

ARS | ANO 22 | N 50 | 2024

NADABASTIA



**2024**

## UNIVERSIDADE

### UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Reitor** Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

**Vice-Reitora** Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

**Pró-Reitor de Pós-Graduação** Prof. Dr. Marcio de Castro Silva Filho

**Pró-Reitor de Graduação** Prof. Dr. Aluisio Augusto Cotrim Segurado

**Pró-Reitor de Pesquisa** Prof. Dr. Paulo Alberto Nussenzveig

**Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária** Profa. Dra. Marli

Quadros Leite

### ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**Diretora** Profa. Dra. Brasilina Passarelli

**Vice-Diretor** Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

### COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ECA

**Presidente** Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

**Vice-Presidente** Profa. Dra. Roseli Aparecida Fígaro Paulino

### PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ECA

**Coordenador** Prof. Dr. Mario Ramiro

**Vice-Coodenador** Prof. Dra. Sumaya Mattar

**Membro** Profa. Dra. Lúcia Machado Koch

**Secretaria** Daniela Abbade

### DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

**Chefe** Profa. Dra. Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

**Vice-Chefe** Prof. Dr. João Luiz Musa

**Secretaria**

Regina Landanji

Solange dos Santos

Stela M. Martins Garcia

**Editores**

Liliane Benetti

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Luiz Claudio Mubarac

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

Mário Ramiro

[Escola de Comunicações e Artes/USP]

**Projeto gráfico**

Nina Lins

**Logotipo**

Donato Ferrari

**Diagramação**

TikNet e Leonardo Nones

**Assistência editorial**

Beatrice Frudit e Eliane Pinheiro

**Capa**

Evandro Carlos Jardim e Leonardo Nones

**Produção editorial**

Beatrice Frudit e Eliane Pinheiro

**Preparação e revisão de texto**

Beatrice Frudit e Eliane Pinheiro

**Tradução espanhol**

Jéssica Melo

**Conselho editorial**

Andrea Giunta

[Univ. de Buenos Aires]

Annateresa Fabris

[USP]

Anne Wagner

[Univ. of California]

Antoni Muntadas

[M.I.T.]

Antônia Pereira

[UFBA]

Carlos Fajardo

[USP]

Carlos Zilio

[UFRJ]

Daria Jaremtchuk

[USP]

Dora Longo Bahia

[USP]

Eduardo Kac

[Art Institute of Chicago]

Frederico Coelho

[PUC-Rio]

Gilberto Prado

[USP]

Hans Ulrich Gumbrecht

[Stanford Univ.]

Irene Small

[Princeton Univ.]

Ismail Xavier

[USP]

Leticia Squeff

[Unifesp]

Lisa Florman

[The Ohio State Univ.]

Lorenzo Mammi

[USP]

Marco Giannotti

[USP]

Maria Beatriz Medeiros

[UNB]

Mario Ramiro

[USP]

Milton Sogabe

[UNESP]

Moacir dos Anjos

[Fund. Joaquim Nabuco]

Mônica Zielinsky

[UFRGS]

Regina Silveira

[USP]

Robert Kudielka

[Univ. der Künste Berlin]

Rodrigo Duarte

[UFMG]

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

[UFBA]

Sônia Salzstein

[USP]

Suzete Venturelli

[UFRGS]

Tadeu Chiarelli

[USP]

T. J. Clark

[Univ. of California]

Walter Zanini [*in memoriam*]

[USP]

© dos autores e do Depto. de Artes Plásticas

ECA\_USP 2024

<http://www2.eca.usp.br/cap/>

ISSN: 1678-5320

ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:

[ars@usp.br](mailto:ars@usp.br)

ARS



**CAPA**

Marco Buti. *Nadabasta*, 2012. Água-forte em ferro, 26,6 x 27 cm.







## SUMÁRIO

11

ENSAIO VISUAL  
**CARTA À N-1 EDIÇÕES**

JANDIR JR.

21

ARTIGO INÉDITO  
**AS CONTRIBUIÇÕES DE RALPH APPELBAUM PARA  
A MUSEOGRAFIA BRASILEIRA**

BIANCA MANZON LUPO

77

ARTIGO INÉDITO  
**ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA:  
APONTAMENTOS PARA UMA PERSPECTIVA NÃO  
EUROCÊNTRICA DA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL**

LEANDRO RAPHAEL NASCIMENTO DE PAULA  
JANE MARQUES

123

ARTIGO INÉDITO  
**SOMBRA COMO UM ÍNDICE  
DE CORPOREIDADE: REVISITANDO SOMBRAS NA  
HISTÓRIA DA PINTURA OCIDENTAL DESDE SEUS  
MITOS DE ORIGEM ATÉ O RENASCIMENTO**

JAMERSON SÉRGIO PASSOS REZENDE

174

ARTIGO INÉDITO  
**OLHAR DECOLONIAL NO ARQUIVO ESPECULAR DE  
JONATHAS DE ANDRADE**

BÁRBARA BERGAMASCHI

220

ARTIGO INÉDITO  
**DEZ MESES, NOVE NOITES: A COLABORAÇÃO  
ENTRE ARTISTAS E CIENTISTAS NA REALIZAÇÃO  
DA EXPOSIÇÃO 9 EVENINGS**

PEDRO URANO

## SUMÁRIO

**250**

ARTIGO INÉDITO

**A “IMAGEM-SINTOMA” EM GEORGES DIDI-HUBERMAN**

MARCELLA IMPARATO

**283**

ARTIGO INÉDITO

**O MUNDO COMO IMAGEM E A IMAGEM DO MUNDO: FOTOGRAFANDO O GOOGLE STREET VIEW**

MARCELO SCHELLINI  
LUCAS VIEIRA ESKINAZI

**324**

ARTIGO INÉDITO

**O QUE É UM ARTISTA? O DILEMA DA AUTORIA NO CONCEITUALISMO**

ARTUR CORREIA DE FREITAS

**363**

ARTIGO INÉDITO

**ARTE NÃO-BINÁRIA E O ESTADO DE CRISE  
BRASILEIRO: FLORES MORTAS DE JOTA MOMBAÇA**

VANNIE AURIN PAVELSKI DA GAMA

**414**

ARTIGO INÉDITO

**LABIRINTOS DE MATERIALIDADES EXPOSTAS: UM  
ESTUDO DO ERÓTICO, GROTESCO E ABSURDO NA  
OBRA DE TAKATO YAMAMOTO**

ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA

**471**

ENSAIO

**UM ENSAIO SOBRE ENSAIOS VISUAIS**

AMIR BRITO CADÔR



## SUMÁRIO

**499**

ENSAIO

**NADABASTA  
MEMORIAL PARA CONCURSO DE PROFESSOR  
TITULAR**

MARCO FRANCESO BUTI

**541**

ENSAIO

**LÁ ONDE NÃO ESTAMOS: O SONORO EM  
ATRAVÉS (1983-1989)**

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE

**588**

TRADUÇÃO

**O TRÁFEGO NAS FOTOGRAFIAS**

ALLAN SEKULA  
TRADUÇÃO ANDRÉ LEITE COELHO

**659**

TRADUÇÃO

**NOTAS SOBRE ESCULTURA &  
NOTAS SOBRE ESCULTURA, PARTE 2**

ROBERT MORRIS  
TRADUÇÃO RENATO RODRIGUES DA SILVA

**688**

ANAIS

**SEMINÁRIO *QUANDO A CASA QUEIMA*  
(PPGAV-ECA-USP)**

# **CARTA À N-1**

# **EDIÇÕES**

**JANDIR JR.**

[illegible]

January 21, 2015, 12:42 PM EST



Olá,

Recentemente, comprei dois livros com vocês. Ambos da coleção *Lampejos*, que têm capas adornadas com alfabetos inventados por Waldomiro Mugrelise; garatujas assêmicas, similares ao que percebemos como letras, sem, contudo, identificarmos seus dizeres. Algo entre os papiros antigos e os desenhos de João Jordão da Silva, numa falta de sentido idiomático que me chamou a atenção, sobretudo quando pus este projeto gráfico em comparação a alguns rabiscos que vi na caixa em que os livros vieram.

Vejam as fotos que envio no envelope. Vejam que loucura!



Arreios REGISTRADO

4116

PESCO  
(kg)

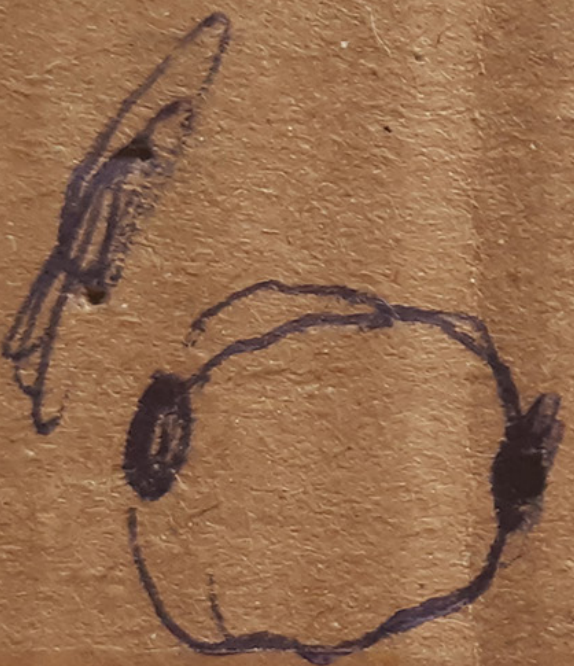
AR

MP

Doc.

JN 71682302 6 BR

FC0910





PEDIDO

trib. aprox. R\$: 22,87

tro.com.br BEA5CD



1477212

PARADO

416

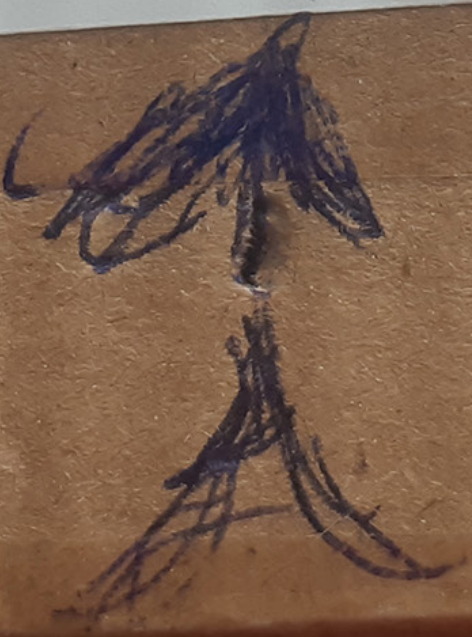
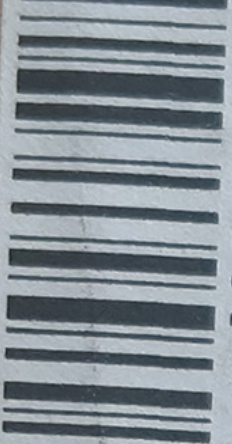
PESO  
(kg)

AR MP

Doc.

02 6 BR

FC0910





00128  
08:18  
A - ONDA 44215



PB 611  
F2BE

BRASIL



...as fórmu-  
arorismos e paradoxos de  
Semente de crápula.

N-1  
edições

hedra



É que estou quase certo que não foram vocês, como editora, que desenharam displicentemente na caixa. O que me assombra, e me faz decidir que esta carta, apesar de endereçada à sua sede, não os têm exatamente como único destinatário. Pois sim, é interessante comunicar a vocês sobre essa coincidência, mas me ocorre com igual força pensar em toda a cadeia por onde esta carta passará, entre carteires, porteires e esteiras automatizadas. No que desenhei formas estranhas no envelope que contém esta carta, para que todes possam observar alguns traços assêmicos nele, assim como vocês, antes de rasgá-lo e lerem este texto. E, nisso, reside uma esperança: a de que este envelope passe pelas mãos da mesma pessoa que rabiscou a embalagem que recebi, e a mobilize de alguma forma. Ela se recordar dos tracejados que fez e ver nos meus riscos uma resposta seria esperar demais, eu sei. Mas quem sabe observar um envelope coberto por garatujas ilegíveis a autorize a escrever mais, usando seu abecedário pessoal, em cima de correspondências alheias? Quem sabe ela mesma não vá acrescentar algum rabiscado aos rabiscos que fiz no envelope? Quem sabe não se trate de uma só pessoa, mas de uma multidão, se comunicando numa surdez, com algumas canetas esferográficas? n-1, devo assumir: não há como garantir que só eu rabisquei o envelope. Não há como garantir que só ume rabiscou a caixa.

Atenciosamente,

Jandir Jr., Niterói, 12 de fevereiro de 2023.





**Carta à N-1 Edições**

Jandir Jr.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.232944>

**FIG. 1**

Registro realizado na exposição individual *Mensagens*, que ocorreu no espaço independente A MESA, situado no Centro do Rio de Janeiro, no dia 26 de abril de 2024. Lá, foi exibida essa reprodução da carta, das fotografias e do envelope enviados à n-1 edições. Fotografia Rafael Salim, 2024.

**FIGS. 2-5**

Jandir Jr., *Carta à N-1 Edições*, 2023. Impressão fotográfica sobre papéis. Cortesia do artista. Fotografia Jandir Jr.

**FIG. 6**

Jandir Jr., *Carta à N-1 Edições* (detalhe), 2023. Caneta esferográfica sobre papel. Cortesia do artista. Fotografia Rafael Salim.

# **AS CONTRIBUIÇÕES DE RALPH APPELBAUM PARA A MUSEOGRAFIA BRASILEIRA**

**RALPH APPELBAUM'S  
CONTRIBUTIONS TO BRAZILIAN  
MUSEOGRAPHY**

**BIANCA MANZON LUPO**

**LAS CONTRIBUCIONES DE RALPH  
APPELBAUM A LA MUSEOGRAFÍA  
BRASILEÑA**



## RESUMO

Artigos originais  
Bianca Manzon Lupo\*

 <http://orcid.org/0000-0001-7493-8606>

\* Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.174914](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.174914)

e-174914

O artigo pretende analisar a extensa colaboração do escritório estadunidense Ralph Appelbaum Associates para a criação de ambientes expositivos no Brasil, com destaque para o Museu da Língua Portuguesa, tendo como base a mobilização dos conceitos de museu narrativo, exposição-*show* e *design* integrador. O estudo será articulado em dois momentos: análise dos projetos de RAA tomados como referências para sua implantação no Brasil – Museu do Holocausto e Newseum – e investigação das principais intervenções de Appelbaum no Brasil, buscando refletir sobre o contexto de formação do espaço expositivo contemporâneo mediado pelas tecnologias da comunicação.

**PALAVRAS-CHAVE** Museu narrativo; Exposições-show; Design integrador; Ralph Appelbaum

## ABSTRACT

This article aims to analyze the extensive collaboration of the North American firm Ralph Appelbaum Associates to the creation of environmental exhibitions in Brazil, especially to the Portuguese Language Museum. Based on the concepts of narrative museum, exhibition-show and integrative design, the study will be articulated in two moments: analyses of the RAA projects taken as references for their implementation in the Brazilian context (Holocaust Museum and Newseum); and study of the main interventions of Appelbaum in Brazil, in order to reflect on context of creation of contemporary exhibition spaces mediated by communication technologies.

## KEYWORDS

Narrative Museum; Exhibition-show, Integrative Design, Ralph Appelbaum

## RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar la extensa colaboración de la oficina estadounidense Ralph Appelbaum Associates en la creación de ambientes expositivos en Brasil, destacando el Museu da Língua Portuguesa, basándose en la movilización de los conceptos de museo narrativo, exposición-espectáculo y diseño integrador. El estudio se articulará en dos momentos: análisis de los proyectos de RAA tomados como referencia para su implementación en Brasil, como el Museo del Holocausto y el Newseum, e investigación de las principales intervenciones de Appelbaum en Brasil, buscando reflexionar sobre el contexto de formación del espacio expositivo contemporáneo mediado por las tecnologías de la comunicación.

## PALABRAS CLAVE

Museo narrativo; Exposiciones-espectáculo; Diseño integrador; Ralph Appelbaum





## INTRODUÇÃO

O conceito de museu narrativo parece fundamental para se compreender recentes experiências incorporadas pela museografia<sup>1</sup> que buscam conferir protagonismo ao visitante, entendido como participante ativo do espaço expositivo (cf. MIGLIORE, 2020). Para tanto, faz-se necessária a criação de experiências espaciais impactantes, capazes de conectar indivíduo, arquitetura e mídia tecnológica. Essa abordagem se associa à perspectiva enunciada pelo *design* integrador, concebido a partir do trabalho complementar entre curador, *designer* museográfico e consultores científicos. Adentram o universo museal experimentações com novos materiais, tecnologias, luz e interatividade – elementos sumários para a criação de narrativas dinâmicas a partir de sequências modulares que permitem um leque de descobertas pelo espectador-ator. Nesse sentido, “uma simples visita ao espaço do museu pode se tornar uma experiência enriquecedora que, ao envolver o visitante numa atmosfera sensorial e intelectual, estimula-o a empreender reflexões posteriores” (MIGLIORE, 2020, p. 272).



A composição de espaços polifônicos contribui para a redefinição do *design* de exposições, de maneira que a cenografia expográfica se torna um elemento de ativação da memória do indivíduo, cujos caminhos são controlados a partir da noção de “*spatial editing*” (MIGLIORE, 2020, p. 283). Esse conceito, transposto do mundo do cinema, situa a narrativa espacial como uma composição de microsequências estruturadas por meio de tempos e ritmos variados. Torna-se fundamental a criação de caminhos possíveis e múltiplos, pensados em função do visitante e que permitam a exploração mais aprofundada de conteúdo a partir da interatividade (cf. CASTIGLIONE apud CRESPI, 2020). O *designer* atua quase como um diretor de cinema, visando conceber uma espécie “diorama multimídia interativo”, produto da integração entre elementos virtuais e físicos no espaço. Os *designers*:

(...) não mais são obrigados a projetar estruturas expositivas, mas a projetar relações entre o espaço e os objetos, entre os objetos e as pessoas, entre as pessoas e o espaço. Eles ainda são responsáveis por criar a sutil direção que deve ir além da antiga história do antigo museu. Devem estar atentos às potenciais qualidades narrativas dos lugares e trabalhar com a construção de uma nova relação entre conteúdo e visitantes, desenvolvendo diferentes interpretações para envolver públicos altamente diversificados em termos de idade e interesses. (MIGLIORE, 2020, p. 270, trad. nossa)

As tecnologias digitais se tornam elementos fundamentais para o desenvolvimento dos interiores museais, dada sua versatilidade para a construção de ambientes expositivos, explorando o uso de recursos multimídia, ambientes imersivos, realidade aumentada, performances e interatividade. Esse novo pensamento do *exhibition-design* emerge da busca pela ampliação e democratização do acesso ao conhecimento. Por outro lado, também se relaciona à promoção de marcas e à fusão entre os espaços comercial e expositivo. Como exemplo, podemos citar o BMW Museum (Munique, 2007), que pretende garantir o máximo envolvimento com o visitante para a integração entre a percepção da marca, da tecnologia e da própria arquitetura.

O escritório museográfico nova-iorquino Ralph Appelbaum Associates (RAA) é mundialmente conhecido pela criação de narrativas museais impactantes e pelo desenvolvimento de projetos “altamente arquitetônicos” (HALL, 2001). Especializado no *design* de museus, atrações turísticas, exposições e ambientes educacionais<sup>2</sup>, Appelbaum tornou-se popular por “criar seu próprio campo de atuação” (McKEE, 2002), caracterizado pelo trabalho interdisciplinar envolvendo arquitetos, cineastas, escultores, historiadores, educadores, tecnólogos, especialistas em mídia e outros profissionais. A perspectiva de trabalho conjunto para

a criação de narrativas espaciais ficou conhecida como *design* integrador. Inaugurado em 1978, o escritório RAA valeu-se da experiência adquirida por Appelbaum durante anos trabalhando com o *designer* industrial Raymond Loewy, criador da garrafa da Coca-Cola e do ônibus Greyhound. Depois, foram abertas outras filiais em Londres, Moscou, Berlim, Pequim e Dubai – o que contribuiu para a difusão internacional da criação de experiências espaciais de imersão capazes de ativar a imaginação e as emoções do indivíduo. Conforme Appelbaum:

Tudo começa com muita pesquisa, colaboração de especialistas, enfim, busca de informação. O que nós fazemos é transformar essa informação em uma narrativa e depois essa narrativa em uma experiência de imersão. A arquitetura e o *design* do museu são fundamentais para provocar essa experiência. Museus modernos, na maioria das vezes, são museus de interpretação, precisam de um contexto, de um entorno. São mais parecidos com uma peça de teatro, com a diferença de que você pode caminhar pelo palco. (APPELBAUM, apud CAVALCANTE, 2016)

O *exhibition designer* Appelbaum cria narrativas com elevada carga de dramaticidade, explorando recursos como o uso de ambientes escurecidos, iluminação teatralizada, efeitos sonoros, projeções audiovisuais, terminais de consulta, interatividade, realidade



aumentada, *vídeo mapping* e *games*. Para Appelbaum, a incorporação de novas linguagens aos espaços expositivos se justifica em função das transformações que acometem os espaços museológicos que priorizam a aproximação de pessoas em detrimento da exposição ou conservação de acervos (cf. SOLOMON, 1999). O seguinte trecho explicita a abordagem global do escritório e a relação estabelecida com as tecnologias da comunicação:

É difícil exagerar o poder da empresa no mundo da exibição internacional de museus. RAA possui grandes escritórios de última geração em Nova Iorque, Londres e Pequim, e constitui o primeiro porto seguro para qualquer museu com um *tópico sensível* a ser desenvolvido e um *orçamento grande*. RAA é uma marca global que projeta *designs* museográficos focados principalmente em questões voltadas para traumas e direitos humanos, e sua estética é profundamente investida no uso de novas tecnologias e exibições interativas (WOOD, 2013, p. 343, trad. nossa, grifo nosso).

A ideia de conceber o museu como um lugar de encontro e experiência adota estratégias para “estender a linguagem da domesticidade” (SOLOMON, 1999), o que justifica a ampla utilização de monitores de televisão, telas *touch screens* e outros *gadgets* comuns no espaço doméstico urbano contemporâneo. Segundo Appelbaum, “o design e a tecnologia ajudam o visitante a se sentir

vivendo o passado. É como se saísse da plateia e entrasse no palco, com a diferença de que aquele espetáculo é real” (APPELBAUM, apud CAVALCANTE, 2016). Sua museografia se contrapõe à concepção moderna de “cubo branco” e também ao pensamento da arquitetura museal como espaço flexível, ordenado a partir da planta livre, no qual os visitantes podem autodeterminar livremente seus percursos e o que desejam ver. Do ponto de vista crítico, entretanto, a excessiva teatralização cenográfica e a criação de “embalagens inteligentes” para exibir acervos pode prejudicar as possibilidades de compreensão de seus valores objetivos, comprometendo a apreciação de suas qualidades estéticas e artísticas.

A criação de narrativas museais multimídia deve ser interpretada num contexto em que a proliferação de museus se deparou, em alguns casos, com dificuldades para o desenvolvimento do colecionismo material. O próprio Appelbaum afirma trabalhar mais frequentemente com museus de história cultural ou social do que museus de arte, menos numerosos nos Estados Unidos (APPELBAUM, apud CYPRIANO, 2001)<sup>3</sup>. A RAA geralmente cria “museus interpretativos, isto é, museus que ajudam as pessoas a entender a história humana. Didaticamente, a encenação é importante. Esses espaços requerem uma mediação entre os objetos

expostos e os visitantes” (APPELBAUM, apud CYPRIANO, 2001). Mesmo no caso de exibição de acervos, para Appelbaum, “os objetos precisam ser contextualizados. Os museus podem ser sobre coisas maiores do que apenas objetos à vista. As pessoas querem histórias” (SOLOMON, 1999).

O *design* expográfico aproxima-se do espaço cinematográfico, pretendendo emocionar. A partir da criação de roteiros que controlam as sensações do público, a museografia incorpora processos de produção de telenovelas e filmes, nos quais um conjunto de recursos são mobilizados de maneira a convencer o público e suscitar emoções controladas. Appelbaum explora, inclusive, a possibilidade de conversão de objetos cotidianos em acervos, seja para contar histórias de forte gravidade moral – como no Memorial do Holocausto (Washington, 1993) – seja para criar ambientes leves, que mesclam cotidiano e tecnologia – a exemplo do Museu das Notícias (Washington, 1997). Seu trabalho pode ser entendido diante do seguinte contexto:

Numa época em que os museus são administrados como grandes empresas e os gestores se assemelham aos produtores da Broadway, que esperam por *shows* de sucesso, o *design* de exposições passou a desempenhar um papel crucial na venda da cultura. Appelbaum gosta de dizer que sua empresa,



RAA, “produz projetos vinculados a grandes histórias”. Essa é sua estranha descrição de instituições culturais, entre as quais está incluído o National Constitution Center, na Filadélfia, o Hayden Planetarium na cidade de Nova Iorque e o Country Music Hall of Fame, em Nashville. (SOLOMON, 1999)

A combinação entre imersão, dramatização e patrimônio torna-se a tônica das intervenções de RAA, que realizou uma série de projetos sobre memórias traumáticas. Alguns autores apontam para a discussão ética sobre os perigos de um único escritório norte-americano monopolizar a institucionalização de narrativas trágicas ao redor do mundo (cf. WOOD, 2013), sobretudo quando evocam “fantasias culturais” que cristalizam a construção da ficção museológica. Outro aspecto problemático é a potencialidade de um discurso museal espetacularizado sufocar o pensamento crítico, tendendo a apresentar versões unilaterais e persuasivas dos temas abordados pelos museus. Wood (2013) indica a necessidade de se refletir sobre o que não foi mostrado pelas telas *touch screen* ou pelos *shows* de luzes.

Apesar dos aspectos críticos mencionados, o museu-narrativo vem sendo amplamente aplicado ao espaço expositivo brasileiro a partir da contratação do escritório RAA pela Rede Globo/Fundação Roberto Marinho (FRM). As colaborações de Appelbaum no Brasil

compõem um significativo conjunto de ações, incluindo o Memorial do Rio Grande do Sul, a exposição “50 anos de TV e +”, o Museu do Futebol no Estádio do Maracanã (não executado), o Museu da Língua Portuguesa e do Museu do Amanhã. Nem todos os projetos foram realizados integralmente por Appelbaum, sendo frequente a prática de consultorias ou sua contratação apenas para as etapas iniciais de projetos, posteriormente desenvolvidos por arquitetos e *designers* brasileiros.

Apesar dessa extensa colaboração e do intercâmbio realizado com profissionais locais, resultando em impactos significativos para a museografia brasileira, esse assunto tem sido raramente estudado no âmbito acadêmico – razão pela qual se justifica o artigo então proposto. Buscaremos investigar os principais temas desenvolvidos por Appelbaum – museu-narrativo, exposição-*show* e *design* integrador – a partir de duas chaves de interpretação: análise das principais intervenções internacionais que mobilizaram o interesse pela contratação de Appelbaum e suas contribuições para o pensamento da museografia brasileira.

Os museus estadunidenses coexistem com milhares de centros de aprendizagem, visitação e *displays* corporativos, relacionando-se intensamente com a criação de espaços cinematográficos e interativos. O *design* de exposições se nutre das experiências das feiras mundiais, exercendo comumente a função de vender produtos nacionais e corporativos. Como referência, podemos citar o trabalho de James Gardner, oficial do exército britânico que passou a se dedicar ao *exhibition design*. Sua primeira exposição, “Britain can make it”, no Victoria and Albert Museum (Londres, 1946), foi criada para “levantar o ânimo de uma nação prejudicada pela guerra” (HALL, 2001, trad. nossa); embora seu projeto mais conhecido seja o Evolution Technological Museum (Eindhoven 1966), centro de ciências interativo financiado pela empresa Philips (HALL, 2001). Já nos Estados Unidos, tornaram-se conhecidos os projetos de Charles e Ray Eames para a criação de exposições encomendadas pela IBM na década de 1960. Desde os anos 1970, também Edwin Schlossberg vem desenvolvendo experiências de criação de ambientes interativos, no âmbito de sua própria empresa, tais como o Sony Wonder Technology Lab (1993).



Empresas relacionadas aos setores de informática e eletrônica vêm atuando como importantes agentes para o desenvolvimento de exposições interativas, voltadas para a exibição e venda de seus produtos. Segundo Hall (2001), a entrada de *designers* comercialmente treinados no âmbito dos museus, porém, ocorreu de maneira conflituosa devido às diferentes perspectivas evocadas em relação aos curadores. Como pontua o *designer* Scott Guerin, “existem curadores que querem colocar suas teses nas paredes, e você tem que tirar isso” (GUERIN, apud HALL, 2001, p. 4, trad. nossa). Outros profissionais, entretanto, preferem enfatizar as possibilidades abertas pelo *educatainment*. Segundo Robert Checci, “queremos educar, não entreter. Os curadores devem trabalhar bem com os designers” (CHECCI, apud HALL, 2001, p. 4, trad. nossa). Para Schlossberg, “se o seu objetivo é vender produtos, melhor contratar uma agência de publicidade” (SCHLOSSBERG, apud HALL, 2001, p. 4, trad. nossa).

No entanto, as fronteiras entre os objetivos de educar e vender possuem limites tênues diante da fusão entre fatos históricos e parques de diversões. Como exemplo, pode-se citar o Kalamazzo Air Zoo and Science Museum (Michigan, 2003). Em sua exposição, desenhada pelo escritório nova-iorquino DMCD, existe uma

“montanha-russa para os visitantes voarem ao redor da coleção de aviões de guerra e um bombardeio simulado da 2ª Guerra Mundial, no qual eles têm 50% de chance de serem derrubados” (HALL, 2001, p. 4). Outro projeto do escritório é o Centro de Ciências localizado na base da Petronas Twin Towersi (Kuala Lumpur, Malásia), que objetiva educar visitantes sobre a perfuração do petróleo “por meio de dioramas, jogos e um passeio de helicóptero simulado sobre uma plataforma de petróleo” (HALL, 2001, p. 4). Nesses casos, vê-se que a educação se associa à difusão do nacionalismo expansionista norte-americano ou à venda de produtos.

O trabalho de Appelbaum pode ser interpretado nesse contexto, sendo que sua obra é composta principalmente por intervenções voltadas à memória cívica, como o National World War Museum (Missouri, 2006)<sup>4</sup>. Também são frequentes temas empresariais, como no IBM 100: think (Nova Iorque, 2011) (cf. HALL, 2001). A museologia da ciência é outra importante área de atuação do escritório, como mostram os seguintes casos: Fossil Halls e Hall of Biodiversity/American Museum of Natural History (Nova Iorque, 1996-98), National Museum of Prehistory (Taiwan, 2002) e Rose Center for Earth and Space (Nova Iorque, 2000). Esse último caso tornou-se famoso devido ao grande espetáculo de abertura inserido

no planetário esférico que marca o início do percurso. Durante o *show*, o visitante é recebido pela voz de Tom Hanks, conhecida estrela de Hollywood, que o convida a pensar sobre o universo científico.

Segundo o *designer*, o engajamento do visitante deve ser obtido antes mesmo da entrada no museu. Os momentos iniciais são fundamentais para garantir o interesse pela narrativa, assim como ocorre no cinema. Por essa razão, seus percursos são geralmente iniciados por um filme ou espetáculo introdutório. Outra questão importante são os fluxos de deslocamento nos museus, que enfrentam o desafio de “manter as pessoas em movimento, sem perder a atenção” (HALL, 2001, p. 2). Dada a densidade emocional das trajetórias propostas, as narrativas podem terminar num espaço aberto, voltado à reflexão e descompressão. Analisaremos, a seguir, os projetos do Museu do Holocausto e do Newseum (Museu de Notícias), ambos situados em Washington, com o objetivo de compreender melhor as referências que suscitaram o interesse pela atuação do escritório RAA no contexto brasileiro.

#### MUSEU MEMORIAL DO HOLOCAUSTO (WASHINGTON, 1993)

O Museu Memorial do Holocausto pode ser considerado um divisor de águas na carreira de Appelbaum, que tornou o escritório

mundialmente conhecido. O Museu enfrentou o desafio de rememorar um genocídio trágico, ocorrido na Europa, em um espaço criado nos Estados Unidos, incorporando o olhar norte-americano sobre o evento com o objetivo de garantir que aqueles crimes não aconteceriam novamente. A narrativa museal se fundamentou “no preâmbulo da Constituição dos Estados” (APPELBAUM, apud VANDECARR, 2012). Interpretar esse tópico sensível é “ainda mais complicado quando o evento ocorreu em outro país, em outro tempo, e sem estruturas para preservar no local onde o evento está sendo representado” (VENNO, 2005, p. 33). O grande número de museus e memoriais dedicados ao Holocausto nos Estados Unidos demonstra um fenômeno crescente do final do século XX: o interesse turístico pela morte, pelo desastre e pela atrocidade, também chamados de “atrações fatais” (LENNON & FOLEY, 2000, p. 3).

O edifício, projetado pelo arquiteto James Ingo Freed, contém áreas destinadas às exposições principal e temporárias, espaços de memória, biblioteca, arquivos, centro de aprendizagem, salas de aula e terminais interativos. A arquitetura pode ser considerada um fator sumário para potencializar a conexão emocional do visitante com o espaço, de maneira que “o edifício fornece mais do que um envelope neutro para a história que será contada. O edifício convoca



à interpretação” (VENNO, 2005, p. 33, trad. nossa). A narrativa se estrutura como uma peça de teatro em três atos: o primeiro piso abrange o *Hall of Witness*; o segundo, o *Hall of Learning*; e o terceiro, *Hall of Remembrance*. Os três pavimentos são integrados pela *Tower of Faces* (CROCKER, 1994), elemento vertical que exhibe fotos das cerca de quatro mil vítimas do massacre de Ejskyski (Lituânia, 1941).

O projeto arquitetônico pretende suscitar a imersão do visitante, usando “materiais e iluminação para evocar a sensação de estar num campo de concentração” (VENNO, 2005, p. 40), de maneira que a linguagem do edifício apresenta formas duras que interpretam “imagens de confinamento, observação, atrocidade e negação” (MUSCHAMP, 1993, apud VENNO, 2005, p. 32, trad. nossa). Sugerindo a confusão e desorientação experimentadas pelas vítimas do nazismo quando levadas para os campos de extermínio, o percurso interno do Museu não possui rotas claras e tem poucas opções de parada, causando desconforto físico e emocional ao indivíduo.

A experiência começa com a entrega de um cartão de identificação aos visitantes, que descreve vivências de pessoas vitimizadas (cf. UNITED STATES HOLOCAUST MUSEUM), pretendendo contar a grande narrativa do Holocausto a partir das histórias individuais. A encenação museal parte da subida por

um elevador, em que se ouve uma voz eletrônica de um soldado americano que ajudou a libertar prisioneiros dizendo: “*You can’t imagine it. Things like it don’t happen*” (DERNIE, 2006). E, então, a porta se abre, dando início a um percurso controlado que deve ser seguido linear, controlada e progressivamente.

O controle museográfico e a circulação dirigida induzem o visitante ao confronto com objetos e imagens “que poderiam ser ignorados em outros museus” (LINTENHAL, apud VENNO, 2005, p. 47, trad. nossa). A relação entre coleção material e arquitetura “cria uma poderosa experiência interpretativa” (FARR, apud McKEE, 2002, p. 62). O percurso é completado pela presença de terminais de computador, permitindo o acesso a conteúdos veiculados pela mídia da época. Há teatros que exibem filmes sobre o Holocausto e salas contendo entrevistas realizadas com sobreviventes. Ao final, o *Hall of Remembrance* se configura como espaço de reflexão e dispersão.

De acordo com McKee (2002), a ideia de um *design-show* para abordar o tema do Holocausto não foi aceita com unanimidade ao longo do processo. O diretor fundador, Shaike Winberg, dizia que “o design não ia liderar a exposição” (FARR, apud McKEE, 2002, p. 62). Segundo Farr, Appelbaum teria se sentido prejudicado porque o projeto de arquitetura foi realizado antes da museografia,

contrariando as perspectivas do *design* integrador. Freed, porém, “queria que seu prédio fosse o memorial, o que é, e não queria que uma exposição o confundisse” (FARR, apud McKEE, 2002). Apesar da disputa, a integração entre os projetos alcançou o objetivo de personalizar a experiência do Holocausto, de modo que o visitante assume o lugar de vítima do Nazismo. Segundo Appelbaum:

É claro que é impossível transmitir a experiência de um prisioneiro de um campo de concentração. Mas podemos aproximar o visitante de tudo o que aconteceu. Viajamos para Auschwitz com o desafio de transportar essa experiência no tempo e no espaço, trazendo evidências do que aconteceu. Fotografias, sapatos dos prisioneiros e o ambiente físico do museu ajudam nessa imersão. Tive o cuidado de não retratar o Holocausto apenas do ponto de vista das vítimas ou dos Nazistas, mas de um terceiro participante do crime: a testemunha que viu tudo passivamente. (APPELBAUM, apud CAVALCANTE, 2016)

Foi realizada uma ampla campanha para solicitar a doação de coleções – incluindo documentos, cartas, brinquedos, diários, roupas e fotografias. O acervo coletado chegou a reunir dez mil itens relacionados à memória do Holocausto. Alguns objetos foram trazidos de Auschwitz, a exemplo de uniformes usados por soldados, beliches, trilhos do trem de Treblinka, uma seção

do quartel de Auschwitz, um barco de resgate dinamarquês e um vagão usado para transportar vítimas para os campos de concentração (cf. SOLOMON, 1999). Em exibição, existe uma acumulação desordenada de sapatos recolhidos de vitimizados, além de uma réplica de câmara de gás.

A visita ao Museu do Holocausto, de acordo com Venno (2005), pode ser considerada um poderoso instrumento para incentivar a reflexão. Porém, Migliore (2020) aponta para “a sobreposição imprudente de aparatos que estimulam as emoções sob a bandeira da empatia”. A exposição torna-se uma experiência dolorosa e até mesmo aterrorizante, razão pela qual não é recomendada para crianças menores de 11 anos. Embora Appelbaum tenha se preocupado com a necessidade de estabelecer um ponto de equilíbrio, permitindo “que as pessoas olhassem para a face do mal sem que houvesse uma consciência tão forte que as incapacitasse de absorver um levantamento de evidências” (APPELBAUM, apud DERNIE, 2006, p. 29), Colepiccolo (2004) aponta que “é comum encontrar pessoas chorando na saída”.

A inserção de objetos museológicos como argumentos para a dramatização da narrativa pode ser problemática. Durante a pesquisa realizada para o projeto, a equipe de Appelbaum encontrou,



em Auschwitz, uma sala repleta de cabelos humanos que eram cortados na ocasião da chegada dos vitimizados. A equipe perguntou se poderia usar esses cabelos para a construção de um ambiente no Museu. Os sobreviventes judeus envolvidos na criação do Museu, porém, manifestaram-se contra a inclusão dos cabelos humanos na exposição. Segundo o *designer*, “eles acharam que eu estava indo longe demais” (APPELBAUM, apud VANDECARR, 2012). Por isso, optou-se por fotografar a sala na qual o cabelo estava armazenado e exibir uma ampliação dessa imagem.

Outra questão controversa foi a introdução de um vagão de trem usado para transportar prisioneiros aos campos de extermínio para carregar visitantes dentro do museu. Inicialmente, o percurso previa que todos seriam obrigados a passar pelo vagão. No entanto, uma das vítimas sobreviventes, participante da equipe de concepção do museu, afirmou que não queria passar pelo vagão por se tratar de uma experiência demasiado dolorosa e ponderou que deveria haver um caminho alternativo. Devido à sua intervenção, foi criado um desvio opcional para o percurso.

Os episódios acima descritos envolvem os problemas da fusão entre museu e parque temático para a construção de narrativas museais, dado o compromisso institucional com a veracidade,

autenticidade, ética e com o respeito aos direitos humanos. Nesses casos, a participação da comunidade judaica para a concepção do museu foi fundamental para nortear as ações museográficas. Embora a postura adotada pelo *website* do Museu seja claramente contrária ao genocídio e antissemitismo, uma abordagem museográfica dessa natureza pode acabar transmitido certo entusiasmo em vivenciar as “emoções” do Holocausto, uma vez que obviamente o visitante sabe que não corre perigo de vida. O visitante é alçado a uma posição de “semi-Deus”, como se exercesse uma certa vigilância sobre as vítimas (cf. WOOD, 2013), o que pode prejudicar a abordagem crítica sobre o problema tratado.

#### MUSEU DAS NOTÍCIAS/ NEWSEUM (WASHINGTON, 1997)

O Newseum foi criado a partir de iniciativa do Freedom Forum, fundação norte-americana integrada por conglomerados de mídia que trabalha em prol da liberdade de imprensa. Seu idealizador, o fundador do jornal *USA Today*, Al Neuhart, pretendia conceber um “local totalmente interativo que, ao abordar o tema da liberdade do indivíduo, levaria o visitante a ser ‘contaminado’ pelo jornalismo” (TESSLER, 2019). A iniciativa foi pensada como um enfrentamento ao descrédito do jornalismo nos Estados Unidos.<sup>5</sup>

O discurso do museu também se fundamenta na Constituição, citando 45 palavras da “Primeira Emenda” sobre a liberdade de imprensa em sua fachada.

Projetado pelo arquiteto James Stewart Polshek, o museu se situa numa zona nobre de Washington, entre a Casa Branca e o Capitólio. A localização estratégica permite a tessitura de uma narrativa simbólica que aproxima, visualmente, os ideais de “imprensa livre” e “governo democrático”. A fachada incorpora uma grande tela de televisão. O programa arquitetônico inclui dois estúdios de TV “totalmente operacionais, com suítes de edição e salas de controle” (cf. RALPH APPELBAUM ASSOCIATES); além de teatro, centro de conferências, praça de alimentação, restaurante, lojas e escritórios administrativos, espaços para receber *workshops* e salas de aula para programas escolares (cf. PAGANO, 1997); constituindo-se como um híbrido entre museu, *shopping center*, escola e estúdio de gravação.

A coleção exposta pelo Newseum é composta por notícias, impressões, fotografias e outros objetos relacionados à memória das notícias; além de amplo acervo audiovisual, incluindo 27 horas de vídeo, estações interativas, teatros de alta definição e galerias distribuídas ao longo do edifício de sete andares. A narrativa pretende

responder a cinco perguntas fundamentais sobre o universo do jornalismo: “*who, what, where, when, and why*” (HOLDEN, 1998, p. 2), a partir das seguintes áreas: Muro de Berlim, exibindo oito seções do muro; Galeria dos Vencedores do Prêmio Pulitzer, com fotografias; Galeria *News History*, dedicada às notícias impressas; *News Wall*, parede gigante que exibe monitores de televisão em tempo real e *displays* interativos para imbuir o visitante de valores éticos.

Para Holden (1998, p. 3), “o Newseum é uma mistura da experiência coletiva dos americanos”. A exibição de clipes, episódios históricos da televisão, transmissões de rádio e jornais impressos busca conscientizar o público sobre as pressões e responsabilidades do trabalho jornalístico. O museu propõe uma série de jogos interativos, nos quais o visitante pode brincar de editor-chefe, presidir uma reunião com editores da redação do jornal, competir pela primeira página, assumir o papel de âncora de televisão, fazer um boletim meteorológico, ler notícias de um *teleprompter* e decidir quais temas merecem cobertura jornalística. O percurso inclui o Memorial dos Jornalistas, homenageando profissionais mortos “no cumprimento do dever” (HOLDEN, 1998, p. 3). Conforme Appelbaum, o Newseum foi um projeto desafiador devido à dificuldade de criar um museu que demandaria atualização de conteúdos em tempo real.



Segundo Ouroussoff (2008), a arquitetura do museu incentiva a aceleração do fluxo massivo, ao contrário de estimular a contemplação paciente e a análise das informações. Para ele, “se o edifício revela algo sobre o estado do jornalismo hoje, transmite as ansiedades do setor sobre o tempo de atenção cada vez menor do americano médio” (OUROUSSOFF, 2008). Sua arquitetura apresenta excessiva literalidade, ao evocar a forma de uma televisão, constituindo um “*outdoor* de alta tecnologia” (OUROUSSOFF, 2008). Aponta, ainda, para uma abordagem doutrinária da história enfatizada pela museografia. Para o autor, o efeito obtido causa surpresa, embora aluda ao nacionalismo como política externa de maneira agressiva. O Newseum foi fechado em 2019, sobretudo em função da perda de interesse dos investidores e pelo fato que a venda de ingressos não gerava renda suficiente para manter o museu em funcionamento.<sup>6</sup> Na ocasião do fechamento, o museu enfrentava problemas de manutenção e desatualização de conteúdos.

## AS EXPERIÊNCIAS DE APPELBAUM NO BRASIL

O museu-narrativo se associa ao chamado *edutainment boom*, desenvolvido por uma nova geração de “designers de exposições,

visionários e pragmáticos, com inteligência tecnológica e mentalidade teatral que se especializam em dar vida a objetos, ideias e até filosofias corporativas. Sua eminência neste tema é Ralph Appelbaum” (HALL, 2001). A abordagem do *edutainment* – ou *educatainment*, em sua versão abrasileirada – pode ser considerada um dos motivos pelos quais a Rede Globo/FRM se interessou por Appelbaum (cf. FINGUERUT & SUKMAN, 2008), especialmente pelo Memorial do Holocausto e pelo Newseum. Como vimos, ambos os casos propunham a criação de narrativas persuasivas voltadas para o *design* multimídia.

O Museu do Holocausto foi um dos principais projetos de Appelbaum, tornando-o mundialmente conhecido. Por sua vez, o Newseum propôs a relação potencial entre museus e conglomerados de mídia, que podem ter interessado a Rede Globo em processo de internacionalização (cf. CAMPOS, 2012). A introdução de Appelbaum no Brasil esteve relacionada às iniciativas da FRM que visam à criação de museus educativos, promovendo uma nova “tipologia de museus trazida para o Brasil pela FRM, de forma que o caso inaugural foi o Museu da Língua Portuguesa. São museus que privilegiam a narrativa e a criação de experiências”.<sup>7</sup> Apesar de o MLP ter sido a mais conhecida intervenção de Appelbaum no Brasil,

sua colaboração se estendeu por vários outros projetos expositivos. A seguir, discorreremos sobre esse conjunto de intervenções.

#### MEMORIAL E ARQUIVO HISTÓRICO DE PORTO ALEGRE (1998-00)

A primeira colaboração de RAA no Brasil foi a consultoria para o Memorial e Arquivo Histórico de Porto Alegre (cf. FILHO, 2010), a convite da FRM. O projeto propunha a restauração do edifício histórico dos Correios e Telégrafos, encarregada aos arquitetos Ceres Storchi e Nico Rocha, para convertê-lo em Memorial. Em relação a outras obras do *designer*, essa foi uma intervenção discreta e com orçamento restrito. O percurso expositivo se desenvolve em torno da parede periférica do edifício, com a criação de uma linha do tempo que aborda os principais elementos da cultura e das tradições gaúchas. Existe a mobilização da interatividade manual, sendo que os visitantes podem abrir gavetas, nas quais se encontram fac-símiles de documentos históricos. O projeto incluía, também, um auditório e quatro salas de vídeo, além de aproveitar as colunas do saguão para a montagem de miniexposições temporárias.

