://gregsholette.tumblr.com/>. Sua pesquisa sobre coletivos artísticos politicamente engajados levanta a seguinte proposição: as economias culturais contemporâneas são secretamente dependentes de uma esfera de produção social oculta envolvendo redes cooperativas, sistemas de trocas, trabalho não remunerado e práticas que agem como um tipo de massa ausente ou matéria escura que o mundo da arte normalmente se recusa a reconhecer, mas que, especialmente, desde a crise econômica de 2008, se torna cada vez mais marcante no sistema das artes. A pesquisa de Sholette tenta mapear essa produção como parte de uma “lumpenography” ou uma “história vinda de baixo”.

IBÃ ISAÍAS SALES



Indígena da etnia Hunikuin, nasceu dia 28 de março de 1964 no Alto Rio Jordão, na Aldeia Chico Curumin, no Acre. Ibã é Txaná dos cânticos Huni Meka e em 2013 criou o MAHKU, coletivo de artistas Hunikuin, com uma jornada de exposições. Ibã adota uma expressão visual do desenho e da pintura para fazer traduções visuais dos cantos junto com a pesquisa *Espírito da Floresta*, com apoio do laboratório de Imagem e Som (LABI) e da Licenciatura Indígena ambos da UFC-Campus Floresta. Já expôs na Fundação Cartier em Paris, MASP, MAM, CCBB do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte e na Pinacoteca de São Paulo.

IGOR SIMÕES



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). Foi Curador adjunto da Bienal 12 (Bienal do Mercosul – Curador educativo). Membro do comitê de curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP, Membro do Núcleo Educativo UERGS-MARGS. Membro do comitê de acervo do Museu de Arte do RS-MARGS. Trabalha com as articulações entre exposição, montagem fílmica, histórias da arte e racialização na arte brasileira e visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais. Autor da Tese Montagem Fílmica e exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Membro do Flume-Grupo de Pesquisa em Educação e Artes Visuais.

JULIANA GONTIJO



Pesquisadora, curadora e professora adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Possui doutorado em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires e graduação em Estudos Cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris) e em História da Arte e Arqueologia pela Université Le Mirail (Toulouse, França). Em 2014, publicou o livro Distopias tecnológicas (Ed. Circuito / Bolsa de Estímulo à Produção Crítica Funarte). Coordenou exposições na Fundación PROA (Buenos Aires) e na FUNCEB (Buenos Aires). Fez parte da equipe curatorial de seleção da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (São Paulo, 2019). Entre as curadorias realizadas, destacam-se: Cildo Meireles: Cerca de Lejos (Prêmio Círculo de Críticos de Arte de Chile de melhor exposição internacional / BienalSur / Centro Nacional de Arte Contemporâneo

Cerrillos, Santiago, Chile, 2019); Conversas em Gondwana (Centro Cultural São Paulo, 2019 / co-curadoria: Juliana Caffé); Dura lex sed lex (BienalSur / Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina, 2017 / co-curadoria: Raphael Fonseca); e Instabilidade estável (Prêmio Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo, 2014). <https://juligontijo.wordpress.com> . Nasceu no Rio de Janeiro em 1980.

MARCELA BONFIM



Economista; Marcela Bonfim; era outra até os 27 anos. Na capital paulista, acreditava no discurso da meritocracia. Já em Rondônia; adquiriu uma câmera fotográfica e no lugar das ideias deu espaço a imagens e contextos de uma Amazônia afastada das mentes de fora; mas latentes às vias de dentro. As lentes foram além; captando da diversidade e das inúmeras presenças negras; potências e sentidos antes desconhecidos a seu próprio corpo recém-enegrecido.