## EXPOSIÇÃO 50 ANOS DE TV E + (SÃO PAULO, 2001)

A segunda colaboração de Appelbaum no Brasil foi a criação da mostra “50 anos de TV e +” (cf. MATTOS, 2001), no edifício da Oca, no Parque do Ibirapuera (São Paulo, 2001), estabelecida a partir de parceria entre a Rede Globo e a Associação Brasil + 500, criada por Edemar Cid Ferreira para realizar exposições articuladas à celebração dos 500 anos do Brasil. Segundo o curador Marcello Dantas, diretor de TV e cinema, a mostra seria “a primeira exposição do planeta 100% virtual” (DANTAS, apud AGÊNCIA ESTADO, 2000) e, também, a primeira exibição de um filme em HDTV hemisférico do mundo. Dantas esclarece que a exposição “não é um parque temático, nem uma instalação. Será apenas um grande espetáculo. É uma nova museografia” (DANTAS, apud AGÊNCIA ESTADO, 2000).

Nessa mostra, a televisão foi mobilizada como elemento fundamental da cultura brasileira. Para seu desenvolvimento, foram realizadas diversas reuniões entre Marcello Dantas e Ralph Appelbaum em Nova Iorque. Conforme o *designer*, “uma coisa que percebemos ao prepará-la foi constatar quão poderosa é a televisão no Brasil, com história e tradição. Não é necessário nem sequer entender português para ficar completamente envolvido pelas novelas ou pelo esporte” (APPELBAUM, apud AGÊNCIA ESTADO,

2000). Segundo Appelbaum, a mostra “não terá monitoria, não tenho o intuito de educar. Não sou e não quero ser acadêmico. Quero apenas contar a emoção da mídia” (APPELBAUM, apud AGÊNCIA ESTADO, 2000).

Para essa exposição, realizou-se a produção de extenso material audiovisual, incluindo a colaboração de artistas da videoarte e do cinema brasileiros. Nesse sentido, a contribuição dos acervos Globo constituiu-se como importante fonte de informações (cf. CROITOR, 2000). No exterior da Oca, como estratégia de engajamento do visitante, foi criado um tubo de imagem de televisão (cf. TOGNONI, 2000). O subsolo dedicou-se à história da televisão brasileira, sendo acessado por meio de um corredor sinuoso ambientado com luz-negra, mesclando a transmissão de eventos amplamente veiculados pela mídia, como a morte do piloto Ayrton Senna. Imagens representando personalidades importantes da televisão brasileira<sup>8</sup>, em tamanho real, foram projetadas nos pilares de sustentação do edifício. Nesse local, foi criada a “Arena Viva”, espaço circular para a apresentação de depoimentos de artistas, jornalistas, telespectadores ou internautas.

No térreo, além da exibição de documentários sobre a televisão em telões, as janelas da Oca foram convertidas em telas



para a transmissão de canais internacionais ao vivo. Bem no centro do edifício, criou-se a “Torre de Babel”, formada a partir do empilhamento de aparelhos de televisão dos mais variados tipos e tamanhos. No primeiro andar, a instalação “Emoção coletiva” trazia imensas imagens de fatos marcantes da televisão. O domo do edifício, porém, guardava o ápice do percurso: a projeção gigantesca de um filme dirigido por Gringo Cardia, que podia ser assistido a partir de poltronas reclináveis dotadas de alto-falantes individuais, com vislumbres de possíveis futuros da mídia. A imersão do visitante chegou até aos ambientes sanitários, por meio da transformação dos espelhos de banheiro em telas ao vivo que transmitiriam a imagem de quem estivesse se olhando por meio de câmeras instaladas nas pias.

MUSEU MUNDIAL DO FUTEBOL NO MARACANÃ  
(RIO DE JANEIRO, 2000)

O movimento gerado pela reativação do interesse sobre a identidade nacional visando à sua inserção no contexto global, por ocasião das celebrações dos 500 anos do Brasil, em certa medida coincidia com os projetos de construção da memória empreendidos por Appelbaum. Conforme Rafael Greca, então Ministro de Esporte e Turismo e presidente do Comitê Brasil 500 Anos, pretendia-se

construir “marcos nacionais do 5º Centenário do Descobrimento em outras regiões [além de Porto Seguro], sempre para estimular a cultura, o turismo e o desenvolvimento sustentado. No Rio, o Museu do Futebol” (GRECA, 2000). Não estava claro o escopo desse projeto, apenas que seria um “Museu Mundial do Futebol no Maracanã” (LEME, 1999). Appelbaum chegou a acertar com o governo do Rio a realização de um projeto para o *design* de um Museu do Futebol no Maracanã, tendo inclusive visitado a cidade em fevereiro de 2000 por ocasião do projeto (cf. O GLOBO, 2000). Porém, essa proposta acabou sendo abandonada devido aos altos custos envolvidos (cf. RANGEL, 2002). Anos depois, Appelbaum retomou o tema do futebol brasileiro na exposição temporária “Brazil 2014”, em exibição no FIFA World Football Museum (Zurique, 2016) (cf. CREATIVE POOL, 2016).

Posteriormente, a FRM deu continuidade ao projeto do Museu do Futebol, implantado sob as arquibancadas do Estádio do Pacaembu (São Paulo, 2005-2008). Segundo o arquiteto Mauro Munhoz, apesar da realização de estudos para instalar o museu “no Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro; considerou-se que a cidade de São Paulo possuía melhores condições institucionais para a instalação do museu” (MUNHOZ, 2015). O projeto expográfico

foi realizado por Daniela Thomas e Felipe Tassara. É possível perceber claro diálogo entre as soluções projetuais adotadas pelos profissionais brasileiros e os conceitos de Appelbaum, incluindo a noção de *design integrador*. Conforme narra Tassara, “não houve predomínio de curadoria, arquitetura ou cenografia. Tudo foi projetado em conjunto. A reunião multidisciplinar foi muito enriquecedora” (TASSARA, 2018). Para o curador Leonel Kaz, “não houve predominância da curadoria ao projeto de arquitetura ou de cenografia, foi concebido tudo junto” (KAZ, 2014).

No Museu do Futebol, o visitante percorre um esquema de circulação dirigida que incorpora a noção de *spatial editing*. A solução expográfica adotada para o Grande Hall lembra a *Tower of Faces*. Em Anjos Barrocos, há projeções em tamanho natural de jogadores de futebol consagrados. A Sala da Exaltação cria amplo espetáculo audiovisual, com projeções no avesso das arquibancadas. Ao final, há uma série de jogos interativos, nos quais o visitante assume o papel de jogador de futebol. A narrativa museal busca entender o futebol como elemento de identificação nacional no século XX, desenvolvendo a ideia de que “há uma bola na bandeira do Brasil” (KAZ, 2014, p. 17). Porém, é importante pontuar que a narrativa do espetáculo ameniza conflitos e contradições sobre o futebol brasileiro

(AZEVEDO & ALFONSI, 2010). Apesar do valoroso e reconhecido empenho da instituição em promover outros debates sobre as práticas do futebol no Brasil (incluindo, por exemplo, futebol feminino e de várzea), existe uma certa dificuldade em alterar a narrativa principal, devido ao próprio *design* museográfico. Até o momento, só foi realizada uma grande intervenção de atualização da exposição principal, em 2015.

#### MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA (SÃO PAULO, 2001-2006)

Outra herdeira das celebrações dos 500 anos do Brasil foi a principal colaboração de Appelbaum com a FRM: o Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo. Segundo Antônio Risério, a ideia de criação do museu “é do antropólogo Roberto Pinho e foi sugerida, ainda que sem qualquer aprofundamento ou desenvolvimento, para Porto Seguro, como parte da comemoração dos 500 anos do Brasil” (RISÉRIO, 2020). O MLP, inicialmente, seria uma parte da intervenção pensada para o Museu Aberto do Descobrimento (JORNAL DO BRASIL, 1996), constituindo-se como “um grande museu de recursos audiovisuais, didático, alegre, repleto de situações envolventes, que levará o leigo ao conhecimento da história da nossa língua” (PINHO & SANTANA, 1994, p. 163).

Apesar de não ter sido viabilizado em Porto Seguro, o projeto foi deslocado para a Estação da Luz, em São Paulo, e começou a ser desenvolvido em 2001, com o apoio de Hugo Barreto, então presidente da FRM, num momento em que Roberto Pinho e Antônio Risério trabalhavam no Ministério da Cultura (RISÉRIO, 2020). Dois anos depois, foi firmado um convênio entre a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), a Secretaria de Estado da Cultura e a FRM para a criação de um centro de fomento e difusão da língua portuguesa, “A Estação da Luz da Nossa Língua” (CULTURA & MERCADO, 2003)<sup>9</sup>. O então Secretário Estadual de Educação, Gabriel Chalita, esclareceu que a Rede Globo e a FRM seriam responsáveis pela disponibilização do material histórico de produção ligado à língua portuguesa (cf. EVELYN, 2003). A entrevista com Antônio Risério, concedida à Sérgio Cohn, esclarece alguns aspectos sobre o projeto museográfico:

Começaram as reuniões com o Ralph Appelbaum, o arquiteto que projetou, entre outras coisas, o planetário de Nova York. (...) O Ralph me perguntou: “O senhor quer uma Real Academia da Língua Portuguesa?”. Respondi: “Não, isso já existe. O que eu quero é um parque de diversões da linguagem”. Falei do planetário novaiorquino [Rose Center for Earth and Space]. Ele sorriu e disse: “Sei, você quer um *linguatarium* do português brasileiro”. (RISÉRIO, 2020)



O projeto de arquitetura foi desenvolvido pelos arquitetos Pedro e Paulo Mendes da Rocha, a partir de uma série de reuniões com RAA. Segundo o relato do arquiteto Pedro Mendes, é possível apreender a intensa colaboração entre os projetos de arquitetura e museografia, desenvolvendo a perspectiva do *design* integrador:

A museografia sugeriu que o percurso se iniciasse com um auditório, no qual haveria uma espécie de “aula introdutória” sobre o assunto, que funcionaria como o prólogo de um livro. A ideia era de garantir que os visitantes tivessem uma base mínima de conteúdo para subsidiar a visita. Depois, o espaço Praça da Língua foi concebido como um planetário. É o coração do Museu. É um espaço para ouvir os maiores poetas, os maiores escritores da língua portuguesa, a partir da oralidade. (...) No piso inferior, a sala Palavras Cruzadas aproveitaria os pilares do edifício como pilares do idioma, mostrando as influências sofridas pela língua portuguesa. A Linha do Tempo tinha a ideia de mostrar as três matrizes principais que formaram o idioma. (ROCHA, 2015)

Como vemos, elementos largamente presentes em outras experiências anteriores foram aplicados à Estação da Luz: a subida por elevador ambientado com instalação sonora, o eixo de circulação vertical integrando os pavimentos do edifício, o filme como estratégia de engajamento, surpreendente rotação da tela, a criação de espetáculo

de luz e som, o uso da linha do tempo, a distribuição de expositores ao redor de pilares, a criação de painel de projeções audiovisuais, o estímulo à interatividade. O programa arquitetônico incluiu a presença de salas de edição de imagens e um centro de controle, a exemplo do Newseum – apesar de ter sido considerado demasiado invasivo do ponto de vista da preservação patrimonial por especialistas (cf. KÜHL, 2008).

O resultado obtido impressiona tanto pela qualidade estética dos espaços, quanto pela possibilidade de ver “tudo funcionando perfeitamente, como não ocorre na maioria dos museus brasileiros” (TADDEI, 2019). A partir do modelo implantado, tornou-se possível incluir vozes de personalidades brasileiras na narrativa museal, mesclando atores da Rede Globo<sup>10</sup> a depoimentos de anônimos, a exemplo do Rose Center for Earth and Space. Como resultado, os visitantes frequentemente se distraem por vozes conhecidas do ambiente da televisão, criando uma sensação de estranha familiaridade (cf. BRAGA, 2019, p. 112).

Entretanto, vários autores – incluindo Sobrinho (2011), Pfeiffer (2013), Pereira (2017) e Santos (2019) – apontam para problemas presentes na narrativa do MLP no que diz respeito ao apagamento dos conflitos sociais, contribuindo para o silenciamento das línguas indígenas, africanas e de imigração

praticadas no Brasil em função da promoção da ideia de que “a língua é o que nos une” (SOBRINHO, 2011). É possível observar que “alguns dos grandes novos projetos de exibição de museus da RAA parecem demonstrar um desejo de fechar certas áreas difíceis e dolorosas da memória em favor de agendas nacionalistas celebratórias” (WOOD, 2013, p. 343, trad. nossa). Para Wood, a narrativa presente no MLP “reflete uma agenda de controle cultural que parece demonstrar um desejo de fechar certos assuntos coloniais” (WOOD, 2013, p. 343, trad. nossa).

Assim como o Museu do Futebol, o MLP também vem empreendendo uma série de ações de grande relevância, sobretudo durante o período em que o museu esteve fechado para restauração depois do incêndio que o acometeu em 2015. Porém, a grande questão que se coloca é a dificuldade gerada para a atualização de narrativas e discursos presentes em exposições concebidas a partir da perspectiva do museu-narrativo, contribuindo para a cristalização de narrativas que, em sua origem, podem vincular-se a interesses político-setoriais específicos.

Por fim, comentaremos a colaboração mais recente de Appelbaum no Brasil: a consultoria realizada para o Museu do Amanhã, a convite da FRM, projetado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava. O Museu, voltado para a reflexão sobre temas relacionados à sustentabilidade, foi concebido como âncora do projeto de revitalização da região portuária do Rio de Janeiro “Porto Maravilha”. Esse contexto criou uma situação que difere um pouco dos demais casos analisados, já que não ocorreu o *design* integrador. O contato entre *designer* e arquiteto se resumiu a apenas uma reunião no início do projeto (cf. RODRIGUEZ, apud MALICHESKI, 2019). Como apontou Calatrava, “eles já sabiam bem o que queriam. [...] Eu apenas complementei o conteúdo com um edifício” (CALATRAVA, apud MARTÍN, 2015). Segundo o consultor de conteúdos Andrés Clerici, “o projeto já estava definido pelo Calatrava. [...] Não foi como outras situações, em que o arquiteto adapta a arquitetura para a exposição” (CLERICI, 2018).

Inicialmente, o percurso proposto previa a subida do visitante pelas rampas laterais, o encontro com o mirante para a Baía de Guanabara e, depois, a trajetória pelo espaço expositivo. A posterior inversão da circulação interna do edifício ocorreu de modo que a

finalização do percurso culminasse com o mirante. Essa inversão foi um dos principais fatores que causaram problemas de circulação no edifício (cf. LUPO, 2018). Appelbaum propôs uma narrativa estruturada em torno de cinco perguntas, a exemplo do Newseum: De onde viemos? Quem somos? Onde estamos? Para onde vamos? Como queremos ir? O ritmo expositivo, oscilante entre momentos fortes e fracos, foi tomado como premissa de projeto. Outros elementos já previamente trabalhados foram incorporados por RAA ao Museu do Amanhã: a entrega de cartão para o visitante na entrada, o início da experiência no planetário “Cosmos”, o ápice do percurso na seção “Antropoceno”, a interatividade, a finalização num espaço aberto para suscitar a reflexão.

Os elevados honorários praticados por Appelbaum – conhecido por cobrar 25% dos custos de construção em seus projetos (cf. McKEE, 2002), enquanto muitos arquitetos mal chegam a 10% – levaram o desenvolvimento do conceito original para o escritório Artifício Arquitetura e Expografia. Conforme depoimento do arquiteto Vasco Caldeira, “não houve conversa, eles [RAA] entregaram o caderno e foram embora. Além disso, passamos por desafios técnicos para o desenvolvimento do projeto proposto por Appelbaum, e isso gerou a necessidade de muitas mudanças no conceito original” (CALDEIRA,

2018). A alterações empreendidas na proposta inicialmente concebida, também por questões orçamentárias, contribuíram para que o Museu do Amanhã não constasse no *website* de RAA. Algumas das soluções museográficas adotadas são gigantes (como os cubos, com 7m de aresta) e fixas no piso do museu, dificultando eventuais reordenações da narrativa.

## ■ UM NOVO BRASIL? A MUSEOGRAFIA BRASILEIRA PARA O SÉCULO XXI

O breve recorte apresentado sobre o desenvolvimento de experiências relacionadas à museografia audiovisual mediada por novas tecnologias no Brasil parte de um contexto de relativa estabilidade econômica, renovado interesse de determinados setores pela adoção de políticas neoliberais e entusiasmo pelo desenvolvimento de tecnologias da comunicação. Com efeito, a reinterpretação de temas associados à identidade nacional, sobretudo no que diz respeito a países em desenvolvimento – o que não é uma especificidade brasileira<sup>12</sup> – consolidou-se como estratégia de inserção nas dinâmicas do capitalismo global.

As experiências brasileiras dos museus narrativos analisados originam-se da aplicação de um modelo mundialmente conhecido



em algumas iniciativas culturais desenvolvidas pela Rede Globo/FRM, que se interessaram pela perspectiva do *edutainment*. Na época da abertura do MLP, porém, pouco se sabia sobre Ralph Appelbaum no contexto brasileiro, exceto que era um *designer* de exposições estrangeiro que trabalhava com novas tecnologias. Como vimos, embora suas estratégias parecessem inovadoras no Brasil, já haviam sido amplamente aplicadas em outros casos internacionais. As experiências brasileiras, porém, dissociaram-se sumariamente da mobilização de acervos materiais, o que pode ser considerada uma diferença fundamental em relação aos demais casos analisados.

Apesar da colaboração com profissionais locais, não foi possível identificar soluções que propusessem alterações substanciais ao modelo internacionalmente implantado. O caso do Memorial de Porto Alegre pode ser considerado uma experimentação inicial de soluções aplicadas a culturas regionais, sendo o único dentre os demais analisados a incorporar acervos materiais em sua proposta. Parece ter ocorrido, de fato, uma adaptação das estratégias projetuais de Appelbaum a temas de interesse para a construção do patrimônio brasileiro, incorporando o papel assumido pela mídia de massas para a criação da memória nacional a partir da produção de acervos

audiovisuais: presente nos casos da televisão, futebol, língua portuguesa e sustentabilidade.

A recuperação do tema da brasilidade e sua reinterpretação a partir de recursos tecnológicos, tendo em vista a intenção de inserção do país nos circuitos globalizados, parece ser um aspecto fundamental para as iniciativas culturais desenvolvidas ao longo dos anos 1990, partindo de iniciativas públicas e privadas. A celebração oficializada dos 500 anos do Brasil, em 2000, pode ser considerada um momento-chave para o entendimento da formação de um complexo contexto de produção cultural no país. Outra experiência de importância é o Pavilhão Brasileiro da Expo 2000, na Feira de Hannover, projetado pela cenógrafa teatral Bia Lessa. A intervenção ocupou o interior do Pavilhão das Nações da América Latina, mobilizando ampla gama de recursos tecnológicos audiovisuais e interatividade, demonstrando profundo diálogo com o *exhibition design* de matriz norte-americana.

Além disso, é indispensável recordar a Mostra do Redescobrimento, realizada no Parque do Ibirapuera, em 2000, considerada como uma espécie de *turning point* nas relações estabelecidas entre exposições de arte, Estado e mercado no Brasil (cf. BARROS, 2003). A exposição assumiu protagonismo

para a consolidação da visão empresarial-mercadológica aplicada à cultura que, em contrapartida, mostra-se capaz de oferecer grande visibilidade e conquistar de grandes públicos. Segundo afirma seu principal organizador, Edemar Ferreira: “não tenho comprometimento nem com universidades, nem com museus. O divertimento, o lazer, é parte do conjunto da educação. Eu tenho que buscar o meu cliente, que é aquele que não tem formação” (FERREIRA, apud FOLHA DE SÃO PAULO, 2000). Nessa exibição, merece destaque a experiência do Cinecaverna, em que se construiu uma tenda futurista composta por projeções em imensas telas com tecnologia digital. Essa seção da mostra pode ser considerada “a estreia mundial desse sistema de telas de grande porte” (QUAGLIATO, 2007, p. 115), permitindo a exposição de temas arqueológicos mesmo considerando a impossibilidade de exibição da arte rupestre original. Essa experiência sinaliza um caminho importante para a criação de exposições sem acervo a partir da mediação tecnológica, o que se tornaria um tema central para o debate do espaço museal no século XXI.

Alguns eventos assumiram importância para a desarticulação de certos agentes promotores da renovação do campo museal brasileiro: como a polêmica missa de celebração dos 500 anos do

Brasil, em Porto Seguro (cf. SILVA, 2003), e a prisão do ex-banqueiro Edemar Ferreira, em 2006 (cf. REVISTA EXAME, 2008). Em alguma medida, porém, rearranjos políticos e a contribuição da Rede Globo/FRM conseguiram dar andamento aos projetos pensados naquele período, partindo da associação ao escritório norte-americano RAA e à alta qualidade técnica de suas intervenções, talvez associada ao “padrão Globo de qualidade”. Os conceitos de museu-narrativo, exposição-*show* e *design* integrador se difundiram amplamente no Brasil, contribuindo para a criação de novos espaços multimídia a partir da colaboração de arquitetos e *designers* locais e estrangeiros, eventualmente coordenados pela própria FRM, como o Paço do Frevo (Recife, 2014) e o Museu da Imagem e Som (Rio de Janeiro, não concluído).

Essas intervenções vêm contribuindo para a ruptura da concepção tradicional de “museu com acervo”, impulsionando novas reflexões sobre o uso da tecnologia aplicada ao espaço museal e a própria ampliação do conceito de patrimônio cultural. É necessário distinguir, inclusive, o contexto de implantação desses museus em relação a seus desenvolvimentos posteriores. O comprometimento e competência de seus profissionais tem consolidado ações de grande relevância para fomentar o debate crítico sobre os próprios temas de

interesse institucional – sobretudo em eventos, seminários, exposições temporárias e atividades *online*. Esses museus, ainda, assumem forte papel de inclusão de novos públicos atraídos pelo espetáculo e que potencialmente se tornam frequentadores desses espaços.

No entanto, não se pode minimizar a simplificação ou até mesmo o apagamento de contradições sociais que permeiam as exposições principais então implantadas, contribuindo para a cristalização de visões hegemônicas, estereotipadas e alinhadas a interesses político-setoriais específicos, capazes de articular “tópicos sensíveis” a “orçamentos grandes”. Apesar da aplicação da interatividade ao espaço expositivo aludir a um universo de valores associados à auto-determinação do indivíduo e à aprendizagem; esse discurso é potencialmente limitado quando articulado à adoção de esquemas rígidos de circulação no espaço e à implantação de dispositivos expográficos de difícil reordenação (dados seus tamanhos e pesos espetaculares, por exemplo).

A museografia “altamente arquitetônica” contribui tanto para a criação de espaços com várias camadas de significação, quanto para o engessamento das narrativas apresentadas – apesar dos reconhecidos esforços dos museus em introduzir novas possibilidades interpretativas para as exposições principais<sup>13</sup>. Com efeito, o depoimento de Hugo

Sukman, curador do MIS-RJ, deixa clara essa perspectiva: “exemplos podem mudar e a narrativa permanecer a mesma” (SUKMAN, 2011, p. 76). Esse contexto torna-se ainda mais complexo quando associado à deslegitimação do conhecimento histórico-científico, sinalizada, por exemplo, em: “você tem que tirar isso [as “teses” das paredes]”; “não quero ser acadêmico, quero emocionar”; ou “não tenho comprometimento nem com universidades, nem com museus”. Claramente, esse posicionamento não pode ser generalizado a todos os profissionais envolvidos na formação desses museus, muitos dos quais valorizam e subsidiam ativamente a reflexão histórico-científica, inclusive tendo contribuído com entrevistas e materiais que fundamentaram a execução deste próprio estudo. Porém, a partir do contexto então apresentado, torna-se necessário ampliar a reflexão crítica sobre os processos de construção do espaço museológico brasileiro, dadas suas implicações para a construção do patrimônio cultural contemporâneo.



## NOTAS

- 1 Para o presente estudo, adotamos a seguinte definição de museografia interativa: “disciplina técnico científica que se ocupa de orientar ou estabelecer decodificações dos conceitos e objetos que se mostram ou expõem em um museu ou espaço de apresentação do patrimônio” (SANTACANA; PIÑOL, 2010, p. 24).
- 2 Conforme RALPH APPELBAUM ASSOCIATES (RAA). Disponível em: <<https://raai.com>>. Acesso em 28 fev. 2024.
- 3 Na entrevista, Appelbaum afirma que apenas 15% dos museus estadunidenses são museus de arte (cf. APPELBAUM, apud CYPRIANO, 2001).
- 4 Dentre essas intervenções, estão: National Constitution Center (Pensilvânia, 2003); Culloden Battlefield Memorial Visitor Center (Escócia, 2007); United States Capitol Visitor Center (Washington, 2008); The Canadian Museum for Human Rights (Canadá, 2014); Jewish Museum and Tolerance Center (Rússia, 2012); Boris Yeltsin Presidential Museum (Rússia, 2015); National Veterans Memorial and Museum (Ohio, 2018); National Museum of African American History and Culture (Washington, 2016).
- 5 Conforme indicou uma pesquisa realizada pelo Freedom Forum, apenas 31% dos estadunidenses entrevistados disseram acreditar em repórteres e 45% nos âncoras de televisão.
- 6 De acordo com o ex-presidente do Newseum e ex-editor do USA Today, Ken Paulson, “é difícil manter um museu pago em Washington, cidade que oferece diversos museus de primeira linha grátis” (PAULSON, cf. TESSLER, 2019).
- 7 GRAÇA, Larissa Torres [Gerente de projetos na área de Patrimônio e Cultura da Fundação Roberto Marinho]. Entrevista concedida à Bianca Lupo em 29 nov. 2019.
- 8 As personalidades incluíam Silvio Santos, Gugu Liberato, Xuxa, Angélica, Cid Moreira e Hebe Camargo.

9 O título foi extraído de um texto homônimo de Antônio Risério que serviu como base para o desenvolvimento do projeto.

10 Estão presentes narrações de Fernanda Montenegro, Maria Betânia, Elza Soares, Tom Jobim, Carlos Drummond de Andrade, Regina Casé, Marcos Nanini, Lázaro Ramos, Adriana Calcanhoto, Pelé e Zezé Mota.

11 A ideia do Museu do Amanhã começou a se desenvolver em 2007, nos armazéns 5 e 6 da região portuária do Rio de Janeiro. Porém, apenas em 2009 o projeto foi deslocado para o Píer Mauá e contou com a participação de RAA.

12 Como exemplo, podemos citar os esforços de reinterpretação do patrimônio arqueológico egípcio empreendidos pelo arqueólogo Zahi Hawass como estratégia de consolidação e fortalecimento do Egito como um destino turístico internacional ao longo dos anos 1990, cujas iniciativas vem se desdobrando até o presente momento, com a construção do Grande Museu Egípcio.

13 Podemos citar a remodelação expográfica realizada em 2015 pelo Museu do Futebol, com intuito de incluir o tema do futebol feminino na exposição principal.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA ESTADO. Oca virtual revê os cinquenta anos da televisão. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 02 dez. 2000.

AZEVEDO, Clara e ALFONSI, Daniela. A patrimonialização do futebol: notas sobre o Museu do Futebol. **Revista de História**, [S. l.], n. 163, p. 275-292, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19179>. Acesso em: 29 fev. 2024.

BARROS, Guilherme. **O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento**. TCC (Especialização em Museologia, Colecionismo e Curadoria). 2003. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, São Paulo.

BRAGA, Rita. **Museu da Língua Portuguesa**: fases e indícios de singularidades nas atividades do núcleo educativo. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CALDEIRA, Vasco [Diretor da empresa Artifício Arquitetura e Expografia]. [Entrevista concedida à] Bianca Lupo, 17 mai. 2018. In LUPU, Bianca. **O museu como espaço de interação**: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 201-203.

CAMPOS, Andreas. **Internacionalização da Rede Globo de Televisão**: histórico e trajetória recente. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas). 2012. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

CAVALCANTE, Rodrigo. Ralph Appelbaum. O designer americano conta como vem ajudando a tirar a imagem sisuda dos museus com atrações típicas de uma

superprodução. **Revista Superinteressante**. 31 out. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/tecnologia/ralph-appelbaum/> Acesso em: 29 fev. 2024.

CLERICI, Andrés [Consultor de conteúdos]. [Entrevista concedida à] Bianca Lupo, 15 jun. 2018. LUPO, Bianca. **O museu como espaço de interação: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 204-208.

COLEPICOLO, Elisa. **Um espetáculo de museografia: recursos cenográficos aplicados à museologia**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas, 2004.

CYPRIANO, Fabio. Maracanã ganha museu da arte do futebol. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 03 abr. 2001.

CREATIVE POOL. Fifa World Football Museum – Brazil 2014 revisited. **Creative Pool**, 08 nov. 2016.

CRESPI, Luciano (ed.). **Cultural, theoretical and innovative approaches to contemporary interior design**. Hershey: IGI Global, 2020.

CROCKER, Catherine. Pictorial Tower of Faces keeps Holocaust Victims alive. **Los Angeles Times**. Nova Iorque, 16 out. 1994.

CROITOR, Cláudia. Exposição conta a história sob o ponto de vista da Globo. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 10 dez. 2000.

CULTURA E MERCADO. Língua Portuguesa na Estação da Luz. **Cultura e Mercado**. 25 fev. 2003.

DERNIE, David. **The Exhibition Design**. Londres: Laurence King Publishing, 2006.

EVELYN, Patricia. Começa reforma na Estação da Luz. **Diário de São Paulo**, 22 mai. 2003.

FILHO, José Luiz Tolotti. **Ecletismo e reciclagem**: o edifício do MARGS, do Memorial do RS e do Santander Cultural. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GRECA, Rafael. Por que os 500 anos. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 abr. 2000.

FINGUERUT, Silvia & SUKMAN, Hugo. **Fundação Roberto Marinho**: 30 anos. Rio de Janeiro: Editora Goal, 2008.

FOLHA DE SÃO PAULO. Isso aqui é um negócio. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 07 set. 2000.

HALL, Peter. Pulling them in; now showing: something dazzling. **The New York Times**. Nova York, 2 mai. 2001.

HOLDEN, Peter. A journalism Microcosm. **News World Communication**. Nov. 1998.

JORNAL DO BRASIL. Museu aberto nasce sob críticas. **Jornal do Brasil**, 22 abr. 1996.

KAZ, Leonel. **Museu do Futebol**: um museu-experiência. São Paulo: ID Brasil Cultura, 2014.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização**: Problemas teóricos de restauro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LEME, Carlos Câmara. Milhões para recuperar as cidades portuguesas no Brasil. **Ípsilon Portugal**. 28 jun. 1999.

LENNON, John; FOLEY, Malcolm. **Dark Tourism**: the attraction of death and disaster. London: Continuum, 2000.

LUPU, Bianca. **O museu como espaço de interação**: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARTÍN, María. Polêmico arquiteto espanhol impulsiona a transformação do Rio. **El País**. Rio de Janeiro: 18 dez. 2015.

MATTOS, Laura. Mostra dos 50 anos da TV se despede hoje do Ibirapuera. **Folha de São Paulo Ilustrada**. São Paulo, 01 mai. 2001.

McKEE, Bradford. What he says, it is: how Ralph Appelbaum built a monopoly in the field of exhibition design. **Architecture**, v. 91, n. 2, fev. 2002.

MIGLIORE, Ico. New narrative spaces. In: CRESPI, Luciano (ed.). **Cultural, theoretical and innovative approaches to contemporary interior design**. Hershey: IGI Global, 2020, p. 259-283.

MUNHOZ, Mauro [Arquiteto responsável pelo projeto do Museu do Futebol]. [Entrevista concedida à] Bianca Lupo, 16 mar. 2015. In: LUPU, Bianca. **O museu como espaço de interação**: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 156-159.

O GLOBO. O especialista. **O Globo**. Rio de Janeiro: 22 fev. 2000.

OUROUSSOFF, Nicolai. Get me Rewrite: A New Monument to Press Freedom. *Architecture Review*. Washington. **The New York Times**. Nova York, 11 abr. 2008.

PAGANO, Penny. A museum to celebrate news. **American Journalism Review**, vol. 19, ed. 2. University of Maryland, mar. 1997.

PEREIRA, Giovana. **Quando língua é patrimônio?** Políticas de patrimônio e de promoção da diversidade linguística no contexto do Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL). 2017. Dissertação (Mestrado Profissional do IPHAN). Rio de Janeiro.

PFEIFFER, Claudia. Língua em museu: institucionalização de um nós no recobrimento de um resto histórico. **Letras**, [S. l.], n. 46, p. 225–244, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11750>. Acesso em: 29 fev. 2024.

PINHO, Roberto; SANTANA, João. **Museu Aberto do Descobrimento:** o Brasil renasce onde nasce. São Paulo: Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994.

QUAGLIATO, Adriana. **Mostra do Redescobrimento:** arte barroca e espetacularização. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RALPH APPELBAUM ASSOCIATES (RAA). Disponível em: < <https://raai.com> >. Acesso em: 29 fev. 2024.

RANGEL, Sérgio. Museu Mané Garrincha é “esquecido” no Maracanã. **Folha de São Paulo**. São Paulo: 09 ago. 2002.

REVISTA EXAME. Condenado a 21 anos, Edemar Cid Ferreira é preso pela PF. **Revista Exame**. São Paulo, 09 out. 2008.



RISÉRIO, Antônio [Antropólogo e historiador. Participou da concepção do Museu da Língua Portuguesa]. A verdade sobre o Museu da Língua Portuguesa. [Entrevista concedida à] Sérgio Cohn. **Pensando Salvador do Futuro**. [S.l.], 18 set. 2020. Disponível em: <http://osvaldocampos.blogspot.com/2019/06/a-verdade-sobre-o-museu-da-lingua.html> Acesso em: 29 fev. 2024.

ROCHA, Pedro Mendes da [Arquiteto e urbanista]. [Entrevista concedida à] Bianca Lupo, 28 abr. 2015. In LUPU, Bianca Manzon. **O museu contemporâneo: arquitetura, museografia e patrimônio imaterial**. Trabalho Final de Graduação (Arquitetura e Urbanismo). 2015. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, pp. 146-147.

RODRIGUEZ, Carlos. [Entrevista concedida à] Isadora Finoketti Malicheski, 07 de outubro de 2019. In: MALICHESKI, Isadora Finoketti. **Contradições na espacialidade do Museu do Amanhã**. O percurso do edifício e o percurso da curadoria. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTACANA, Jorge; PIÑOL, Carolina. **Manual de museografía interactiva**. Gijón: Trea, 2010.

SANTOS, Wilmhara. **Discursos do Museu da Língua Portuguesa: uma língua em movimento nas práticas culturais brasileiras**. 2019. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

SILVA, Kelly. A nação cordial: uma análise das ideologias oficiais de “Comemoração dos 500 anos do Brasil”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 18, nº 51, fev. 2003.

SOBRINHO, José. **A língua é o que nos une**. Língua, sujeito e Estado no Museu da Língua Portuguesa. 2011. Tese (Doutorado em Linguística). Unicamp. Campinas.

SOLOMON, Deborah. He turns the past into stories, and the galleries fill up. **The New York Times**. Nova Iorque, 21 abr. 1999.

SUKMAN, Hugo. [Entrevista concedida] à Natassia Menezes. In: MENEZES, Natassia. **O boom de museus interativos no Rio de Janeiro**: linguagem e democratização da cultura. 2011. Monografia (Graduação em Comunicação Social e Jornalismo). UFRJ. Rio de Janeiro.

TADDEI, Angela. **Língua, patrimônio, museu**. 36º Encontro Anual da ANPOCS. São Paulo, n. 19, p. 2-28, 2019. Disponível em <http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/36-encontro-anual-da-anpocs/gt-2/gt19-2>. Acesso em: 29 de fev. 2024.

TASSARA, Felipe [Arquiteto responsável pelo projeto expográfico do Museu do Futebol]. [Entrevista concedida à] Bianca Lupo, 30 ago. 2018. In: LUPO, Bianca. **O museu como espaço de interação**: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 164-166.

TESSLER, Eduardo. O fim do Museu das Notícias. Washington. **Revista Época**. São Paulo, 20 dez. 2019.

TOGNONI, Reni. Mostra hi-tech celebra 50 anos de TV no Brasil. **O Globo**. São Paulo: 25 nov. 2000.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Disponível em: <[ushmm.org](http://ushmm.org)>. Acesso em: 29 fev. 2024.

VANDECARR, Paul. Creating an experience. Museum exhibition designer Ralph Appelbaum. **Inside Stories**, 23 nov. 2012.

VENNO, Megan. **Interpreting Human Rights Tragedies:** a Comparison of the United States Holocaust Memorial Museum and the Manzanar National Historic Site. 2005. Academic Dissertation. University of Pennsylvania.

WOOD, Marcus. **Black Milk:** imagining slavery in the visual cultures of Brazil and America. Oxford: Oxford University Press, 2013.

## SOBRE A AUTORA

**Bianca Manzon Lupo** é docente nos cursos de graduação em “Arquitetura e Urbanismo” na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC) e na Universidade Nove de Julho (UNINOVE). Doutora e Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). É filiada ao Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-BR). Especialista em Museologia, Colecionismo e Curadoria pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP). Arquiteta e urbanista graduada pela FAU USP, com passagem pelo Politecnico di Milano (Milão, Itália). Sua pesquisa versa acerca da relação estabelecida entre arquitetura de museus e *design* de exposições mediado pelas tecnologias da comunicação, com foco no contexto brasileiro.

Artigo submetido em  
19 de setembro de 2020 e aceito em  
2 de novembro de 2023.

# **ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: APONTAMENTOS PARA UMA PERSPECTIVA NÃO EUROCÊNTRICA DA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL**

**LEANDRO RAPHAEL NASCIMENTO DE PAULA  
JANE MARQUES**

**INDIGENOUS CONTEMPORARY  
ART, NOTES FOR A  
NON-EUROCENTRIC VIEW  
OF ART HISTORY IN BRAZIL**

**ARTE INDÍGENA  
CONTEMPORÂNEO: APUNTES  
PARA UNA PERSPECTIVA NO  
EUROCÉNTRICA DE LA HISTORIA  
DEL ARTE EN BRASIL**

## RESUMO

Artigos originais

**Leandro Raphael  
Nascimento de Paula\***

<https://orcid.org/0000-0002-9659-8849>

**Jane Marques\*\***

<https://orcid.org/0000-0003-2382-9041>

\*Universidade de São  
Paulo (USP), Brasil

\*\*Universidade de São  
Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.  
ars2024.183725

e-183725



Este artigo visa a demonstrar como a cultura indígena há muito tempo passa ao largo do pensamento visual brasileiro e avalia as possibilidades de se pensar sua história a partir de artistas indígenas. Apresenta revisão teórica e documental acerca das formas como a História da Arte e o pensamento visual desenvolvido no Brasil tratam a produção estético-artística dos povos originários. Propõe a possibilidade de se revisar a história da arte, incorporando o pensamento de artistas indígenas, haja vista a necessidade de uma virada epistemológica na História da Arte para dar conta das diferenças existentes no Brasil e na América Latina.

**PALAVRAS-CHAVE** Arte indígena contemporânea; História da arte; Arte contemporânea

## ABSTRACT

This article demonstrate how indigenous culture has long been absent from Brazilian visual thinking and evaluates the possibilities of thinking about its history from indigenous artists point of view. It presents a theoretical and documentary review of the ways in which art history and visual thinking developed in Brazil deal with the artistic aesthetic production of the indigenous peoples. It proposes the possibility of revising the history of art, incorporating the thought of indigenous artists, given the need for an epistemological turn in the History of Art to account for the differences that exist in Brazil and Latin America.

## KEYWORDS

Indigenous Contemporary Art; Art History; Contemporary Art

## RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo demostrar cómo la cultura indígena ha sido pasada por alto durante mucho tiempo en el pensamiento visual brasileño y evalúa las posibilidades de pensar su historia a partir de artistas indígenas. Presenta una revisión teórica y documental sobre cómo la Historia del Arte y el pensamiento visual desarrollado en Brasil abordan la producción estético-artística de los pueblos originarios. Propone la posibilidad de revisar la historia del arte, incorporando el pensamiento de artistas indígenas, dada la necesidad de un cambio epistemológico en la Historia del Arte para dar cuenta de las diferencias existentes en Brasil y América Latina.

## PALABRAS CLAVE

Arte indígena contemporáneo; Historia del arte; Arte contemporáneo

## INTRODUÇÃO

Segundo Benjamin (2014), há um processo de revolvimento<sup>1</sup> comum a todas as sociedades, no qual a superestrutura<sup>2</sup> muda muito mais lentamente do que a estrutura. Tendo como análise as mudanças na sociedade europeia que levaram ao surgimento das formas de arte reprodutíveis, o autor afirmou que essas alterações levaram mais de meio século para se fazerem valer em todo o domínio da cultura. O filósofo frankfurtiano tinha a esperança de que os conceitos desenvolvidos em seu ensaio pudessem ser “utilizados para a formulação das exigências revolucionárias na política da arte” (Benjamin, 2014, p. 11).

O propósito deste artigo é argumentar acerca da arte indígena contemporânea<sup>3</sup> produzida por artistas como Jaider Esbell (Normandia, RR, 1979), Ge (Índio Loru), Emerson Pontes/Uýra Sodoma, Daiara Tukano e Denilson Baniwa, dentre outros, e de como as expressões dos vários povos originários mostram o incipiente revolvimento das artes e, conseqüentemente, da História da arte.

Entende-se a necessidade de inclusão dessa produção estético-artística no pensamento sobre a arte brasileira, e também latino-americana, porque, como apontam Els Lagrou e Lucia Hussak van Velthem (2018), os avanços dos últimos 30 anos a respeito dessa discussão ainda se mostram tímidos. É de se imaginar que o Brasil está, no mínimo, atrasado no revolvimento do campo da arte, no que diz respeito à produção estético-artística dos povos indígenas após mais de 500 anos da invasão do território de Pindorama.

Buscam-se elementos para o entendimento de cultura e suas relações com os povos originários a partir da concepção de Manuela Carneiro da Cunha (2017) sobre cultura com aspas, da perspectiva de arte popular de Ticio Escobar (2014) e da discussão sobre a necessidade de um pensamento visual latino-americano, defendida por Andrea Giunta (1996), de forma a situar a proposição em uma postura teórica decolonial, assentada em bases que pensam a realidade brasileira e a latino-americana a partir de uma reflexão pautada no contexto, que dialoga com as realidades da arte aqui encontradas. A proposição discute as visões do colonizador e da História da arte dos povos originários em paralelo ao conceito de “colonialidade”, de Aníbal Quijano (1992), e de antropologia da arte como define Alfred Gell (2018), que desenvolveu uma perspectiva para além



do estudo da arte “primitiva”. Dessa forma, pretende-se encontrar parâmetros para compreensão da Arte Indígena Contemporânea, bem como situar a discussão dentro da História da arte para além dos lugares comuns da “arte primitiva”.

## **A CONSTRUÇÃO DAS MONSTRUOSIDADES DO NOVO MUNDO**

A postura dos invasores/colonizadores acerca dos povos originários da América foi, por um lado, de deslumbramento com o fato de outros humanos serem encontrados no novo continente: Seriam eles filhos de Adão? Ou quem sabe uma linhagem perdida de Noé? Por outro, de repulsa, igualando alguns relatos medievais sobre as monstrosidades do Oriente com as descobertas do Novo Mundo: suas próprias monstrosidades, hábitos bárbaros, a antropofagia apresentada como um hábito comum na *Lettera*, de Vespucci, edição de Giovanni Battista Ramusio (1550-1559) para a coletânea *Delle Navegatione et Viaggi*. Ramusio representa os nativos num momento aparentemente corriqueiro – uma mãe amamentando, dois homens conversam no canto, um terceiro segura seu arco e flecha, ao fundo, um grupo se alimenta, alguém casualmente mordendo um braço –, no qual fica sugerido que a carne que está

sendo preparada provém de corpos humanos, já que algumas partes de corpos aparecem penduradas ao fundo, como se fossem a caça comum aos lares europeus. O canibalismo é retratado como se esse constituísse o dia a dia de uma refeição em uma tribo (Beluzzo, 1994). Por sua vez, o século XIX foi mais “brando”, ao colocar os nativos como coadjuvantes do processo colonizador, aspecto visível na pintura *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, na qual os representantes dos povos originários estão dispostos na parte inferior, afastados dos colonizadores que participam do ritual, alguns aparentemente assustados, outros curiosos diante do que está acontecendo.<sup>4</sup>

O colonizador sustenta um olhar para o novo filtrado pela percepção que tem de outro lugar, de modo a assegurar alguma familiaridade e *dominação*. Esses novos humanos causam, num primeiro momento, espanto e admiração, mas essas sensações logo são substituídas pela ojeriza ante tais “monstruosidades”. A oposição entre as “monstruosidades” animais e corporais e a “descoberta” do Novo Mundo foi impactante para o homem adamita europeu, “habitante de um mundo delimitado por fronteiras orientadas por tradições religiosas” (Gondim, 2007, p. 13), e é vital para compreender como se renovam e ressignificam as imagens

acerca dos povos originários, tanto do Brasil quanto de outras localidades da América Latina. Frequentemente, tal oposição é retomada na academia e na sociedade em geral com novos termos, via de regra, dualistas – selvagem *versus* civilizado, culto *versus* étnico/popular e daí por diante. Nenhuma dessas dualidades, no entanto, consegue dar conta da complexidade da experiência dos povos originários, porque constitui um reducionismo ocidental de uma realidade que não se organiza dessa forma. Entretanto, a colonialidade do saber funciona por exclusão, como Boaventura de Sousa Santos (2007, p. 71) bem definiu ao caracterizar o pensamento abissal, ideia segundo a qual a experiência do colonizador descreve uma linha para além da qual “há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética”. Esse modo de construir o pensamento passa por todas as expressões da intelectualidade, inclusive a arte.

No campo da arte relações similares foram estabelecidas. Apesar de relatos históricos perceberem os indígenas como excelentes artesãos, é comum sua produção estética ser prioritariamente objeto de estudo da Antropologia e Arqueologia. No que concerne aos povos originários da Amazônia Brasileira, destacamos os trabalhos de Denise Pahl Schaan (2001, 2003, 2007a, 2007b e 2012) e Lucia Hussak van Velthem (1992a, 1992b e 2003), que apresentam pensamento

relevante acerca das artes e estéticas aqui encontradas, dando subsídios para o campo da arte se aproximar dessa produção despido, mesmo que de forma preliminar, dos preconceitos arraigados sobre o tema. Os trabalhos dessas pesquisadoras esclarecem a complexidade e a riqueza da produção estético-artística dos povos originários, tanto os do passado arqueológico quanto do contemporâneo.

Entretanto, essa linha de pensamento não pode ser traçada sem um, ainda que breve, histórico da reflexão sobre a arte e os povos originários no Brasil. O trecho a seguir da *Revista de História e Geografia* exemplifica um pouco essa relação:

Já é tempo de dizermos alguma cousa da grande habilidade e aptidão dos Indios da America para todas as artes e officios da republica, em que ou vencem, ou igualam os mais destros Europeos. E posto que entre si e nos seus matos não uzam, nem exercitam officio algum, como xastres, carpinteiros, sapateiros, e outros, de que não necessitam, segundo a sua vida brutal e desnudeza em que vivem; e só exercitam a pescaria e o caçar, em que são insignes, com as suas armas de arco e flexa, como tambem são insignes nadadores e mergulhadores: com tudo nos mesmos matos fazem algumas curtosidades de debuxos e embutidos so com o instrumento de algum dente de cotia, que não só são estimados dos Europeos, mas tambem claros indicios da sua grande habilidade. *Onde porém realçam mais é nas missões e casas dos brancos, em que aprendem todos os officios que lhes mandam ensinar, com tanta*

*facilidade, destreza e perfeição como os melhores mestres, de sorte que podem competir com os mais insignes do officio. (Revista..., 1841, p. 39, grifos nossos)*

Mesmo que alguma parte da intelectualidade do século XIX percebesse a habilidade e inventividade dos indígenas, estes não farão parte do pensamento artístico brasileiro pelo menos até o século XX. Apresenta-se, a seguir, mais percepções sobre os povos originários e o desenvolvimento do pensamento visual no Brasil.

## **O BRASIL COMO COMUNIDADE IMAGINADA, A HISTÓRIA DA ARTE E OS POVOS ORIGINÁRIOS**

O parâmetro de comparação da citação anterior, obviamente, é o europeu, como é de se esperar de um texto do século XIX. Nesse mesmo século, temos autores como Manuel de Araújo Porto Alegre, Gonzaga Duque-Estrada e Félix Ferreira, todos preocupados com a definição de uma arte brasileira e a construção da nacionalidade nacional, mas que em momento algum se ocuparam da produção estético-artística dos povos originários.<sup>5</sup> É importante destacar que eles tratavam de artes visuais, mas, no Brasil daquela época, o movimento Romântico, igualmente preocupado com a identidade

nacional, destacou o indígena, em sua visão idealizada desse ator social, o protótipo do “bom selvagem” rousseauniano, como parte da constituição identitária brasileira (Linhares, 2015).

Há, portanto, um dissenso entre as distintas iniciativas acerca da construção de uma identidade nacional, dentre as quais o pensamento visual academicista defendido pelos primeiros historiadores da arte no Brasil aparentemente ignorava os povos tradicionais e a arte por eles produzida. Contudo, as artes visuais e a literatura exaltavam uma figura imaginada do índio como herói romântico, “uma bela história, na qual os índios, sublimes de caráter e de sacrifício, surgiam em imagens grandiosas” (Coli, 2013, p. 3).

O século XIX foi marcado também pela “era dos museus”, com a construção do Museu Paulista (São Paulo, 1894), o Museu Nacional (Rio de Janeiro, 1808), o Museu Paraense (Emílio Goeldi, Belém, 1866) e a montagem das primeiras coleções etnográficas, o que mostrava o interesse da intelectualidade acerca dos povos indígenas. A mentalidade da época conferiu especial atenção ao tema da raça,<sup>6</sup> em grande parte pela preocupação com a mestiçagem e como ela seria prejudicial, por ser a causa da “inferioridade racial” brasileira (Schwarcz, 2005). Se no cenário descrito por Gondim (2007), referente ao período colonial, a “preocupação” europeia era

com a origem do homem do novo mundo, se era filho de Adão ou de alguma linhagem perdida de Noé, se tinha alma ou não, no século XIX, já era admitida a humanidade desses habitantes, acrescida à população brasileira e dos escravizados africanos. O questionamento passa a ser sobre como essas raças, termo igualmente introduzido no século XIX (Schwarcz, 2009), influenciam o homem brasileiro.

O Evolucionismo Social, apontado por Lilia Schwarcz (2005), também estava presente para aqueles pensadores das artes visuais do século XIX, sempre preocupados em estar atualizados com o pensamento europeu. Para Gonzaga Duque Estrada (1995, p. 67), o Brasil dispunha de todos os elementos adequados à produção artística, uma natureza exuberante, bom clima; porém, faltava-nos somente o homem. De certa forma, nessa perspectiva evolucionista acerca da sociedade e da arte, a mestiçagem era um problema, e não apenas parte constituinte da comunidade imaginada do Brasil.

As reflexões dos historiadores da arte do século XIX convergem em alguns pontos, como em sua adesão ao academicismo, o qual de forma alguma englobaria a produção estético-artística indígena. Primeiro, porque naquele momento pouco ou nada acerca dos povos originários como produtores de conhecimento era discutido nesses círculos. Além disso, a arte de povos originários simplesmente não



se encaixaria em tais padrões academicistas, e o nacionalismo a eles subjacente, com sua busca por uma identidade da arte brasileira, deveria mirar nos parâmetros formais convencionais europeus da época, com os quais aqueles autores estavam afinados. Ainda quanto ao nacionalismo, é importante perceber que a intelectualidade da época buscava compreender a constituição do Brasil como um Estado-nação – ainda que fosse uma comunidade imaginada.<sup>7</sup> A arte era uma das instâncias definidoras daquela noção e desconsiderava os povos originários no seu processo de criação, a menos que estivessem no papel de coadjuvantes em alguma das obras de arte.

Contudo, há que se fazer a ressalva de que os historiadores da arte do século XIX, como homens de seu tempo, tinham como preocupação maior os ideais republicanos e abolicionistas, mesmo que seus textos ainda estivessem carregados pelo racismo que assola o Brasil até os dias atuais, e de que a História da arte nasceu no escopo das ciências da vida, que “pretendia nomear, descrever e classificar seus objetos como seres vivos, assimilando a criação artística a um processo natural e buscando compreender seu desenvolvimento” (Michaud, 2019, p. 13, tradução nossa).

Assim, por um longo tempo, e ainda hoje, houve um aspecto de negação do indígena na construção nacional de uma comunidade

imaginada.<sup>8</sup> De um lado, houve o pensamento do movimento romântico na literatura do século XIX que conferiu destaque aos indígenas, mas os colocou como espectadores da própria história, por outro, há um genocídio em curso há mais de 500 anos. Os esforços intelectuais e políticos ainda engatinham nesse sentido, haja vista as tentativas do governo federal – a saber, o presidente Jair Bolsonaro e a Câmara e o Senado do atual governo Lula – de reverter as conquistas da Constituição promulgada em 1988<sup>9</sup> e os ininterruptos embates do agronegócio e do garimpo com os povos indígenas.

No século XX, observou-se a tendência, comum na História da arte de outros países, de que a produção dos povos originários do Brasil fosse alocada no lugar de uma antiguidade que constitui a história do país, o que pode ser exemplificado pelos trabalhos de Pietro Maria Bardi (1975, p. 13), para quem “o índio não era tão malicioso quanto o branco. Para ele a vida não passava de uma jogadinha”. Bardi trazia, ainda, exemplos da escultura, arte plumária e parietal, deixando claro que as compreendia em seu valor artístico (cf. Bardi, 1975, p. 9). Na proposta de Flexa Ribeiro (1962), em seu volume sobre Antiguidade, por sua vez, tem-se o termo arte “pré-cabralia”, no qual são incluídas escavações arqueológicas, habitação, mobiliária, indumentária, armas e cerâmica. Em um

texto muito mais objetivo, Flexa Ribeiro se atém igualmente aos achados arqueológicos, nunca ao presente dos povos originários.

Um destaque deve ser feito para o modernismo e o panorama artístico da década de 1920. Na busca pelo que é “genuinamente” brasileiro, recaem no mito dos três povos, branco, indígena e negro, e no essencialismo ainda comum ao se tratar de cultura fora do âmbito acadêmico<sup>10</sup>. Tal marca do pensamento intelectual da época, inclusive, foi retomada e ressignificada por meio da crítica à noção de antropofagia na obra *Reantropofagia*, de Denilson Baniwa, e da recuperação do mito do Macunaíma, tema caro para Jaider Esbell.

Contudo, esse reconhecimento dos povos originários constitui apenas um passado que, no máximo, poderia ser repetido pelos remanescentes das 305 etnias que podem ser encontradas no Brasil atualmente, ou que seria visto como produção de artesanato, nesse caso, percebido em uma perspectiva hierarquizada, na qual ele representa uma arte menor ou um simples ofício repetitivo. Os povos originários, assim, ainda eram coadjuvantes da história oficial.

Darcy Ribeiro (1983) pontua exemplarmente a problemática do campo da arte com a arte dos povos originários:

Duas ordens de considerações prévias se impõem aqui para limpar o terreno em que pisamos. Primeiro, que os índios não são fósseis vivos, representativos de etapas prístinas da evolução humana. Segundo, que não há uma indianidade comum, porque cada tribo tem seu universo cultural próprio tão diferenciado dos demais como nós o somos de qualquer outro povo. (Ribeiro, 1983, p. 52)

Evidencia-se a “armadilha” da colonialidade. Para Quijano (1992), o período colonial passou, mas ainda vivemos sob a égide da colonialidade, um sistema que perpetua o poder dos colonizadores sobre a colônia de forma mais sutil, a partir do poder simbólico, expresso muitas vezes pelos poderes político, econômico e até coercitivo. Um poder que se perpetua também a partir da sedução do colonizado, constantemente inspirado a fazer parte do grupo excludente. O colonizador mantém seu lugar como padrão, estético, cultural, político etc., preservando o lugar de subalternos dos previamente colonizados. A colonialidade é um poder global que articula o planeta, força o monopólio de recursos sob o controle e benefício da minoria colonizadora. Sua ação se sente de forma mais clara no continente Africano e na América Latina. Destaca-se no campo da cultura que:

Isso foi produto, no começo, de uma sistemática repressão não apenas de crenças, ideias, imagens, símbolos ou conhecimentos que não serviram para a dominação colonial global. A repressão recaiu, sobretudo, nos modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens e símbolos, modos de significação, sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual. (Quijano, 1992, p. 22, tradução nossa)

Logo, percebe-se que essa é uma das razões pelas quais a arte desses povos, um local do não hegemônico dentro da sociedade e do campo da arte, acaba marcada por aquilo que ela não é, ou não deveria ser, um passado ancestral imutável, ao invés de se pautar pelo que é: parte da História da arte brasileira, latino-americana e mundial.

A percepção a partir da colonialidade tem outro efeito na constituição dos Estados-nação da América Latina, processo no qual essas culturas são transformadas sob uma ótica essencialista, o que prejudicou a constituição de políticas públicas e do ideário sobre os indígenas. Esse processo afetou diretamente o desenvolvimento da disciplina História da arte nesses países<sup>11</sup>, como está abordado no caso brasileiro mais à frente. Escobar (2014, p. 81, tradução nossa) faz uma importante análise sobre isso:

O nacionalismo joga sobre a história um olhar de medusa, um manto de lava que petrifica os atores e suas práticas, e os converte em monumentos. As obras se coisificam, o específico se torna típico; o próprio, folclórico. Esse é um bom mecanismo para banalizar a expressão popular e desativar suas possíveis ações políticas, reduzindo-a a uma versão tola e inadequada de si mesma e convertendo-a em mercadoria inofensiva e domesticada, em artesanato pitoresco. Mas também é um bom sistema para obscurecer a dependência e a dominação, para velar as contradições sociais que se sobressaem ao encarar o nacional e o popular concretos.

Para se observar a produção da arte indígena contemporânea, portanto, são necessários dois movimentos: o de pensar a arte fora da perspectiva eurocêntrica, de forma a trabalhar num conceito que abarque as experiências ligadas à diferença<sup>12</sup>, e o de compreender os povos originários para além das marcações nacionalistas de identidade brasileira que os relegam a um passado idealizado, que não corresponde à realidade do país. É preciso também perceber sua existência em nossa temporalidade, para além do lugar atemporal de passado fundacional que a historiografia os relegou.

A colonialidade é algo que afeta a percepção da arte sobre os povos originários e sua produção estético-artística, porque, no momento em que se estabelece um padrão excludente para a arte – eurocêntrico na maior parte das vezes –, ou qualquer outra

coisa na verdade, tudo que foge a esse padrão estará imediatamente condenado a *status* de objeto menor, ou, nesse caso, não será encarado como arte. A priori, isto está correto, um objeto advindo de povos originários não corresponde imediatamente à concepção de arte, porque o círculo vicioso da colonialidade o excluiu. É mister quebrar esse círculo. Discutem-se, a seguir, alguns caminhos possíveis.

## JOVENS MONSTRUOSIDADES OU A ARTE DO NOVÍSSIMO MUNDO

Há muitos estudos realizados sobre o trabalho de brancos acerca dos indígenas, como o da extensa, dedicada e delicada produção da fotógrafa Claudia Andujar, mas pretende-se aqui tratar da arte produzida por artistas indígenas. Daiara Tukano<sup>13</sup>, na *live* “Mulheres artistas indígenas: questões de gênero na produção e reconhecimento” (Pinacoteca, 2021), trouxe questões importantes ao ser perguntada sobre a originalidade na produção artística indígena. Quando questionada se faz arte, prefere afirmar que faz *Hori*, o mesmo nome de algumas das obras que ela apresenta na exposição, e não arte; esclarece que seu trabalho é “originário e original”. Reflexão semelhante foi feita por Jaider Esbell (2019, p. 158): “E que nada nos impeça de nos banharmos na nossa

própria origem. Porque ela pode ser sim acessada, ela pode ser invocada, inclusive e especialmente espiritualmente”. A relação entre originalidade e expressão artística por meio de tradições não constitui um problema para esses artistas, porque não se aplica à cultura dos povos originários. E nisso reside uma importante tensão que o pensamento indígena impõe para o campo da arte, a qual trataremos a seguir.

## ■ ENTRE O PENSAMENTO INDÍGENA E A ACADEMIA

Meneses (1983) esclarece que, no geral, os objetos produzidos nas sociedades indígenas não foram feitos para o desenvolvimento de algo que serve apenas para ser contemplado, como se espera de um objeto artístico:

Parece-nos que, nestes casos todos, a deficiência principal esteja em se considerar uma categoria à parte de objetos – definidos precisamente como objetos artísticos. Entre outros inconvenientes, cumpre apontar o estabelecimento de funções unívocas para objetos ou categorias de objetos. Ora, a transposição de significados e usos, detectada pelas relações de contexto, ou a associação freqüentemente (sic) comprovada, de objetos de “valor estético” a usos não só cerimoniais e ideológicos, mas também econômicos



e tecnológicos, invalida tal postura. Assim, um machado de pedra é tanto um utensílio para o trabalho agrícola, p. ex., quanto uma oferta funerária, o que se explica apenas pelo contexto, sem o qual a significação efetiva do objeto é irrecuperável. (Meneses, 1983, p. 21)

Essa reflexão nos leva mais uma vez ao argumento de Escobar, para quem o próprio conceito de arte precisa ser revisto para dar conta da experiência artística na América Latina. Ao propor um pensamento visual latino-americano, o autor entende que não precisamos de um conceito de arte específico para a América Latina, mas que as formulações conceituais sobre o que é arte e o que a define precisam levar em conta as diferenças, ao invés de propor um falso universalismo que hierarquiza a experiência estético-artística a partir da arte europeia:

É que a extrapolação da dicotomia forma e conteúdo ao campo da cultura popular sempre leva à conclusão de que esta se encontra em falta com um dos dois termos dessa oposição, considerada de forma binária e fatal. E isto parece claro em certas análises mesmo se referindo estritamente ao contexto da cultura europeia. Assim, Mukarovsky argumenta que, como a arte requer a supremacia exclusiva da função estética e como na cultura popular essa função se confunde com as outras (sociais, religiosas etc.), então, as criações populares não alcançam ser artísticas. (Escobar, 2014, p. 45, tradução nossa)

O desconforto de Daiara em usar o termo “arte”, mesmo tendo seu trabalho exposto em um lugar institucionalmente reconhecido como um “museu de arte”, ressoa o excerto acima de Escobar. Para o crítico, esses limites do campo da arte acabam por colocar as expressões populares<sup>14</sup> em uma zona residual e subalterna, um submundo da arte, termo que empresta de Eduardo Galeano. Além disso, o autor argumenta que a relação entre arte e vida, tão buscada pela arte contemporânea, remete à realidade da produção artística dos povos indígenas, que, contraditoriamente, não têm sua produção reconhecida justamente pela dificuldade do campo da arte em separá-la da vida.

Essa tensão entre o que faz um artista de origem indígena e o que se espera de um objeto artístico não se resolve tão facilmente. Contudo, a resposta acerca da originalidade do trabalho foi respondida prontamente e foi dada sem hesitação. A vivência dos povos originários com suas formas de expressão, como exposto, vai além do estético, está entremeada às vidas, histórias e tradições, sem que isso se choque com suas individualidades. Para Ailton Krenak (1994), é preciso entender que a expressão estético-artística indígena, seja um adereço ou um gesto, remete a um sentido imemorial, sagrado, algo ligado a um movimento natural como o dos peixes na piracema<sup>15</sup> ou o dos

astros: “Por isso que eu falei a você de um lugar que a nossa memória busca a fundação do mundo, informa nossa arte, a nossa arquitetura, o nosso conhecimento universal” (Krenak, 1994, p. 202).

As culturas dos povos originários não estão fundadas nas mesmas bases da cultura ocidental. Eduardo Viveiros de Castro (2020) destaca que a distinção entre natureza e cultura, especialmente entre os povos indígenas da Amazônia que o antropólogo estudou, não faz sentido para as cosmologias não ocidentais. Krenak (2019) deixa isso claro ao se referir ao crime ambiental em Minas Gerais, afirmando que o Rio Doce, hoje contaminado com lama tóxica da barragem de Mariana, é *Watu*, avô dos Krenak.

Viveiros de Castro apresenta, ainda, categorias acerca da cultura dos povos originários que devem ser observadas na análise da arte: o perspectivismo, o xamanismo, o animismo, o etnocentrismo e o multinaturalismo. Essas são categorias recorrentes à maioria dos povos originários e, portanto, as reflexões sobre essas culturas e, conseqüentemente, sobre a arte produzida por elas, precisam levá-las em conta. Elas ajudam a perceber a relação desses povos com a natureza, para além da romantização do “índio protetor” e da sabedoria ancestral como fiel depositária das soluções para os problemas do mundo, e a relação com o outro, que desde o período

das primeiras invasões foi de respeito e de tolerância à diferença, ao invés da ingenuidade que lhes foi atribuída. No caso da arte, faz-se necessário compreender como trabalhar as categorias da antropologia a partir da arte, de forma a incorporar esses avanços ao campo. Ainda que a antropologia não necessariamente se ocupe da historicização dos objetos que estuda, é na própria História da arte que o movimento deve ser feito.

Escobar (2014) argumenta que, para compreender a arte indígena, é necessário que o conceito de arte seja flexibilizado a partir de “concessões”, em especial ao que se refere à autonomia formal e à originalidade. Assim, as formas artísticas devem ser compreendidas em suas possibilidades “de reforçar os muitos conteúdos coletivos e imaginar a unidade social. Como os mitos (mas também através dos mitos), essas formas atuam como significantes organizadores de identidade e endosso do contrato social” (Escobar, 2014, p. 61, tradução nossa).

Esse “problema” da arte já havia sido apontado por Ulpiano de Meneses (1983), ao relatar a dificuldade de lidar com o objeto artístico produzido por agentes dos povos originários (note-se que o autor ainda usa o termo “primitivo” para se referir a esse tipo de produção):

A primeira dificuldade no desenvolvimento do tema deste capítulo é a própria definição de seu objeto. É preciso evitar noções associadas ao fenômeno artístico na civilização ocidental, em que a produção intencional (ou a “conversão” de produção originada de outro contexto), a circulação e o consumo de certos bens obedecem a tal especificidade, que é possível falar em categorias como objetos artísticos, artista, colecionador de arte, *marchand* e assim por diante. Dentro dessa perspectiva, é totalmente inadequado presumir uma atividade artística para as culturas primitivas e, portanto, tentar identificar uma classe de produtos de arte ou buscar especialização na sua manufatura. Por outro lado, remeter, como solução alternativa, todos e quaisquer fenômenos formais relevantes, nessas culturas, a um contexto cerimonial e a conteúdos simbólicos é praticar outra forma de reducionismo que nada pode esclarecer (Meneses, 1983, p. 21).

Para além disso, Escobar (2014) defende que o próprio conceito de arte precisa ser revisto, de forma a abarcar as formas de expressão que não correspondem à perspectiva eurocêntrica de arte. Entende-se então que um pensamento visual e uma História da arte latino-americanos não pressupõem uma exceção às disciplinas de Estética, Filosofia da Arte e História da arte, mas a revisão destas. Esse argumento se aproxima da proposta de Claire Farago (2018), que propunha a História da arte do mundo *World Art History* procurando compreender metodologicamente como tratar de experiências culturais das mais diversas que dizem respeito ao

campo da arte. Sua tentativa de organização da disciplina História da arte a partir da premissa de *World Art History* foi frustrada por seus pares, que não levaram a proposta adiante. O caminho para alcançar o intento da autora é longo e depende da compreensão de que arte e História da arte são construtos europeus, e que arte e cultura visual não podem cair no eurocentrismo.

Para tanto, Farago (2018) destaca algumas coisas que devem ser evitadas: 1) “o uso de termos binários” (arte e artefato, centro e periferia etc.); 2) “o uso monolítico de Bizantino e Islâmico”, o que, a bem da verdade, pode ser aplicado a outras situações; 3) “História Hegeliana Universalista” leva a percepções como a de Gombrich (2008), que afirma que podemos traçar uma História da arte dos egípcios aos gregos e dos gregos a todo o restante da arte europeia, e dos egípcios parece que só importou o passado que influenciou a Europa; 4) “Hierarquia dos gêneros”, baseada nas categorias europeias do que pode ou não ser arte. A emergência de uma nova História da arte é, portanto, uma necessidade para a construção de uma disciplina mais plural, que dê conta da diferença nas formas de expressão estético-artísticas. Ainda que a própria Farago tenha declarado que, embora, sua proposta não tenha sido levada à frente na universidade em que trabalhava, sua reflexão

serve como possibilidade para se pensar uma História da arte fora do eurocentrismo. E também levanta a questão sobre: o que fazemos com os nossos currículos no ensino superior? O panfleto “A História da arte”, de Bruno Moreschi (2017), faz um levantamento dos livros mais utilizados nas graduações de arte no Brasil, mostrando que das 11 literaturas mais comuns nos cursos de arte 9 são autores europeus, apenas 2 mulheres e todos são autores brancos.

Em outra perspectiva, Andrea Giunta (1996) traça um interessante caminho acerca do pensamento sobre arte na América Latina, como a especificidade geográfica se percebe numa história particular, a da arte, e se relaciona com a história geral do nosso continente. Afinal, o que significa América Latina? Pan-americana? Porque, sem compreender do que se fala quando nos referimos a esse território que compõe dois terços do continente americano, como poderíamos falar de sua arte?

Essa autora repassa alguns de nossos problemas históricos, como a “teoria” da dependência intelectual, a necessidade de resistência ao imperialismo dos Estados Unidos, o internacionalismo na arte e o que ele de fato representa às nossas culturas e expõe um problema de difícil, talvez impossível, solução: como dar conta da diversidade cultural do que entendemos como América

Latina, algo tão abrangente, e pensar uma identidade cultural para realidades tão díspares?

Para situar todas essas questões, Giunta (1996) traz autores como Marta Traba, Tício Escobar e Frederico Moraes, contrapondo-os para construir uma “História das mentalidades” sobre a arte latino-americana. Dessa forma, começa a se delinear quais caminhos tomar para uma futura “História da arte latino-americana”. Talvez haja uma vantagem, para não dizer uma obrigação, na relativa juventude dos cursos de História da arte da América Latina e de uma “História da arte latino-americana”: estes podem ser pensados a partir de uma lógica que inclua as realidades latinas, ao invés de apenas repetir os modelos eurocêntricos de desenvolver conhecimentos acerca da arte, fugindo, como propõe Giunta, dos esquemas já conhecidos. Um caminho que, como afirma Escobar (2014), não pode ser traçado sem levar em consideração a produção dos inúmeros povos originários da América Latina como um todo.

## **ARTE INDÍGENA, CULTURAS E IDENTIDADES**

Outro aspecto a ser levantado é a própria pergunta feita a Daiara: se ela faz arte. A pergunta já introduz uma expectativa acerca



da produção artística indígena – e qualquer forma de expressão popular em geral –, que inadvertidamente coloca a cultura e a arte dos povos originários em um lugar histórico de um passado imaginado, cujas práticas não podem ser reimaginadas e precisam se repetir exatamente da mesma forma, ignorando que as tradições têm a função de pensar, imaginar e ressignificar o que se passa no tempo presente de um povo, porque são elaborações de suas sensibilidades e formas de assegurar suas identidades.

Identities estas que igualmente não são fixas; para Hall (1996) elas não podem ser tomadas como um fato consumado, mas como uma produção que nunca cessa, que está sempre em processo, o que é válido tanto para ocidentais quanto não ocidentais. Essa premissa precisa ser percebida no que concerne à produção artística indígena, porque isso desloca o pensamento sobre elas para o lugar do contemporâneo e das formas que essas tradições lidam com as situações atuais, inclusive por meio da arte<sup>16</sup>.

As práticas culturais não cessam, assim como as lutas, e o campo da arte é um terreno de disputa simbólica sobre como os povos originários vivem no contexto contemporâneo. Cunha lembra que a categoria cultura foi “emprestada”, pelo menos nas acepções que frequentemente utilizamos, porque a vivência de

“esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais, ou seja, algo no gênero do que se costuma chamar de cultura” (Cunha, 2017, p. 306) é comum a todas as sociedades conhecidas.

Entretanto, nem sempre esses esquemas coincidem com a categoria importada, que acabou por ser universalizada e adotada por todos, gerando a cultura e a performance da “cultura”, que muitas vezes se confundem e reforçam essencialismos que são prejudiciais à forma como os indígenas são percebidos pela sociedade não indígena, bem como gera problemas dentro da comunidade, em especial no que diz respeito às retomadas por indivíduos em contextos urbanos, como destacam em seus trabalhos as artistas Katú Mirim Merikaredo e Moara Tupinambá, pois nestes casos os indígenas precisam lutar por reconhecimento dentro e fora das comunidades indígenas. Isso constitui um problema que vai além das questões do campo da arte, porque as identidades indígenas pressupõem também o direito aos seus territórios.

Ainda sobre a categoria “cultura”, Cunha (2017, p. 307) faz o seguinte questionamento: “quais são os processos, as questões e as transformações implicadas no ajuste e na tradução da categoria

importada de ‘cultura’ por povos periféricos?”. O que podemos/devemos desdobrar para pensar sobre a relação da arte com os povos originários? Como isso se traduz nas escolhas de curadoria? Ou mesmo de objetos de análise para a História da arte?

Como exemplo dessas tensões, a exposição “Véxoa: nós sabemos” marcou a Pinacoteca de São Paulo, que em seus mais de 100 anos de existência só em 2019 adicionou à coleção trabalhos de arte feitos por indígenas. Reunindo 24 artistas ou coletivos de variadas etnias, a exposição teve curadoria de Naine Terena, responsável também pela fala que deu o tom da exposição:

Nós sabemos que artistas de origem indígena sempre foram ativos e exploraram as mais diversas mídias artísticas. Não espero que os artistas indígenas digam onde e como eles gostariam de ser vistos. São museus como a Pinacoteca que precisam decidir se, e como, incluirão essas práticas em seus acervos e quais narrativas escolhem apresentar. (Volz, 2020, p. 7)

“Véxoa...” é de extrema importância, porque apresenta a arte indígena contemporânea num dos maiores museus do país e foi construída a partir do diálogo com pessoas indígenas, e algo de tal magnitude ainda era inédito à realidade brasileira. Mais recentemente, podemos citar também “Moquém Surari”,

com curadoria de Jaider Esbell, e “Nakoadá”, com curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos.

A arte indígena não pode ser exceção ou ficar relegada apenas a exposições específicas, porque isso seria outra maneira de alocar a produção dos povos originários em algum essencialismo no qual não cabe a potência dessa produção. Os essencialismos levam às ideias de pureza étnica, que fatalmente caem nas mazelas de uma visão fascista e reacionária de mundo e, por consequência, de arte e cultura, que simplesmente não condizem com as cosmo percepções indígenas.

## **ARTE E ANTROPOLOGIA E A CATEGORIA DA ARTE “PRIMITIVA”**

A ideia de “arte primitiva” foi discutida por Gell (2018), para quem a Antropologia da arte deveria olhar para um Picasso da mesma forma como olharia para um Hori. Ao invés de hierarquizá-los, ambos devem ser compreendidos como obras de arte, e não só o primeiro, o que resultaria em tomar o segundo como “o fruto de um filho da natureza tomado por instinto”, que não deveria figurar em museus de arte, a menos que seja nas coleções de antropologia ou etnografia. Afinal, como argumentado, nem tudo que é dos povos originários constitui somente cultura material, porém,

o instrumental teórico de análise do campo da arte ainda tem dificuldade para perceber o que pode ser arte e o que constitui, unicamente, cultura material. Ademais, a separação arte *versus* cultura material não está pressuposta na concepção de arte indígena.

Para Sally Price (2000), há clara distinção quando tratamos de objetos etnográficos e arte ocidental. O primeiro é quase sempre identificado por meio de atributos como as suas funções e técnicas, sociais ou religiosas, como se não pudessem se prestar à fruição estética, enfatizando o distanciamento cultural entre observador e objeto. É como se um objeto de um povo originário tivesse apenas a vocação para ser apreciado como obra de arte ou como exemplar de determinada cultura, o que influencia até mesmo o valor percebido e atribuído para o objeto, sendo o valor artístico superior, obviamente. De forma a superar a dicotomia, Gell propõe olhar para essa produção a partir das ideias de agência, intenção, causalidade, resultado e transformação: “Vejo a arte como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas acerca dele” (Gell, 2018, p. 31). Em outro texto, Gell (2001) contrapõe as críticas de Arthur Danto, mostrando como as concepções de obra de arte, artesanato e objeto são facilmente confundíveis, artificiais e construídas de modo a perpetuar a hierarquização na qual a obra de

arte em seu modelo eurocêntrico, mesmo com os tensionamentos da arte contemporânea, está no topo.

Acredita-se na possibilidade de uma virada epistemológica no campo da arte. Para tanto, é preciso observar e desenvolver mudanças nos núcleos e princípios de pensamento da arte, tensionando o paradigma eurocêntrico que organiza as referências, as formas de olhar e de interpretar a arte, para dar conta da diferença na produção dos povos originários em sua evidente riqueza para a arte e para a sociedade. O protagonismo indígena de pensamento e tomada de decisão é necessário para essa virada de episteme na academia, uma vez que ela foi construída sobre o ideário eurocêntrico, e na sociedade como um todo, para que se possibilite a construção de um ambiente realmente plural para as próximas gerações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo da arte não se fecha mais em um reducionismo esteticista, porém, ainda não foi ultrapassada a relação colonialista entre a cultura e a arte dos povos originários. Percebidos como parte da construção das nações imaginadas, no máximo como um passado longínquo distante de um presente do qual não teriam direito de

participar, os povos indígenas têm cada vez mais se apropriado das ferramentas e conhecimentos dos brancos para se fazer ouvir, o que inclui participar do circuito de arte do país, reforçando seus valores culturais e usando a arte como forma de resistência.

Da percepção das monstruosidades do novo mundo à construção do Brasil como comunidade imaginada, à inserção dos povos originários no imaginário modernista do século XX, à incipiente escuta e assimilação destes no campo da arte no Brasil, e à superação do ideário evolucionista do século XIX, impregnado da colonialidade, ressignificado e ainda ativo no século XXI. Há ainda um longo caminho a ser percorrido, especialmente na derrubada de preconceitos e desenvolvimento de instrumental de análise próprio para dar conta dessa produção, uma discussão que existe há certo tempo, mas não se encontra sistematizada, como esperamos ter demonstrado ao longo destas páginas. Deve-se diferenciar, por exemplo, os objetos dos povos tradicionais que não se dão necessariamente para apreciação estética, ainda que possamos fazê-lo por meio da Antropologia e da Arqueologia, dos objetos dos artistas indígenas, porque estes se dão à apreciação, ao mesmo tempo que reelaboram as tradições e apresentam reflexões sobre o contemporâneo. Mais que isso, deve-se questionar se essa separação

ainda é necessária e qual o impacto disso para o campo da arte, porque, se tudo for arte, nada mais é arte.

A apropriação por parte dos indígenas das tecnologias e do conhecimento do(s) colonizador(es) auxilia ironicamente a preservação de suas tradições e a luta por seus direitos. Isso também permite repensar sua produção estético-artística para observá-la a partir de suas próprias perspectivas, ao invés de simplesmente tentar encaixá-la em padrões eurocêntricos. Recorre-se ao que já foi produzido pela Antropologia, em termos gerais e da arte, e ao que os representantes dos povos originários, como Ailton Krenak, Daiara Tukano e Jaider Esbell, têm abordado, refletido e escrito no campo da arte.

Revisar a história da arte a partir de uma postura decolonial e incluir a perspectiva indígena implica desenvolver um pensamento complexo que abarque a pluralidade da diferença no Brasil e na América Latina. É importante estabelecer que a arte dos povos originários é também a História da arte brasileira, para além dos achados arqueológicos e dos estudos antropológicos. Além disso, conforme afirmou a pesquisadora indígena Débora Tacana<sup>17</sup>, o campo da arte precisa se questionar em que medida, de fato, têm sido feitos esforços acadêmicos e não acadêmicos para perceber a



arte dos povos originários nesse outro e amplificado lugar, e até mesmo interrogar-se como e por quais agentes isso está sendo feito e quem está consumindo esse conteúdo. Algo que circula apenas entre os abastados, quase na categoria de “gabinete de curiosidades” do século XXI, em nada colabora para com o avanço social e científico do campo. Essa é uma virada epistemológica necessária para construir uma História da arte que consiga dar conta das distinções entre os diferentes países latino-americanos, porque não se trata de constituir uma história da arte particular, endereçada apenas àqueles interessados em contrapor a arte indígena do passado e a do contemporâneo, e sim de dar os primeiros passos para a reformulação da própria disciplina.

## NOTAS

- 1 O texto citado neste artigo utiliza a tradução de revolvimento ao invés de revolução: “Umwälzung, que é formado a partir do verbo umwälzen [revirar, revolver]; na forma substantivada significa revolução, num sentido mais neutro, ou transformação radical, por isso, optou-se aqui pelo termo correspondente em português, ‘revolvimento’. O termo Revolution foi traduzido por ‘revolução’, e revolutionär por ‘revolucionário’” (Benjamin, 2014, p. 10-11).
- 2 Na teoria marxista entende-se a divisão entre base ou estrutura e superestrutura, que, grosso modo, corresponde a todos os sistemas político e jurídico que determinam muito da vida em sociedade (De Mello; Malta, 2017).
- 3 Jaider Esbell, artista indígena do povo Macuxi, defende que apesar de fazer arte desde sempre, a produção contemporânea tem propósitos atuais socializando “com o mundo a visão do artista que carrega em suas obras referências ancestrais no contexto da contemporaneidade”. Dessa forma, coloca a arte indígena contemporânea nos debates mundiais, seja sobre a arte em si, a arte ativismo ou a causa ambiental e os direitos indígenas (Esbell, 2016).
- 4 Imagem disponível em: <[https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/PrimeiraMissaBR\\_VictorMeirelles.jpg](https://antigo.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/06/PrimeiraMissaBR_VictorMeirelles.jpg)>. Acesso em: 13 dez. 2023.
- 5 Fernanda Pitta (2021) faz uma importante análise sobre o texto de Eduardo Padro de 1889, bem como da participação do Brasil na Exposição Universal de Paris. Fica claro no texto da autora que os povos originários ali foram relegados a um passado fundacional de Brasil, deslocados para fora do tempo.
- 6 Para pensar sobre como o darwinismo, o positivismo e o evolucionismo afetaram o cenário brasileiro do século XIX, Schwarcz (2009) faz um balanço das teorias do século XVIII, de um lado a visão humanista de Rousseau, que proclamava a igualdade humana, e do outro a perspectiva da maldade inata do selvagem, destacando as ideias de Buffon, a carência do americano, marcada pela debilidade e imaturidade da terra, e de Pauw, que introduziu o conceito de “degeneração”, para o qual há um desvio de origem patológica e

inata ao americano. A autora destaca que a segunda perspectiva se tornou hegemônica no século XIX e a noção de raça nasce como uma categoria pressupondo a superioridade branco eurocêntrica.

7 Benedict Anderson (2008) demonstra que a aspiração nacionalista moderna é um construto que muitas vezes passa pelo apagamento da diferença, na busca por uma comunidade de iguais que de forma alguma dá conta da complexidade do social.

8 Anna Linhares (2015) demonstra alguns momentos da história brasileira em que houve a tentativa de usar a arte marajoara como expressão da identidade nacional, porém, apenas como uma espécie de mito fundacional, não necessariamente como um reconhecimento da relevância dos povos originários.

9 Em 4 de setembro de 1987, Ailton Krenak discursou para a constituinte, que contou com a Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias. O ativista cobrou que a Constituição que estava sendo votada pudesse “Assegurar para as populações indígenas o reconhecimento aos seus direitos originários às terras que habitam (...) suas formas de manifestar a sua cultura...” (Krenak, 2015, p. 33). Essa Constituição entrou para a história pelos grandes avanços nos direitos sociais por ela garantidos, graças à pressão dos grupos sociais.

10 No que concerne os povos originários o encontro 6 “ARTES INDÍGENAS: APROPRIAÇÃO E APAGAMENTO”, do evento “1922: Modernismo em debate”, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, apresentou a perspectiva de pesquisadores e artistas, indígenas e não indígenas, cuja reflexão apresenta como o modernismo paulista se apropria de elementos da cultura de povos indígenas, num movimento que reforça sua importância na constituição da ideia do que seria o Brasil, mas ao mesmo tempo que gerou apagamentos e epistemicídio desses povos.

11 Autores como Matthew Rampley (2009) e Eric Michaud (2019) destacam como a gênese da História da Arte como disciplina esteve implicada nas construções de identidade nacional.

12 Para Homi Bhabha (1989, p. 25), “Mesmo que conheçamos perfeitamente o conteúdo de outra cultura, mesmo que o representemos, evitando o etnocentrismo, é sua situação de fechamento da grande teoria (a exigência de que, em termos analíticos, seja o correto objeto de conhecimento e não a instância rebelde da diferença) que reproduz uma relação de dominante para dominada e levanta as mais sérias suspeitas sobre os poderes institucionais da teoria crítica”. Portanto, deve-se procurar um novo raciocínio analítico para a representação/apresentação da cultura para além do “império moderno”, observando a diferença para além da mera “celebração da diversidade”, que pode mascarar as agruras desse processo.

13 “Daiara Hori (1982), nome tradicional Duhigô, pertencente ao clã Iremiri ãhusirõ Pãrãmerã, do povo Yepá Mahsã, mais conhecido como Tukano. Nascida em São Paulo, é artista, ativista dos direitos indígenas e comunicadora independente” (Terena, 2020, p. 46).

14 No escopo de arte popular, Ticio Escobar (2014) distingue a arte popular feita por mestiços, povos indígenas e toda forma de expressão de grupos compreendidos como subalternos, minorias excluídas de uma participação plena e efetiva.

15 De acordo com o Instituto Estadual de Florestas, o termo piracema vem do tupi e significa: pira=peixe e cema=subida. É um período migratório no qual os peixes sobem os rios para reproduzir nas cabeceiras. Disponível em: <<http://www.ief.mg.gov.br/pesca/piracema>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

16 Escobar (2014) trata das mudanças de material em alguns cocares de uma tribo que incluíram objetos tomados na luta contra o governo, uma tradição no fazer dessas peças.

17 Em conversa realizada com os autores do texto. Débora também gentilmente revisou a versão final deste texto, para o qual trouxe questões importantes.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARDI, Pietro M. **História da arte brasileira**: pintura, escultura, arquitetura e outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BHABHA, Homi K. Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine. In: **Magiciens de la terre**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989, p. 24-27.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: UBU Editora, 2020, p. 299-346.

COLI, Jorge. Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais. **Perspective** – Actualité em histoire de l'art, 2, 2013, Brasil, p. 1-10.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In **Cultura com aspas e outros ensaios**: Manuela Carneiro da Cunha. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 304-369.

DE MELLO, Lawrence Estivalet; MALTA, Maria de Mello. A relação entre base, superestrutura e consciência social em Marx. **Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política**, v. 46, jan./abr. 2017, p. 56-73.

FARAGO, Claire. The “Global Turn” in Art History. In **The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review**. Boston: Brillo, 2018, p. 297-313.

ESBELL, Jaider. Artista apresenta conceito de arte indígena contemporânea em exposição itinerante. Entrevista concedida a Leandro Melito. **Portal EBC**, 8 jul. 2016. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2016/07/artista-apresenta-conceito-de-arte-indigena-contemporanea-em-exposicao-itinerante#>. Acesso em: 8 fev. 2024.

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. Entrevista concedida a Nina Vincent e Sergio Cohn. In COHN, Sergio; KADIWÉU, Idjahure. **Tembetá: conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue, 2019, p. 17-57.

ESCOBAR, Ticio. **El mito del arte y el mito del pueblo**: cuestiones sobre arte popular. Buenos Aires: Ariel, 2014.

ESTRADA, Gonzaga Duque. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, EBA, UFRJ, 2001, p. 174-191.

GELL, Alfred. **Arte e Agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GIUNTA, Andrea. **América latina en disputa**: apuntes para una historiografía del arte latinoamericano. Presentado en el International Seminar Art Studies from Latin America, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM and The Rockefeller Foundation, Oaxaca, 1-5 fev. 1996.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. Manaus: Valer, 2007.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 24, 1996, p. 68-75.

KRENAK, Ailton. Antes o mundo não existia. In NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 201-204.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton; COHN, Sérgio (org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LAGROU, E., & VELTHEM, L. H. van. (2018). As artes indígenas: olhares cruzados. BIB - **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, (87), 2018, 133–156.

LINHARES, Anna M. A. **Um grego nu**: índios marajoaras e identidade nacional brasileira. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A arte no período pré-colonial. Vol. 1. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p. 19-44.

MICHAUD, Eric. **The Barbarian Invasions**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2019.

MORESCHI, Bruno. **A História da arte**. 2017. Disponível em: < <https://bruno-moreschi.com/Historia-da-arte> >. Acessado em 15 jun 2023.

PINACOTECA. **Mulheres Artistas Indígenas**: questões de gênero na produção e reconhecimento. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=MtuFcD2L9JE>. Acesso em: 17 fev. 2021.

PITTA, F. M. A 'breve história da arte' e a arte indígena: a gênese de uma noção e sua problemática hoje. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 5, n. 3, p. 223–257, 2021.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. **Peru Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAMPLEY, Matthew. Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. **The Art Bulletin**, Vol. 91, No. 4 (December 2009), pp. 446-462.

Revista de História e Geografia. S/A. Parte segunda do Tesouro descoberto no Rio Amazonas. **Revista Trimestral de História e Geografia**. Rio de Janeiro, 1841. Tomo Terceiro, p. 39-52.

RIBEIRO, Flexa. **História Crítica da Arte**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. Volume I – Antiguidade.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: ZANINI, Walter (Org.) **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. I.

SANTOS, Boaventura de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 79, nov. 2007.



SCHAAN, Denise Pahl. Estatuetas Antropomorfas marajoara: o simbolismo de identidades de gênero. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Série Antropologia, Belém, v. 17, n. 2, p. 437-477, 2001.

SCHAAN, Denise Pahl. A ceramista, seu pote e sua tanga: identidade e papéis sociais em um Cacicado Marajoara. **Revista Arqueologia**, v. 16, p. 31-45, 2003.

SCHAAN, Denise Pahl. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. **Habitus**, v. 5, n. 1, jan./jul., 2007a.

SCHAAN, Denise Pahl. Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além – e apesar – das fases e tradições. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Ciências Humanas, Belém, v. 2, n. 1, p. 77-89, jan-abr. 2007b.

SCHAAN, Denise Pahl. **Marajoara Iconography**: a Structural Approach. Disponível em: [http://www.marajoara.com/Marajoara\\_Iconography\\_Structural\\_Approach](http://www.marajoara.com/Marajoara_Iconography_Structural_Approach). Acesso em: 22 fev. 2024.

SCHWARCZ, Lilia K. M. A “Era dos museus de etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: FIGUEIREDO; Betânia G.; VIDAL, Diana G. (Orgs.). **Museus**: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPq, 2005.

SCHWARCZ, Lilia K. M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TAUREPANG, Macuxi et al. **Makunaimã**: o mito através do tempo. São Paulo: Elefante, 2019.

TERENA, Naine (Curadoria). **Véxoa**: Nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel; EDUSP; FAPESP, 1992a.

VELTHEM, Lucia Hussak van. Arte Indígena: Referentes sociais e Cosmológicos. In: GRUPIONI, Luis D. B. (Org.) **Índios no Brasil**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992b.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O ocidente, a Antropologia e as Artes Indígenas: elementos de compreensão. In: VELTHEM, Lucia Hussak van. **O Belo é a Fera**: a estética da produção e da predação entre os Wayana. Lisboa: Assírio e Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003.

VOLZ, Jochen. Apresentação. In: TERENA, Naine (Curadoria). **Véxoa**: Nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

## SOBRE OS AUTORES

**Leandro Raphael Nascimento de Paula** é formado em Biologia e Comunicação Social pela UFPA, mestre pelo PPGArtes-UFPA e doutorando pelo PGEHA-USP, bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Jane Marques é** professora Livre Docente em Comunicação e Artes da USP. Atua como Coordendora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e professora no Mestrado Profissional em Empreendedorismo, além do curso de Graduação em Marketing.

Artigo recebido em  
2 de abril de 2021 e aceito em  
22 de fevereiro de 2023.