PATRICIA BRITO KNECHT



Curadora independente, pesquisadora e gestora cultural. Destaque recente na carreira: Idealizadora e curadora geral da primeira Bienal Black Brazil Art com a temática Mulheres (in)Visíveis – a bienal percorreu as três capitais da região sul do Brasil em 12 espaços de artes, durante cinco meses com o propósito de dar visibilidade para mulheres anônimas, principalmente mulheres negras em espaços de galerias e museus. Nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, tem diversos prêmios de artes dentro e fora do país; todos com a linguagem do recorte racial nas artes. Formada em história (ULBRA) e museologia (UFRGS\UFSC), tem diversos cursos de especialização em educação para a diversidade e diversidade de gênero nas artes e museologia social. Pós graduada pela Universidad de Murcia (ES) em Museu e Educação, e especialização em Crítica e Prática Curatorial pela OCAD University em Toronto, (CA).

Faz parte do grupo de estudos da ICF – Independent Curator Fórum como convidada e do WAoFP – Worldwide Association of Female Professionals. Além de ter sido contemplada com uma residência artística pela Ford Foundation em 2016 pelo Program Diversity, equity and inclusion com o projeto Convergência Negra. Atualmente desenvolve o Arte Sem Fronteiras, encontro virtual preparatório para a segunda edição da Bienal Black (ano próximo) com o tema Cartografia e Hibridismo do Corpo Feminino – Representações Visuais e Afetivas.

RENATA FELINTO



Professora Adjunta de Teoria da Arte no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri/CE, na qual é líder do Grupo de Pesquisa NZINGA – Novos Ziriguiduns (Inter) Nacionais Gerados na Arte. Fez graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. É especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo Museu de Arte Contemporânea da USP. Realizou trabalhos em instituições como Museu Afro Brasil, Revista O Menelick 2ºAto, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo e SESC dentre outras. Participou de exposições no Brasil e no exterior como FIAC/ França; Negros Índícios, na Caixa Cultural/SP; Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural/SP; Histórias Afro-Atlânticas no Instituto Tomie Ohtake/SP; convidada da 29º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo em 2019; Finalista do Prêmio PIPA 2020; Vencedora do Prêmio

Select de Arte e Educação 2020, na categoria Artista. A arte produzida por mulheres e homens negrodescendentes tem sido seu principal tema de pesquisa. Sigamos de cabeça erguida, temos muito, muito o que contar. I do Mercosul – Curador educativo). Membro do comitê de curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP, Membro do Núcleo Educativo UERGS-MARGS. Membro do comitê de acervo do Museu de Arte do RS-MARGS. Trabalha com as articulações entre exposição, montagem fílmica, histórias da arte e racialização na arte brasileira e visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais. Autor da Tese Montagem Fílmica e exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Membro do Flume-Grupo de Pesquisa em Educação e Artes Visuais.

SANDRA BENITES GUARANI NHANDÉWA



Mestre em antropologia social e atualmente doutoranda em antropologia social pelo Museu Nacional-UFRJ. Curadora adjunta no Masp.

THEA PITMAN



Professora de Estudos Latino-Americanos da University of Leeds, no Reino Unido. Sua pesquisa se concentra na produção cultural digital latino-americana, com particular interesse em questões de identidade. Publicou os livros *Latin American Cyberculture and Cyberliterature* (Liverpool UP, 2007) e *Latin American Identity in Online Cultural Production* (Routledge, 2013). *Decolonising the Museum: The Curation of Indigenous Contemporary Art in Brazil* será publicado por Tamesis Books.

TICIO ESCOBAR



Curador, professor, crítico de arte e promotor cultural. Foi Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte-Paraguai, Presidente da Associação de Apoio às Comunidades Indígenas do Paraguai, Diretor de Cultura de Assunção e Ministro da Cultura do Paraguai. É autor da Lei Nacional de Cultura do Paraguai e coautor da Lei Nacional do Patrimônio. Realizou inúmeras curadorias nacionais e internacionais. Escreveu diversos livros sobre a teoria da arte e da cultura. Recebeu prêmios da Argentina, Brasil e França, e título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Nacional das Artes e da Universidade de Misiones, Argentina, além de diversas distinções e prêmios internacionais. Atualmente trabalha como Diretor do Centro de Artes Visuais / Museo del Barro. Nasceu em Assunção, Paraguai, 1947.