# **SOMBRA COMO UM ÍNDICE DE CORPOREIDADE: REVISITANDO SOMBRA NA HISTÓRIA DA PINTURA OCIDENTAL DESDE SEUS MITOS DE ORIGEM ATÉ O RENASCIMENTO**

**SHADOW AS AN INDEX OF CORPOREALITY: REVISITING  
SHADOWS IN THE HISTORY OF WESTERN PAINTING FROM  
ITS ORIGIN MYTHS TO THE RENAISSANCE**

**JAMERSON SÉRGIO PASSOS REZENDE**

**LA SOMBRA COMO ÍNDICE DE CORPOREIDAD: REVISITANDO  
LAS SOMBRA EN LA HISTORIA DE LA PINTURA OCCIDENTAL  
DESDE SUS MITOS DE ORIGEN HASTA EL RENACIMIENTO**

## RESUMO

Artigos Originais

Jamerson Sérgio  
Passos Rezende\*

 <https://orcid.org/0000-0001-9039-002X>

\* Instituto Federal de  
Educação Ciência e Tec-  
nologia do Norte de Minas  
Gerais (IFNMG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.  
ars.2024.183885

e-183885

Partindo de um amplo entendimento da sombra como conceito espacial, o presente ensaio propõe uma revisão bibliográfica sobre as representações de sombra na história da pintura ocidental tradicional, tanto em suas dimensões técnicas quanto simbólicas. Por meio de imagens pontuais, o texto comenta este tema, limitando-se a um recorte temporal, desde os mitos fundadores da pintura na Idade Antiga até o século XVI. O embate teórico confronta uma ideia preestabelecida de que as representações de sombra anteriores ao *Cinquecento* ocorreram apenas de maneira intuitiva. Com isso, busca-se demonstrar que, apesar das limitações técnicas da pintura medieval, as sombras já eram utilizadas como elementos articuladores de significado ao oferecer testemunho e representação de alguma corporeidade.

**PALAVRAS-CHAVE** História da arte; Pintura; Sombra; Representação; Corporeidade.

## ABSTRACT

Starting from a broad understanding of the shadow as a spatial concept, this essay proposes a bibliographic review on the representations of shadow in the history of traditional Western painting, both in its technical and symbolic dimensions. Through specific images, the text comments on this theme, limiting itself to a time frame, since the founding myths of painting in the Ancient Age until the 16th century. The theoretical clash confronts a pre-established idea that the shadow representations prior to the *Cinquecento* happened only in an intuitive way. Thereby, it seeks to demonstrate, despite the technical limitations of medieval painting, that shadows were already used as articulating elements of meaning when offering testimony and representation of some corporeality.

## KEYWORDS

Art History; Painting; Shadow; Representation; Corporeality.

## RESUMEN

A partir de una comprensión amplia de la sombra como concepto espacial, este ensayo propone una revisión bibliográfica sobre las representaciones de la sombra en la historia de la pintura tradicional occidental, tanto en su dimensión técnica como simbólica. A través de imágenes específicas, el texto comenta la temática, limitándose a un marco temporal, desde los mitos fundacionales de la pintura en la Edad Antigua hasta el siglo XVI. El choque teórico confronta una idea preestablecida de que las representaciones de sombras anteriores al *Cinquecento* ocurrían sólo de manera intuitiva. Con ello buscamos demostrar que, a pesar de las limitaciones técnicas de la pintura medieval, las sombras ya eran utilizadas como elementos articuladores de significado al ofrecer testimonio y representación de alguna corporalidad.

## PALABRAS CLAVE

Historia del arte; Cuadro; Sombra; Representación; Corporeidad.





## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sombra é um conceito. Chamamos de sombra o resultado de uma relativa carência de luz em um determinado local. Os comportamentos da luz visível em relação à variedade de superfícies nas quais elas incidem, bem como sua percepção a partir de células especializadas da retina, são fenômenos complexos. Basicamente, em meios transparentes, a luz propaga-se em linha reta; mas, ao se deparar com superfícies translúcidas ou opacas, o fluxo luminoso contínuo é interrompido parcial ou totalmente. Estas interrupções de luz criam sombras.

Justamente por ser uma interrupção local da luz, Roberto Casati (2001) define a sombra como um conceito espacial, de caráter figural e causal. Figural porque, para o filósofo, muito frequentemente reconhecemos a sombra a partir de um limite mais ou menos definido em relação à luz, o que nos dá uma característica essencialmente visual.

A sombra deve ter uma figura que possamos ver ou, pelo menos imaginar. A figura da sombra é particular, porque normalmente as coisas que têm uma figura são materiais. Uma exceção são os buracos, que, contudo, são também objetos táteis, enquanto as sombras são apenas visuais. As sombras são figuras puras. (CASATI, 2001, p. 284)

Causal porque, pensando em sombras como algo que é projetado (sobre uma superfície), sabemos que ela pode ser produzida e, então, podemos, de certo modo, manipulá-las.

A causalidade no conceito de sombra está ligada a uma imagem de nós mesmos como agentes capazes de mudar o mundo a nossa volta. Podemos controlar as sombras com nosso movimento, assim como controlamos a raquete. Entretanto [...] só podemos controlá-las até certo ponto: por exemplo, não conseguimos fazê-las rodar em torno de nós. Isso poderia explicar porque as sombras se tornam facilmente veículos que transportam magníficas imagens psicológicas. São nossas escravas, mas não nos obedecem em tudo [...]. (CASATI, 2001, p. 285)

As sombras, enquanto fenômeno visual, com frequência alimentam a curiosidade individual ou coletiva (para não dizer que exercem algum fascínio) em diferentes culturas e períodos históricos, gerando crenças, superstições e poéticas variadas. Casati (2001) nos

mostra uma série de relatos linguísticos, literários e etnográficos e, então, reflete sobre o complexo imaginário das sombras:

A sombra parece habitar um compartimento da mente que se comunica com o departamento dos objetos – as sombras são coisas físicas – e que, ao mesmo tempo, se abre para o departamento da psique – as sombras são imagens da alma. Quando refletimos sobre o estranho comportamento das sombras, os dois departamentos põem-se a trabalhar. Nessa duplicidade se aninha, provavelmente, a explicação cognitiva da riqueza das metáforas e das histórias da sombra. (CASATI, 2001, p. 46)

Além de nos dar estímulos para reflexão conceitual, a sombra, sendo elemento complementar à luz, nos auxilia tanto na percepção do ambiente circundante quanto na leitura das representações visuais de modo geral: 1. ao situar as formas no espaço, oferecendo assim, um referencial de distância dos objetos em relação ao contexto e ao observador;<sup>1</sup> 2. ao conferir substancial volume às formas observadas, proporcionando o (re)conhecimento da realidade do mundo tridimensional. Essa complementaridade indissociável entre luz e sombra, entre claro e escuro é de fundamental importância para o historiador da arte Victor Stoichita (2016), por ser, em suas palavras, “[...] uma das vias de acesso à história da representação no Ocidente” (STOICHITA, 2016, p. 9). Ou seja, as relações de luz e



sombra podem ser uma importante evidência visual para o estudo da história da arte.

Observaremos tais relações de luz e sombra em um recorte historiográfico iniciado na Idade Antiga com os mitos fundadores da pintura e escultura, a partir do contorno de uma sombra projetada, como é contado por Plínio, o Velho. Ainda na Antiguidade, propomos uma discussão sobre a aplicação de sombras como recurso ilusionista nos afrescos arquitetônicos romanos. Posteriormente, faremos uma análise de imagens do *Quattrocento*, enquanto transição do Gótico para o Renascimento, em uma leitura comparativa do modo como tais estilos se relacionavam com a problemática da representação das sombras. Neste ponto, destacamos as poéticas de Fillipo Lippi; Giovanni di Paolo; Luca Signorelli, em intertexto com Dante Alighieri; e Masaccio.

Dada a especificidade desta delimitação temática, ressaltamos os desafios encontrados durante a pesquisa, seja pela escassez de fontes bibliográficas especializadas, seja pelos poucos trabalhos apresentados em congressos (parte considerável das investigações sobre sombras na arte se debruça em obras a partir do séc. XVI). Também por este motivo, afirmamos a relevância desta matéria, uma vez que ela se mostra como terreno fértil para abordagens históricas

e também poéticas, uma vez que novos conceitos operacionais podem ser explorados a partir de estudos teóricos.

Se, por um lado, percebemos que as sombras são consideradas em suas possibilidades conceituais mais efetivamente nas poéticas modernas e contemporâneas – dado que ela se liberta da necessidade de aplicações naturalistas. Por outro lado, buscamos refletir sobre a representação histórica de sombras em termos de crescente significado e interpretá-las menos como práticas intuitivas do que simbólicas. Entendemos que, mesmo diante das limitações técnicas e culturais, as sombras já eram utilizadas como elemento simbólico antes mesmo das primeiras teorias de sombra, no Renascimento: mais especificamente, como índices de corporeidade.<sup>2</sup>

O percurso teórico basal na elaboração dessa narrativa de pesquisa apoia-se fundamentalmente nos escritos do psicólogo alemão Rudolf Arnheim; e dos historiadores da arte Michael Baxandall, Roberto Casati e Victor Stoichita. A partir da teoria da *Gestalt*, Arnheim (2015) entende a visão como uma percepção de padrões estruturais significativos e, então, considera o potencial simbólico da sombra como um elemento artisticamente ativo em nossa percepção. Tendo princípios semelhantes, Baxandall (1997) busca compreender o papel

das sombras em nossa experiência visual, porém, em debate com três vertentes teóricas do século XVIII: física, empirista e cognitiva. Por sua vez, Casati (2001) revela um interesse particular neste fenômeno visual e conduz suas investigações em duas perspectivas: uma enfatizando a complexidade dos aspectos perceptivos e culturais da sombra; outra, no seu valor para o conhecimento objetivo do mundo. Já Stoichita (2016), observando a necessidade de estudos históricos aprofundados sobre o tema, estabelece uma dialética hegeliana na relação luz/sombra, localizando-a na interseção entre a história da representação e a filosofia da representação.

Segundo Baxandall (1997), devemos considerar dois momentos para a percepção da luz e das sombras: um primeiro momento quando a luz incide sobre determinada superfície e um segundo momento quando a luz é refletida dessa superfície para o olho. A partir dessas considerações, delimitamos, juntamente com o autor, as nomenclaturas de sombras utilizadas no decorrer do texto a fim de tornarem mais claras suas distinções. Baxandall (1997) classifica as diferentes sombras de acordo com o ângulo e a intensidade em que a fonte de luz incide no objeto e o tipo de superfície na qual elas se anteparam, da seguinte maneira:

- a) aquelas sombras consequentes da iluminação de um objeto e que são observadas em uma superfície distinta deste, serão denominadas sombras lançadas. Como quando, por exemplo, um objeto “lança” sua própria sombra sobre a mesa que o apoia;
- b) semelhante à primeira, quando a iluminação de um objeto opaco e de relevo irregular (com alguma proeminência por exemplo), cria uma sombra na superfície indistinta do mesmo corpo, chamamo-la de sombra projetada. Tomemos como exemplo um rosto que, quando iluminado lateralmente, o nariz projetará uma sombra no perfil oposto;
- c) diferente das sombras anteriores, quando a superfície do corpo não recebe iluminação pelo ângulo posterior que se encontra em relação à fonte, torna-se ela própria uma sombra, ou melhor, uma autossombra. É o caso das que são familiares à produção de silhuetas;
- d) nas situações em que o objeto recebe parcialmente a iluminação de uma fonte em ângulo agudo, forma-se um sombreado – que varia sua intensidade de acordo com a progressão da convexidade em que a superfície se

aproxima ou se afasta da luz, até tornar-se totalmente iluminada ou uma autossombra respectivamente.<sup>3</sup>

- e) há ainda os casos de microssombras, que, como o nome indica, são pequenas sombras criadas pela textura de superfícies iluminadas, como o granulado de uma folha de papel, por exemplo.

## ORIGENS DA REPRESENTAÇÃO VISUAL A PARTIR DA SOMBRA

Seja como elemento puramente visual e estético, ou conceitual e simbólico, as sombras sempre estiveram presentes na história das artes visuais. Como dito anteriormente, destacamos como referência deste estudo, os trabalhos de Arnheim (2015), Baxandall (1997), Stoichita (2016) e Casati (2001). Todos eles concordam que devemos à sombra uma das hipóteses sobre o nascimento da pintura e da escultura a partir do desenho de uma silhueta. O último narra em detalhes o mito contado inicialmente por Plínio, o Velho (séc. I a.C.), cujo excerto anunciamos a seguir:

Participam três autores: Butade, o oleiro de Cición que trabalha em Corinto, sua filha e o namorado dela. Antes da partida

do namorado, para o estrangeiro, a moça traça o perfil da sombra dele na parede. No dia seguinte, o pai faz um baixo-relevo a partir do perfil. A pintura e a escultura nascem quando a sombra é fixada num muro pela mão que desenha. (CASATI, 2001, p. 215-216).

O mito procura explicar a suposta origem das pinturas murais e, sobretudo, das cerâmicas gregas no período arcaico (fig. 1), cujas silhuetas negras e redução de detalhes internos às figuras remetem-nos às propriedades bidimensionais das sombras. Suposta origem porque a primeira narrativa sobre as origens da pintura é dada por Plínio e, de acordo com historiador da arte Victor Stoichita (2016), a fonte carece de referências temporais. Vejamos:

A questão das origens da Pintura é obscura. [...] Os egípcios afirmam que esta arte foi inventada por eles, seis mil anos antes de surgir na Grécia; é, manifestamente, uma vã pretensão. Entre os gregos, alguns dizem que foi descoberta em Sicião, outros em Corinto, mas todos afirmam que começou com um delinear do contorno da sombra humana. Foi o primeiro método; ao segundo, empregando cores isoladas, chamou-se monocromo; este foi de seguida aperfeiçoado, persistindo até os dias de hoje. (PLÍNIO apud STOICHITA, 2016, p. 11).

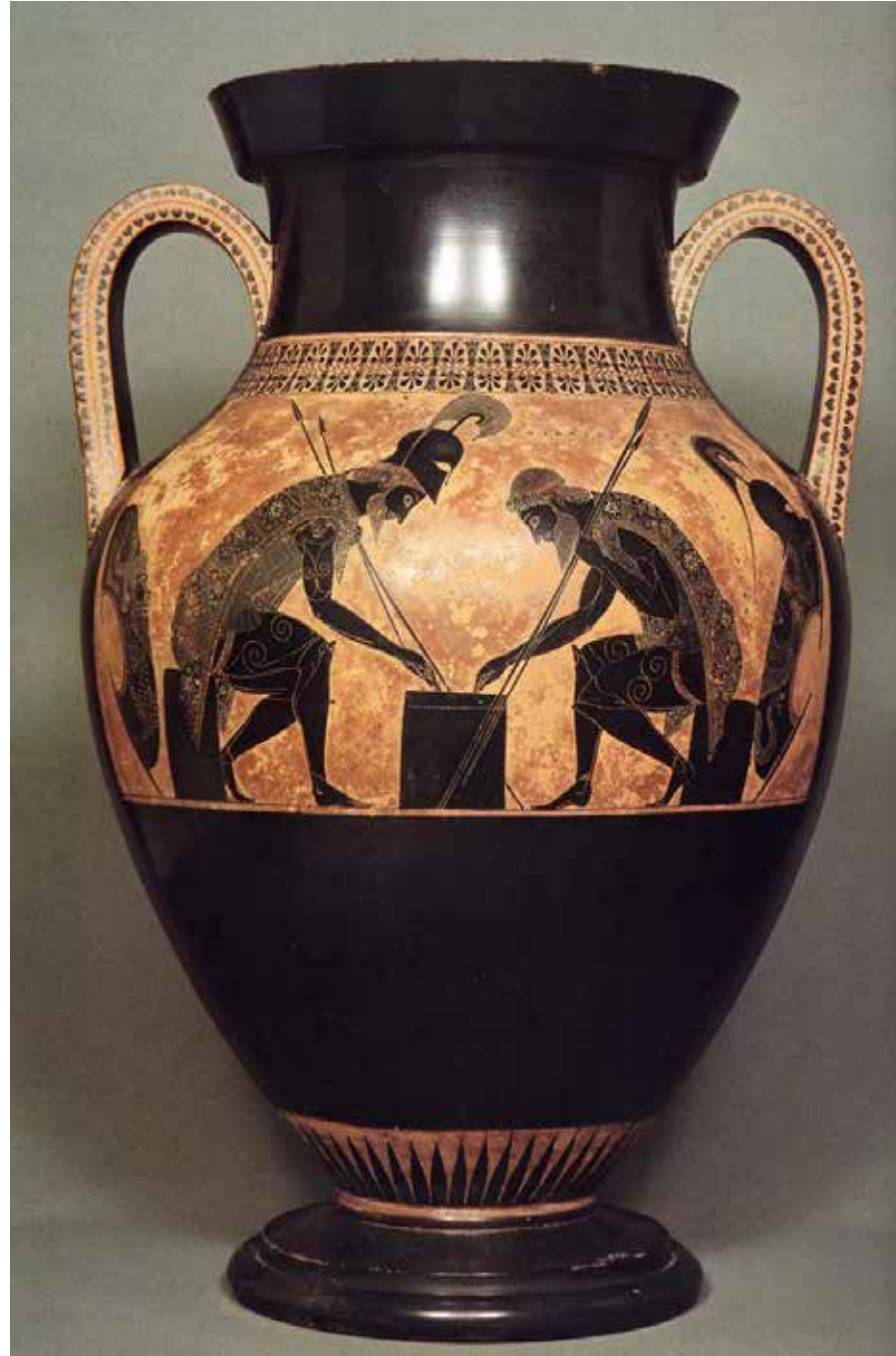


**Figura 1.**  
Exéquias. Ânfora com Aquiles e Ajax jogando (detalhe), 575-525 a.C. Cerâmica, 61 cm. Museu Gregoriano Etrusco, Vaticano.

Segundo Stoichita (2016), o próprio reconhecimento das origens da pintura descrita por Plínio como “obscura” revela o caráter mítico de sua passagem, ao mesmo tempo em que revela também uma tentativa de enfraquecer ou até mesmo anular a origem hipotética da pintura pelos egípcios. Jacqueline Lichtenstein (2004) também sinaliza esta questão quando comenta sobre as ressalvas de Plínio em relação à pintura egípcia.

Para além destas controvérsias, o fato que destacamos destas passagens de Plínio é a primitividade da origem da representação visual, dada, não pela observação direta da figura humana, mas sim pelo contorno fixado da projeção de sua sombra. A pintura, segundo o mito narrado, nasceria então de um simulacro primário, uma figura presente que registra e substitui um corpo ausente; nas palavras de Stoichita (2016, p. 15), uma “metafísica da imagem”. Em suma, a origem da pintura remonta a um momento de representação de uma representação (pintura da sombra de um corpo) e, conseqüentemente, relaciona-se com a origem do próprio conceito de representação pictórica. É justamente essa operação bidimensional sintética original que reduz a figura à sua silhueta essencial, que relacionamos, por analogia, às pinturas cerâmicas do período arcaico – de figuras negras sobre fundo vermelho.



O fim daquele trecho de Plínio, como citado por Stoichita (2016), aponta para um desenvolvimento técnico a partir da silhueta original: os monocromos vinham preencher os contornos com áreas isoladas de cor; ou seja, uma aplicação de cor para fazer distinção entre os planos de uma imagem. Prosseguindo com o mito, Plínio conclui:

Por fim a arte saiu de sua monotonia; descobriu a luz e as sombras, e, através dessa diferença, as cores sobressaíram por mútuo contraste. A elas se veio juntar mais tarde o brilho, outro valor além da luz. Àquilo que fica entre o brilho e a sombra, chamamos de claro-escuro, e ao lugar onde duas cores se encontram e passam de uma cor a outra chamamos de meia-tinta. (PLÍNIO apud STOICHITA, 2016, p. 14)

Para Stoichita (2016), a história da sombra contornada explica os primórdios da arte, interpretando uma realidade histórica – a pintura antiga – por meio de um mito de origem. E, a partir desta origem, uma vez superada a projeção plana da pintura monocromática pela modelagem tonal, a sombra perde sua função de matriz de imagem para se tornar elemento expressivo potencial em si.

Segundo Casati (2001), a representação visual das sombras sempre ocorreu por tentativa e erro, o que, às vezes, conseqüentemente, gerava incongruências ou ruídos na relação com outros elementos de composição, prejudicando em maior ou menor grau a apreensão do conjunto total da obra. A dificuldade de uma reprodução pictórica convincente das sombras, do ponto de vista perceptivo, suscitou, com o tempo, uma resistência geral por parte dos artistas a trabalharem com sombras projetadas, o que culminou em um “tabu cultural” assentado, segundo o autor, em três motivos principais.

O primeiro deles é de ordem simbólica, sendo justificado por propriedades metafísicas das sombras: “As sombras são imagens inquietantes, perigosos esconderijos para bandidos de tocaia, são duplicações aborrecidas das figuras. No fim das contas só enchem o quadro e desviam a atenção” (CASATI, 2001, p. 217).

O segundo motivo articula que os artistas são geralmente desatentos em relação às sombras, e que as obras seriam, então, o reflexo desse comportamento. Sobre este ponto, é interessante destacar as passagens de Cennino Cennini sobre o sombreado das

figuras em seu *Libro dell'Arte*, como citado por Stoichita (2016). No tratado em questão, o pintor toscano detalha uma série de procedimentos pictóricos para a execução dos sombreados; mas, por outro lado, ignora a representação de sombras lançadas e de sombras projetadas. Ou seja, a preocupação de Cennino concentrava-se em questões de consistência e volumetria ilusória das figuras, em prejuízo à contextualização espacial delas, uma vez que as sombras lançadas cumprem, dentre outras funções, a de posicionamento das figuras no espaço.

Por fim, a terceira razão defendida por Casati (2001) é uma dificuldade de ordem técnica: diante da complexidade física e perceptiva que é o fenômeno da luz, os pintores precisam dispor de uma série de escolhas e soluções criativas para representá-las. Em suas palavras:

Uma sombra no ambiente altera significativamente a quantidade de luz refletida por certa área. O pintor deve resolver a equação da sombra, calcular quanto deve escurecer certa zona do quadro para que as relações entre as luminosidades sejam suficientes para sugerir o claro-escuro natural. (CASATI, 2001, p. 218)

E prosseguindo seu pensamento, o filósofo adverte:

É fácilimo errar por excesso. Os novatos em pintura escurecem demais as zonas que representam as sombras; o resultado são manchas negras sem nenhuma relação com a luz. A representação da sombra deve falar da luz que cria a sombra; o mínimo erro congela a sombra e a faz falar sozinha de si mesma. (CASATI, 2001, p. 218)

Devemos nos atentar para o fato de que, nesta passagem, Casati está considerando apenas as propostas e as operações naturalistas para a representação das sombras, excluindo as experimentações formais e os níveis de abstração delas consequentes. Em pinturas cuja composição é relativamente complexa – em termos de quantidade de formas e suas múltiplas relações –, a busca de um equilíbrio visual torna-se imperativa: não somente por criar ritmos de leitura visual, mas, antes, para criar harmonia na totalidade da imagem, de modo que nenhuma das formas torne-se demasiadamente destacada, concorrendo com as demais pela atenção do espectador (salvo os casos em que esse equilíbrio é intencionalmente perturbado, visando a um objetivo visual específico).

Nas relações pictóricas mencionadas, de fato o exagero no escurecimento de uma sombra criaria uma série de complicações visuais, não somente por diminuir a luminosidade da obra – limitando a saturação das cores na reflexão da luz – mas também

por romper com o equilíbrio das formas, criando “buracos” na imagem, uma vez que essas sombras excessivamente escuras não encontrariam resistência visual em outras formas que as contrabalanceassem.<sup>4</sup>

A estas questões de iluminação, Casati ainda acrescenta a dificuldade da representação das sombras lançadas, que possuem caráter geométrico perspectico.

A sombra nos fala de luz indicando o lugar de onde ela provém. Na imagem, as linhas físicas da luz devem ser projetadas de modo a reproduzir a relação espacial entre a fonte de luz, o objeto que faz a sombra e a figura da sombra num anteparo ou no chão. Essas projeções se baseiam na mesma matemática subjacente à perspectiva. Resolver adequadamente o problema da projeção da sombra significa resolver o problema da perspectiva. (CASATI, 2001, p. 218)

Para melhor visualização destas questões, façamos uso de exemplificações semelhantes às fornecidas pelo autor. A primeira delas é um dos afrescos de estilo arquitetural<sup>5</sup> pintado na Sala das Máscaras, na casa de Augusto, em Roma (fig. 2).

**Figura 2.**  
*Sala das Máscaras, séc. I d.C. Afresco.*  
Parede sul da Casa de Augusto, Monte  
Palatino, Roma.



Pela perspectiva e pelo tratamento de cores e de sombras, que criam uma ilusão de profundidade nesta pintura mural, podemos dizer que se trata de um *Tromp l'oeil*. A perspectiva linear, que aponta para um ambiente externo a partir de um portal ou janela, é reforçada pela perspectiva atmosférica, que atenua a intensidade das cores exteriores.

Segundo Casati (2001), os pintores romanos teriam conhecimento do uso das sombras para criar uma ilusão espacial, mesmo antes de uma sistematização ou teoria sobre elas, e usaram

seus conhecimentos para causar o efeito tridimensional no afresco. Por isso, a aplicação das sombras nesta pintura ainda nos parece um tanto intuitiva se observarmos a sequência de colunas e as sombras projetadas nos mezaninos onde se situam as máscaras teatrais.

Para o autor, não podemos afirmar com certeza a origem destas sombras, pois:

- a) A silhueta delas não corresponde a nenhum outro formato arquitetônico presente, já que as colunas projetadas fundem-se à outra sombra diagonal, que nos dá a leitura de um parapeito, existente somente no mezanino onde as sombras se projetam;
- b) Não oferecem testemunho fiel de uma fonte de luz em qualquer ponto dentro ou fora da imagem, porquanto, em qualquer ângulo hipotético, a fonte de luz não poderia lançar as sombras onde as vemos. Se imaginarmos, por exemplo, a fonte de luz do lado esquerdo da imagem, a sombra no mezanino esquerdo também deveria ser projetada do lado oposto, e supondo que a luz parte da abertura da janela, ela não poderia projetar as sombras das colunas longitudinalmente nos mezaninos – o resultado seria uma projeção diagonal, expandindo-se pelo chão. Além

disso, as sombras não seriam como as vemos, pois, nesse caso, deveriam ser mais distorcidas perspectivamente na medida em que se afastam da fonte de luz, como do lado oposto a elas.

No caso desta pintura parietal, as sombras lançadas seriam feitas, concluindo Casati (2001), a partir da observação prévia de outro modelo e, depois, transportadas para esta composição, não havendo um estudo sistemático ou uma adaptação para a situação específica deste ambiente, o que explicaria tais dissonâncias visuais.

Divergimos nossa leitura à de Casati com relação à primeira causa da ambiguidade visual nas sombras lançadas. Ao rever a imagem, podemos observar que o formato das sombras assemelha-se não ao parapeito do mezanino, mas ao parapeito posicionado longitudinalmente, e que, em cada um dos lados do espaço representado, separa o nicho da porta do nicho da janela correspondente.

Neste sentido, a sombra do espaço direito seria verossímil se imaginarmos uma fonte luminosa próxima à porta direita. Mas a sombra projetada no mezanino do lado esquerdo ainda seria impossível, mesmo com uma segunda fonte de luz: caso esta luz se



posicionasse próximo à porta da esquerda para projetar a sombra no mezanino esquerdo, esta sombra deveria estar colada no parapeito, não separada dele como ocorre na imagem. Com isso, chegamos à conclusão de que a sombra do lado esquerdo apenas replica a sombra do lado oposto, sem as devidas adaptações de posição no espaço: a sombra esquerda deveria ser invertida horizontalmente, de forma espelhada e não idêntica à sombra direita.

Outra imagem onde podemos observar o uso de sombras para ampliar a ilusão de profundidade espacial, assim como alguns conflitos de perspectiva gerados dessa relação, é a *Natividade*, de Filipo Lippi (fig. 3), pintada no domo da Catedral de Santa Maria Assunta, na comuna italiana de Espoleto. Na imagem observamos, em primeiro plano, o grupo da Sagrada Família centralizada na parte inferior do afresco; e, na parte superior, um grupo de três anjos voando sobre uma nuvem, levemente deslocados para a esquerda, como se, nesta narrativa visual, entrassem na cena no momento em que ela foi representada.



**Figura 3.**  
Filippo Lippi. *Natividade*, 1466-1469. Afresco. Domo da Catedral de Santa Maria Assunta, Espoleto.

Sob os anjos, um caibro diagonal avança da parede mais ao fundo. Este elemento repete-se três vezes, horizontalmente, na parede perpendicular à direita, em direção ao lado esquerdo. A sombra do caibro da esquerda é lançada na parede de onde ele sai, seguindo uma diagonal descendente para a direita, levando-nos a supor uma fonte de luz na diagonal oposta, situada fora da cena representada. Os caibros da parte direita, por sua vez, lançam sombras paralelas à anterior. O problema surgido aqui, contudo, é que a primeira sombra lança-se em uma parede perpendicular à fonte de luz, enquanto as demais lançam-se em uma parede paralela àquela fonte; ou seja, seria fisicamente impossível estas sombras descreverem a mesma direção e terem o mesmo formato da primeira.

Isto posto, o termo “coerência das sombras” é, então, definido por Casati como a capacidade visual de apreender a totalidade de uma imagem, mesmo diante de pequenos desvios, como estes apontados.

A mente do espectador diante de um quadro se contenta com poucos indícios para reconstruir a cena representada e a reconstrução não é (muito) atrapalhada por uma eventual contradição entre as sombras. Para encontrar a incoerência, é preciso levantar uma hipótese: ‘Se a sombra à direita tem

essa direção, *então* a sombra da esquerda não pode ter essa outra direção...’.  
(CASATI, 2001, p. 222)

E conclui: “Nesses raciocínios, as sombras se revelam objetos que fazem pensar, que se dirigem não apenas ao olhar, mas também à mente” (CASATI, 2001, p. 222). Adiante, o filósofo afirma que, para encontrarmos tais detalhes, é preciso uma investigação mais atenta, com formulação de hipóteses, tal qual fizemos na leitura acima. Em outras palavras, na apreciação de uma obra de arte, faz-se necessário que determinado fenômeno seja buscado por uma percepção intencional, voltada para um fato específico, para que ele adquira significado.

A atenção é um conceito chave para Baxandall (1997) ao estudar a percepção visual a partir das sombras: “Atenção é um conceito muito instável – um ato ou estado, de percepção focalizada, e/ou percepção dirigida, percepção seletiva, percepção ativa, percepção consciente, percepção reflexiva” (BAXANDALL, 1997, p. 154). O autor distingue dois estados, ou processos da percepção: o *processo paralelo anterior*, que corresponde a uma interação imediata do indivíduo com o fenômeno visual, sendo marcada por contínuas reações dos receptores (*inputs*) aos estímulos externos (*outputs*); e o *processo serial posterior*, dado em um

segundo nível pela produção de informações a partir do processo anterior. Para Baxandall, o processo criativo do artista situa-se na interpenetração entre ambos estados perceptivos, justamente por ser um processo de abstração ativa dos estímulos externos recebidos, que são transformados, ressignificados e combinados em outros meios que, por sua vez, exigem alguma análise reflexiva para serem (re)interpretados. Segundo o teórico, as sombras são um desses estímulos atuantes na passagem de uma consciência desatenta para uma consciência atenta.

Podemos pensar, com isso, que, à primeira vista, as sombras são elementos complementares à percepção visual do espectador, passando despercebidas por ela em nível pré-consciente. Para que a presença das sombras seja de fato notada e percebida em suas relações formais, é preciso um exame mais cuidadoso da obra de arte, levando a percepção para nível consciente. Sendo então a sombra um possível indício de tomada de consciência da percepção visual, podemos partir dela como tema de estudo, tanto em pesquisa teórica quanto em ambientes de ensino e aprendizagem da arte, com práticas de leitura, estimulando o espectador/aluno a se atentar para as sombras como elemento visual e simbólico e, a partir disso, desenvolver suas capacidades interpretativas

e comunicativas. Com as reflexões de Baxandall, fica evidente a possibilidade de consciência perceptiva a partir do elemento sombra no processo criativo; mas acreditamos que, enquanto fenômeno visual potente, as sombras podem cumprir esse papel para além de questões próprias da poética.

Retomando nossa narrativa visual, devemos nos alertar, porém, que aqueles desvios – ou mesmo as ausências – de sombra, em relação à realidade observável, como representados pelos pintores antes da sistematização da perspectiva no Renascimento, não devem ser tomados como um fato geral dos artistas do *Quattrocento*. Se tomarmos, por exemplo, o painel de *A Fuga para o Egito* (fig. 4), pintado por Giovanni di Paolo, vemos uma relação consciente da representação das sombras projetadas com relação à fonte de luz. Ao observarmos os planos mais afastados, mesmo com a perda de pigmentação em algumas áreas, vemos que os elementos da paisagem (montanhas, árvores, arquiteturas, até animais e camponeses) projetam sombras em perspectiva, todas na mesma direção, opostas à fonte de luz – que o artista faz questão de evidenciar no canto superior esquerdo, como testemunho inegável da origem das sombras, em vez de omiti-las, como seria mais comum.



**Figura 4.**  
Giovanni di Paolo. *A Fuga para o Egito*,  
1436. Têmpera sobre madeira. Pinacoteca  
Nacional, Siena.



Ao avançarmos a leitura até o primeiro plano, vemos dois grupos de pessoas em direção à direita da composição: um deles, a Sagrada Família em sua retirada. É interessante notar, nesta

representação, o contraste no tratamento das figuras principais com as figuras afastadas, como se os protagonistas da cena fossem acrescentados posteriormente, deixando-os deslocados de seu contexto especial: tal efeito é dado pela omissão das sombras projetadas por essas personagens. Segundo Stoichita (2016), a diferença dá-se menos por uma imperícia técnica ou perceptiva do que por uma escolha poética. Para o historiador, Giovanni di Paolo emprega nesta pintura dois processos pictóricos distintos: no primeiro plano, as figuras pertenceriam a uma tradição bidimensional medievais; enquanto a paisagem seria fruto de uma observação da natureza. E,

se a óptica [sic] medieval estuda com grande interesse o problema da projeção das sombras, a arte da mesma época ignora-o quase por completo. O facto [sic] pode ser atribuído ao estatuto (onto)lógico da imagem medieval, já que esta é, em princípio, uma entidade que se deseja isenta de corporeidade. (STOICHITA, 2016, p. 47)

Assim, podemos concluir com Stoichita que as (ausências de) projeções de sombras naquelas pinturas davam-se, por vezes, por uma escolha consciente dos artistas dentro do contexto da arte cristã de sua época. No caso da Idade Média, a subtração de sombras



indicava uma relação de distanciamento para com o corpo físico naturalista – haja vista a representação esquematizada das figuras – em função de uma espiritualidade ideal representada – evidenciada pela presença das auréolas nas figuras sacras.<sup>6</sup>

Para o uso da sombra como elemento simbólico, a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, nos dá algumas pistas conceituais. Primeiramente, a obra do poeta nos leva a reflexões sobre a ausência de corporeidade das sombras e, em um segundo momento, sobre a sombra como testemunho da presença de um corpo opaco – pela obstrução da luz.

De acordo com Stoichita, no primeiro caso, Dante frequentemente se refere às almas como almas visíveis – mesmo que destituídas de um corpo – como espectro ou sombras. Por exemplo, nos seguintes versos extraídos do “Conto II do Purgatório”: “Sombras vãs, verdadeiras só no aspeito! / Três vezes quis nos braços estreitá-la, / Só as três vezes estreitei ao peito.” (ALIGHIERI, 2003, p. 278).

No segundo caso, temos uma passagem do “Conto III do Purgatório” quando Dante demonstra uma inquietação ao perceber a ausência de sombra em Virgílio – poeta romano e guia de Dante durante sua jornada pelo Inferno e Purgatório – enquanto caminham de costas para a luz, observando o chão – onde, supostamente,

a sombra de ambos deveria estar projetada. Seguindo no “Conto V”, as almas purgadas espantam-se com o fato de não identificarem Dante como sendo uma delas, justamente pelo fato de seu corpo projetar uma sombra.

– ‘Vede! A luz’ – exclamou – ‘não é brilhante  
À sestra do que mais vai demorado;  
Pelo meneio a um vivo é semelhante.’

Olhos volvi daquela voz ao brado,  
E as vi notar, de maravilhas cheias,  
Como eu, andando, a sombra tinha ao lado.  
(ALIGHIERI, 2003, p. 298)

Como observa Casati a partir deste trecho, “As almas dos mortos (por serem sombras) não fazem sombra. Dante é um estranho entre as almas e sua sombra o desmascara” (CASATI, 2001, p. 223).

Com relação à configuração das sombras, Luca Signorelli, pintor do século XVI, nos dá um testemunho de soluções visuais essencialmente práticas para a sombra quando representa, na Capela de São Brizio, justamente a passagem anteriormente citada. No detalhe do afresco (fig. 5), notamos, em primeiro plano e no canto esquerdo, um grupo de almas espantadas com a figura

central: a alma de trás aponta para Dante, enquanto a alma mais próxima do espectador vira-se para as outras, ao mesmo tempo em que, com o braço direito estendido, tenta tocar o estranho protagonista. Dante parece caminhar em direção ao lado direito da imagem (para onde aponta o guia Virgílio); porém, com sua mão esquerda, levanta suas pesadas vestes e se volta para o lado oposto, observando diretamente sua sombra lançada no chão. Todos na cena, com exceção dos grupos em segundo e terceiro planos, parecem se dirigir para o inusitado acontecimento – o grupo da direita também observa o chão onde se forma a sombra das personagens centrais.

**Figura 5.**  
Luca Signorelli. *A sombra de Dante* (detalhe de O poeta Virgílio), 1499-1502. Afresco. Capela da Madona de São Brizio, Orvieto.



Observamos, por conseguinte, duas diferenças entre texto e imagem. A primeira é a divergência entre a representação de Virgílio, por Signorelli e por Alighieri: o poeta romano, na referência literária é “descoberto” como uma alma sem sombra no mesmo “Conto V”; ao passo que na imagem, Virgílio possui uma sombra

semelhante em forma, tamanho e cor à sombra de Dante, o que nos leva a interpretá-la como uma presença viva, assim como Dante. Concluímos, desse trecho, em consonância com Stoichita (2016), que a sombra em Alighieri, é simbólica:

Nessa passagem crucial, o autor sublinha, com a clareza e o vigor poético que lhe são próprios, que a projeção de sombras é um facto [sic] da vida: na *Divina Comédia*, só Dante *tem* uma sombra, ao passo que as outras personagens *são* sombras. [...] a sombra é atributo essencial do corpo. (STOICHITA, 2016, p. 49, grifos do autor)

A segunda, em relação à descrição das demais almas: diferente do poema, no afresco, as demais almas também têm sombras – uma sombra esguia e achatada, diferente da sombra projetada por Dante e Virgílio. Com este novo detalhe, as almas parecem, agora, estranharem-se, não com o fato de os protagonistas terem uma sombra, mas sim com a diferente silhueta que ela adquire ao observá-la quando em comparação ao corpo de seus criadores. Ora, se a sombra é uma projeção de formato semelhante, um duplo sintético do corpo referente, tal sombra não poderia, a princípio, pertencer aos poetas pela não correspondência entre suas formas.

Em sua análise, Casati (2001) chega à conclusão de que as sombras lançadas pelas almas, como representadas no afresco, são somente uma solução visual à representação pictórica, a que ele chama de “sombras de ancoragem”; isto é, uma porção de sombra que se lança em uma pequena área, no ponto em que a base de um corpo toca o chão, e que, por sua simplicidade e por sua dimensão reduzida, não causa muita interferência visual em uma composição. Esta sombra teria a finalidade de inserir e situar; “ancorar” as figuras em seu espaço de modo claro para a percepção visual, sem que elas pareçam à deriva na imagem.

As sombras de Dante e Virgílio, em contrapartida, não se resumem à indicação espacial das figuras, elas se expandem em formato ovoide, de maneira que em nada correspondem à silhueta de seus criadores. Ainda segundo o filósofo, o pintor Signorelli, não dispondo de uma teoria das sombras que o auxiliasse na composição, adota a forma abstrata oval como signo genérico do elemento sombra para solucionar formalmente sua representação e concluir a obra. Não obstante, outra possibilidade seria isolar a figura central e, com algumas fontes de luz incidindo sobre o modelo, observar a sombra real produzida e esboçá-la em estudos preparatórios para, então, transcrevê-la para a pintura final –

podemos afirmar que a sombra observada nestas análises não sofreria alterações em sua forma original, ou seja, ela corresponderia à silhueta da personagem, visto que o relevo onde a mesma está pontualmente localizada é plano.

Outra solução para os problemas causados pelas projeções de sombras nos é dada por um afresco da Capela Brancacci, concluído em 1425 por Masaccio, *São Pedro cura com sua sombra* (fig. 6).



**Figura 6.**  
Masaccio. *São Pedro cura com sua sombra*,  
1425. Afresco, 232 x 162 cm. Capela Bran-  
cacci, Santa Maria del Carmine, Florença.



Nesta representação, vemos São Pedro em primeiro plano à direita, passando por outras personagens, deixando-os em planos subsequentes à medida que caminha por eles, até o momento em que se coloca ao lado de um jovem bem debilitado; este, deitado, com pernas atrofiadas e usando de apoios de braços para se inclinar ligeiramente em direção a Pedro. Ao chegar nesse ponto, nossa visão pode ser conduzida novamente para o fundo da imagem – quando passamos a olhar as personagens secundárias, uma a uma. Nesse movimento, observamos, em curva ascendente, os enfermos curando-se gradativamente enquanto Pedro passa por eles, até chegarmos às duas últimas figuras, totalmente de pé, curadas: a penúltima agradecendo o momento da cura e a de trás já se retirando.<sup>7</sup> Temos, com isso, um indicativo de tempo na narrativa visual, dado pelo apóstolo.

O elemento de ligação entre Pedro e os enfermos é a sua sombra, que toca o grupo da esquerda, realizando o milagre. As figuras à esquerda estão do lado oposto à fonte de luz e são interceptadas por Pedro e João; o que acontece, porém, é que as sombras lançadas por estes não cobrem as personagens enfermas, como deveria acontecer naturalmente: elas simplesmente os tocam,

ou passam por baixo dos indivíduos, como sugere Casati (2001), sem escurecê-los. Para o teórico, diferente dos casos anteriormente citados, este detalhe refere-se menos a uma questão puramente pictórica do que poética em relação ao elemento sombra – fato que está implícito no título dado à pintura.

Stoichita (2016) corrobora com esta interpretação, observando que o campanário de um templo situado nos planos mais afastados da composição nos dá outro índice conceitual com relação à posição das personagens:

A solenidade dos apóstolos, bem como seu poder milagroso, resulta do facto [sic] de terem acabado de sair daquele espaço sagrado. Por conseguinte, o poder de que é dotada a sombra de Pedro não passa da exteriorização de um *virtus* adquirido nas misteriosas profundezas do templo. (STOICHITA, 2016, p. 61)

Para o autor, mesmo com as pesquisas visuais sobre perspectiva e projeções de sombra protagonizadas por Leonardo Da Vinci e Albrecht Dürer, os artistas do séc. XVI mostraram-se cautelosos e pouco exploraram o uso de sombras projetadas em suas composições. Então havia, por um lado, um crescente desenvolvimento da pesquisa teórica sobre as sombras e, por outro lado, um rigoroso controle sobre a representação visual delas,

na busca de uma clareza técnica da sintaxe pictórica, bem como um ideal de equilíbrio, aos moldes clássicos. De qualquer modo, o que era uma aparente desatenção, como mencionado por Casati (2001), torna-se uma espécie de desinteresse seletivo pelas projeções de sombra durante o *Cinquecento*.<sup>8</sup>

As raras exceções ocorrem apenas em obras que trazem esse elemento como um dado crucial no desenvolvimento de uma temática geral ou em casos em que é ela o próprio tema abordado, como na imagem de Masaccio, há pouco descrita. Neste caso, como conclui o teórico, o uso de sombras criadas na superfície da pintura era duplamente necessário, pois: 1. funcionava na ambientação da cena, em contexto específico com a arquitetura do local onde a obra foi instalada: ao integrar a fonte de luz externa – de uma janela real – com a iluminação das figuras representadas, para potencializar a persuasão iconográfica de sua obra; e 2. funcionava como elemento simbólico, participante da narrativa visual. Neste afresco de Masaccio, portanto, o uso conceitual da sombra (aqui tratada como “exteriorização da alma” de Pedro) já nos parece mais intencional e menos intuitivo que nas pinturas anteriores.

Conceitual ou prático, a sombra é um elemento que dá ao espectador o testemunho do corpo-objeto ao qual se refere.

Para corroborar com esta questão, trazemos uma pintura de Bellotto (fig. 7). A produção do artista veneziano extrapola o recorte temporal proposto inicialmente neste artigo, mas vale mencioná-la.

**Figura 7.**  
Bernardo Bellotto. *A Residência Imperial de Verão de Schönbrunn vista do pátio*, 1758-1761. Óleo sobre tela, 135 × 235 cm. Museu de História da Arte, Viena.



A paisagem urbana retrata uma cena de cotidiano no Palácio de Schönbrunn (ou Palácio de Versalhes). Nesta imagem, cada elemento tem sua sombra correspondente, inclusive algumas figuras isoladas – e demasiadamente iluminadas – sob a sombra do muro à esquerda, que também lançam uma sombra no chão. Estas sombras seriam fisicamente impossíveis por dois detalhes:

primeiro pelo fato de as figuras lançarem uma sombra daquela densidade sobre outra sombra preexistente no espaço; segundo, por estas figuras lançarem suas sombras também para a esquerda, do mesmo lado onde se situaria a fonte de luz – que projeta a sombra de todos os demais elementos para o lado direito da composição. Lembramo-nos dos três princípios fundamentais de uma teorização das sombras propostos por Casati (2001, p 71): “um, toda sombra é sombra de algum corpo; dois, um corpo não projeta sua sombra através de outro [corpo]; três, para fazer sombra, um corpo tem de receber luz”.

Entretanto, o que nos chama a atenção de imediato é outra ocorrência, produzida também no muro, à esquerda, e por sua sombra: vemos, na parte mais alta da arquitetura, um vaso decorativo, que pressupomos, pela simetria, existir um par que está fora dos limites de enquadramento da composição. Observando o chão onde a sombra desta construção é projetada, não vemos a sombra que corresponderia a este segundo vaso e, logo, questionamo-nos se de fato este elemento decorativo existiria.

Casati, por sua vez, nos dá uma hipótese:

Isso nos faz pensar que as sombras foram traçadas em separado e que Bellotto, ou um ajudante, tenha se achado na embaraçosa situação de ter de decidir

se punha uma sombra a mais (caso o vaso não existisse) ou uma sombra a menos (caso o vaso fizesse parte da arquitetura). (CASATI, 2001, p. 267)

O fato de a sombra deste grande elemento arquitetônico nos parecer acrescentada durante o processo de criação da obra, ou mesmo após sua finalização, pode ser plausível por meio de algumas poucas figuras à esquerda, primeiro, porque recebem intensa iluminação mesmo à sombra do muro; segundo, porque lançam sua própria sombra no chão, dentro da sombra do muro.

Voltando-nos para as conclusões de Casati:

A opção conservadora eliminou a sombra. Mas, assim fazendo, eliminou também o testemunho do objeto que a produz. Mais do que pelo acontecimento histórico que representa, o quadro se faz lembrar por seu conteúdo singular: ele nos diz que certo objeto situado fora da cena representada não existe. (CASATI, 2001, p. 267)

Esta obra confirma o primeiro daqueles princípios definidos por Casati (2001), em que ele afirma a condição necessária da existência de um corpo que intercepta a luz para que a sombra exista; ou seja, sem o objeto referente, a sombra não pode existir. Na pintura de Bellotto, é mais naturalmente aceito por nós o fato de que o vaso não existia no momento de execução da pintura do

que a suposição de que ele existia; e o artista, por algum motivo, não pintou sua sombra.

Por meio de escolhas poéticas, como as exemplificadas aqui, o uso das sombras parece se tornar progressivamente intencional por muitos artistas e, a partir de então, surgem estudos visuais mais sistematizados sobre as sombras, com pesquisas empíricas ou mesmo de extração fenomenológica; que excedem os propósitos deste ensaio, mas que poderão ser abordados em outro momento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o regaste histórico e conceitual aqui apresentado, em suma, entendemos sombra como um conceito espacial, uma vez que distingue um espaço onde há pouca incidência de luz. Sombras são fenômenos físicos, objetivos, que cumprem importante papel na percepção visual ao modelar e contextualizar as formas no ambiente. São também fenômenos psicológicos, subjetivos, que criam imaginários coletivos em diversas culturas e que, por esse motivo, nos oferecem elementos simbólicos para atuação no campo representativo da arte.

Vimos, igualmente, como tal dualidade das sombras gerou, historicamente, diversos conflitos de ordem prática que culminaram em uma espécie de “tabu cultural”, nos termos de Casati (2001), sobretudo se relacionado com representações naturalistas. A arte da Idade Média distancia-se desse tipo de representação e é, no senso comum, considerada tecnicamente inferior quando comparada a artes de extração clássica. A partir de uma observação atenta das sombras representadas em algumas poucas obras medievais, podemos nos questionar se há de fato uma regressão técnica, ou se a estilização da pintura medieva poderia ser considerada uma solução poética intencional.

Por um lado, alguns artistas destacados parecem nos mostrar um uso espontâneo das sombras em suas pinturas, revelando, a partir de um exame minucioso, certas inconsistências de perspectiva e formatos de sombra. Por outro lado, porém, certos artistas parecem justamente se valer das limitações técnicas da época para, conscientemente, explorar aplicações metafóricas das sombras em suas pinturas, como no caso de Di Paolo, Signorelli e Masaccio por exemplo.

Percebemos, portanto, a importância do uso das sombras para ampliar não somente as técnicas, mas também a significação



do trabalho em arte. E não apenas em termos de poética, de processo criativo, mas também para a apreciação e leitura simbólica de obras artísticas. Baxandall (1997) defende ainda que as sombras são fundamentais para os conhecimentos empírico e científico de mundo.

Dessa maneira, e a partir deste breve recorte da História da Arte, buscamos expor como as sombras podem ser um elemento condutor de conhecimento específico das Artes Visuais, podendo se tornar, também, um recurso didático quando direcionado para a observação atenta dos pormenores de composições artísticas, colaborando para a leitura e para a interpretação das imagens pelo interlocutor; além de oferecer um ponto de partida para formulação de hipóteses formais e simbólicas que podem, por ventura, auxiliar na construção de narrativas históricas alternativas àquelas estabelecidas no senso comum.

Não podemos dizer, com certeza, que os artistas da Idade Média já possuíam conhecimento das complexas relações que as sombras estabelecem enquanto fenômeno visual; tampouco seria razoável generalizar que esses artistas não possuíam tal conhecimento. Porém pudemos refletir sobre o notável conhecimento que tinham da sombra como um índice de corporeidade, pela própria antítese

da pintura medieval, que se pretendia incorpórea para que, assim sendo, pudesse representar idealizadamente as figuras sacras da mitologia cristã e/ou a espiritualidade de sua época.

## NOTAS

- 1 De acordo com Michael Baxandall, em nossa percepção, a ambientação dos objetos é imediata e ocorre antes mesmo do conhecimento dos objetos em si. A partir daí, "(...) graças a uma espécie de equação diferencial com os valores de luz e da atmosfera, fortalecemos as percepções de distância que derivamos da perspectiva ou da interposição (...)" (BAXANDALL, 1997, p. 146).
- 2 Em linhas gerais, tomamos o conceito de índice a partir da semiótica de Peirce (2017). O teórico define índice como um signo que se relaciona ao seu objeto referente, não necessariamente em virtude de uma semelhança com ele, mas pelo fato de ser afetado por este mesmo objeto. Sendo esta qualidade do índice, afetada pelo objeto, que se dirige aos sentidos ou memória do sujeito interpretante. Assim, entendemos sombra como um índice de corporeidade, visto que não é fisicamente semelhante ao corpo de seu objeto referente (apesar de ser uma espécie de síntese visual do mesmo), mas é um fenômeno que indica sua presença física diante de uma fonte luminosa.
- 3 Baxandall (1997) alerta-nos sobre a iminência de ambiguidades no uso desse termo, sobretudo por também denominar uma técnica de desenho. Portanto, ele propõe uma diferenciação entre duas subcategorias mais específicas: 1. sombreado oblíquo, quando a luz incide em eixo vertical com o objeto e 2. sombreado inclinado, quando em eixo horizontal;
- 4 Segundo Arnheim, o equilíbrio formal (simétrico ou assimétrico) de uma imagem é indispensável para sua conclusão, uma vez que apresenta o êxito das relações formais (enquanto forças perceptivas) entre si, e das formas com o espaço. Em suas palavras: "Numa composição equilibrada, todos os fatores, como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de 'necessidade' de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória, e, portanto, inválida" (ARNHEIM, 2015, p. 13). É nesse sentido que, ao falarmos de equilíbrio, usamos o termo resistência visual para dizermos de sombras como formas psicologicamente densas, cuja configuração cria zonas de alto interesse visual em espaços pictóricos específicos, que acabam por prejudicar a visualização total da imagem como uma unidade integrada de formas.
- 5 Que corresponde ao chamado Segundo Estilo Romano, caracterizado pela presença de elementos arquitetônicos, como colunas e arcos, que se abrem em janelas para ambientes ex-

ternos, emoldurando paisagens naturais ou edifícios romanos (Cf. ROMAN Painting. 2004).

**6** No Alto Renascimento, as mesmas personagens da mitologia cristã podem ser vistas sem tais auréolas, indicando uma progressiva humanização destas figuras, como uma evidência visual do alinhamento de artistas, a partir do *Cinquecento*, com os ideais filosóficos do antropocentrismo e humanismo.

**7** Segundo o texto bíblico: “E muitos sinais e prodígios eram feitos entre o povo pelas mãos dos apóstolos. Estavam todos unanimemente no alpendre de Salomão. E a multidão dos que criam no Senhor, tanto homens como mulheres, crescia cada vez mais, de sorte que transportavam os enfermos para as ruas e os punham em leitos e em camilhas, para que ao menos a sombra de Pedro, quando este passasse, cobrisse alguns deles. E até das cidades circunvizinhas concorria muita gente a Jerusalém, conduzindo enfermos e atormentados de espíritos imundos, os quais eram todos curados” (A BÍBLIA sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p.947).

**8** Neste ponto Stoichita discorda de Casati; pois, para o primeiro, a escassez de sombras projetadas na Idade Média dava-se não por desatenção, mas por solução criativa, já que a imagem medieval tinha como propósito representar-se “isenta de corporeidade”, o que, de certa forma, estava em consonância com o ideal de espiritualidade da época. Podemos dizer ainda que a visualidade sintética e estilizada da pintura medieval também se deu por um distanciamento da arte clássica ou até mesmo por conta da iconoclastia cristã. Em qualquer um destes casos, fica evidente a falta de compromisso com representações naturalistas das figuras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. Purgatório. In: \_\_\_\_\_. **A divina comédia**. São Paulo: Atena, 2003. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2021.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

BAXANDALL, Michael. **Luz e sombra**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra**: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O mito da pintura. In: \_\_\_\_\_. **A pintura**: textos essenciais. São Paulo: 34, 2007. v. 1, p. 17-24.

PEIRCE, Charles. Ícone, índice e símbolo. In: \_\_\_\_\_. **Semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 2017. p. 63-76.

ROMAN Painting. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. Nova Iorque: Museu Metropolitano de Arte, 2004. Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/ropt/hd\\_ropt.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/ropt/hd_ropt.htm)>. Acesso em: 06 abr. 2021.

STOICHITA, Victor. **Breve história da sombra**. Lisboa: KKYM, 2016.

## **SOBRE O AUTOR**

**Jamerson Sérgio Passos Rezende** é professor de Arte no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Campus Salinas. Possui Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU); e Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Artes, com ênfase em Práticas e Processos (na subárea de Artes visuais), pela mesma instituição.

Artigo recebido em  
6 de abril de 2021 e aceito em  
15 de março de 2024.

# **OLHAR DECOLONIAL NO ARQUIVO ESPECULAR DE JONATHAS DE ANDRADE**

**BÁRBARA BERGAMASCHI**

**JONATHAS DE ANDRADE'S CLOSE-QUARTER  
COMBAT WITH SPECULAR IMAGES**

**MIRADA DECOLONIAL EN EL ARCHIVO  
ESPECULAR DE JONATHAS DE ANDRADE**

## RESUMO

Artigos originais\*

Bárbara Bergamaschi\*\*

 <https://orcid.org/0000-0001-7243-261X>

\*Este artigo é uma versão mais extensa do texto “Corpo a Corpo - As Imagens Especulares de Jonathas de Andrade” publicado originalmente no livro *Midioteca - Escritos Sobre Fotografia Contemporânea Brasileira Vol.3 - A transgressão na Fotografia*, editado por Antonio Pacca Fatorelli; Victa de Carvalho Pereira da Silva; Maria Teresa Ferreira Bastos, p.21-31. LP Press, Rio de Janeiro, Brasil, 2022.

\*\*Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.172982>

e-172982



O trabalho de Jonathas de Andrade explora ecos do passado colonialista, em especial na população e nos imaginários nordestinos, bem como a herança cultural do projeto modernista que marcou a arquitetura e o urbanismo brasileiros na segunda metade do século XX. As suas obras criam um curto-circuito de enunciados e temporalidades, engendram um imbricamento entre o corpo da imagem e a imagem dos corpos, colocando em operação a cartografia das cidades e o mapeamento das subjetividades. Neste artigo apresentamos um breve panorama das obras do artista nos detendo em: *Amor e Felicidade no Casamento* (2007), *Educação para Adultos* (2010), *4000 disparos* (2010), *Tombamento* (2013), *ABC da cana* (2014), *O caseiro* (2016) e *O Peixe* (2016). Nos valem de um aporte teórico de Rancière, Foster, Bosi, entre outros.

### PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea; Arquivo; Fotografia expandida; Instalação; Videoarte

### ABSTRACT

Jonathas de Andrade's work explores echoes of the colonialist past, especially in Brazil's Northeastern population and imaginary, as well as the cultural heritage of the modernist project that marked Brazilian architecture and urbanism in the second half of the 20th century. His oeuvres create a short circuit of utterances and temporalities, generating an overlap between the body of the image and the image of the bodies, putting into operation the cartography of cities and the mapping of subjectivities. In this article we provide a brief overview of the artist trajectory, concentrating on the following selected works: *Amor e Felicidade no Casamento* (2007), *Educação para Adultos* (2010), *4000 disparos* (2010), *Tombamento* (2013), *ABC da cana* (2014), *O caseiro* (2016) and *O Peixe* (2016). We will use a theoretical contribution from writers such as Rancière, Foster, Bosi, among others.

### KEYWORDS

Archival Impulse; Contemporary Art; Expanded Photography; Installation; Video-Art

### RESUMEN

El trabajo de Jonathas de Andrade explora los ecos del pasado colonialista, especialmente en la población y los imaginarios del nordeste de Brasil, así como la herencia cultural del proyecto modernista que marcó la arquitectura y el urbanismo brasileños en la segunda mitad del siglo XX. Sus obras crean un cortocircuito de enunciados y de temporalidades, engendran una imbricación entre el cuerpo de la imagen y la imagen de los cuerpos, poniendo en funcionamiento la cartografía de las ciudades y el mapeo de las subjetividades. En este artículo presentamos un breve panorama de las obras del artista, deteniéndose en: *Amor e Felicidade no Casamento* (2007), *Educação para Adultos* (2010), *4000 disparos* (2010), *Tombamento* (2013), *ABC da cana* (2014), *O caseiro* (2016) y *O Peixe* (2016). Para eso, se vale del aporte teórico de Rancière, Foster, Bosi, entre otros.

### PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; Archivo; Fotografía expandida; Instalación; Videoarte





## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Hal Foster, em seus textos, *An Archival Impulse* (2004) e *Arquivos da Arte Moderna* (2002), aponta que desde o final da década de 1960 operou-se uma volta dos artistas em direção à obra de arte enquanto arquivo ou como arquivo. Este novo campo faz surgir a figura o artista-arquivista que seria um desdobramento da ideia do artista-curador, agora movido sob a força de um impulso ou pulsão arquivai. Este seria um fenômeno contemporâneo, o que Anna Maria Guasch (2013) identifica como mais uma das famosas *turns*. Tais como surgiram a *linguistic turn* ou a *pictorial turn*, agora se operaria um novo *archival turn* ou em português uma “virada arquivística”.

Os arquivos, inventários, catálogos ou álbuns surgem então como ferramentas especulativas, como forma de explorar uma linguagem poética autoral. Sem necessariamente apelar para o real ou se apoiarem em seu caráter informativo e histórico, muitos artistas se utilizam do arquivo para reescrever ou revisitar o passado, explorando sua potência fabuladora, produzindo novos

pontos de vista sobre um evento ou até mesmo criando “novos-falsos” arquivos. São artistas que compartilham um interesse pela reescrita da memória coletiva e individual, pelas fissuras, ruídos e descontinuidades da História. Acreditamos que Jonathas de Andrade pode ser colocado nesta cepa de artistas, em particular ao observarmos a escolha privilegiada que este artista dá ao uso do material de arquivo e da película analógica em seus trabalhos.

Jonathas de Andrade é artista plástico, nascido em 1982, natural de Alagoas. O artista se formou em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco em Recife. Teve suas obras expostas na 32ª e 29ª Bienal de São Paulo, 7ª Bienal do Mercosul, Museu de Arte do Rio, MASP, Guggenheim, MAAT de Lisboa, e, mais recentemente, participou da 59ª Bienal de Veneza de 2022. Andrade é um artista multimídia que trabalha com diferentes meios, oscilando entre a instalação, a fotografia e o vídeo. O artista é representado pelas Galeria Vermelho, Galleria Continua e Alexander and Bonin.

Em seus trabalhos, Jonathas de Andrade explora ecos do passado colonialista na população e imaginários nordestinos, bem como a herança cultural do projeto modernista que marcou a arquitetura e urbanismo brasileiros na segunda metade do

século XX. Através de estratégias que amalgamam ficção e realidade, as obras do artista criam um curto-circuito de enunciados e temporalidades, geram um imbricamento entre o corpo da imagem e a imagem dos corpos e colocam em operação a cartografia das cidades e o mapeamento das subjetividades, criando um jogo entre a perspectiva do colonizado e do colonizador, bem como entre a do artista e do espectador. Nelas vislumbramos as dinâmicas da sociedade brasileira sob uma ótica decolonial sutil e repleta de ironia. Neste artigo iremos analisar as seguintes obras do artista: *Amor e Felicidade no Casamento* (2007), *Educação para Adultos* (2010), *4000 disparos* (2010), *Tombamento* (2013), *ABC da cana* (2014), *O caseiro* (2016) e *O Peixe* (2016).

## COLONIALISMO, COLONIALIDADE E CULTURA

Para entrarmos na discussão sobre os aspectos decoloniais nas obras de Jonathas de Andrade é preciso antes fazer um breve recuo conceitual e histórico acerca do colonialismo. Iremos, no entanto, abordar o complexo tema apenas de maneira introdutória, como ferramenta disparadora e porta de entrada (dentre muitas possíveis) para abordar problemáticas sensíveis ao trabalho do artista.

Primeiramente, é importante distinguir os conceitos de colonialidade e colonialismo. O colonialismo é a experiência histórica localizada e concreta, iniciada e vivida ao longo do século XV nas Américas, na África e na Ásia, durante os períodos das grandes navegações e do mercantilismo e tendo como o seu ápice o imperialismo. Entre 1880 e 1914 estima-se que um quarto do globo era dominado por colônias europeias, principalmente da Grã-Bretanha, da França, da Alemanha, da Itália, da Holanda e da Bélgica. A colônia era uma experiência de dispositivos de controle e uma administração política e cultural, baseada na economia do extrativismo e na divisão de poder entre metrópole e colônia.

Já a colonialidade é uma lógica de poder que extrapola o supracitado período histórico. A colonialidade seria, por sua vez, uma forma pela qual o colonialismo funciona como política e hierarquizações, produtora de relações de poder e de subjetividades. Como experiência, a colonialidade engendra práticas e lógicas internas de funcionamento que perduram para além do período colonial, mesmo após a emancipação e independência das colônias, criando processos de endocolonização.

Nesse sentido o Sul seria uma figura metafórica e não uma localização geográfica, representaria todas as regiões do mundo

submetidas ao colonialismo europeu e que ainda não atingiram níveis de desenvolvimento econômico. O Sul e o Norte nunca seriam homogêneos, há grupos de imigrantes, indígenas e outras minorias que transitam, migram e ocupam os territórios hegemônicos, assim como “pequenas Europas”, ilhas de influência nas colônias, representadas pelas elites locais, que até hoje se beneficiam da dominação colonial capitalista do passado.

O capitalismo mercantilista aporta nas colônias, portanto, não apenas como um modelo de domínio político e econômica macroestrutural, mas também se infiltra na ordem microestrutural, colonizando a episteme local, causando diversos processos de “epistemicídio”, ou seja, de aniquilação de um conjunto de imaginários, culturas e saberes. Esta seria uma outra forma de colonização, uma expropriação imaterial ou uma colonização de mentalidades<sup>2</sup>. Assim, a cultura de um povo se torna um ponto fulcral de tensões que reflete os embates entre oprimidos e opressores.

A relação intrincada entre economia e cultura pode ser analisada na origem etimológica da palavra *colonialismo*. Alfredo Bosi (1996) relembra em “Dialética da Colonização” que as palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo

latino *colo*. *Colo* significava aquele que cultivava a terra, de onde derivou-se as palavras “colono” e “inquilino”. *Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo na qual se pode trabalhar<sup>3</sup>. O *colonus* seria aquele que cultiva uma propriedade rural em vez do seu dono. Nessa relação com a terra, fundam-se as sociedades humanas, a produção dos meios de vida, as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política. Essas relações reproduzem-se e potencializam-se toda vez que “se põe em marcha um ciclo de colonização” (Bosi, 1996, p.11-13).

Finalmente, para Bosi (1996, p.15), a história etimológica da palavra colônia se amalgama com a religião e a arte. O substantivo *cultus*, quer dizer não só o cuidado com a terra como também o *culto dos mortos*, forma de cultivar a lembrança, de reviver ou esconjurar o passado. O passado enraíza-se na experiência de um grupo por mediações simbólicas como: o canto, a dança, o rito, a oração. Há dois significados de *cultus*, portanto: (i) o que foi trabalhado sobre a terra; cultivado; (ii): o que se trabalha sob a terra; culto; enterro dos mortos; ritual feito em honra dos antepassados. Bosi retrata a colonização na costura entre signos telúricos e cria uma imagem metafórica: o ser humano, preso à terra, vai nela abrindo covas que, simultaneamente,

o alimentam vivo e o abrigam morto. No mundo arcaico tudo isto fundamenta a religião “vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que sustentam a sua identidade” (Bosi, p. 15).

Nesse contexto inserem-se os cultos e ritos do casamento e organizações familiares. Como Frederick Engels (1984) explicou em “A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado” a premissa da família nuclear tradicional se funda sob a lógica da herança e da linhagem via o domínio do corpo da mulher. O casamento e o dote serviam de controle sobre a virgindade feminina, que, imaculada, protegia os bens da família de uma transferência indevida. Transforma-se o corpo feminino, portanto, em um dispositivo que regula as trocas econômicas e simbólicas do capitalismo burguês. Essa cultura heteronormativa funda um modelo de família, baseado no casal composto por um homem e uma mulher que geram herdeiros e sucessores, é essencial para a divisão de classes e o *status quo* social.

Diversas pesquisadoras de gênero e feministas expandiram essa exegese sobre a família burguesa nuclear ocidental sob uma perspectiva do feminismo interseccional, racializado e pós-colonial no contemporâneo. Silvia Federici (2017) irá, por exemplo,

demonstrar como o trabalho doméstico não-remunerado feito pelas mulheres foi, com efeito, o que manteve o operário alimentado para ir às fábricas e o que fazia as engrenagens da exploração da *mais valia* funcionar em pleno vapor. Muitas destas intelectuais demonstram como formas de gênero e sexualidade são também culturas impostas e significadas no “Sul global” como uma construção eurocêntrica e como parte do dispositivo colonial de controle e poder. É o que María Lugones (2014) conceitua como a “lógica categorial dicotômica e hierárquica” que funda o capitalismo ocidental.

Para Lugones, somente civilizados podem ser alçados as categorias ontológicas de “homem” e “mulher”. A descrição dos povos originários no período colonial era feita a partir das categorias binárias do macho e da fêmea e os colocavam como parte do mundo natural. Essa estratégia permitiu que os colonizadores animalizassem os indígenas e povos colonizados e os diferenciarem dos europeus como não-humanos. Isto demonstra como a diferenciação sexual e de gênero se trata, com efeito, não de dados biológicos ou naturais, mas sim de categorias morais que são parte de um projeto biopolítico. A masculinidade e feminilidade são, portanto, ideias morais que nascem de um processo civilizatório. A colonialidade, desse modo,



transborda e se desdobra nas ideologias de raça, nas formas contemporâneas de xenofobia, na organização comportamental de gênero e no controle dos corpos e da sexualidade.

Este modelo se vê diante de sua dissolução derradeira no contemporâneo, impulsionada pelos debates da revolução sexual, do feminismo decolonial e interseccional, da luta por direitos civis das ditas “minorias” (que, como sabemos, são a maioria quantitativa da população), impulsionados pelos movimentos de contracultura dos anos 1960 e que no contemporâneo continuam a tensionar as formas de amar e viver-junto. Essa lógica do imaginário colonizado, que Suely Rolnik (2016) denomina “inconsciente colonial capitalístico”, uma perspectiva “antropofalo-ego-logocêntrica” que fundou formas de poder implícitas interiorizadas no sujeito, se encontra em crise incessante. Como veremos a seguir, esses debates sobre a herança colonial e apreensão dos imaginários podem ser observados na desconstrução de arquivos na obra de Jonathas de Andrade.

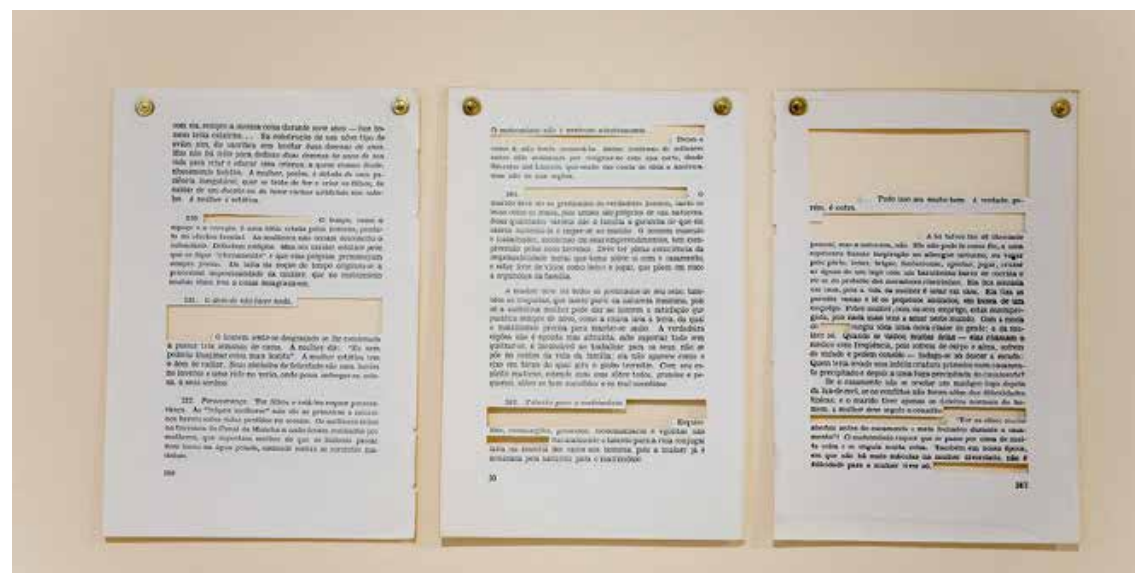
CULTOS E RITOS DA IMAGEM -  
*AMOR E FELICIDADE NO CASAMENTO* (2007)

*Amor e felicidade no casamento* (2007)<sup>4</sup> (figuras 1 e 2) é o primeiro trabalho de Jonathas de Andrade com o qual

tivemos contato. A obra foi exibida na exposição Álbum de Família, com curadoria de Daniella Géo, sediada no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, realizada entre os dias 1º de agosto a 19 de setembro de 2015, no Rio de Janeiro. A proposta da exposição, segundo texto curatorial no catálogo<sup>5</sup>, era demonstrar como as manifestações de artistas contemporâneos têm refletido as transformações sociais no âmbito da instituição familiar.

O trabalho *Amor e felicidade no casamento* (2007)<sup>6</sup> era composto por 85 fotografias tipo pôster, fixadas nas paredes do andar térreo do centro cultural. Ao adentrarmos no espaço nos deparávamos com uma série de fotografias desbotadas, com dimensões variáveis de 15x20cm, no clássico formato das fotos de álbum de família, como se retiradas de um álbum tipicamente presente nas casas da classe média brasileira. Das 85 imagens, 49 fotografias eram impressões feitas pelo artista, enquanto as outras 36 tratavam-se de páginas retiradas de um livro homônimo *Amor e felicidade no casamento*, de Fritz Kahn, datado de 1974.

**Figuras 1 e 2.**  
Jonathas de Andrade, *Amor e felicidade no casamento*, 2007. Fotoinstalação,  
80 fotografias tipo pôster, dimensões  
variáveis e páginas de 15x20cm.  
Fonte: Site oficial do artista.



O livro oferece conselhos matrimoniais a jovens casais, como um manual ou guia de boas práticas para o sucesso na vida a dois. Chama a atenção o teor dos conselhos matrimoniais que reflete premissas patriarcais do que seria um “bom” casamento. As fotografias de um jovem casal recém-casado foram então agrupadas em pequenas ilhas, entremeadas por páginas arrancadas do livro com certos trechos obliterados com rasuras e recortes, como se fossem arquivos confidenciais censurados.

As fotografias alternavam entre dois tipos de registros: um mais “artificial”, com cenas posadas, e outro mais “orgânico”, que simulava uma espontaneidade. No primeiro registro os jovens são retratados de maneira rígida e sem naturalidade; como manequins, sorriem friamente em meio ao esforço apático para manter a pose no estúdio fotográfico. Já no segundo, vemos tomadas amadoras, *shots* do cotidiano tirados sem preocupação com a composição no “calor do momento”. Dois regimes de imagens do casamento ou da vida cotidiana, corriqueira ou da vida comum, são, por fim, apresentados.

Em uma espécie de linha do tempo não-teleológica o reino das aparências e da normalidade vai aos poucos se desconstruindo na sua própria morfologia das imagens. As fotos na linha do

tempo vão de tornando progressivamente mais desalinhadas e decompostas. Os ambientes domésticos - com mobiliário típico dos anos 1960 e 1970 - se desordenam em um caos de objetos e os modelos sorridentes são substituídos por registros mais soturnos e sombrios. A casa apresenta traços de decadência. O mofo se torna cada vez mais presente na materialidade da imagem e, por fim, o orgânico toma conta, literalmente, da superfície da imagem.

Ambos os registros, tanto o posado quanto o espontâneo, no entanto, são igualmente artificiais em sua construção. As imagens supostamente “autênticas” do passado foram, na realidade, digitalmente produzidas com dois atores, Luciana D’Anunciação e Cristiano Lenhart, que simulam o *ethos* da época. Com efeito, nos damos conta que toda aquela *mise-en-scène* foi criada por Jonathas de Andrade inspirada pelo livro que deu, por fim, o nome à obra. Nesse sentido, o livro serviu como disparador fabulatório para o trabalho, cujas imagens analógicas foram envelhecidas na pós-produção, a partir da deterioração proposital das fotografias. Nesta série, Andrade joga ludicamente com o espectador, que se vê entre a pausa da pose imobilizada do estúdio e o instantâneo veloz, entre identidade e performatividade, entre o naturalismo e a teatralidade, entre objetivo e subjetivo, enfim, entre os regimes visuais do documental e do ficcional.

Há também uma curiosa operação metalinguística que faz referência a historicidade do próprio campo. A escolha de composição das fotografias posadas produz um comentário acerca das do gênero retrato e autorretrato. A produção de retratos atravessa uma parcela considerável da história da arte e da fotografia. Em meados do século XIX, com invenção do daguerreótipo em 1839, os pintores retratistas irão trocar a tinta à óleo e a gravura pelo dispositivo fotográfico, sem, no entanto, abrir mão das regras de composição que herdaram da pintura, como, por exemplo, o olhar frontal com leve inclinação três quartos e o enquadramento que privilegia o busto do retratado (Bastos, 2014). Até hoje essa iconografia, marcada pelos códigos do regime escópico da perspectiva renascentista (Jay, 2020)<sup>7</sup>, são repetidos *ad nauseam* como fórmulas de “eficácia” e forma “correta” de realizar o registro fotográfico.

Dessa maneira, os retratos e os enunciados presentes nas imagens de *Amor e felicidade no casamento* (2007) parecem querer produzir uma reflexão especulativa sobre duas economias: visual e libidinal. Em outras palavras, a obra reflete tanto sobre a quebra das regras composicionais que “estruturam” as condições de produção de imagem há cinco séculos, dentro das premissas da janela e moldura renascentistas, bem como produz um comentário sobre o modelo

tradicional de família e a moralidade patriarcal que “enformam” e colonizam o imaginário e o gozo dos sujeitos. Ambos os regimes, tanto visuais quanto libidinais, condicionam e esquematizam os comportamentos individuais, até os dias atuais.

*A GRAMATICA DA VIOLÊNCIA - EDUCAÇÃO PARA ADULTOS (2010),  
ABC DA CANA (2014)*

As obras *Educação para Adultos* (2010) e *ABC da Cana* (2014) (figura 3) também se originam de arquivos que disparam novos olhares especulativos do artista. Eles giram em torno das experiências de emancipação e de opressão das camadas desfavorecidas da população brasileira. Essas duas séries são notadamente marcadas pela releitura de dois “freirianismos”, dois pensadores centrais para a constituição o campo de estudos das ciências sociais no país: o educador e pedagogo Paulo Freire (1921-1997) e o historiador Gilberto Freyre (1900-1987), considerado pelo crítico literário Antônio Cândido, ao lado de Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado e Paulo Prado, um dos principais intérpretes do Brasil.

*Educação para Adultos* (2010)<sup>8</sup> se originou de um projeto comissionado pela 29ª Bienal de São Paulo (2010), a convite do curador Moacir dos Anjos, e com acompanhamento de

Ana Maria Maia. O artista utilizou como ponto de partida uma série de 20 cartazes educacionais impressos na década de 1970 e utilizados por sua mãe quando era professora na rede pública de ensino nos anos 1970 e 1990. Andrade notou que esses cartazes utilizavam procedimentos muito semelhantes ao método de alfabetização de Paulo Freire<sup>9</sup>. Ele então utilizou os conceitos presentes nos cartazes como base para uma série de encontros diários com seis mulheres analfabetas, durante um mês. Cada palavra era debatida com as mulheres que auxiliavam o artista no trabalho de “tradução” em uma nova cena, colocando em prática a pedagogia do oprimido freiriana por excelência do Mestre Ignorante<sup>10</sup>, que procurava, nas palavras do artista: “dimensionar politicamente a existência do outro” através de palavras e imagens do seu universo cotidiano.

Nesta série é curioso notarmos a capacidade profícua de múltiplos sentidos que são permitidos pela *práxis* da transcrição<sup>11</sup>, operação que transmuta os códigos da linguagem escrita em linguagem visual. Como a etimologia da palavra tradução<sup>12</sup> já conota, no ato de traduzir há coisas que escapam e “traem” a fidelidade do sentido unívoco e há também novos caminhos para o qual ela nos conduz. Na obra as duplas de imagens e palavras surgem ora como interpretação literal, ora como alegorias e mesmo metáforas.



O primeiro pôster “*Dinheiro*”, por exemplo, apresenta uma foto conotativa, meramente ilustrativa: vemos uma pilha de cédulas e moedas de real sobrepostas. Já o pôster “*Riqueza*” exhibe uma mulher negra maquiada engolindo um diamante. A imagem alia o supérfluo e o essencial, unindo o luxo desnecessário ao gesto mais primordial para a sobrevivência: o ato de comer. Excesso e falta, o medo e o desejo condensados em uma única imagem, parecem sintetizar as contradições da sociedade brasileira e a tragédia da desigualdade social e da fome. O pôster “*Faca*”, por sua vez, retrata em *close* uma ação: a mão de um homem negro segura um facão enferrujado no pescoço de um homem branco, que sorri discretamente com um sorriso críptico, que nos leva a produzir um exercício crítico acerca das tensões raciais e a cordialidade que escamoteia a violência das raízes do Brasil.

Na mais enigmáticas das imagens, o pôster “*Agora*”, vemos um menino negro em um cavalo branco com raios de sol o iluminando à contraluz. Essa imagem, quase etérea e diáfana, encontra ressonâncias na figura folclórica do Negrinho do Pastoreio ou mesmo na personagem de Guirigó, o “rapazola retinto” que habita o “mar de territórios” do Grande Sertão: Veredas (1956) de Guimarães Rosa. Ambos são fantasmas-mnemônicos da época da escravatura e que habitam um imaginário coletivo

e não cansam de assombrar o presente, vivem em um eterno agora. Já o Sertão, esta geografia imprecisa que está em “toda parte”, um sítio toponímico atemporal que habita o interior dos sujeitos, surge como uma paisagem existencial do Brasil que serve como uma possível chave de leitura do país. A progressão semiótica deste alfabeto visual parece nos oferecer não só uma metodologia para a alfabetização dos oprimidos, mas nos ensinar a ler nas entrelinhas destas imagens a história política, social e, quem sabe, imaginária do país.

Igualmente, o trabalho *ABC da Cana* (2014)<sup>13</sup> vem para acrescentar outras camadas de sentidos na investigação de Andrade acerca da aproximação entre pedagogia, literatura, cultura e colonialismo. A obra é composta por 26 fotografias de tamanho 30x35cm e foi exibida na exposição Museu do Homem do Nordeste, no Museu de Arte do Rio, em 2014-2015. Da mesma maneira em que *Amor e felicidade no casamento* (2007), um arquivo previamente existente funciona como disparador desse trabalho.

Andrade se inspirou nos desenhos e gravuras de Luis Jardim (figura 4), feitos para o projeto gráfico da revista Brasil Açucareiro de 1957, encontrado no acervo CEHIBRA da Fundação Joaquim Nabuco. Nele o abecedário é representado por um design

gráfico que retrata cenas cotidianas de homens trabalhando no canavial. O artista convidou os trabalhadores da Refinaria TABU - nome que, curiosamente, nos remete instantaneamente ao filme homônimo de 1931 dirigido por F.W Murnau com coprodução de Robert Flaherty<sup>14</sup> - para performar as letras do abecedário durante o corte da cana, em Condado, em Pernambuco, com seus próprios corpos auxiliados pelos caniços das canas de açúcar.



**Figura 3.**  
Jonathas de Andrade, *ABC da Cana*, 2014.  
26 fotografias tamanho 30x35cm  
Fonte: Site oficial do artista.

**Figura 4.**  
Detalhe da obra de Jonathas de Andrade  
*ABC da Cana*, 2014. Arquivo utilizado na  
obra: *Cana de açúcar. Abecedário. Brasil  
Açucareiro* de Luís Jardim, 1957. Nanquim  
sobre papel. Estudos de identidade  
gráfica para a revista *Brasil Açucareiro*.  
Fonte: Registro da Exposição no  
Museu de Arte do Rio (2014-2015)  
no Site do artista.



A colonização da região Nordeste, em particular de Pernambuco, foi notadamente marcada pela economia extrativista da cana de açúcar. A imagem simbólica do Engenho, sua arquitetura e divisão do espaço da Casa Grande e Senzala, serviu de modelo ou metonímia que sintetizariam a organização socio-econômica no Brasil colonial, cujos resquícios se encontram até hoje na divisão social do país. Transpondo a iconografia do passado para

o mundo em carne e osso, Jonathas de Andrade dá um rosto a estes homens que trabalham desde tempos coloniais na economia da cana. Os fantasmas do extrativismo colonialista continuam a assombrar nosso tempo, presentes e vivos, encarnam-se nas imagens desses homens que servem de “manual de leitura” do Brasil contemporâneo.

Retomando o debate sobre o cerne etimológico da palavra colonialismo, Bosi (1996) afirma que é do cultivo agrícola e do suor dos trabalhadores da terra que nasce a noção de cultura, pois é da acumulação de memória coletiva que surge o senso de *comunittas*. A etimologia da palavra cultura deriva também o adjetivo: culto. Uma pessoa culta seria aquela que “cultivou” o seu espírito, que deteve o conhecimento acumulado de uma determinada sociedade ao longo do tempo. Como na metáfora da plantação, a colheita “intelectual” é fruto do “cultivo” do seu espírito humano. No entanto, contraditoriamente, é o trabalhador do campo aquele quem muitas vezes é considerado pelo senso comum como o homem “iletrado” e “sem cultura”.

Jonathas de Andrade reverte, portanto, de forma irônica e caricatural, neste gigante alfabeto orgânico, uma série de premissas cristalizadas. Nesse trabalho são colocadas em tensionamento:

(i) a suposta “democracia racial” de Gilberto Freyre; (ii) o aprisionamento de um grupo social a uma certa estereotipia da subalternidade e dos oprimidos; (iii) a própria noção de cultural letrada, que, historicamente privilegiou a história escrita em prol da história oral e fabular.

Andrade performa igualmente uma dinâmica que coloca em tensão a aculturação e violência epistemológica colonial que espoliou não apenas riquezas materiais, mas também imateriais, alienando os povos originários de sua cultura. *ABC da Cana* parece querer materializar nas imagens desses homens uma história contra-hegemônica potencial, devolvendo aos “colonizados” sua capacidade de fabular, mesmo que em silêncio (em um diálogo irresoluto entre fotógrafo e retratados), permitindo que estes retornem ao seu *locus* originário agora como produtores de saberes.

#### CASAS REABITADAS - TOMBAMENTO (2013) E O CASEIRO (2016)

Vimos que a identificação dos alicerces e elementos discursivos que estruturam a construção do edifício conceitual que fundam uma “ideia” de Brasil enquanto projeto de país e imaginário coletivo são preocupações nevrálgicas da poética de

Jonathas de Andrade. *Tombamento* (2013)<sup>15</sup> (figura 5) é mais um exemplo dessa investigação.

Este trabalho é composto por 506 impressões fotográficas em acetato, montadas entre dois vidros lapidados de tamanho de 12cm x 9cm cada. As impressões foram dispostas em um *site specific* da icônica Casa de Vidro, projetada pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi. Em cada pequena moldura vemos a imagem de colunas que sustentam um antigo clube abandonado à beira mar. A sequência de imagens descreve um curso completo da maré enquanto ela flui e reflui, submergindo, revelando e apagando a estrutura subterrânea.

Nenhum elemento dessa instalação é gratuito ou fortuito. A escolha do prédio onde ocorre a instalação é por si só significativa. Ícone do modernismo remete a era de ouro da arquitetura e do auge de um projeto modernista brasileiro. A construção fotografada também retorna a outro elemento característico do modernismo: os pilotis. Ainda a escolha do título comporta uma rica ambiguidade. Enquanto *tombamento* por um lado remete às políticas de preservação do patrimônio histórico, por outro nos lembra o verbo “tombar”. A disposição das pequenas molduras organizadas como no jogo que alinha

peças de dominós reforçam essa interpretação alternativa. Aqui o artista parece fazer um comentário sobre uma iminente queda e a facilidade do esquecimento aos quais certos projetos utópicos de Brasil estão sujeitos, de acordo com as “ondas” da história e os (re)fluxos da memória. Os trabalhos de Andrade, possuem, portanto, uma íntima relação entre os significantes múltiplos da palavra “construção”, tanto em termos concretos quanto figurados.

A relação com os enunciados que alicerçam uma proposta ou preposição sobre o Brasil, que se refletem organização do espaço da casa e da cidade, retornam no curta-metragem: *O caseiro* (2016)<sup>16</sup>. A partir do filme *Mestre de Apipucos* (1959), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, o artista alagoano realiza uma remontagem do arquivo, em um jogo dialético com os dois artistas de sobrenomes homônimos. Neste novo filme as cenas originais de Gilberto Freyre em sua casa e cotidiano dialogam em díptico com novas cenas filmadas pelo artista no mesmo local, hoje a Fundação Gilberto Freyre.

As duas telas deste filme mostram um diálogo entre dois tempos no mesmo espaço. Na tela da esquerda vemos um dia na vida de Gilberto Freyre em 1959. Já na tela da direita, em 2016,



o caseiro vive e trabalha neste espaço que um dia abrigou um antigo engenho colonial. Habitada agora por um novo Arconte, é este homem negro quem cuida desse espaço “arcôntico”<sup>17</sup> - onde se guarda a memória oficial do patrono de uma política identitária brasileira e que fundaria uma unidade luso-tropicalista no mundo (Piçarra, 2013). Os cortes sincronizados entre os dois filmes, a repetição dos mesmos gestos, dos mesmos enquadramentos e movimentos de câmera estabelece paralelismos que, através da montagem dialética, tecem comentários críticos acerca dos embates e questões de classe e raça no Brasil. O caseiro anda pelos mesmos jardins e caminhos pelos quais Freyre caminhava sessenta anos atrás. Vemos a mesma mesa onde o escritor tomava café da manhã com a esposa e era servido por um empregado negro, uniformizado como um mordomo. Enquanto no filme de Joaquim Pedro de Andrade Freyre interage com os funcionários da casa, no filme de Jonathas de Andrade é o próprio funcionário que se torna “senhor” desta casa.

**Figura 5.**  
Still do filme *O caseiro* de  
Jonathas de Andrade, 2016.  
Vídeo. 8 minutos, em loop, díptico em  
duas telas. Fonte: Site oficial do artista.



O filme revela não só a ação do tempo sobre a arquitetura da casa bem como sobre as ideias e a figura histórica de Freyre. Hoje as teorias canônicas acerca do mito da harmoniosa miscigenação das raças vêm sendo criticadas sob um olhar de sociólogos e filósofos negros.<sup>18</sup> No filme, esta revisão é operada na própria cena e nos jogos teatrais por meio da subversão irônica e performática dos papéis. O homem negro, que antes aparecia na imagem apenas no papel subalterno, se torna o protagonista da narrativa, e o que era privado se torna público. Em uma imagem simbólica o caseiro senta-se na poltrona do “proprietário” da casa, o que pode ser lido como uma alusão à disputa dos lugares de fala<sup>19</sup> (Ribeiro, 2017) e as políticas públicas de reparação e afirmativas no Brasil contemporâneo.

UM DIA DA CAÇA OUTRO DO CAÇADOR - *4000 DISPAROS* (2010)  
E *O PEIXE* (2016)

A relação de poder e violência que atravessa o ato fotográfico são ainda explorados em dois outros trabalhos: *4000 disparos* (2010) e *O Peixe* (2016). O primeiro é um curta-metragem em super-8 (digitalizado em HD) de duração de 60 minutos. O rolo de super-8 é composto por um veloz *stop-motion*, quadro a quadro, de rostos aleatórios de homens anônimos capturados nas ruas de Buenos Aires. A exibição em *looping* percorre esse arquivo com ciclos de tensão sonora crescente, com sonoplastia que remete aos sons de tiros sendo disparados, como nos antigos *westerns* norte-americanos.

A associação entre câmera fotográfica, arma de fogo e morte é recorrente na história da fotografia e na historiografia do cinema.<sup>20</sup> O filósofo Vilém Flusser (2009) nos relembra a etimologia da palavra “aparelho”, sua origem deriva da palavra *apparatus* que por sua vez se advém das palavras em latim *praepare* e *adparare* – a primeira se refere a estar de prontidão, já a segunda a estar à disposição de algo. Há, portanto, uma íntima aproximação entre os gestos da caça, da guerra e do ato fotográfico. Os procedimentos seriam os mesmos: é feita uma varredura do ambiente com o olhar,

perscruta-se o alvo, aponta-se para ele e, ao final, ambos culminam no apertar do gatilho e no disparo. Para Flusser o fotógrafo teria se convertido no novo caçador moderno que busca na “selvas urbanas” objetos culturais os quais coleciona como troféus de caça.

O exemplo prático desta subversão também aparece nos ensaios de Susan Sontag (1981, p.14) quando a autora relembra que nos Safáris armados na África Oriental os caçadores progressivamente substituíram suas *Winchesters* por *Hasselblads* e, ao invés de olhar através do visor telescópico do rifle, passaram a olhar através do visor da câmera. O gesto fotográfico e o ato da caça não cessam de se avizinhar: em inglês, o termo para instantâneo fotográfico é “*shot*”, o mesmo usado para se referir a um tiro disparado por uma arma de fogo.<sup>21</sup>

O filme *4000 disparos* (2010) foi realizado no contexto do projeto *Documento Latinamerica - Condução à Deriva*, quando Jonathas de Andrade viajou por seis países da América do Sul em uma viagem de reconhecimento de território. Segundo o artista, a velocidade e violência com a qual as imagens aparecem e desaparecem refletem o sentimento do homem nascido nas colônias. Sob o signo do desterro e do exílio, esse sujeito, hoje descolonizado, ainda não compreende suas origens,

o que faz com que lhe seja negado o direito à própria história. Nas palavras do artista: “partindo de um sentimento de amnésia histórica, que faz desta *latinamerica* tão una quanto descontínua, um lugar que pertenco sem pertencer.” Em uma tentativa de compreender sua própria condição “colonizada” e “oprimida”, nesse jogo Andrade ao mesmo tempo se coloca no papel de caça e de caçador. No mesmo ato em que apreende sua própria identidade ele a suprime, em um gesto de autoaniquilação que nega qualquer esquema identitário redutor ou dicotômico.

O curta-metragem *O peixe* (2016), também denuncia em sua fatura conceitual a violência inerente ao ato-fotográfico. A primeira versão do filme foi exibida na 32ª Bienal de São Paulo, possuindo originalmente cerca de 40 minutos de duração. O filme foi realizado em 2015 a partir de um convite feito a um grupo de pescadores da foz do Rio São Francisco, da região de Piaçabuçu e Coruripe, local de encontro com o mar entre Alagoas e Sergipe, para serem os atores do trabalho. Dez aceitaram a proposta e, assim, foram filmados com uma câmera analógica em bitola de 16 mm. O filme foi uma produção comissionada pelo *Wexner Center for the Arts*, dentro da Universidade do Estado de Ohio, e patrocinado pelo Funcultura do Governo do Estado de Pernambuco.

No média-metragem vemos os pescadores em uma espécie de ritual fúnebre e elegíaco. Após capturarem a sua presa, eles aninham os peixes em um abraço amoroso e mortífero. Filmado de forma metódica, com enquadramentos rigorosos, a câmera vai lentamente se aproximando das personagens. A câmera se interessa pelo olhar desses homens que, como os de um lince, aguardam pacientemente sua caça. Por vezes, temos a sensação de estar em um documentário do *National Geographic* ou do *Discovery Channel*, onde o animal em questão agora é a própria espécie humana. O clímax se dá quando presenciamos por um longo plano-sequência o “rito de passagem” dos peixes que sufocam nos braços dos pescadores em tempo real. Esse processo se repete, novamente em série, cada vez com um pescador e peixe diferentes (das espécies Pirarucu, Tambaqui e Tilápia).

Lembremos que no início do século XIX recorria-se aos processos químicos de revelação da “imagem latente” como metáfora para o projeto moderno de desvelamento do mundo, em que a fotografia era tratada como “mediadora do invisível”. A fotografia foi a principal aliada dos *globe-trotters* e dos cientistas que viajavam o globo em busca de paisagens pitorescas, flora, fauna e figuras humanas “exóticas”. Todos esses processos se aliaram a fotografia como promessas e ferramentas para auxiliar a ciência a desvendar

os mistérios da natureza inacessíveis ao olho humano, que se manifestavam somente diante dos aparelhos óticos. Eram também modos de “capturar”, controlar e colonizar territórios inóspitos. As fotografias etnográficas serviram também como ferramenta para o discurso “pseudocientífico” que utilizava a teoria da inferioridade racial (Almeida, 2019, p.30) para justificar a dominação imperialista sob determinados povos, retratando-os como seres “primitivos”.

Jonathas de Andrade, neste filme, joga novamente de forma especular com o papel do fotógrafo moderno, ele mesmo se tornando um pescador, mas ao invés de caçar peixes ele “pesca” imagens. O diretor exhibe seus personagens da mesma forma que eles seus peixes: vemos ali corpos de homens expostos, seminus, molhados, respirando e transparecendo sua força viril e vital. Nesta aproximação da câmera aos pescadores presenciamos um movimento erótico, que alia *Eros* e *Tánatos*, que “come” e “captura” seus retratados da mesma forma predatória que eles capturam seus peixes: com afeto e violência.

## CONCLUSÃO - NOTAS PRELIMINARES DE UM BREVE PANORAMA

No âmbito da crítica e dos circuitos artísticos, diversos atores (sejam eles os críticos, os espectadores ou mesmo os próprios

artistas) têm questionado as implicações éticas de trabalhos que retratam corpos ditos “periféricos”<sup>22</sup>, especialmente quando as imagens revelam um olhar exotizante. Como efeito da virada epistemológica, no qual passou a perguntar-se “se o subalterno pode falar?”<sup>23</sup>, operou-se no campo da crítica um retorno com ênfase ao que Rancière (2009) identificaria como o *Regime Ético* das imagens. O ponto nodal de vários debates tem sido o “lugar de fala” e as “apropriações culturais” que ocorrem não apenas na superfície das imagens, mas na cadeia e nos modos de produção das mesmas. Um debate histórico que remete à discussão no campo do cinema do pós-guerra, expressa na máxima “não se filma nem se vê impunemente” de Jean-Louis Comolli (2008), teórico seminal do cinema documentário.

Neste contexto Comolli afirmaria que colocar algo em cena nunca se trata de “um gesto anódino”, em outras palavras, filmar nunca seria um ato ingênuo ou destituído de relações hierárquicas de poder. *A priori* a balança entre sujeito-que-filma e sujeito-que-é-filmado seria sempre desigual, pois o “objeto” não teria acesso aos meios e nem ferramentas de manipulação de sua própria imagem. Haveria sempre um contrato tácito e um compromisso ético do diretor com seu objeto. O filme documentário deveria ser tratado



como um encontro, e, como toda relação, implicaria em cuidado, escuta, engajamento mútuo, confiança e responsabilidade com o outro. Os trabalhos de Jonathas de Andrade também estão sujeitos a esta “temperança” de nosso tempo que tem retornado a esse campo de disputa de sentidos.

Um exemplo desse fenômeno foi o debate ocorrido no X Janela Internacional de Cinema do Recife festival que ocorreu em 2017. No debate com o público após a exibição do filme Andrade respondeu às perguntas dos espectadores que demandaram o porquê de suas escolhas formais, tanto pelo uso do 16mm, material obsoleto, tanto quanto pela sua *mise-en-scène* documental. O público expressou também um incômodo generalizado pela maneira com que as personagens estavam sendo enquadradas e retratadas na película. Como resposta, o artista afirmou estar plenamente consciente da operação “perversa” e que sua intenção era justamente flertar com a história do cinema, em particular o gênero do documentário clássico. Seu filme fazia direta alusão à *Nanook* (1922) de Robert Flaherty, considerado o primeiro documentário, um marco na historiografia do cinema mundial, mas que já teria nascido como uma encenação.<sup>24</sup>

Andrade também se referiu aos cineastas Jean Rouch e Chris Marker – estes dois últimos documentaristas da *Rive Gauche* francesa dos anos 1960, especialmente preocupados em como retratar seus personagens de forma não-colonialista de modo a não “falar por” mas “junto com” este “outro”<sup>25</sup>. Jonathas ainda afirmou que optou pela escolha do material analógico para registrar as imagens como forma de ressaltar a materialidade da imagem sua “pele” e seu “corpo”. O filme *O Peixe*, portanto, operaria dentro dos regimes escópicos do documentário, se aproximando e se distanciando de uma discussão tradicional sobre o “real” no cinema, colocando em questão noções como ficção documental, a divisão entre sujeito e objeto, a noção de transparência e opacidade das imagens, bem como o entendimento da imagem não como mera representação *aliquid stat pro aliquo* mas como matéria *per se*, como um corpo orgânico e como um gesto performativo de seus autores.

Em *O Peixe* presenciamos, em última instância, um embate entre diferentes corpos - o *corpus* fílmico *versus* os corpos biológicos. O discurso *paraergonal*<sup>26</sup> do artista abraça e reitera, portanto, a contradição neste corpo a corpo com os limites éticos e impasses históricos sociais e econômicos a que está sujeito, sem, no entanto, “tirar o corpo fora”. Nas palavras do artista:

Para experimentar uma troca de fato, é preciso lançar mão de um despudor nas provocações que vão na conversa ou para o quadro, um risco na escolha das palavras. Esta urgência também vai para a feitura das fotos, mas é uma negociação delicada; envolve convidar as pessoas a serem atores sociais de uma representação desfavorável de si mesmas, que ora se aproxima do estigma de que fogem, ora envolve assumir o papel dos outros que evitam. É um corpo a corpo que me põe em confronto com minha própria imaturidade ética, a falta de clareza sobre até onde levar o exercício do despudor que desmonta o limite de minha zona de conforto sobre aquilo que cresci aprendendo a ler como invisível. (Andrade, 2010)<sup>27</sup>

Mais do que retomar e localizar imagens do passado eucronicamente<sup>28</sup>, seus trabalhos engendram um gesto fabulador com as imagens, partem de um laboratório de experiências. São trabalhos especulares em todos os sentidos da acepção da palavra. Como no adjetivo, operam como espelhos-invertidos de seu autor, revelando suas obsessões particulares, simetrias e dissimetrias, enfim, reflexos da sua própria história e do próprio meio e ambiente em que habita. Andrade trabalha specularmente como o verbo, e em sua rearticulação teoriza sem necessidade de uma base real documental *a priori*, cria imagens “pensivas”, que pensam, tramam e calculam os ganhos e perdas da história dos ideais de “Brasil” através da fabulação de seus arquivos, cria novos imaginários, entre fantasmas e fantasias.

## NOTAS

- 1** Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto GHOST (2022.08396.PTDC) e ICNOVA (UIDB/05021/2020).
- 2** É o que Aimé Césaire (1978) em “Discurso sobre o Colonialismo” nomeia como asfixia da trama sensível que costura o tecido social local e que produz formas de se dominar corpos e almas. A colonização se dá, portanto, não somente por meio da dominação militar e econômica do território, mas principalmente pelo controle do campo simbólico, pela proibição das danças, dos cantos e da religião de um povo.
- 3** Terry Eagleton relembra que a palavra Cultura deriva de *colere*, que significa cultivar, criar, tomar conta e cuidar. Cultura significaria o cuidado do homem com a Natureza. Donde deriva a palavra agricultura. Um de seus significados originais é “lavoura” ou “cultivo agrícola”, o cultivo do que cresce naturalmente. A palavra inglesa *coulter*, que um cognato de cultura, tendo origem na palavra latina *culcer*, que, entre outras coisas, designa a relha de um arado. *Colere* pode significar desde cultivar e habitar a adorar e proteger. Seu significado de “habitar” evoluiu do latim *colonus* para o contemporâneo “colonialismo”. (cf. EAGLETON, 2011, p. 9-50)
- 4** Um registro do trabalho pode ser visto no site oficial do artista, disponibilizado no link: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/amor-e-felicidade> Acesso em: 2 abr. 2024.
- 5** Disponível no link: [https://issuu.com/berrix/docs/album\\_de\\_familia?fbclid=IwAR1cxLxpZE-zhLsL7rTqe48rA49xEjNwuSV6PSiZKH7eoLhmk6zz4amD-Aq0](https://issuu.com/berrix/docs/album_de_familia?fbclid=IwAR1cxLxpZE-zhLsL7rTqe48rA49xEjNwuSV6PSiZKH7eoLhmk6zz4amD-Aq0) . Acesso em: 2 abr. 2024.
- 6** O trabalho foi também exibido no Instituto Itaú Cultural (São Paulo), Furnas Cultural (Rio de Janeiro) e na Fundação Joaquim Nabuco (Pernambuco). Uma versão impressa de caderno de artista, feita em parceria com Yana Parente, também pode ser comprada em edição limitada. A edição financiada pelo autor, pela Ed. dos autores, 2008, publicada em Recife no formato: 1 luva com 5 cartazes: il. color. 16 x 12 x 1 cm + 2 fotos 9 x 12,7 cm.
- 7** Segundo Martin Jay em “Regimes Escópicos da Modernidade” (2020, p. 333-334): “O espaço tridimensional racionalizado da visão perspectiva poderia ser representado em uma superfície bidimensional por meio da adesão às regras de conversão expressas em

Da Pintura, de Alberti, e em tratados posteriores de nomes como Viator e Dürer. O recurso fundamental se basearia na projeção mental de pirâmides, ou cones, simétricas, sendo um de seus vértices o ponto de fuga em recessão, ou ponto central, na pintura, e o outro, o olho do pintor ou observador. A tela, janela translúcida na famosa metáfora de Alberti, poderia igualmente ser entendida como um espelho plano que reflete o espaço geometrizado da cena retratada no espaço não menos geometrizado projetado a partir do olho.”

**8** Um registro do trabalho pode ser visto no site oficial do artista, disponibilizado no link: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos>. Acesso em: 2 abr. 2024.

**9** O método Paulo Freire de alfabetização unia escolarização com formação de consciência de classe. Uma primeira experiência foi aplicada com cinco trabalhadores analfabetos dos quais três aprenderam a ler e escrever em 30 horas. O Golpe Militar de 1964 interrompeu o projeto e Paulo Freire foi perseguido, preso e exilado.

**10** Retiramos essa expressão do pensamento do filósofo francês, Jacques Rancière, presente em seus livros *O mestre ignorante* e *Partilha do Sensível*. Neles o teórico conta a história de Joseph Jacotot - professor militante que em 1818 funda uma nova proposta pedagógica que detinha a igualdade como princípio e a emancipação como método - nela os “destituídos” de um saber oficial seriam capazes de ensinar os ilustrados, demonstrando que o conhecimento só se realiza, invariavelmente, em uma via de mão-dupla.

**11** O conceito foi elaborado por Haroldo de Campos. Mais do que uma tradução literal, busca-se nessa compreensão de tradução uma cocriação sob a influência do poema. Trata-se da busca de uma criação sob e não sobre a poesia. A “transcrição” seria um ato “mais propriamente ‘reimaginado’ do que ‘transcrito’”, em última instância, uma espécie de coautoria em colaboração com o autor original.

**12** Há um jogo de palavras em italiano que diz: “Tradutor, traidor.” O termo *translatio* em latim aparece inicialmente como o sentido de “mudança” e “transporte”. *Trans-ducere*, significa também conduzir através de, mas sobretudo conduzir na via de sua realização, em outras palavras: “conduzir além”.

**13** Um registro do trabalho pode ser visto no site oficial do artista, disponibilizado no link: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/ABC-da-cana>. Acesso em: 2 abr. 2024.

**14** *Tabu* é um filme estadunidense silencioso de 1931, dirigido por F. W. Murnau, em coprodução com Robert Flaherty. Misturando ficção e documental, o filme narra a trágica vida de um jovem casal indígena, Matahi e Reri, em uma pequena comunidade em Bora-Bora, localizada na Oceânia. Tabu é o nome que serve como metáfora para o sistema colonialista que solapa a relação dos povos nativos com os seus rituais e tradições locais. No filme o que leva as personagens ao fim trágico é justamente a usura causada pela economia extrativista da pérola.

**15** Um registro do trabalho pode ser visto no site oficial do artista, disponibilizado no link: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/tombamento>. Acesso em: 2 abr. 2024.

**16** Um fragmento do filme está disponível em: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-caseiro>. Acesso em: 2 abr. 2024.

**17** Aqui me aproprio dos termos de Jacques Derrida presentes no livro *Mal de Arquivo*. Arcôntico se refere à origem, às leis, às instituições e monumentos da história. Se remontarmos a etimologia da palavra “arquivo” chegaremos à palavra grega *Arkhe* que designa ao mesmo tempo começo e comando. O Arquivo se originará também da palavra latina *Archivum* ou *Archium* (no francês *Archive* - singular do masculino) que, por sua vez, se originam no termo grego *Arkheion*. Este era o termo utilizado para se referir a uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores chamados de Arcontes, que guardavam, interpretavam e redigiam as leis.

**18** Tais como Silvio de Almeida e Jessé de Souza nos respectivos livros: *Racismo Estrutural* (2019), *A Ralé Brasileira* (2009), *A Elite do Atraso* (2017). No entanto este debate não é de todo novo, pois Abadias Nascimento, desde os anos 1960, já tecia críticas contundentes ao lusotropicalismo de Gilberto Freyre.

**19** Para contextualizar o conceito citamos Djamila Ribeiro: “Lugar de Fala é uma compreensão da intelectualidade como uma dialética entre prática e teoria que leva em conta a materialidade empírica daquele que fala. É uma prática de descolonização do conhecimento, que atenta para a identidade social daquele que fala. Seria preciso evidenciar a identidade do

orador pois certas identidades são historicamente silenciadas, desautorizadas e desqualificadas epistemologicamente. O lugar de fala pensa a importância epistêmica da identidade pois ela reflete como experiência se dá de formas e em localizações diferentes, e que essas diferenças são determinantes para o conhecimento.” (RIBEIRO, 2017, p.18)

**20** Podemos de maneira bastante imediata listar filmes que abordam a temática: *A Tortura do Medo* (1960) de Michael Powell, *Blow Up- Depois Daquele Beijo* (1966) de Michelangelo Antonioni e *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock.

**21** “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e, por conseguinte, com o poder. (...) Fotografar pessoas é violá-las e vê-las como jamais podem ver-se a si próprias, conhecê-las como nunca poderão conhecer-se; é transformá-las em objetos de cuja posse nos asseguramos simbolicamente. A máquina fotográfica não domina, embora o faça crer, penetre, invada, distorça, explore e usando a metáfora em sua força máxima, assassine (...).” (SONTAG, 1981, p.14)

**22** É importante reelaborar as noções de “margem” e “centro” em um esforço de posicionar os saberes não-europeus e subverter a lógica do norte como centro de referência e de espelhamento para um sul “subdesenvolvido”, evitando assim a reificação dos lugares de poder hegemônicos. Da mesma maneira que as minorias não são minorias quantitativas, mas representativas, pensa-se o periférico, neste texto, como um corpo que é considerado excluído dos privilégios do poder, mas de maneira alguma como não-central, não-relevante ou destituído de potência em si mesmo.

**23** Referência ao texto homônimo *Pode o Subalterno Falar* (1986) de Gayatri Chakravorty Spivak.

**24** Posteriormente, descobriu-se que o documentário foi integralmente encenado com os esquimós, devido a uma perda do material original que o obrigou Flaherty a filmar novamente todas as cenas agora sem a espontaneidade do primeiro encontro.

**25** Como é o caso do filme “Eu, um Negro” (1958) de Jean Rouch, cujo diretor co-assinou a direção com as suas cinco “personagens” - jovens imigrantes da Nigéria, que trabalham na Costa do Marfim, no bairro de Treichville, em Abidjan, a capital do país. Rouch cede a sua câmera para que filmassem sua realidade e cotidiano partir de seu ponto de vista e edita o filme em conjunto com os jovens.

**26** Em outras palavras, a divisão entre retórica e prática se tornam indiscerníveis. O trabalho (*ergon*) artístico se torna dependente de sua elaboração teórica (*parergon*) para ser considerado internamente íntegro (NGAI, 2012).

**27** Trecho retirado do site oficial do artista. Disponível em: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/educacao-para-adultos> Acesso em 4 de abr. 2024.

**28** Eucrônico é termo utilizado por Didi-Huberman (2015, p. 23) em seu livro Diante do Tempo que se opõe ao “anacrônico”. A eucronia diz respeito a atitude canônica e ideal do historiador que busca uma concordância dos tempos e uma consonância com o objeto que está estudando. Didi-Huberman advoga em prol de uma nova visada para os objetos da arte. Para ele todas as formas plásticas estão em perpétua transformação e por isso não é possível chegar a uma noção estática, linear e temporalmente rígida sobre os estilos ou movimentos artísticos, é preciso abraçar o “tempo impuro”, a extraordinária montagem de tempos heterogêneos formaria, nas palavras do filósofo uma “heurística do anacronismo”.



## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BASTOS, Maria Teresa. O Retrato Fotográfico entre a Pose e a Performance. **Anais do XXIII Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, Ed. Schwarcz, 1996.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso Sobre o Colonialismo**. Prefácio de Mário Andrade. Cadernos. Livres n. 15. Livraria Sá da Costa. 1978.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.; **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: A Inocência Perdida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. / Tradução: Sandra Costello Bronco. São Paulo: Editora: Unesp, 2011.

FOUCAULT, Michel. O Enunciado e o Arquivo. In **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. **October**. v. 110, Autumn 2004, p.3-22.

FOSTER Hal, Archives of Modern Art. In **Design and Crime**. Londres, New York: Verso, 2002 [traduzido e publicado na revista Arte e Ensaios, v. 19, n. 19, 2009] .

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Edições Sinergia - Relume Dumará, 2009.

GAUSCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade / Tradução de Lara Casares Rivetti. **Revista ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, 2020.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. Debate Colonialidade do Gênero e Feminismos Descoloniais. **Revista de Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, dezembro de 2014.

NGAI, Sianne. **Our Aesthetic Categories**. Harvard University Press, Massachusetts, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível, estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Espectador Emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. 2a Ed. São Paulo. Martins Fontes , 2014

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: Lugar de Fala. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROLNIK, Suely. Entrevista com Suely Rolnik - A Hora da Micropolítica. **Revista Re-visões**, Madrid, n. 5, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Editora Almedina S.A, Coimbra, Portugal. 2009.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

PIÇARRA, Maria do Carmo. O Império Contra-Ataca: A Produção Secreta de Propaganda Feita por Estrangeiros para Projectão Internacional de "Portugal do Ultramar". **Revista Media & Jornalismo** v. 16, n. 2, 2016. Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra.

## **SOBRE A AUTORA**

**Bárbara Bergamaschi Novaes** é Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (2022), na linha de pesquisa “Desafios do Contemporâneo: Teorias e Crítica”, com período de intercâmbio doutoral na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto (EA-UCP-Porto). É Mestre em Artes da Cena pelo PPGAC da Escola de Comunicação da UFRJ (2016) e Bacharel em Comunicação Social pela ECO- UFRJ (2014), com habilitação em Rádio e TV. Foi docente no departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de São João Del Rei (DEACE-UFSJ). Atualmente é Investigadora e Gestora de Comunicação de Ciência do Instituto de Comunicação na Universidade NOVA de Lisboa. Contato: bbnovaes@fcsh.unl.pt

Artigo submetido em  
29 de julho de 2020 e aceito em  
17 de outubro de 2023.

**DEZ MESES, NOVE NOITES:  
A COLABORAÇÃO ENTRE ARTISTAS  
E CIENTISTAS NA REALIZAÇÃO  
DA EXPOSIÇÃO 9 EVENINGS**

**PEDRO URANO**

**TEN MONTHS, NINE NIGHTS:  
THE COLLABORATION BETWEEN  
ARTISTS AND SCIENTISTS IN  
THE EXHIBITION 9 EVENINGS**

**DIEZ MESES, NUEVE NOCHES:  
LA COLABORACIÓN ENTRE  
ARTISTAS Y CIENTÍFICOS  
EN LA REALIZACIÓN DE LA  
EXPOSICIÓN 9 EVENINGS**

## RESUMO

Artigos originais\*

Pedro Urano\*\*

 <https://orcid.org/0000-0002-6790-2063>

\*Este artigo é decorrente da dissertação "Contraste como estratégia visual de pensamento: arte, ciência e cinematografia" apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Histórias das Ciências e das Técnicas e Epistemologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2015.

\*\*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.204359>

e-204359

O artigo investiga o contexto de emergência das obras apresentadas no evento 9 Evenings: Theatre and Engineering, realizado em Nova York em outubro de 1966, analisando tanto o ambiente cultural nova-iorquino, quanto o processo de colaboração entre artistas e engenheiros que resultou na exposição. Em relação a este último, o trabalho sublinha o papel decisivo dos diagramas desenvolvidos por Herb Schneider para a interlocução produtiva entre os participantes do evento, considerado uma das mais longas e bem sucedidas colaborações criativas entre artistas e cientistas de que se tem notícia.

**PALAVRAS-CHAVE** 9 *Evenings*; Happening; Performance; Diagrama; Arte e ciência

## ABSTRACT

The article investigates the context of emergence of the artworks presented at the 9 Evenings: Theatre and Engineering, held in New York in October 1966, analyzing both the New York cultural environment and the process of collaboration between artists and engineers that resulted in the exhibition. In relation to the latter, the work underlines the decisive role of the diagrams developed by Herb Schneider for the productive dialogue between the participants of the event, considered one of the longest and most successful creative collaborations between artists and scientists to date.

**KEYWORDS** 9 Evenings; Happening; Performance Art; Diagrams; Art & Science

## RESUMEN

El artículo investiga el contexto de emergencia de las obras presentadas en el evento 9 Evenings: Theatre and Engineering, realizado en Nueva York en octubre de 1966, analizando tanto el ambiente cultural nueva yorquino, como el proceso de colaboración entre artistas e ingenieros que resultó en la exposición. En relación a este último, el trabajo subraya el papel decisivo de los diagramas desarrollados por Herb Schneider para la interlocución productiva entre los participantes del evento, considerado una de las colaboraciones creativas más largas y exitosas entre artistas y científicos de que se tiene noticia.

**PALABRAS CLAVE** 9 Evenings; Happening; Performance; Diagrama; Arte y ciencia



*Você vai ouvir o corpo transmitir seus sons. Você vai enxergar na ausência de luz. Você vai testemunhar uma entrevista de surdos-mudos. Você verá dançarinos flutuando no ar. Aqueles dispostos a tanto se tornarão mais do que meros espectadores. Você também pode flutuar. É arte e engenharia, com um pouco de teatro. Sua participação é importante.<sup>1</sup> (9 Evenings, 1966, tradução nossa)*

Em 1966, a organização sueca Fylkingen<sup>2</sup> resolveu realizar um festival dedicado à arte e tecnologia. Chamado de Visioner av nuet (“Visões do presente”, em português), o projeto tinha por objetivo explorar o uso artístico de tecnologias de última geração, e inicialmente contaria com uma participação norteamericana – um grupo heterogêneo que incluía artistas contemporâneos de Nova York<sup>3</sup> e pesquisadores do célebre Bell Labs,<sup>4</sup> reunidos pelo engenheiro sueco Billy Klüver.

As apresentações aconteceriam no Moderna Museet de Estocolmo, então coordenado pelo curador sueco e amigo de infância de Klüver, Pontus Hultén. Esse deslocamento da cena nova-iorquina para a Escandinávia instigou a imaginação do músico experimental John Cage, um dos artistas envolvidos no evento, que decidiu que sua apresentação deveria acontecer entre Nova York e

a capital sueca, através de uma transmissão intercontinental via satélite – a comunicação via satélite (uma tecnologia desenvolvida no Bell Labs), havia se tornado uma realidade quatro anos antes, com o lançamento do satélite Telstar I.

## AS 9 NOITES

Discordâncias com a organização do evento a respeito de questões técnicas e financeiras resultaram no cancelamento de última hora da participação norte-americana, o que levou o grupo reunido por Klüver a organizar seu próprio evento.<sup>5</sup> Conhecida como 9 Evenings (ou 9 noites, em português), a série de performances aconteceu no 69<sup>th</sup> Regiment Armory<sup>6</sup> de Nova York, e constitui, até hoje, uma das mais longas e bem sucedidas colaborações criativas entre artistas e cientistas de que se tem notícia.

Na nova exposição, Cage não abandonou a ideia de trabalhar com sons de lugares distantes transmitidos ao vivo. Segundo Klüver (1967, p.11), “Cage queria pegar sons do espaço sideral. Perguntei a Rudy Kompfner o que ele ouvia nas antenas de Holmdel. Ele respondeu que ouvia um som tipo ‘ssssssss’. Cage então disse, “Isso é maravilhoso. Eu quero.”<sup>7</sup>



Intitulada *Variation VII*, a peça apresentada no evento levaria adiante as investigações do artista a respeito de noções como acaso e indeterminação. No lugar de instrumentos musicais, Cage usou como fontes sonoras 20 rádios que veiculavam a programação normal das estações da cidade, assim como as interferências no dial entre uma estação e outra; dez linhas telefônicas que captavam o som ambiente de lugares como o tradicional restaurante Luchow's, o aviário do zoológico do Bronx, a estação elétrica da 14<sup>th</sup> Street, o canil da ASPCA,<sup>8</sup> a redação do jornal New York Times e o estúdio de Merce Cunningham; dez osciloscópios; seis microfones de contato posicionados próximos a eletrodomésticos como liquidificadores e mixers; eletrodos fixados sobre a testa dos performers (para captar suas ondas cerebrais); além de células fotoelétricas que, posicionadas no chão, acionavam sons de acordo com a movimentação dos performers. Essas fontes de luz também projetavam sombras dos artistas sobre duas grandes telas estendidas no alto. Como sublinhou Clarisse Bardiot (2006), durante a apresentação, o compositor e os demais performers pareciam menos controlar do que participar deste ambiente eletrônico no qual estavam imersos.

A performance de Robert Rauschenberg, outro artista que participou das 9 Evenings, chamava-se *Open Score* (Partitura Aberta),

e apresentava um jogo de tênis entre o artista Frank Stella e uma tenista que ele conheceu num clube (Mimi Kanarek). As raquetes utilizadas haviam sido modificadas para receber microfones de contato e transmissores FM dissimulados no interior do cabo. Dessa maneira, cada vez que a bola atingia a raquete, produzia um som amplificado que ressoava pelo espaço do 69<sup>th</sup> Regiment Armory.

Além disso, o impacto da bola resultava no desligamento de um dos refletores que iluminavam o jogo. Quando todas as luzes se apagavam, a partida terminava e a quadra era tomada por uma multidão de 500 voluntários que realizavam ações banais como tirar o paletó ou acenar com mão. A presença dessa pequena multidão só era percebida pelo ruído que produziam e pela projeção, em três telas posicionadas próximas ao teto, de imagens geradas em tempo real por câmeras infravermelho.

Na segunda noite de apresentação, a performance recebeu ainda uma terceira parte, em que o próprio Rauschenberg aparecia carregando a artista e coreógrafa ítalo-americana Simone Forti dentro de um saco de pano, colocando-a no chão de tempos em tempos, enquanto ela entoava canções de amor da Toscana.

Mais do que realizar uma descrição pormenorizada de todas as performances, algo de todo modo já realizado em outros trabalhos,<sup>9</sup>

gostaria de investigar neste artigo o contexto de emergência das obras apresentadas no 69<sup>th</sup> Regiment Armory em outubro de 1966, analisando tanto o ambiente cultural nova-iorquino quanto o processo de colaboração entre artistas e engenheiros que resultou na exposição.



**Figura 1.**  
Robert Rauschenberg, *9 Evenings*, 1966,  
impressão offset. O cartaz do evento,  
criado pelo próprio Robert Rauschenberg,  
trazia os retratos e as assinaturas  
de cada um dos participantes,  
sem distinguir artistas e engenheiros.  
Fonte: Robert Rauschenberg Foundation.

Tendo no engenheiro sueco Billy Klüver<sup>10</sup> e no artista norte-americano Robert Rauschenberg seus principais promotores, as 9 Evenings devem ser entendidas no contexto mais amplo da cena artística nova-iorquina, agitada pela novidade dos *happenings*, uma modalidade de arte que enfatizava a interação entre performers, ambiente e público. Termo de difícil definição, por reunir experiências radicalmente singulares, os *happenings* materializavam uma intersecção entre música de vanguarda, teatro experimental e artes visuais,<sup>11</sup> cujas origens remontam ao Black Mountain College.<sup>12</sup>

Uma modalidade efêmera de arte, aberta à espontaneidade do improviso e à participação do público, os *happenings* configuravam uma radical desmaterialização do objeto artístico que buscava borrar as fronteiras entre arte e vida. Nas palavras de um artista vinculado a este tipo de evento, “o público de um *happening* jamais tem muita certeza sobre o que aconteceu, quando o evento terminou, ou mesmo se as coisas deram ou não ‘errado’. Pois quando algo dá ‘errado’, algo bem mais ‘certo’, mais revelador, em geral, emerge.”<sup>13</sup> (Kaprow, 1961, p. 20, tradução nossa). Descrito por Jack Kerouac como “*the happening man*” (o homem-happening), Alan Kaprow, autor da frase anterior, fortemente associado a esta nova forma de expressão, realizou sua

primeira peça, *18 Happenings in 6 Parts*, em 1959. A ela se seguiriam, ao longo dos anos 1960, inúmeros outros “acontecimentos”.

De fato, os artistas que participaram das 9 Evenings já se conheciam antes da realização do evento. Pelo menos metade do grupo que se apresentou no 69<sup>th</sup> Regiment Armory – Yvonne Rainer, Deborah Hay, Alex Hay, Lucinda Childs e Steve Paxton – faziam parte do coletivo Judson Dance Theater, que reunia coreógrafos, músicos e artistas visuais. Robert Rauschenberg frequentemente criava cenários para o grupo. Robert Whitman e Oyvind Fahlström também eram próximos aos artistas do Judson. Por fim, os membros deste coletivo fundamental para o que hoje conhecemos como dança contemporânea eram fortemente influenciados pelos trabalhos de John Cage e Merce Cunningham. A maior parte dos membros do grupo havia frequentado o estúdio do último, e Steve Paxton e Deborah Hay chegaram a atuar na companhia de Cunningham.

## ARTISTAS E CIENTISTAS

A novidade instaurada pelas 9 Evenings era a reunião dessa cena, desse grupo atuante de artistas, com os engenheiros do Bell Labs da AT&T, capitaneados por Billy Klüver. A relação deste

engenheiro sueco com a arte contemporânea remetia a seu encontro com o artista suíço Jean Tinguely, a quem tinha sido apresentado por seu amigo de infância Pontus Hultén, muito próximo ao artista e à época diretor do Moderna Museet<sup>14</sup> de Estocolmo.

O próprio fato de ter aceitado colaborar com Tinguely, um artista que satirizava à maneira Dada<sup>15</sup> a ideia de progresso e a crescente produção de artefatos industriais, diz muito sobre a disposição ao diálogo interdisciplinar do engenheiro elétrico sueco, formado pelo tradicional Instituto Real de Tecnologia. Juntos, os dois construíram a mais famosa das *drawing machines* desenvolvidas pelo artista. Intitulada *Homenagem a Nova Iorque*, a peça apresentada nos jardins do Museu de Arte Moderna (MoMA), em 1960, se diferenciava das demais pois, conforme produzia seu desenho mecânico, ia progressivamente se autodestruindo.

Os engenheiros do Bell Labs gozavam de certa liberdade à época, e podiam, por exemplo, determinar seus horários de trabalho assim como investir parte de seu tempo em linhas de pesquisa próprias. A pesquisa independente de Klüver quase sempre se materializava em viagens para Nova York, onde comparecia a aberturas de exposições e outros eventos artísticos. Assim, após a primeira experiência com Tinguely, o engenheiro colaboraria ainda

com John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Andy Warhol, Yvonne Rainer e com o próprio Robert Rauschenberg.

Portanto, antes das 9 Evenings, Klüver já havia se consolidado como uma espécie de “engenheiro em arte”<sup>16</sup> no circuito cultural nova-iorquino. Em breve, seria Klüver quem iria apresentar os artistas da cidade a Pontus Hultén, permitindo que ele fizesse do Museu de Arte Moderna de Estocolmo uma referência em arte contemporânea ao longo dos anos 1960.

Salvo algumas exceções,<sup>17</sup> a maior parte dos engenheiros reunidos por Klüver não tinha qualquer experiência pregressa com arte contemporânea. A situação era a mesma entre os artistas – apenas Rauschenberg, Cage e Tudor já haviam trabalhado com aparatos tecnológicos em suas obras antes do evento de 1966.

## DEZ MESES

Os encontros preparatórios para as 9 Evenings se estenderam por dez meses. Inicialmente, foram realizadas reuniões na casa de Rauschenberg. No primeiro desses encontros, em 14 de janeiro de 1966, os artistas especularam sobre uma série de possibilidades que acreditavam tangíveis a partir da colaboração com engenheiros:

usar “o sonar doppler para detectar movimentos ordinários do corpo humano”; instalar “inúmeros (50? 100?) alto-falantes de baixa potência fixados nas paredes ou pelo espaço da sala, cada qual emitindo um som diferente”; “usar os satélites Telstar ou Early Bird para estabelecer uma comunicação transatlântica”; criar “uma parede de ar”, “cores mutantes” ou “uma tempestade de neve cujos flocos não caiam, mas permaneçam suspensos no ar” (Bardiot, 2006).

Assim que as ideias se tornaram mais concretas, formaram-se pares de artistas e engenheiros – Tudor/Waldhauer, Rainer/Biorn, Cage/Coker, etc. – configurando a primeira experiência sistemática de colaboração “um-para-um” entre artistas e cientistas de que se tem notícia. Nas palavras do coreógrafo Steve Paxton:

(...) o encontro, casamento e pareamento de artistas e cientistas em um tipo de acoplamento para produzir, espera-se, uma dobra sinérgica no pensamento artístico e no pensamento científico. Cada dupla se atraía e repelia como numa estranha dança, que produzia o florescimento, a explosão, a emergência de algo que apontava para o futuro.<sup>18</sup>

(9 Evenings, 2011, tradução nossa)



**Figura 2.**  
Franny Breer, *Test of the TEEM system*, 1966,  
fotografia. Robert Rauschenberg e  
Lucinda Childs discutem as possibili-  
dades do Modulador Ambiental de Teatro  
Eletrônico (TEEM, na sigla em inglês)  
com os engenheiros Herb Schneider,  
L. J. Robinson, Per Biorn e Billy Klüver.  
Primeiro dispositivo eletrônico do tipo  
desenvolvido para uso em teatros,  
o TEEM foi o mais ambicioso projeto  
técnico relacionado às “9 Evenings”.  
Fonte: The Daniel Langlois Foundation  
for Art, Science, and Technology.



Dez meses, nove noites: a colaboração entre artistas e cientistas  
na realização da exposição 9 Evenings  
Pedro Urano

## INCOMENSURABILIDADE ENTRE ARTE E CIÊNCIA

O treinamento científico dos engenheiros garantiu que todo o processo fosse metodicamente documentado em relatórios. A análise desses documentos revela os desafios implicados na colaboração entre indivíduos com formações tão diferentes. Conforme os engenheiros ponderavam sobre a viabilidade das

propostas, propondo alternativas e apresentando dispositivos e aparelhos disponíveis, os artistas passaram a cultivar o receio de serem tragados por questões técnicas estranhas às questões propriamente artísticas que constituíam sua motivação original. Os engenheiros, por sua vez, reclamavam que os artistas insistiam em desconsiderar as limitações impostas pelas tecnologias então disponíveis. Essa dificuldade de interlocução foi expressa por Klüver no texto de apresentação do programa do evento:

Não foi fácil como talvez possa parecer. Os artistas tiveram de cultivar enorme paciência para lidar com o ritmo compassado dos engenheiros. E os engenheiros tiveram que aprender a lidar com as incertezas dos artistas que, na falta de algo concreto em que pôr a mão e começar a trabalhar, não conseguiam conceber senão propostas demasiado vagas.<sup>19</sup>  
(Klüver, 1966, tradução nossa)

O fato de trabalharem em regiões distantes uma das outras (o Bell Labs ficava em Nova Jersey, os artistas viviam em Nova York) e o pouco tempo que tinham para dedicar ao esforço conjunto também eram fatores que dificultavam o diálogo entre artistas e cientistas. Nenhum dos participantes era remunerado pelo envolvimento no evento e, além disso, os engenheiros mantinham

seus empregos e só podiam se dedicar aos projetos artísticos fora do horário de trabalho.

## DIAGRAMAS

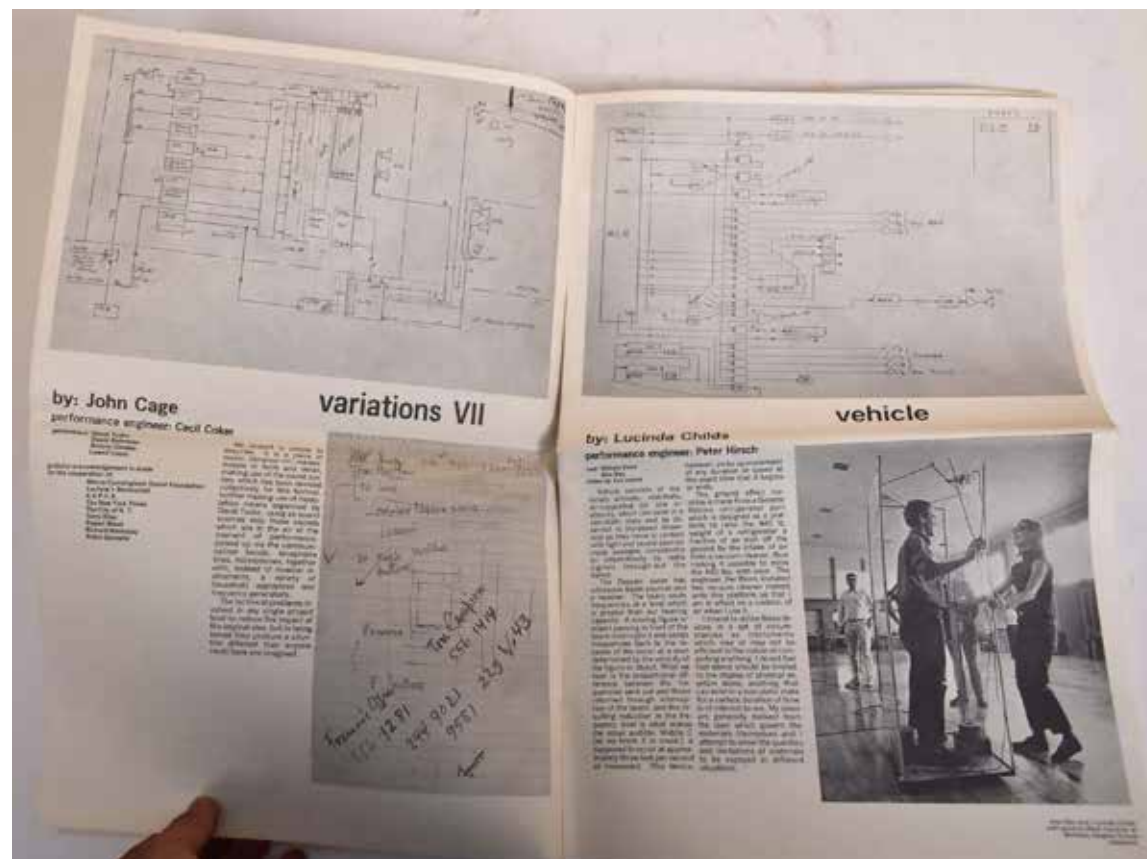
A relação entre os dois grupos só foi conhecer um ponto de virada em setembro, quando, reunidos num ginásio em Berkeley Heights, Nova Jersey, ao longo de três finais de semana, a colaboração assumiu uma caráter intensivo. As trocas entre artistas e cientistas se consolidaram durante esse período, quando a compreensão mútua de motivações se aprofundou e eles finalmente desenvolveram novos métodos de trabalho e uma linguagem comum capaz de transpor a incomensurabilidade inicial entre os campos.

Essa língua comum se materializou em desenhos esquemáticos que descreviam o funcionamento dos sistemas previstos para cada performance. Nem esboço artístico, nem desenho técnico, os diagramas elaborados pelos pares de artistas e cientistas construíram um terreno comum para o diálogo entre arte e engenharia. Eles garantiam o necessário distanciamento do arco dramático instaurado por cada performance, permitindo que elas fossem visualizadas (e trabalhadas) como um sistema.<sup>20</sup>

Apesar de visualmente assemelhados aos diagramas de circuito elétrico comumente utilizados pelos engenheiros, esses desenhos já possuíam outra função. Os diagramas das 9 Evenings omitiam deliberadamente muitos detalhes técnicos, limitando-se, em geral, a inúmeras linhas que conectavam séries de caixas-pretas. O engenheiro Herb Schneider, quem efetivamente desenhou cada diagrama, explicou a gênese desses desenhos em um artigo publicado na Artforum no ano seguinte ao evento:

O que me assustou foi que em 15 de setembro ninguém realmente sabia o que iríamos fazer em 13 de outubro, exceto de uma maneira demasiado vaga e imprecisa. Conversamos então por seis horas com cada um dos artistas e fizemos desenhos/diagramas de combinações distintas de equipamento que as diferentes apresentações exigiriam. David Tudor demandava funções que eu não conseguia visualizar. E aí fiz um desenho. Conversamos muito e fizemos inúmeras correções, até finalmente acordarmos sobre o que seria feito, e como. *Eu só consegui entender o que ele queria quando visualizei no diagrama*, já que ele era incapaz de comunicar formalmente suas ideias, pois não estava acostumado a visualizar funções.<sup>21</sup> (Whitman, 1967 p. 26-30, tradução nossa, grifo nosso)

**Figura 3.**  
Pontus Hultén & Frank Königsberg,  
*9 Evenings*, 1966. Brochura. O programa  
reservava uma página para cada  
obra. Fotografias do processo de  
realização, anotações, e os diagramas  
das apresentações eram publi-  
cados junto aos nomes da obra,  
do artista e do *performance engineer*,  
e de uma breve descrição do trabalho.  
Fonte: The Daniel Langlois Foundation  
for Art, Science, and Technology.



Como em outros episódios do desenvolvimento científico, a necessidade de visualização revelara-se fundamental.<sup>22</sup> Dado o escasso detalhamento de alguns elementos fundamentais dos sistemas representados, não é possível depreender dos diagramas elaborados *como* os artefatos eletrônicos utilizados de fato funcionavam. A ausência desse detalhamento, por outro lado, parece sugerir que enxerguemos nesses desenhos não a receita para reprodução mecânica

dos dispositivos usados, mas a maneira pela qual cada artista concebia o uso da tecnologia em suas performances ao vivo.

A análise dos diagramas revela duas estratégias principais empregadas pelos artistas – a tecnologia utilizada ou era exposta explicitamente ao público, o que em geral resultava na presença de inúmeras caixas-pretas no espaço cênico; ou era dissimulada, por exemplo, na sala de controle construída para o evento. As apresentações de Cage, Tudor e Alex Hay, ao exibirem ao público os mecanismos eletrônicos utilizados, eventualmente dissecando o interior de uma ou outra caixa-preta, encarnavam esta primeira atitude em relação à tecnologia, que sublinhava a relação entre os artefatos técnicos e seus efeitos.

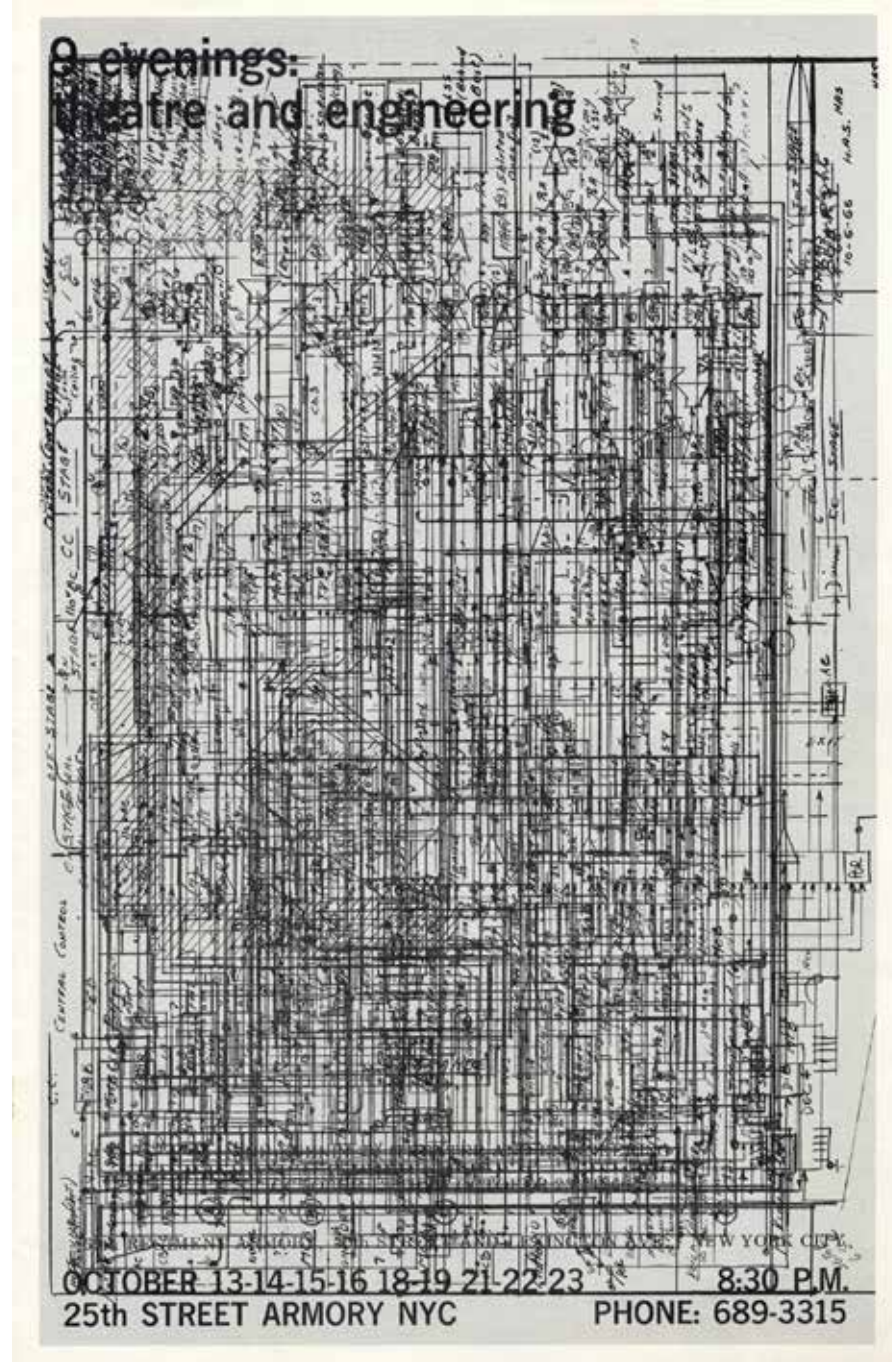
Seguindo em direção oposta, as performances de Rauschenberg e Fahlström, ao esconder na sala de controle a maior parte dos dispositivos utilizados, apostava numa dimensão mágica e misteriosa da tecnologia – a ocultação dos aparelhos restringia a percepção do público aos efeitos produzidos por eles. Tanto num caso como no outro, no entanto, o uso que os artistas fizeram da tecnologia era em geral diverso daquele para o qual elas haviam sido originalmente projetadas. Tratava-se de subverter os programas originais dos aparelhos, obrigando-os a produzir uma informação diversa daquela para a qual haviam sido desenvolvidos.

Este uso em novo contexto exigia séries de adaptações técnicas e revelava o potencial artístico de aparatos construídos com objetivos bem distantes daqueles associados à arte. Câmeras infravermelho, uma tecnologia até então restrita ao uso militar, revelaram, na mais completa escuridão, a presença de uma multidão de 500 pessoas na segunda parte de *Open Score*, a performance realizada por Rauschenberg; em *Grass Field*, de Alex Hay, o público ouviu sons dos músculos e do cérebro do artista amplificados por eletrodos fixados em seu corpo.

Este uso experimental de tecnologias de última geração aponta para uma ideia de liberdade que seria trabalhada anos mais tarde por Vilém Flusser em sua reflexão sobre a fotografia. O filósofo, que identificou a câmera fotográfica como primeira caixa-preta da história, acusava não só o mistério que permeava esse novo tipo de dispositivo – cuja reação a sinais de entrada era conhecida, mas cujo funcionamento interno permanecia oculto –, como também a lógica determinista instaurada por seu modo de operar. Para Flusser (1985, p. 41), portanto, “jogar contra o aparelho”, subvertendo seu programa original, era o trabalho que se exigia para manter a liberdade no horizonte, ou seja, para garantir o futuro como um espaço indeterminado, território fértil para toda sorte de surpresas – um esforço que via como afim à prática artística.



**Figura 4.**  
 Pontus Hultén, *9 Evenings*, 1966.  
 Brochura (capa). Os diagramas desenvolvidos por Herb Schneider foram utilizados, reunidos e sobrepostos, como imagem de capa no programa do evento.  
 Fonte: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology.



Dez meses, nove noites: a colaboração entre artistas e cientistas na realização da exposição 9 Evenings  
**Pedro Urano**



Richard Kostelanetz (1968, p. 8-9), um crítico da época, chamou atenção para como era comum as performances do período “...exigirem do espectador um engajamento ativo e uma percepção extremamente pessoal”<sup>23</sup>, um objetivo perseguido através do “emprego de inúmeros meios de comunicação para criar um campo de atividade atraente para a totalidade do *sensorium*.”<sup>24</sup> De fato, o interesse na interface homem-máquina e na alteração da percepção do usuário produzida por tecnologias que vinham sendo desenvolvidas desde os anos 1950 era um ponto de convergência dos interesses de artistas, cientistas e indústria – os estudos de percepção estavam afinal no centro das investigações levadas a cabo na época no Bell Labs de Murray Hill, Nova Jersey.

Observemos as linhas de pesquisa de alguns dos engenheiros participantes das 9 Evenings: Bela Julesz, diretor do Departamento de Processos Sensoriais e Perceptivos, trabalhava no processamento computadorizado de dados pictóricos; Cecil Coker participava do desenvolvimento de um sintetizador de voz; Max Mathews, diretor do Laboratório de Pesquisa de Comportamento, desenvolvia os softwares pioneiros em digitalização e processamento de sons, assim como o primeiro programa de música assistida por computador; Pete Cumminski, Ken Harsell, Peter Hirsh e

Manfred Schroeder trabalhavam com processamento de sinais acústicos; Larry Heilos e Harold Hodges desenvolviam lasers; Robby Robinson, telefonia móvel; Herb Schneider e Bill Kaminski, sistemas de rádio; Fred Waldhauer, sistemas de comunicação; e Jim McGee, hologramas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À exceção da identificação das propriedades de um tipo de fósforo durante testes para a performance de Robert Whitman, o trabalho conjunto com os artistas não resultou de imediato em nenhuma patente ou grande descoberta científica. A adaptação exigida para que muitos dos dispositivos utilizados atendessem às necessidades das performances ao vivo, no entanto, acabaram por revelar algumas linhas de força que orientariam desenvolvimentos posteriores da indústria, como a miniaturização de componentes (necessárias, por exemplo, para inserção dos transmissores de FM nas raquetes de tênis de Rauschenberg); o desenvolvimento de baterias que permitissem o funcionamento autônomo dos dispositivos; a redução da quantidade de fios; e a aplicação de ideias

caras à ciência da computação (como programação, memorização e conversões de uma mídia em outra).

Talvez mais importante, no entanto, tenham sido as trocas de perspectivas e expertises tornadas possíveis a partir do desenvolvimento de uma linguagem (visual) comum, que facilitou a comunicação de motivações e a compreensão mútua das distintas maneiras de pensar dos envolvidos, e permitiu, por fim, o estabelecimento efetivo de um diálogo criativo produtivo. Per Biorn, um engenheiro eletrônico que participou da exposição, resumiu assim a experiência: “foi como se uma janela se abrisse revelando um mundo novo. E assim que percebemos isso, já não queríamos permitir que ela se fechasse de novo.”<sup>25</sup> (9 Evenings, 2011, tradução nossa).

## NOTAS

**1** 9 EVENINGS: THEATRE AND ENGINEERING. Flyer. Nova Iorque: Experiments in Art and Technology, 1966. No original: “You will hear the body broadcast its sounds. You will see without light. You will witness a deaf-mute interview. You will see dancers floating on air. Those of the audience who are willing will become more than spectators. You too can actually float. It’s art and engineering and a little theatrics. It’s important that you attend.”

**2** Sociedade de artistas dedicada a trabalhos experimentais nos campos da música, performance, vídeo, filme, dança e composições sonoro-textuais. Fundada em 1933, foi lá que se realizou, em 1952, o primeiro concerto eletroacústico da Suécia. Desde então, produziu inúmeras apresentações de artistas como John Cage, Iánnis Xenákis, Pierre Boulez, Morton Subotnick, Terry Riley, Karlheinz Stockhausen, Nam June Paik, Merce Cunningham, além dos suecos Åke Hodell, Lars-Gunnar Bodin, Öyvind Fahlström e Sten Hanson. Durante os anos 1960, a maior parte das apresentações aconteciam no Moderna Museet, comandado por Pontus Hultén. Atualmente, a sociedade possui instalações próprias na ilha de Södermalm, Estocolmo. Lá, cerca de 250 artistas associados usam os estúdios e teatros do lugar para encontros, ensaios e apresentações.

**3** Faziam parte do grupo John Cage, Robert Rauschenberg, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, David Tudor e Robert Whitman.

**4** Atualmente laboratório de pesquisa e desenvolvimento da Alcatel-Lucent, o Bell Labs pertenceu por décadas à AT&T, mas sua origem remonta ao lendário Volta Laboratory and Bureau, fundado por Alexander Graham Bell, o inventor do telefone. Especializado em tecnologia da informação, foi no Bell Labs que foram desenvolvidas tecnologias inovadoras como a rádio-astronomia, o transistor, o laser, o CCD das câmeras de vídeo, a teoria da informação, o sistema operacional UNIX e as linguagens de programação C e C++. Oito cientistas receberam prêmios Nobel por trabalhos desenvolvidos na instituição.

**5** O “Visioner av nuet” aconteceu, como inicialmente planejado, entre os dias 19 e 25 de setembro de 1966. As 9 Evenings ocorreram no mês seguinte, de 13 a 23 de outubro.

**6** Local onde foi realizada, em 1913, a polêmica Exposição Internacional de Arte Moderna, o Arsenal do 69<sup>o</sup> Regimento já era, nos anos 1960, um lugar emblemático para o mundo da arte. Também conhecida como *Armory Show*, essa exposição pioneira – cujo subtítulo era “*the new spirit*” – foi a primeira apresentação pública em território norte-americano da arte moderna das vanguardas históricas europeias do início do século XX.

**7** No original: “Cage also wanted to pick up the sounds from outer space. I asked Rudy Kompfner what they heard over the antennas at Holmdel. He said it sounds like ‘ssssssss.’ Cage said, ‘That’s marvelous. I want it’ ”.

**8** Acrônimo da Sociedade Americana de Defesa dos Animais (em inglês, American Society for the Prevention of Cruelty to Animals).

**9** Como, por exemplo, a tese de doutorado de Norma Loewen “Experiments in Art and Technology: A Descriptive History of the Organization”. (Loewen, 1975)

**10** Johan Wilhelm ‘Billy’ Klüver (1927–2004), engenheiro elétrico sueco que trabalhava no Bell Labs à época.

**11** Não por acaso, as 9 Evenings tinham como subtítulo “*theater and engineering*”.

**12** Faculdade experimental fundada em 1933, em Black Mountain, Carolina do Norte. A instituição manteve ao longo de seus 24 anos de existência um ensino centrado no estudo e na prática artística. O músico John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham, o artista visual Willem de Kooning e os arquitetos Walter Gropius e Buckminster Fuller, entre outros, deram aulas no Black Mountain College, que abrigou alunos como Robert Rauschenberg e Alan Kaprow. A performance *Theater Piece No. 1*, de John Cage, apresentada em 1952 no Black Mountain é considerada por alguns autores como o primeiro *happening* da história.

**13** No original: “Visitors to a Happening are now and then not sure what has taken place, when it has ended, even when things have gone ‘wrong’. For when something goes ‘wrong’, something far more ‘right,’ more revelatory, has many times emerged.”

**14** Museu de arte moderna e contemporânea de Estocolmo.

**15** Vanguarda artística europeia surgida no entre guerras, célebre por sua crítica ao nacionalismo e ao racionalismo.

**16** Em relatórios nos quais refletia sobre os encontros entre artistas e cientistas, Klüver mencionou mais de uma vez a ideia de propor a criação de um grupo de trabalho chamado “Engenharia na Arte” ao Instituto de Engenheiros Elétricos e Eletrônicos norte-americano – IEEE, na sigla em inglês (E.A.T. NEWS, 1967, p. 3). No programa do evento, os cientistas do Bell Labs foram creditados como *performance engineers*.

**17** Antes das *9 Evenings*, Max Mathews e Cecil Coker haviam colaborado com Klüver na *Variations V* (1965), de John Cage. Harold Hodges também havia trabalhado com o colega no *Oracle* (1962-1965), de Rauschenberg.

**18** 9 EVENINGS: Theatre and Engineering. Direção: Barbro Schultz Lundestam. Produção: Julie Martin. E.A.T., Inc, 2011. 1 filme, sonoro e colorido, digital. [Assistido no Moderna Museet, Estocolmo (Suécia), em fevereiro de 2015]. No original: “...the meeting, marrying and matching of artists and scientists in a kind of coupling to produce some form of hopefully synergistic new wrinkle in an artistic thought and scientific thought. We pair each other and attracted each other in some strange dance and we got out of that the flowering, the explosion, the evolution of something for the future”.

**19** No original: “It has not been as easy as it sounds. The artists had to show an extraordinary amount of patience with the slow rate at which the engineer proceeds. And the engineer had to deal with the vagueness of the artist brought on by the fact that the artist had nothing to lay his hands and work with.”

**20** Sobre a importância dos diagramas no desenvolvimento das *9 Evenings*, ver o artigo “The diagrams of 9 Evenings”, de Clarisse Bardiot (2006b).

**21** No original: “What really appalled me was that on September 15th no one really knew what we were going to do on October 13th except in a very general way. Then we talked for six hours with each of the artists and then made up the drawings/diagrams of the different combinations of equipment that the different artists were going to require. David Tudor was asking for functions I couldn’t visualize. Then I made the drawing. We talked back and forth making corrections till

we finally beat it into shape. I couldn't understand what he wanted until I could visualize it and he couldn't communicate it to me in those terms because he's not used to visualizing functions."

**22** A câmara de nuvens criada por Charles Wilson em 1911 configura outro exemplo do mesmo fenômeno.. Ao permitir a visualização dos rastros deixados por prótons e elétrons, a câmara de nuvens encerrou definitivamente a controvérsia sobre a realidade das partículas atômicas. (Kemp, 2006, p. 310-311)

**23** No original: "demands of the spectator an actively engaged and highly personal perception".

**24** O termo *sensorium* diz respeito a percepção se por ela entendermos não só os estímulos sensoriais oriundos do ambiente externo, mas também a interpretação desses estímulos pelo cérebro. O termo foi muito utilizado por teóricos da comunicação como Marshall McLuhan, que acreditavam que o contato com as diferentes mídias determinavam alterações no *sensorium* do perceptor.

**25** No original: "...it opened up the window for a whole new world. And once we saw this, we didn't want to let it go."

## REFERÊNCIAS

**9 Evenings: Theatre and Engineering** (2011). Direção: Barbro Schultz Lundestam. Produção: Julie Martin. E.A.T., Inc, 2011. 1 filme, sonoro e colorido, digital. [Assistido no Moderna Museet, Estocolmo (Suécia), em fevereiro de 2015].

**9 Evenings: Theatre and Engineering**, 1966, Nova York. [Editado por Pontus Hultén and Frank Königsberg]. Nova York: Experiments in Art and Technology – the Foundation for Contemporary Performance Arts, 1966. 16 p. [Catálogo do evento]. Disponível em: <https://www.fondation-langlois.org/9evenings/e/theme/program.html>. Acesso em 13 maio 2024.

BARDIOT, Clarisse. **9 Evenings: Theatre and Engineering**. [Publicação eletrônica – sítio web]. Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2006a. Disponível em < <http://www.fondation-langlois.org/e/9evenings/>>. Acesso em 13 de maio de 2024.

BARDIOT, Clarisse. The Diagrams of 9 Evenings. **9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering**. Cambridge, MA: MIT List Visual Arts Center, 2006b, pp.45-54.

BREER, Franny. **Teste do Sistema TEEEM**. 1966. 1 fotografia. 1200 x 795 pixels. Disponível em: <https://hyperallergic.com/323758/rebooting-a-landmarks-series-of-art-and-technology-collaborations/>. Acesso em 13 maio 2024.

**E.A.T. NEWS**. Nova Iorque: E.A.T., Inc, vol. 1, nº 2, jun., 1967.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

**Flyer of the 9 Evenings: Theatre and Engineering**. Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. Collection of



Documents Published by Experiments in Art and Technology. EAT C1-29; 29. Nova Iorque, E.A.T., Inc, 1966, 1p.

KAPROW, Allan. **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley: University of California Press, 1993.

KEMP, Martin. **Seen | Unseen: Art, Science, and Intuition from Leonardo to the Hubble telescope**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

KLÜVER, Billy. **9 Evenings: Theatre and Engineering**. Edited by Pontus Hultén and Frank Königsberg. Nova Iorque: Experiments in Art and Technology & The Foundation for Contemporary Performance Arts, 1966.

KLÜVER, Billy. Interface: artists/engineers. **E.A.T. Proceedings**. Nova Iorque: nº 1, abr., 1967.

KLÜVER, Billy. **Letter to J.R. Pierce** (April 8<sup>th</sup>, 1966). Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Collections of Documents Published by Experiments in Art and Technology, EAT C1-15; 15.

Kostelanetz, Richard. **The Theatre of Mixed Means: an Introduction to Happenings, Kinetic environments, and other Mixed-Means Performances**. Nova York: Dial Press, 1968.

LOEWEN, Norma. **Experiments in Art and Technology: A Descriptive History of the Organization**. 1975. Tese. PhD. dissertation delivered at the School of Education, Health, Nursing and Arts Professions. New York University. Nova Iorque, 1975.

RAUSCHENBERG, Robert. **9 evenings: theatre & engineering**, 1966, Nova York. Nova York: Experiments in Art and Technology – the Foundation for Contemporary Performance Arts, 1966. 1 cartaz do evento. Disponível em: <https://hyperallergic.com/323758/rebooting-a-landmarks-series-of-art-and-technology-collaborations>. Acesso em 13 maio 2024.

## SOBRE O AUTOR

**Pedro Urano** é cineasta-pesquisador. Mestre em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (HCTE-UFRJ), e doutorando em Tecnologias da Comunicação e Estéticas na Escola de Comunicação (ECO-UFRJ), com bolsa CAPES. Professor substituto na ECO-UFRJ. Realizador dos documentários *Estrada Real da Cachaça, HU*, da série de TV *Inhotim Arte Presente* e do longa de ficção *Subterrânea*.

Artigo submetido em  
10 de novembro de 2022 e aceito  
em 14 de maio de 2024.

Dez meses, nove noites: a colaboração entre artistas e cientistas  
na realização da exposição 9 Evenings  
**Pedro Urano**

# **A “IMAGEM-SINTOMA” EM GEORGES DIDI-HUBERMAN**

**MARCELLA IMPARATO**

**THE “IMAGE-SYMP TOM”  
IN GEORGES DIDI-HUBERMAN**

**LA “IMAGEN-SÍNTOMA”  
EN GEORGES DIDI-HUBERMAN**

## RESUMO

Artigos originais\*

Marcella Imparato\*\*

 <https://orcid.org/0000-0003-2905-3272>

\* Este artigo é derivado de um capítulo de minha dissertação de mestrado intitulada “Imagens em Georges Didi-Huberman”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, em 2023. DOI:10.11606/D.93.2023.tde-22052023-104858.

\*\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.213992

e-213992

Este artigo apresenta uma introdução ao pensamento de Georges Didi-Huberman, no que se refere à sua leitura do conceito de “sintoma”, de “figurabilidade” e de outros aspectos da psicanálise freudiana, como chave de interpretação crítica às noções de representação, semelhança e imitação, bem como ao método iconológico de matriz panofskiana. O artigo demonstra como esses conceitos são operados pelo autor, colocando em questão o dispositivo mimético e reivindicando uma abertura no regime de visibilidade da pintura que dê lugar à sua figuralidade. Ao evocar a ideia de uma “imagem-sintoma”, Didi-Huberman propõe uma ruptura com os esquematismos da crítica e da historiografia da arte.

**PALAVRAS-CHAVE** Georges Didi-Huberman; Sintoma; Figurabilidade; Representação mimética;

## ABSTRACT

This article presents an introduction to Georges Didi-Huberman's thought, focusing on his interpretation of the concept of “symptom”, “figurability”, and other aspects of Freudian psychoanalysis, as a critical interpretation of notions of representation, resemblance and imitation, as well as of the Panofsky's iconological method. The article demonstrates how these concepts are operated by the author, questioning the mimetic device and claiming an opening in the regime of painting's that gives way to its figurability. By evoking the idea of an “image-symptom”, Didi-Huberman proposes a rupture with the schematisms of art criticism and historiography.

**KEYWORDS** Georges Didi-Huberman; Symptom; Figurability; Mimetic Representation.

## RESUMEN

Este artículo presenta una introducción al pensamiento de Georges Didi-Huberman, en lo que respecta a su lectura del concepto de “síntoma”, “figurabilidad” y otros aspectos del psicoanálisis freudiano, como clave de interpretación crítica a las nociones de representación, similitud e imitación, así como al método iconológico de Panofsky. El artículo demuestra cómo estos conceptos son operados por el autor, cuestionando el dispositivo mimético y reivindicando una apertura en el régimen de visibilidad de la pintura que dé lugar a su figurabilidad. Al evocar la idea de una “imagen-síntoma”, Didi-Huberman propone una ruptura con los esquematismos de la crítica y de la historiografía del arte.

**PALABRAS CLAVE** Georges Didi-Huberman; Síntoma; Figurabilidad; Representación mimética.





A formação acadêmica do filósofo, crítico e historiador da arte, Georges Didi-Huberman (1953-) se insere no contexto do pensamento artístico francês dos anos 1970, estreitamente vinculado à investigação do “inconsciente freudiano”, tal como comenta o autor no posfácio de *Invenção da histeria. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (2015b), livro resultante de sua tese de doutorado orientada pelo filósofo Hubert Damisch (1928-2017). Trata-se de um período em que sociólogos e semiólogos da arte começaram a articular a teoria lacaniana, questionando “o estatuto da interpretação simbólica”, interpretado por Didi-Huberman como uma união particular entre a “obra de Freud com a iconologia de Erwin Panofsky”. Paralelamente, a teoria psicanalítica também seria evocada pelo filósofo Jean-François Lyotard (1924-1998), compreendendo a produção artística a partir do ponto de vista de uma “economia libidinal”. Estas abordagens, juntamente com a fenomenologia, notadamente de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Henri Maldiney (1912-2013), constituiriam as bases teóricas de Didi-Huberman, culminando em seu projeto inicial de doutorado,

dedicado a investigar as chamadas “regiões baixas do sintoma”, isto é, as “formas corporais de transgressão”, tais como “bocas ao mesmo tempo abertas e tapadas” e “corpos atolados que se debatiam com impotência e furor”, presentes nas obras do pintor e gravador espanhol Francisco de Goya (1746-1828) (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 396).

No entanto, após Damisch ter rejeitado seu projeto original, Didi-Huberman o substituiu pelo estudo sobre fotografias de mulheres internadas no hospital Salpêtrière, que apresentavam, segundo o autor, uma espécie de “dor em ação”: “movimentos rememorativos”, que evocavam deslocamentos, reversões e substituições; gestos sutis ou “contorções espetaculares”; uma forma de sofrimento “de reminiscências”; “agitações, repetições, recalcamientos e posterioridades”. Evocando já nesse momento a abordagem psicanalítica e fenomenológica para compreender um tema transversal em sua obra, a saber, o tema da lamentação e do páthos nas imagens, essas fotografias não retratavam uma dor sublimada, mas deveriam ser compreendidas como “imagens-sofrimento”, surgidas “de um plano de imanência – gestual, orgânica e psíquica – chamado ‘contratura’, em particular, ou ‘atitude passional’ [...]: algo que podia ser chamado de sintoma em geral”. (DIDI-HUBERMAN, 2015b, pp. 396- 397).

Nesse estudo inaugural sobre a iconografia fotográfica do asilo La Salpêtrière, Didi-Huberman (Cf 2015b, p. 15) está interessado em interrogar os discursos, as relações de poder, os desejos e o imaginário envolvidos na produção dessas imagens espetaculares de “histeria”, que se manifestavam como um verdadeiro sintoma. Entretanto, a psicanálise freudiana é incorporada, desde o início de suas pesquisas, não como uma abordagem clínica, mas como uma perspectiva crítica, isto é, interessando-se não pela manifestação do sintoma da cultura na imagem (como fazia a iconologia de Erwin Panofsky [1892- 1968]),<sup>1</sup> mas em demonstrar que o sintoma é uma noção que pode ajudar a compreender o conflito inerente nas imagens e em nosso olhar. Ou seja, por sintoma, Didi-Huberman busca apontar aquilo que a imagem nos devolve e “o que resiste nela” (PIC, 2018, p. 8), como um conflito visual paradoxal; conflito que teria sido observado por Sigmund Freud (1856-1939) em relação às gesticulações “histéricas”:

Num caso que observei [não estou longe de pensar, aliás, que Freud esteja falando de uma observação feita na época de sua temporada em Paris], a doente apertava o vestido contra o corpo com uma das mãos (como mulher), enquanto com a outra, tentava arrancá-lo (como homem). Essa simultaneidade contraditória [*diese widerpruchsvolle Gleichzeitigkeit*] condiciona, em grande

parte, o que há de incompreensível [*die Unverständlichkeit*] numa situação tão plasticamente representada [*so plastisch dargestellten Situation*] no ataque, e por isso se presta perfeitamente à dissimulação da fantasia inconsciente que está em ação [*Verhüllung der wirksamen unbewussten Phantasie*] (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 398).

Essa descrição de Freud seria a própria descrição de uma imagem-sintoma, isto é, uma imagem paradoxal e em estado de tensão, cuja intensidade plástica busca antes dissimular um conflito interno do que sublimá-lo. Na leitura proposta por Didi-Huberman, a ênfase concedida à noção de “sintoma” como conflito, em detrimento da noção de “sublimação”, é central. Pois, ao contrário de uma sublimação compreendida como destinação apaziguadora de pulsões, a ideia de uma imagem-sintoma, Didi-Huberman (2015b, pp. 398-400) remete a uma “simultaneidade contraditória”, assimilada enquanto crítica da representação. Assim, diferente da sublimação, a imagem-sintoma resiste à reconciliação, ou síntese, do paradoxo visual, passando a ser definida por uma exposição de conflitos.

A afinidade de Didi-Huberman com a psicanálise não se restringe apenas ao contexto do pensamento francês, mas também é elaborada a partir de sua filiação teórica ao historiador da arte



Aby Warburg (1866-1929) e ao filósofo Walter Benjamin (1892-1940), referências centrais em seu pensamento. Além da remissão explícita de Benjamin à psicanálise, Didi-Huberman (2015b, p. 424) traça paralelos entre Freud e Warburg, devido ao próprio interesse deste último pela psicanálise e devido ao interesse de ambos sobre a cultura em sentido ampliado, considerando não apenas a dita alta-cultura, mas também seus “mal-estares” e “sintomas”. No entanto, o contato indireto entre Freud e Warburg, visto que eles nunca chegaram a se conhecer, restringiu-se a algumas cartas trocadas entre o psicanalista e o psiquiatra Ludwig Binswanger – diretor do Sanatório de Kreuzlingen, onde Warburg ficou internado – nas quais fazem observações e comentários acerca do caso clínico do historiador da arte (Cf. WARBURG et al., 2005).

Nesse sentido, a aproximação teórica entre Freud e Warburg proposta por Didi-Huberman (2015a, p. 424), é justificada a partir de elementos presentes na própria obra de Warburg. Este teria inclusive se identificado como um “psico-historiador”, utilizando ideias da psicanálise, como a expressão “forças destinais” (*Schicksalsmächte*) das imagens”, que, segundo Didi-Huberman, seria análoga ao termo “destino das pulsões” (*Tribschicksale*) de Freud. Além disso, a ponte entre os dois parece ser construída seguindo a própria definição

de sintoma em Freud e a teoria das imagens delineada em Warburg. Na conferência intitulada “Os caminhos da formação de sintomas”, Freud compreende o surgimento do sintoma “[...] como derivado bastante desfigurado da realização de desejo inconsciente libidinal, uma ambiguidade engenhosamente escolhida, com dois significados mutuamente contraditórios” (FREUD, 2014, p. 478). Esta noção de sintoma enquanto uma desfiguração marcadamente ambígua, que carrega sentidos em contradição mútua, parece crucial para essa aproximação entre Freud e Warburg. Neste ponto, Didi-Huberman destaca como a visão de Warburg sobre as imagens está diretamente relacionada a uma “economia psíquica”, isto é, a uma

(...) economia do inconsciente da qual, seguramente, as imagens são veículos privilegiados (...) por outro lado, a obra de Warburg bem poderia esclarecer o que Freud apreende do mundo cultural – às vezes com instrumentos históricos e antropológicos cuja obsolescência os comentaristas muitas vezes observam – através da dialética dos ‘mal-estares’ e das ‘sublimações’: justamente o que Warburg chamava de ‘psicomaquia’ dos mostra e dos astra (DIDI-HUBERMAN, 2015b, pp. 424-425).

A aproximação entre os dois é uma abordagem inédita na literatura psicanalítica francesa, que só raramente menciona Warburg. Nessas raras menções, Warburg seria frequentemente

retomado para evocar “o ideal de pureza’ característico da figura da Ninfa como ‘corpo sublimado” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 425), numa interpretação que ignora aquilo que, para Didi-Huberman, seria essencial no pensamento warburgiano: os “monstra”, a intensidade, a polaridade das forças, a dialética sem proposição de síntese, nem sublimação. Como observa Didi-Huberman (2015b, p. 425), a “Ninfa” warburgiana, assim como a “Gradiva” freudiana, é “uma figura sintomática por excelência” ou uma “imagem sobrevivente”, para falar nos termos de Warburg, pois atesta o recalcamiento (ou a sobredeterminação dos tempos) retornando sempre transformada, ora em sua forma visual ora em seu sentido simbólico. Esta transformação é observada por Didi-Huberman na obra *Crucificação* (c. 1470), de Bertoldo di Giovanni (ca.1440-1491), discípulo de Donatello (1386-1466). Na obra, Madalena, que se lamenta na base da cruz enquanto arranca seus cabelos em gesto intenso de dor, figuraria a sobrevivência da “mênade pagã” na produção artística medieval:

O manto tradicional que a cobre pudicamente, na iconografia medieval, transforma-se num véu transparente que revela sua nudez, se não sua obscenidade; sua cabeça virada manifesta um gozo selvagem, bem como a dor ritualizada das lamentações; a grossa mecha de cabelos que ela exhibe

lamentando ao pé da cruz, tanto oferece o sinal extático de seu luto quanto a lembrança dos pedaços de carne crua que as mênades devoram avidamente em suas festas dionisiacas. Recalcamento houve, sem dúvida, para que tal formação de impureza fosse possível e tolerada na Florença dos anos 1485 (embora saibamos que algumas esculturas de Donatello, dentre elas a célebre Dovizia, em forma de ídolo pagão, foram destruídas pela censura católica) (DIDI-HUBERMAN, 2015b, pp. 425-426).

Ou seja, nesta obra, Didi-Huberman observa que o luto de Madalena encarnaria parcialmente elementos formais e simbólicos de rituais dionisiacos das mênades pagãs da antiguidade clássica. Assim, contrariando a interpretação psicanalítica de que a arte corresponderia a processos de sublimação, no sentido de uma destinação e certo apaziguamento das pulsões, Didi-Huberman retoma o caráter paradoxal e irreconciliável da noção de sintoma, complementando-a com as de impureza e sobrevivência trabalhadas na obra de Warburg, para demonstrar o caráter ambivalente (e, portanto, sintomático por excelência) de toda a imagem, que possibilita a produção de “uma verdadeira teoria crítica – logo, conflituosa – da cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 426).

Didi-Huberman encontra na obra de Warburg e de Freud ferramentas para uma crítica do conhecimento no âmbito da história da arte. A esse respeito, o autor afirma que faltaria à disciplina da história da arte uma revisão acerca das “escolhas teóricas” (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 71) que legitimam seus objetos de estudo, e a propõe a partir de dois grandes eixos: em primeiro lugar, fazendo uma revisão do conceito de semelhança, haja vista que este conceito teria fundamentado o discurso da história da arte com base no pensamento de Vasari; e, em segundo lugar, fazendo uma crítica à filosofia kantiana (ou neokantiana), que teria se sobreposto à tradição vasariana, no momento de refundação da história da arte como disciplina científica nas universidades europeias, no século XIX. Tendo isso em vista, abordaremos brevemente estas duas críticas de Didi-Huberman, na medida em que ajudam a entender como elas propiciam a formulação de sua crítica ao conceito clássico de representação, a qual é posteriormente articulada junto à psicanálise freudiana.

Dois momentos cruciais do nascimento da história da arte conceberiam, cada um à sua maneira, a “semelhança” como uma relação fundante das imagens:<sup>2</sup> primeiro, em 77, d.C., com a

publicação da *História Natural*, de Plínio, o Velho, e, posteriormente, em 1550 com a publicação de *Vidas dos artistas*, de Giorgio Vasari. Por um lado, considera-se que a publicação de Vasari inaugura oficialmente a disciplina, orientada por um regime estético e humanista, em que se separam as artes mecânicas das artes liberais. Nessa divisão, a pintura, a escultura e a arquitetura passam a ser consideradas artes mais elevadas, na medida em que representariam a materialização plástica de um conceito, sendo previamente projetadas por um “disegno” e associadas ao fazer intelectual (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015a, pp. 73-75). Os grandes artistas, que foram contemplados na publicação das “Vidas dos artistas”, seriam aqueles que teriam sido bem-sucedidos em incorporar este paradigma platônico em suas obras, conferindo maior semelhança às obras produzidas. Portanto, no momento inaugural da disciplina, o conceito de semelhança referia-se a uma relação de imitação óptica: quanto maior o grau de naturalismo alcançado no objeto representado, a partir de regras de perspectiva, maior o grau de semelhança da obra. Assim, a atribuição do estatuto da grande obra de arte estaria balizada pelo efeito de “vivacidade” e “realismo” que aquela obra conseguisse produzir em relação ao objeto imitado.

Por outro lado, Plínio, o Velho, teria oferecido outra chave de compreensão sobre o que seria a semelhança e como ela operaria na formação da imagem. Para Plínio, a arte não se distinguiria segundo um critério estético, mas corresponderia a tudo aquilo que o “homem utiliza, instrumentaliza, imita ou ultrapassa a natureza”, incluindo a pintura, mas também a medicina, a agricultura ou a arte militar, por exemplo. Ou seja, toda manifestação humana relacionada ao mundo social, jurídico e/ou natural (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015a, pp. 73-74). Portanto, não havia ainda o *status* elevado de obra de arte, como passaram a ser consideradas as manifestações das artes liberais, na época de Vasari. Pelo contrário, naquele momento, a palavra “imago” referia-se à matéria e ao suporte utilizados em práticas ritualísticas (como pigmentação, cera e moldes, que transformavam matéria em objeto). Essa compreensão de Plínio, o Velho, seria a prova de que, em sua origem, a formação da imagem não se baseia necessariamente em um processo de “imitação”, como afirma Vasari, mas em um “processo de impressão”. Como no exemplo da produção de máscaras ritualísticas, um molde de gesso era impresso no rosto para obter a “expressão física” do sujeito, produzindo máscaras não pelo processo de “imitação ótica”, mas a partir de uma matriz (o próprio rosto).<sup>3</sup> Neste caso, a produção da

semelhança (com o rosto humano) é um processo que acontece pelo contato, isto é, pela aderência da matéria ao corpo. Nesse sentido, essa nova relação de semelhança, que é uma relação tão fundamental na tradição da disciplina da história da arte, coloca em questão os princípios de representação visual tradicionais, introduzindo um novo pensamento sobre as imagens, a partir de um viés social e antropológico mais amplo (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015a, pp. 80-81).

Nos séculos XVIII e XIX, período no qual a história da arte surgia como uma disciplina autônoma, a filosofia kantiana se expandiu enquanto uma teoria de crítica da razão, cuja tradição teria sido sustentada pela história da arte canônica. A crítica ao legado ou “tom kantiano” na disciplina é incisiva ao longo de toda obra de Didi-Huberman, embora pareça estar direcionada mais a certa leitura ou interpretação da filosofia kantiana produzida pelos chamados “neokantianos”, na disciplina da história da arte. Especificamente, Didi-Huberman critica a sistematização do conhecimento, que se apoiaria na filosofia kantiana para legitimar a produção de um saber “objetivo”, “científico”, “verdadeiro”. No âmbito da história da arte, esta pretensão teria sido carregada pela metodologia iconológica, que possui como seus expoentes Erwin Panofsky e Ernst Cassirer (1874-1945).



O método iconográfico-iconológico, junto à abordagem formalista, integrou as principais correntes da história da arte no século XX (HATT; KLONK, 2017, p. 96). Embora tenha sido originalmente desenvolvida por Warburg, Panofsky ficou conhecido por sistematizá-lo e difundi-lo, apresentando-o como a “antítese” da abordagem formalista. Assim, a iconologia, tal como formulada por Panofsky, é o “ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 1991, p. 47). Preocupada com o conteúdo das obras de arte, a análise iconológica inclui questões psicológicas e comportamentais de uma sociedade, extrapolando a identificação estritamente formal de determinado objeto ou fenômeno.

O contato de Panofsky com a iconologia de Warburg ocorre nos anos 1920, a partir de um encontro com Fritz Saxl (1890-1948) e Ernst Cassirer – assistentes da biblioteca de Warburg em Hamburgo. O método divide-se em três etapas, interpretando o “significado” de uma obra a partir da sua análise formal, de seus motivos artísticos e alegorias presentes na literatura, de sua cultura e de seu repertório simbólico. Considerando o estudo da forma, da cultura simbólica e do contexto histórico, a iconologia almeja uma interpretação precisa sobre o conteúdo e o significado de uma obra de arte. Na crítica de

Didi-Huberman, as limitações desse método não se devem apenas ao fato de ignorar as obras de arte que não possuem um sentido decifrável, mas porque, em última instância, institui um regime de legibilidade, segundo o qual só podemos ver aquilo que pode ser lido ou, nos termos do autor, segundo o qual só é “visível” aquilo que é “legível”. A pretensão de cientificidade desse discurso teria permitido consolidar a disciplina da história da arte sob a premissa de que seus conceitos e ferramentas metodológicas poderiam garantir a inteligibilidade absoluta da imagem, eliminando qualquer possibilidade de dúvida ou silêncio sobre ela. Em contrapartida, toda imagem que não pudesse ser lida, isto é, codificada segundo um sistema de signos e, portanto, decifrada, também não poderia ser compreendida, pelo menos não dentro da chamada “síntese” iconológica, no sentido de Panofsky.

Essa apropriação da filosofia kantiana pela disciplina da história da arte teria levado a um movimento totalizante de síntese do saber, estipulando “categorias a priori” nas quais todos os fenômenos estariam subsumidos (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 141). Didi-Huberman denomina de “tom kantiano”, ou “neokantiano”, a pretensão de síntese ou de “unidade do conhecimento” que paira sobre a disciplina da história da arte, reduzindo o sensível ao

inteligível; a imagem a um conceito; a experiência a uma “forma simbólica” (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 169-170 e 176-179).

Nesse sentido, a revisão proposta por Didi-Huberman renuncia à subordinação da imagem à linguagem, não reduzindo a representação ao discurso do sujeito do saber. Ou seja, segundo Didi-Huberman, a imagem não se reduz a um mero um objeto especular, nem a “representação” ao discurso. Se, por um lado, isso parece implicar uma perda da unidade da razão, por outro, Didi-Huberman defende que a razão e a lógica não devem constituir a totalidade da visão e do saber. Logo, não se trata de renunciar à razão, mas propor uma dialetização entre o discurso que legitima a imagem e a falha de sentido que se impõe sobre o ato do ver (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 185-186 e 190).

Em última análise, o que Didi-Huberman propõe é uma “rasgadura” do conceito clássico de representação e de mimese, baseando-se, sobretudo, nas reflexões sobre o sintoma e o sonho desenvolvidas por Freud. Para o psicanalista, o sonho se constitui como rasgadura, porque ele não é uma representação figurativa de sentido bem definido, e sim um “rébus”, isto é, um enigma figurado, uma justaposição de fragmentos visuais e de significados. Nesse sentido, a interpretação de um sonho não

poderia ser extraída baseando-se na aplicação de um sistema de códigos pura e simplesmente, haja vista que a imagem de sonho não possui “a transparência representativa dos elementos figurados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 192). Ao contrário, ela é sempre uma imagem lacunar, que se apresenta apenas enquanto “vestígio” ou “rastro” daquilo que foi armazenado no inconsciente (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 191-194).

O sonho não sendo nem uma tradução visível do que ele apresenta em imagens, nem uma tradução legível do sentido vulgar que ele pode a princípio evocar, seria um “trabalho de condensação” e de “deslocamento”, tanto do visível quanto do legível. Ele não representa relações lógicas, no sentido de tornar visível e legível, mas “apresenta”, justapondo elementos, que ao mesmo tempo podem “dizer a coisa e seu contrário” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 195). Para Didi-Huberman, o sonho funciona como um paradigma fundamental da imagem, que impõe à prática historiográfica a necessidade de revisão, na medida em que propõe outro modo de pensar, pela justaposição ou pela montagem, sem, contudo, renunciar à lógica linear, à causalidade, ao esquematismo etc. Num sonho, as diferenças não estão necessariamente em oposição, mas podem coexistir numa mesma imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 194-195), e, como no sintoma permite a sustentação do conflito.

Se a representação, na tradição vasariana, equivale a uma imitação naturalista, a imagem do sonho corresponde a uma semelhança não identitária, pensada enquanto exercício criativo e lúdico (Cf. GAGNEBIN, 1997, p. 84), ou seja, a uma semelhança que não comporta a “unidade formal e ideal de dois objetos, de duas pessoas ou de dois substratos materiais separados”, mas que é constituída por um processo de produção de pontos de contato (e até mesmo de colisão) de realidades ou elementos distintos, destruindo a “dualidade” ideal que equipara dois objetos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 198). Nesse sentido, o paradigma do sonho proporciona uma crítica da noção de representação clássica, compreendendo a semelhança, tal como propõe Didi-Huberman, como o oposto da identidade; a alteridade. Em termos pictóricos, o autor refere-se a palavras como “desfiguração” ou “deformação”, como equivalentes a uma falha ou falta de expressão. Assim, falar em semelhança significaria falar em “figurabilidade”, em vez de representação, desvinculando-a da ideia de produção de um outro idêntico, formada por um trabalho de “deslocamento” e de condensação (tal como o sonho) (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 199-201 e 203). O conceito clássico de representação mimética é revisado nessa proposta de Didi-Huberman, dando lugar à figuração, a qual, como um “sintoma”, coloca em crise a representação.

A leitura de Didi-Huberman não se debruça diretamente sobre a estética de Freud, nem especificamente sobre sua reflexão acerca da arte ou da criação artística, apropriando-se das noções de sintoma e de figurabilidade do sonho para repensar a noção de representação e as imagens. O autor detém-se na cisão entre a representação consciente e a figurabilidade onírica, compreendendo a imagem a partir de uma suspensão tanto do paradigma soberano da representação figurativa (dominada pelo estado consciente de vigília) quanto do paradigma soberano do sonho (no qual o sujeito está adormecido). Nessa suspensão, as imagens de arte (reais, manipuláveis, compartilhadas) diferem-se das imagens de sonho (subjetivadas, ininteligíveis, fragmentárias), pelo estado de consciência diante dessas imagens. Diante das imagens de arte, impera “a força do nosso ver”, momento em que se está desperto. Diante das imagens de sonho, impera “a força do nosso olhar”, momento de adormecimento. O que se obtém dessa suspensão, seria justamente uma imagem que emerge no estado do despertar, isto é, justamente na passagem do estado de adormecimento para a vigília. Segundo Didi-Huberman (2013, pp. 204-206), é nesse estado de cisão, momento também do “esquecimento do sonho” (em que só nos resta um vestígio daquilo que sonhamos e em que

lembrança e esquecimento se sobrepõem), que podemos conceber outra relação com o que é visto, observando que aquilo que vemos também pode retribuir nosso olhar.

O caráter “residual” e fragmentário das imagens, que emergem como “um resto”, ou “uma marca de esquecimento” do estado pleno de vigília (e dos dispositivos de representação que normalmente o sustentam), corresponderiam ainda, de acordo com Didi-Huberman (2013, p. 208), a um “trabalho de esquecimento” e a uma “desfiguração parcial” nas imagens, exigindo, assim como com o sonho, uma interpretação igualmente parcial, isto é, que não almeje uma síntese ou interpretação única. (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 206-207). Embasado pela teoria psicanalítica freudiana, Didi-Huberman ressalta o inacabamento interpretativo em toda análise. Nesse ponto, a abordagem psicanalítica se revela como “ferramenta crítica” (e não clínica) para as “ciências humanas em geral” e, de maneira radical, para a própria “posição do sujeito do conhecimento”, oferecendo uma crítica ao saber totalizante e à posição do sujeito do saber, em direção a uma revisão epistemológica da disciplina (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 211).

Como mencionado anteriormente, o saber totalizante dentro da disciplina da história da arte corresponderia ao método

iconológico de matriz panofskiana. Contudo, o conceito de sintoma e de inconsciente também são utilizados por Panofsky, no contexto de sua compreensão do “conteúdo intrínseco das obras de arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 214). A diferença da iconologia panofskiana para a abordagem crítica de Didi-Huberman estaria na maneira como os conceitos foram empregados por Panofsky, referindo-se ao sintoma como uma espécie de inconsciente coletivo representado nas imagens. Nesse sentido, para Panofsky, ainda que um artista estivesse consciente daquilo que quisesse representar em sua obra, algo sempre extrapolaria suas intenções, manifestando-se como um conteúdo inconsciente e sintomático de sua cultura, devendo a análise iconográfica ocupar-se em identificar e interpretar este “sentido ‘mais profundo’” escondido nas obras (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 217-218).

Dessa maneira, uma das diferenças entre a iconologia panofskiana e a leitura didi-hubermaniana relaciona-se ao sentido atribuído ao conceito de sintoma. Por um lado, Panofsky compreende que o sintoma se expressaria em termos de um “sentido homogêneo”, correspondendo, por exemplo, ao espírito do tempo, ou à “mentalidade” de um povo ou de uma época, particularizado na representação visual. Este sintoma seria menos visível,



mas passível de ser extraído e interpretado a partir de códigos simbólicos compartilhados pela cultura (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 219-220). Por outro lado, para Didi-Huberman o sentido do sintoma é heterogêneo, recusando a interpretação dedutiva e a estabilidade de um sentido sintético e/ou coerente com a determinação histórica (cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 223-224), impondo uma “ incerteza quanto ao meu saber do que vejo ou acredito perceber” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 238).

## ■ ESTUDO DE CASO: TRÊS PINTURAS DE VERMEER

Vejamos então como estes conceitos são operados na leitura de Didi-Huberman. No apêndice do livro *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, intitulado, “Questão de detalhe, questão de trecho”, Didi-Huberman analisa, entre outras obras, três pinturas de Johannes Vermeer: *A Rendeira*, ca. 1665, *Moça do chapéu vermelho*, ca. 1665 e *Vista de Delft*, ca. 1658-60. A questão central dessas análises concentra-se na oposição entre a noção de “trecho” e a de “detalhe”. Sua argumentação busca demonstrar como “a intensidade pictórica”, isto é, o próprio depósito do pigmento sobre a superfície da tela, “tende a desfazer a coerência mimética”

(DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332), isto é, que o jorro de tinta seria capaz de rasgar a representação pictórica, apresentando-se como um sintoma.

Assim, por um lado, teríamos o “detalhe”, ao qual o historiador da arte positivista ou o semioticista recorre para “ver melhor”. O termo é utilizado como resultado do processo da decupagem ou divisão, ou seja, como aquilo que melhor responderia à demanda de um saber específico. Em outras palavras, o “detalhe” seria o objeto que se alia à metodologia iconográfica, auxiliando na tarefa de esgotar tudo aquilo que se pode descrever e saber de uma obra (cf. DIDI-HUBERMAN, pp. 298-299). Aqui, o “detalhe” é o que “se presta ao discurso: ajuda a contar uma história, a descrever um objeto”. Nas obras de Vermeer, o detalhe poderia corresponder aos ombros, cabeça, mãos e dedos da rendeira, assim como o tear, o chapéu, o muro etc.. Por outro lado, como oposto ao “detalhe”, teríamos o “trecho”, “zona”, ou “pan”, termo utilizado por Marcel Proust para descrever o trecho de muro amarelo na pintura de Vermeer, *Vista de Delft*. O “trecho”, nesses casos, corresponderia a uma “rajada de cor” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 318) ou “mancha” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 326) que se sobressai, em cada uma das pinturas, como um estilhaço.

A oposição estabelecida entre “detalhe” e “trecho” remete indiretamente a querelas já estabelecidas no campo da história da arte como aquele entre “os partidários da linha e da cor, a qual é inseparável das oposições entre o óptico e o tátil (ou háptico), ou entre a superfície e profundidade” (FABBRINI, 2019, p. 170), debatida por célebres historiadores da arte, como Heinrich Wölfflin (1864-1945), Alois Riegl (1858-1905) e Adolf von Hildebrand (1847-1921), sendo ainda retomada por Benjamin em seus ensaios durante os anos 1930. Em linhas gerais, o “detalhe” atrela-se ao sentido óptico, isto é, a uma percepção distanciada da pintura, permitindo que o observador “organize a cena, tomando posse dela” em sua totalidade. O “trecho”, por sua vez, assume uma “função háptica”, no sentido de estimular “as percepções de toque”, aproximando o observador e impedindo qualquer estabilidade do seu olhar sobre a tela (FABBRINI, 2019, pp. 170-171).

Nas três obras comentadas, é possível identificar os objetos a que esses trechos se refeririam, dado o contexto representativo de cada um deles: são os fios da rendeira; um chapéu vermelho; um pequeno muro amarelo. No entanto, para Didi-Huberman, a questão é propor outra maneira de olhar, suspendendo a forma e a exatidão iconográfica, em prol da matéria da pintura. Isso não

significa abdicar dos signos icônicos, nem dizer que a pintura deveria ser vista apenas enquanto uma massa indeterminada de pigmentação, mas não supor apenas que um quadro deva funcionar “como um texto, e como se todo texto fosse legível e integralmente decifrável” (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 310-311). Aqui a proposta de Didi-Huberman coloca-se como uma abertura da visão para a indeterminação da pintura, recusando qualquer “texto preexistente do qual a imagem teria por tarefa compor visualmente o suposto valor histórico, ou anedótico, ou mitológico, ou metafórico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 311). Nesse caso, os trechos das obras de Vermeer poderiam ser pensados enquanto “um efeito de materialidade”, cuja

intensidade pictórica tende a desfazer a coerência mimética: ele não “se assemelha” mais exatamente a um chapéu, mas a algo como um imenso lábio ou uma asa, ou, mais simplesmente, um dilúvio colorido em alguns centímetros quadrados de tela estendida na vertical, diante de nós (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332).

Nesse sentido, a noção de trecho não possui valor figurativo, descritivo nem interpretativo, isto é, não se trata de uma questão de “sintaxe” da pintura, mas, analogamente ao sintoma, daquilo

“que justamente escapa aos ditames do estilo, às normas da fatura, porque é nele que reside o enigma da imagem” (FABBRINI, 2019, p. 166). Aproximando-se mais uma vez de termos da psicanálise, Didi-Huberman compreende o trecho a partir de seu caráter de “indeterminação”, que “se abre subitamente no detalhe, para então, a partir dele, ecoar para a totalidade da tela” (FABBRINI, 2019, p. 167). O “trecho” problematiza a unidade da representação pictórica e seus elementos iconográficos, deslocando o olhar voltado para a identificação de objetos e conteúdos na pintura, para compreendê-los como um “acontecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 342), isto é, “como um acidente da representação – a representação entregue ao risco da matéria pintura” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332).

Assim, “o trecho de pintura não designa o quadro visto sob outro ângulo, visto mais de perto, por exemplo; designa verdadeiramente, enquanto sintoma, outro estado da pintura no sistema representativo do quadro: estado precário, parcial, estado acidental” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 340). Ele não é o oposto da semiologia, mas uma crítica das abordagens semiológica (a pintura enquanto “técnica de exatidão”) e fenomenológica (pura experiência ou afecção) (cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 313-315). Nesse sentido, o trecho instaura um paradoxo visual, renovando o olhar em direção

a uma percepção da pintura e da matéria enquanto um “trabalho”, “processo”, e não “aspecto”, colocando em crise a exatidão do detalhe (cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 320 e 327). Finalmente, o trecho nos leva de volta ao paradoxo figurativo observado por Freud diante da “histérica” que, durante uma crise, apresentava “movimentos incompreensíveis, contraditórios”, segurando com uma mão o vestido contra o corpo, enquanto a outra mão tentava arrancá-lo:

um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas parcialmente, contraditoriamente, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou fenômeno-índice, não como conjunto estável de significações. Por isso o sintoma é caracterizado ao mesmo tempo por sua intensidade visual, seu valor de estilhaço e por aquilo que Freud chama aqui a ‘dissimulação do fantasma inconsciente em ação’. O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 334-335).

Assim como a cena descrita acima, poderíamos igualmente dizer que o trecho é esta “entidade semiótica de dupla face”. “O trecho é o sintoma da pintura no quadro”, que “histeriza” a pintura

(enquanto o detalhe a fetichiza) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335). Falar das imagens em termos de sintoma implica, portanto, uma renovação do olhar, assim como uma reconsideração do conceito de representação mimética, não o restringindo apenas a “dispositivos simbólicos, mas também dos acontecimentos, ou acidentes, ou singularidades da imagem pictórica” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 337). Ao colocar em crise o dispositivo mimético, em favor de um “desordenamento da pintura” (abrindo o lugar da “figura” para a “figurabilidade”), produz-se “uma desorientação análoga na crítica e na historiografia da arte, pois traz à luz a inoperância de seus esquematismos (como estilos; gêneros; a oposição entre figura e fundo etc.)” (FABBRINI, 2019, p. 180). Em outras palavras, trata-se de uma abertura no regime de visibilidade da pintura e da imagem, dando lugar à sua figurabilidade. Ao enunciar os limites que os esquematismos da história da arte impõem a seu objeto, Didi-Huberman (2013, pp. 189-190) não propõe simplesmente “invocar uma poética da irrazão [...]”, mas “dialetrizar” a questão, isto é, “saber permanecer no dilema, *entre saber e ver*, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber outra coisa...”.

## NOTAS

- 1** Didi-Huberman também destaca que a abordagem psicanalítica da arte entende os sintomas não como um conceito crítico que demonstra um conflito numa imagem, mas como meros “detalhes”, que denunciam um sentido e que devem ser decodificados por chaves interpretativas iconográficas (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 411).
- 2** Um nascimento que não possui uma origem nem fonte única, como argumenta Didi-Huberman. Entende-se que o nascimento da história da arte possuiria vários começos, tornando possível sempre refundar esta disciplina, como demonstrado por Didi-Huberman a partir da perspectiva de Plínio, o Velho (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 72).
- 3** Questão examinada por Hans Belting em *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem* (2014) e em *A verdadeira imagem* (2011).



## REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem** / trad. Artur Morão. Porto: Dafne editora, 2011.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**: para uma ciência da imagem / trad. Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte / trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens / trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière / trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015b.

FABBRINI, Ricardo N. Muralha de pintura: Frenhofer e Bergotte. In SILVIA, Cintia V. et al. (org.). **Estética em Perspectiva**. 1a. ed., Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)** / trad. Sergio Tellaroli; revisão da trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HATT, Michael; KLONK, Charlotte. **Art History**: A critical introduction to its methods. Manchester University Press, 2017.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** / trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PIC, Muriel. Qu'est-ce que s'orienter dans les images ? **Revue Littéraire** Mensuelle Europe, Paris, n. 1069 - Georges Didi-Huberman, maio de 2018.

WARBURG, A. et al. **La guarigione infinita**: storia clinica di Aby Warburg. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

## **SOBRE A AUTORA**

**Marcella Imparato** é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte (PPGEHA - USP).

Artigo submetido em  
4 de julho de 2023 e aceito em  
10 de abril de 2024.

# **THE WORLD AS IMAGE AND THE IMAGE OF THE WORLD: PHOTOGRAPHING GOOGLE STREET VIEW**

**MARCELO SCHELLINI  
LUCAS VIEIRA ESKINAZI**

**O MUNDO COMO IMAGEM E A IMAGEM DO MUNDO:  
FOTOGRAFANDO O GOOGLE STREET VIEW**

**EL MUNDO COMO IMAGEN Y LA IMAGEN DEL MUNDO:  
FOTOGRAFIAR EL GOOGLE STREET VIEW**

## ABSTRACT

Artigos originais  
**Marcelo Schellini\***

 <https://orcid.org/0000-0003-0350-5381>

\*Curtin University, Malásia

**Lucas Vieira Eskinazi\*\***

 <https://orcid.org/0000-0002-9868-4783>

\*\*Universidade de  
São Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.221298>

e-221298

This essay focuses on artworks created through the reproduction and appropriation of images available in the interface of Google Street View. As a reflection of the growing proliferation of images produced by automated cameras, independently of human perception and cognition, these artworks provoke a reconsideration of the photographic act, the role of the artist as a commentator on and curator of images, the sublimation of authorship thus entailed, and the ontology of the photographic image. The fact that such artworks are created by extracting images from the Google Street View interface could be perceived as indicative of certain visual redundancies. This article argues, on the contrary, that the photographic works in question are different from each other insofar as they entail specific creative techniques, modes of aesthetic appropriation, and critical approaches.

### KEYWORDS

360° photography; google street view; photographic act; history of photography; street photography

### RESUMO

Este ensaio tem como foco obras criadas por meio da reprodução e apropriação de imagens disponíveis na interface do Google Street View. Reflexo da crescente proliferação de imagens produzidas por câmeras automatizadas, independentemente da percepção e cognição humana, estas obras provocam uma reconsideração do ato fotográfico, do papel do artista como comentador e curador de imagens, a sublimação da autoria, e a ontologia da imagem fotográfica. O fato de tais obras de arte serem criadas através da extração de imagens da interface do Google Street View pode ser interpretado como uma implicação de sua redundância visual. Este artigo defende, pelo contrário, que as obras fotográficas em questão implicam técnicas criativas e modos de apropriação estética específicos.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia 360°; Google Street View; Ato fotográfico; História da fotografia, Fotografia de rua

### RESUMEN

Este ensayo tiene como foco obras creadas mediante la reproducción y apropiación de imágenes disponibles en la interfaz del Google Street View. Reflejo de la creciente proliferación de imágenes producidas por cámaras automatizadas, independientemente de la percepción y cognición humana, estas obras provocan una reconsideración del acto fotográfico, del papel del artista como comentador y curador de imágenes, la sublimación de la autoría, y la ontología de la imagen fotográfica. El hecho de que tales obras de arte sean creadas a través de la extracción de imágenes de la interfaz del Google Street View puede ser interpretado como una implicación de su redundancia visual. Este artículo defiende, por el contrario, que las obras fotográficas en cuestión implican técnicas creativas y modos de apropiación estética específicos.

### PALABRAS CLAVE

Fotografía 360°; Google Street View; Acto fotográfico; Historia de la fotografía; Fotografía de calle





## INTRODUCTION<sup>1</sup>

Over the past two decades, a significant number of artists have turned to appropriation and reproduction of images from Google Street View (GSV), a resource of the Google Maps platform, images that are produced by automated machines independently of human perception and cognition. In this essay, we set out to comprehend the place of experience in the construction of artworks using these appropriate images. This imagery is exemplary of today's visual culture which is marked by a growing percentage of photographs produced by automatized cameras without human intervention (RITCHIN, 2022; LUND, 2021).

While the artworks discussed here reproduce the GSV interface they also enter into dialogue with the historical aesthetics of the genre of street photography. But, given this history's strong emphasis on the authorial function of the photographer (WESTERBECK and MEYEROWITZ, 2021, p.36), can a frame re-photographed from the GSV interface qualify as street

photography? Street photography is often said to defy simple definition. The works discussed here exemplify the tensions between continuity and disruption that are nonetheless common to the genre. They self-consciously reproduce familiar visual tropes of street photography, but differ essentially with respect to the process of creation entailed and forms of experience evoked.

Popularisation of Google Street View has arguably reinforced the idea of the internet as a duplicate of reality and as supplanting direct perception of the world (FONTCUBERTA, 2022). We argue that the works discussed here actively explore the ambivalence of imagery that, although virtual, reflects a historical photographic aesthetic for which the presence of the photographer on the scene was defining. We analyse the techniques, levels of appropriation that epitomize the production of these photographic works and explore what they might suggest for our understanding of the ontology of the photographic image.

## FRAMING THE DIGITAL INTERFACE

The incredible success of GSV since its launch in 2007 lies in its ability to combine maps and photographic imagery.

This innovation was achieved using point cloud techniques which consist of the joining up of points on a map to create a schema for how an image of the site indexed would look volumetrically – a shift from cartography to 360° photography (HOELZL and MARIE, 2014).

The often discussed book *A New American Picture* (2012) by Doug Rickard is based on images from GSV. As described by David Company in the aforementioned book's preface, schewing the use of the print screen function to capture images from the computer, Rickard takes pictures of the screen using a 35mm digital camera. As suggested by Company the book's title and visible markers of Rickard's approach allude to canonical works of twentieth-century American photography, such as Walker Evans's *American Photographs* ([1938] 2012) and Robert Frank's *The Americans* ([1958] 2008). Most of the photos depict urban scenes with a particular focus on peripheral areas marked by troubled race and class relations. In the preface Company alludes a continuity between these historically distant photographs, evoking also the photography of the *Farm Security Administration* in the 1930s and other photographic works related to the *New Topographics* exhibition of the 1970s; a continuity registered in the way Rickard's images evoke the "traces of the rich history of



itinerant photographers who have taken the American streetscape as their inspiration and muse” (CAMPANY, 2012, p.10).

Rickard re-photographed scenes from which he was absent, his interest focused on people accidentally captured by automated cameras driven by Google’s workers. Perhaps the GSV engineers and technicians would have preferred empty, unpopulated streets – and it is precisely in the system’s residue, in the folds of this mammoth project, that Rickard discovers the possibility of creating this reverse of representation. The ‘imperfections,’ the noise, the pixels characteristic of low-resolution digital images, the faces deliberately blurred by algorithms and the chromatic distortions all become part of the content of the images too. And yet despite all these elements, an unsuspecting observer might turn pages and pages of a book apparently composed of street photographs before transcending the slight oddness of the images and realizing that they are faced with another kind of visual representation. The difference between Rickard’s appropriation and other works based on GSV resides in the strong photographic presence in the images he constructs: beyond creating a new texture by photographing his screen, he delays the perception of the blurred faces or the lack of chromatic gradients by selecting framings that evoke examples from the

American Photography. Looking through the book, therefore, instils a feeling of strangeness, as though something very familiar has become slightly disfigured. Consequently, the work reveals how the images are produced by exposing the specificities of the technological intermediation involved. If we look back at photographic works like *Kodachrome* by Luigi Ghirri ([1978] 2019) or the aforementioned *American Photographs* by Walker Evans ([1938] 2012), we can detect the theme of the presence of images in the world. These names are cited as they were both photographers who, if not pioneers, envisaged photography as a medium for reflecting on the mass use of posters, banners, logos, photos and a myriad other kinds of imagery in urban spaces. When Doug Rickard photographs the computer screen itself, he shifts from representing an image in the world to replicating – via a transposition of use and meaning – the world in an image.

## REPRODUCIBILITY AND OPACITY

In the 21st century, has the ubiquity of the photographic image and its social diffusion become one of the most important mediators of our experience with the world? This question resonates

with the arguable belief that photography is a reproduction of reality. Rather than a world's transparent transfer, some of the critical works created through the reproduction and appropriation of images available in the interface of GSV, whereupon they produce an effect of *mise-en-abyme*, a kind of opacity in their photographs: when we see an image within another image, the crystalline, immersive access, like a codeless message typically possessed by photography dissipates as we are reminded that it is an image too. As discussed by Rubinstein (2016), when he asserts the potential of contemporary photographic artworks that tend to obscure and deface the optical surface; in *A New American Pictures*, a similar effect transpires, not because we are looking at images within images but rather because we are looking at an image of another image. While in the work of the aforementioned photographers we saw a map, a drawing, and a poster as a sign of the presence of images in the world, in Doug Rickard's work we no longer have space for anything beyond images.

What unites all these works made through the appropriation of images is that they are not representations taken directly from the world. In the case of the works based on GSV, the world left behind was converted into an image by a driver and his car, by software

with algorithms ready to render the photographs with the aesthetics proposed by the company, erasing or pretending to erase facial identities and car number plates. We are presented, therefore, with the gradual substitution of the paradigm of photography – the relationship between world and image – by the unstable relation between data and more data, from image to image, the latter being the foundation of the paradigm of algorithm-generated imagery (ERNST, 2021; HOELZL and MARIE, 2014).

However, the ‘imperfections’ of the navigable images available via the GSV database enable Rickard to explore the themes of isolation and social alienation. The face blurring automatically applied by Google’s program aims to ensure the privacy of the individual. For Rickard, though, the partial anonymity and disfigurement of the people caught by the camera transforms them into symbols of social types, citizens rather than individuals. The artist adds that the GSV images, created by cameras fitted onto a vehicle driving at 30 mph, do not include any human interaction in the image production. The exploration of this distancing is a significant element in the creation and reception of his work (RICKARD, 2012, p.139).

The authorship of works in which images are appropriated is constantly questioned. In some cases, it is precisely this conflict that motivates the artist, as in the famous photographs by Sherrie Levine from the series *After Walker Evans* in which the artist takes photographs of Evans's photographs and exhibits them as her own (which, in itself, is true). Here again, we see works based on already made images – images where it is already difficult to determine who made them beyond the name of a company and its car-camera project. Looking through the work of Rickard, however, we perceive more than the curatorial elan of selecting images – good images. More even than the knowledge of the language and traditions of American photography. The work of photography subsists here: after all, as mentioned earlier, it involves photographing the computer screen, which entails control of the camera position, lens choices, lighting and other details. But there exist points where the photographer made decisions common to photographic work: the treatment of colour, exposure, the contrast in the images, and the selection and sequencing of the images in the book. Wandering for just a few minutes in GSV is sufficient to realise that the program lacks chromatic consistency and while the light metering may have improved over recent years, it remains

inconsistent. Notably, in *A New American Picture*, there is a rigorous elaboration of the primary colour palette, as well as the use of a light-yellow filter to neutralize chromatic inconsistencies.

Another work that reproduces scenes encountered in GSV is *Asoue: A series of unfortunate events* by the photographer Michael Wolf, published as a book in 2010. Here the presence of ‘imperfections’ is a deliberate act of emphasizing the operational image/screen capture. Some of the images show the lapse of time effect caused by GSV’s car-cameras, which capture not just static objects but bodies in motion too. Michael Wolf explores the unexpected result of the partial duplication of moving bodies generated by errors in the software’s ‘photo stitching’ function, although this has improved over time (Figure 1 - 2). Some of his framings induce us to think about the algorithmic process itself. We view mutilated and multiplied bodies. These are flaws, mistakes in the rendering of the enormous number of images taken by the set of cameras on the car and processed by Google’s computers. Wolf also exploits many other aesthetic signs from GSV as part of his toolbox: the arrows, the road lines, the transparent rectangles for us to reposition the frame, the street names inscribed digitally on the captured image, the mouse cursor, pixels and moiré patterns,

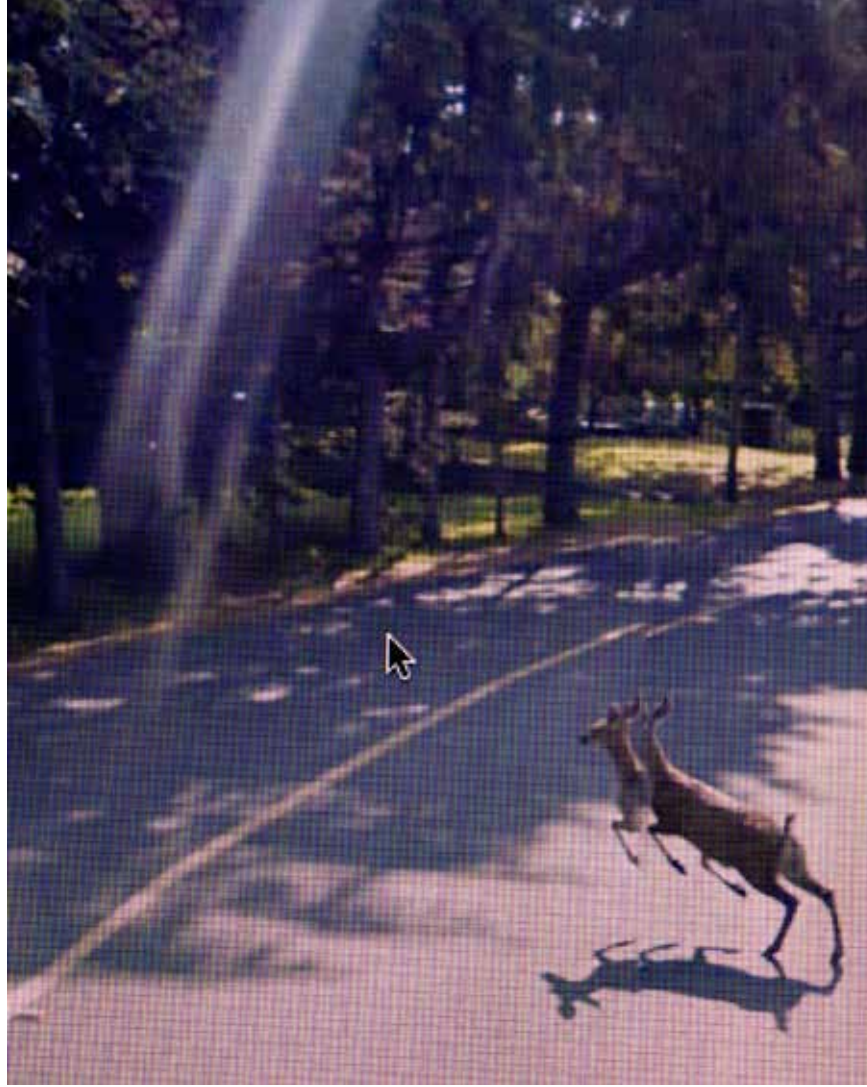
lens flare caused by shooting against light sources, and so on. From these software glitches, aesthetic appropriations of the tools themselves and the features common to images captured using lenses, we see an authorial work being constructed.



**Figures 1 and 2.**

Michael Wolf, from the photo-series  
*Asoue: A series of unfortunate events.*

Screenshot/Crop of a GSV interface  
(Wolf 2011). © Michael Wolf Real State





The spectator's perception is agitated by the diverse images of accidents, burning cars, bodies on the ground, and obscene gestures, combined with the radical way in which the technological artefacts of the digital medium are made evident. Like Rickard and unlike other works, Michael Wolf uses his camera to photograph the monitor. The encounter between the sensor pixels and the screen pixels, along with the use of a large zoom lens, creates a mist of moiré patterns and grids. Also added to these elements are the presence of the mouse cursor and the incorporation of graphic elements and interface icons, creating doubt as to whether we can interact with his work, itself already an index of interactivity (Figure 3). If the traditional form of photography seeks to potentialize representation of the world, the insertion of these artefacts highlights the aesthetic materiality of visual perception, a metalanguage.

In the book *A New American Picture*, Doug Rickard utilizes a tripod placed in front of the monitor. Evidently, the reproduction of GSV images differs from traditional street photography, dependent on quick reflexes to capture events as they unfold. Looking at the GSV scenes, the artist has a certain amount of time in front of the monitor. But is it always possible

to return to the same locality and encounter the same event? This at least is what we would like to think, when in fact GSV itself continually updates its images and offers no guarantee that we will encounter the same data – the same scene – next time we connect. Once again this reveals the fragility and instability of these images.

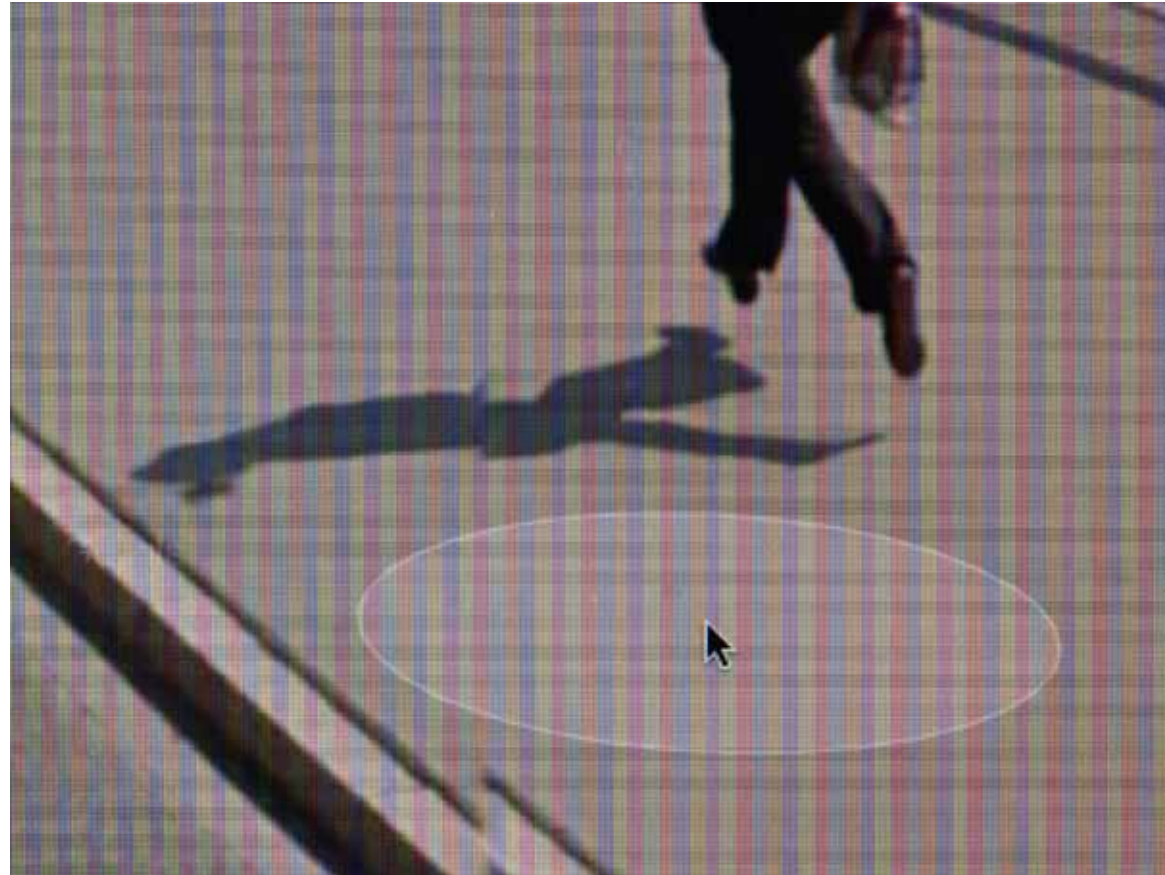


**Figure 3.**  
Michael Wolf, from the photo-series  
*Asoue: A series of unfortunate events*,  
Screenshot/Crop of a GSV interface  
(Wolf 2011). © Michael Wolf Real State

As Harun Farocki (2004) observes, the operative image is an image that no longer represents the object: first and foremost, it is part of an operation. In *Phantom Images* (2004), the author describes the use of cameras installed in the front section of missiles deployed in the 1991 Gulf War. The sequence of images produced by this ‘new device,’ a suicide camera, shows the free fall of the projectile until its explosion collides with the target (Figure 4). For Farocki, these images present a new perspective and a new image type. They differ from conventional images of war propaganda or from any other earlier visual genre. Eventually, considering its functionality, the Google Street View imagery enters the realm of operative images (HOELZL and MARIE, 2014). Just like the camera mounted on the tip of the missile, GSV produces images that seek to realize an operation, a process, rather than a representation following an observation, thus fundamentally changing the ontology of the image. When artists like Michael Wolf introduce these images to the art world, they are reversing the original objective of their production. Further still, Michael Wolf, by revealing the opacity of the digital medium, problematizes and potentializes the questioning of the images generated by automated cameras and made available on the GSV interface as operative images (Figure 5).

**Figure 4,**  
Footage recorded by a camera installed  
in a missile deployed in the 1991  
Gulf War, Harun Farocki (dir), *War at a  
Distance/ Erkennen und Verfolgen*, 2003.  
Germany. © Harun Farocki GbR



**Figure 5.**  
Michael Wolf, from the photo-series *Interface*, Screenshot/Crop  
of a GSV interface (Wolf 2011). ©  
Michael Wolf Real State



A kinship seems to exist between walking on foot through a city and wandering through the GSV interface. You can quicken your pace, just as you can click the arrow to move around more rapidly. In both activities, we are able to look around from all sides, globally. But GSV continues to have a blind spot: when looking down, the image usually falters: this is because the solid

tripod and the car itself should appear but GSV seeks to erase their presence. We encounter good framings, city street corners, people passing by and forming an attractive composition, an elegant geometric figure, without realizing the fact, reminiscent perhaps of the urban photographs of Joel Meyerowitz (2018). But stepping slightly backwards or forward is impossible, while the point of view is kept constant: we are almost three metres high, usually moving about on the asphalted road. It is a privileged position, the nearest equivalent being photos taken on a bus trip or from the tall tripods used by some photographers like Massimo Vitali (2019). It is the position of tennis umpires or courtroom judges, lifeguards, the sentry posts at army bases or those recently installed in Republic Square in São Paulo. The optimal speed for the car is set at 30 mph, which is not always possible, but the images will be presented at an average interval of 15 metres. A good shot appears, but a truck is blocking our view of a group of young friends crossing the road. We can wait eternally but we will never again see those boys who, in the frame available a few metres ahead, are no longer there. In these new documents, it is no longer a matter of retaining the flow of time that elapses in real life events, but a question of containing the unpredictability of the torrential flows of data in the system.

## THE ALL-SEEING AND THE POINT-BLANK RANGE SHOT

In 2009, the artist Jon Rafman published the essay *IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View*. Explaining his interest in capturing GSV images, the artist says that he found in them a world that seemed truer and more transparent due to the neutrality of the machine's perception, the impartiality of the image capture process and the sheer scale of the Google corporation's project with its mission to organise information on the world and make it universally accessible and useful (RAFMAN, 2009). Rafman recognizes that in reproducing GSV images, he is attributing cultural meanings – as occurs in the production of images in other media – but he emphasizes a key difference: by re-photographing them, the artist is also a curator who simultaneously constructs and deciphers codes and significations (RAFMAN, 2009).

Jon Rafman creates a visual essay based on the selection of events encountered in the navigable images of the GSV database. At first sight, the work resembles a photojournalistic essay, while its images recall the potential of journalistic eyewitness accounts insofar as the automated cameras – albeit unintentionally – capture police operations. On the outskirts of a city in São Paulo state, police force officers have stopped a group of youths (Figure 6).



In this police operation, the suspects are forced against the iron railings of a residential garage and – with their hands behind their heads or holding onto the bars – are subjected to a police search in full daylight at the precise moment that the Google car is passing through the city's streets. In numerous locations, similar police operations are recorded and, although individuals cannot be identified, it is possible to figure out the difference in the police uniforms (Figure 7).



**Figure 6.**

Jon Rafman, from the photo-series  
*IMG MGMT: The Nine Eyes of Google  
Street View*. Screenshot/Crop of a GSV  
interface (Rafman 2018). © Jon Rafman



**Figure 7.**  
Jon Rafman, from the photo-series  
*IMG MGMT: The Nine Eyes of Google*  
*Street View*. Screenshot/Crop of a GSV  
interface (Rafman 2018). © Jon Rafman



The current generation of operative image devices has a different potential to the tools available to photographers in the past. Not even the images of Arthur Fellig – better known as Weegee, who in the 1930s and 40s tracked police incidents in New York, listening to police radio frequencies so he could be the first to arrive on the scene (HILL, 2019) – could compete with the thousands of cameras providing a continuous visual record.

With the raw and high-contrast light of his flash and the iconic phrase commonly attributed to him, 'f8 and be there', emphasizing the need for the photographer's physical presence in going about the profession, Weegee was a master of point-blank range shots. The traditional practice of photojournalism demonstrates the skill of being in the right place at the right time. But Rafman's work shows that no photographer can be readier than operative image devices. Surveillance cameras seem to have become omnipresent, functioning non-stop to record incidents and events. Unlike the aesthetic cohesion that Rickard encountered through the dialogue with a specific American photography and attention to colouration, or the desire to preserve the operative aspects of software found in Wolf's work, Rafman evokes the practice of photojournalism by seldom intervening in the images – making small adjustments for contrast and exposure – and seeking the most effective angle for transmitting what he wishes to share.

## EMBODYING THE INTANGIBLE SPACE

While Google Maps aims to create a global spatial inventory, mobilising enormous technological and human resources for

this purpose and achieving an unprecedented capacity for dating and spatial representation, we cannot forget that ever since its invention, photography has contributed to the visual mapping of near and distant lands. This ‘heroism of vision,’ as Sontag (2009) called it, impelled a new model of activity that led photographers to embark on socio-cultural safaris in search of images (SONTAG, 2009, p. 69). Today, though, the user-photographer can travel through streets, cities and countries far from their social, cultural and geographic context from the comfort of their homes or studios, without exposing themselves to danger or fatigue.

The Google car-camera exploits the privilege given to automobiles over the course of the twentieth century – they are in the middle of the street while pedestrians are squeezed to the sides – in order to photograph undisturbed. Not by chance Rafman talks about the neutrality of the images and this alleged transparency, with most people unaware that they are being photographed (RAFMAN, 2009). As mentioned earlier, this image taken from above, which points in all directions, spherical, also converges with the desire for space-time totality common to Google’s ideology. In opting to erase the presence of its car from the images, the company is following the same aesthetic procedure made by

GSV when shifting from 2D maps to immersive 3D photography: aiming to exist in every pocket and mind, becoming part of our visual memories (GSV), information memories (Google browser), work memories (Google Docs) and confidential notes (Google Note) but without ever calling attention to its own existence.

An exception to this supposed limitless freedom of the GSV car-camera can be found in an artistic work using photography's sibling medium: cinema. In the short video *Nunca é noite no mapa* (2016), 'It's never night on the map', the filmmaker Ernesto de Carvalho makes use of GSV to show the changes occurring over recent years in the metropolitan regions of Recife and Rio de Janeiro. Using the 'Historical Imagery' tool – a program function that can be activated to visualize other images already taken by Google in the same place over the years – the filmmaker uncovers documentation of the construction works implemented to host the 2014 FIFA World Cup and the Rio 2016 Olympics. Various land clearances are evident, along with the disfigurement of streets and entire neighbourhoods in the name of major global sporting events. Discursively the film follows an interesting curve, showing that the evictions and urban gentrification projects, as well the omnipresence of GSV, form part of the same societal project where

the free-market economy is no longer one form of life, it simply 'is' life, like a bodiless camera that hovers in and over the cities. The climax of the film comes when the Google car-camera tries to enter a small and narrow dead-end street in the city of Olinda: it is suddenly blocked by a resident who emerges from one of the houses, places his body in front of the car and, in a gesture of pure confrontation, takes out a camera and photographs the car-camera (Figure 8 - 9). This person is the filmmaker himself. In such a way, he succeeds in using GSV to show the troubles faced by Brazilian cities, creating a global comprehension of a problem that involves public policies and Google, while also opposing his own body to the disembodied image.



**Figure 8.**

Frame reproduced from the GSV interface depicting the author's confrontation with Google's car, Ernesto de Carvalho (dir), *Nunca é noite no mapa*, 2016. Brazil. © Ernesto de Carvalho.

**Figure 9.**  
Frame reproduced from the GSV interface  
depicting the author's confrontation with  
Google's car, Ernesto de Carvalho (dir),  
*Nunca é noite no mapa*, 2016.  
Brazil. © Ernesto de Carvalho.



The city where I live, seen from above, in this aerial map, interpolated, solicited. I am in one of these streets, in one of these houses, I am inside the map. The map does not care whether I am inside it or not, but I am inside the map. The map is indifferent, free, the map needs neither legs nor wings, the map does not walk, or fly, or run. It feels no discomfort, it has no opinion. It never rains inside the map and there is never any wind. Inside the map, there is no one-way road, no speed. For the map, there are



no traffic jams, no directions. The map is an eye unencumbered by a body. And I am inside the map, in some place. Even if I try to hide, the map finds me and contains me. I am inside the map. Here I am, inside the map. I am inside the map, this is me, inside the map. (CARVALHO, 2016)

In 2016, Jacqui Kenny began the project *The Agoraphobic Traveller* in which the artist takes GSV screenshots while travelling virtually through ‘remote’ destinations of the world. According to the author’s website, the work emerged as a way of overcoming her personal struggles with anxiety and agoraphobia, subsequently obtaining significant recognition following its exhibition in numerous museums and galleries, while she acquired more than 135,000 followers on her Instagram profile. Since then, the artist has also undertaken projects supported by Google, as well as having a film about her work shown globally on Google’s home page on World Mental Health Day (KENNY, 2017).

In her artwork, we are drawn in by the organization of the space of the landscape, the composition, the precise framings and the visual citations that reveal her abundant knowledge of street photography’s history. The images from *The Agoraphobic Traveller* present a palette of sophisticated colours with subtle, pastel tones, an allusion to Kodak’s Portra negative film or Fuji’s

Pro line (160NS and 400H). A significant portion of the images features architectural photography, the pictures of the façades of vernacular buildings like those taken by Walker Evans. Another theme of Kenny's work is the vast landscapes, broad spaces, remote places, deserts and deserted spots. In her description of the images, Jacqui Kenny names the cities and countries from which the images have been taken. In addition to the United States – including Silicon Valley where the Google headquarters is located – we are shown numerous agoraphobic journeys through countries of Latin America like Mexico, Peru and Chile. We also encounter images from the Arab Emirates that revive the theme of the desert, and even a series of images of trees and their shadows, connecting distant countries like Mongolia and Senegal.

Contrary to the work of artists like Michael Wolf – who aim to expose the algorithmic language at work by highlighting noise and digital artefacts – Jacqui Kenny's screenshots create ambiguous images that can be easily mistaken for photos taken in the real world. In this sense, her images deceive since they do not reveal the means of capture: the monitor screen. Perhaps this is more pronounced because the format of her screenshots matches the frame size of 120 mm medium format cameras, deliberately diverging from the proportion of the screens visualised by GSV users.



Comparing the works made using GSV with the photographers whose names are oft-repeated in regular photographic discourses, the present text does not intend to diminish the quality of more recent works. Our wish is, precisely, to show that artists and photographers have known how to use the tools available to them, frequently entering into dialogue with other kinds of artistic creation. Speaking of photography, Vilém Flusser (2009) stresses that the creative potential of a medium resides in surpassing, circumventing and deviating from what was programmed by the manufacturer. By appropriating the images available to everyone with a computer or smartphone and internet access, these artists knew how to find a way of going beyond the mere selection of places on the map. Following the critical thought of Flusser (2009), perhaps the support given by Google to Jacqui Kenny, followed by the film made and shown globally on Google's homepage on World Mental Health Day, raises the question of whether, despite the considerable skill demonstrated in selecting and creating a sophisticated chromatic palette, we are not still operating within the logic of limits programmed by the manufacturer – in this case, the digital company?

If we pursue the idea that GSV, by erasing the car-camera that takes the images, shows a desire for disembodied omnipresence, nothing would be more natural than the interest in appropriating this material as though it were the thing itself, rather than a representation of it. We are no longer talking about places represented by the company's equipment and available for viewing online, but images that, from their creation, are made to be used, manipulated, *operated*, and designed to meet interests not always found at the same superficial level as the given image. This echoes the concept of operative image formulated by Farocki (2004) whilst the author exemplified the images produced by the cameras mounted on missile warheads, declaring that 'these images are aimed at us'; and now repositioned in the context of GSV, which uses its localization system to track its users unaware, identifying the commercial preferences of a consumer public.

The company's global strategy is to leave the system open to appropriations that potentialize transparency, while also permeating society, offering supposedly free services and resituating the very idea of the product. Framing the company's interests in these terms, could it be said that these artists, despite their authorial aesthetic proposals – including their transcreation using photographic

references – are, in the same sequence of events, reinforcing Google’s primordial wishes?

As Ernesto de Carvalho says in *Nunca é noite no mapa* (2016), the eye unencumbered by a body enables access to places without, like the map, having our bodies there. This is the idea invoked by Rafman (2009) when he asserts the neutrality of the GSV imagery. The idea of neutrality is constantly discussed and perhaps, what calls the most attention is the massive presence of photographs in peripheral countries, places difficult to reach, sometimes dangerous, made by people sitting in developed countries. Browsing through the images made by the photographers discussed here, it is common to find incredible framings. It is also not difficult to encounter situations in which the framing demonstrates the absence of alterity in GSV’s act of photographing people: sometimes they are in their homes, sometimes homes in ruins, but always with the same kind of framing used: top-down. This prompts a reflection on whether the appropriation of these images – that is, the duplication of the image, removed from the context of its first appearance – entails some reverse effect. Or, as the proverb goes, whether the enemy of my enemy is my friend. These questions end up highlighting the potency of the forms of using the platform

encountered in some of the works. Among the cited artists, perhaps Ernesto de Carvalho (2016) and Michael Wolf, with the work *Fuck you* (2011), clash more directly with the company's interests.

This way of exploring the world ends up repeating the stereotype of the adventurer photographer heading to the unknown world, an imaginary consolidated over the past two centuries and today reformulated in a context involving a growing proliferation of images produced by autonomous machines, independent of human perception, in a world subject to mass global mapping and surveillance state (RITCHIN, 2022). Although in different contexts, in terms of our relation to the prevalent historiography of Western photography, we find ourselves in a similar era to the mid-nineteenth-century travellers, who took the first photographic cameras to faraway lands to return with an entirely new realistic image and 'neutral' representation. Albeit unconsciously, perhaps, these artists were also producing images of places that would soon vanish with the acceleration of global development. This idea is presented in *Nunca é noite no mapa* (2016) by using GSV as a source for documenting the changes made to Brazilian cities in the years leading up to major global sporting events.

Nevertheless, there is something that fundamentally differentiates these works, even if we seek to recognize them through the traditional aesthetic elements of photography. Certainly, photographing the ‘real world’ affords an experience distinct from photographing an algorithmic image encountered on the digital interface. By reproducing a scene on the computer monitor, these artists establish a practice that highlights the act of encountering the world as an image and, even so, recreating images of the world. But what world is this? GSV alludes to looking at a three-dimensional image that assembles multiple shots into an apparently seamless visual composition, creating an illusion of unlimited space. Users – like the artists cited here – often navigate in a scene that can be extended according to their interest in continuing to move through the interface. However, movement through the scene is always limited by the available data and by the user-photographer’s access to the internet, which are factors of political, legal, technological and economic order (CINNAMON and GAFFNEY, 2022). The GSV navigator conceives the world as a database. Other 360° navigators are available in addition to Google, including Microsoft’s rival Bing Maps Street covering North American and some European cities, Tencent and Baidu

in Chinese cities, and Yandex in Russian cities and other Eastern European localities (CINNAMON and GAFFNEY, 2022). However, somewhat contradictorily, these alternatives emphasize even further the corporate limitations, symptomatic of the complex and suffocating geopolitical and economic context in which we live.

## CONCLUSION

The production of 360° images appears to point definitively to major changes in the history of the modes of representation and urban imagery, at the same time as it highlights the debate on authorship in a context of increasingly automatic and operative image production (ERNST, 2021). As Uricchio (2011) has suggested, the production of 360° photographs challenges the mode of representation marked by the world-image binary insofar as the stability of a geometrically fixed perspective and viewpoint is shaken by the multiple points of view, by the intervention of the algorithms and, who knows, by the sublimation of authorship. If these new modes of making and seeing images indeed represent a rupture, what is the place of traditional photography and the photographic act?

If the process of creating GSV imagery can be denominated a photographic act, it seems that the aesthetic adopted is an obsolete practice: the manner in which the car-camera moves and photographs without asking, top-down, invasive and feigning alterity and discretion is similar to how the mid-nineteenth-century western photographers explored the outer world over the course of the colonial period. An attitude that persisted in the twentieth century in the development of what we call as Modern Photography, ever fast and stealthy. They do not ask and, if possible, they prefer to pass by unnoticed, furtive, blurring the faces, taking away an image without any connection to people or places and even so speaking of a faithful representation by exploiting the paradigm of the reality of the photographic image. As per this argument, it becomes essential to perceive how the practice and reflection on the photographic act is reciprocally interconnected today and in the subsequent histories of photography. This act is another name for experience. And the experience of photographing the present alters the past and future of its history. For many photographers, the camera is the pretext for experience, not the contrary.

## NOTES

- 1 This article was supported by Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior project number 19-26865X.



## REFERENCES

CAMPANY, David. In the Frame. In RICKARD, Doug. **A New American Picture**, with an essay by David Campany and an interview with the artist by Erin O'Toole, 2nd ed., New York: Aperture, 2012, pp 7 – 10.

CINNAMON, Jonathan; GAFFNEY, Alfie. Do-it-yourself Street Views and the urban imaginary of Google Street View. **Journal of Urban Technology**, Vol. 29, n. 3, pp. 95-116, 2022

ERNST, Wolfgang. How Technólogos “Responds” to What Used to Be Called” Images”: A Media-Archaeological Response to the” Questionnaire on the Changing Ontology of the Image”. **The Nordic Journal of Aesthetics**, Vol. 30, n. 61-62, pp. 84-93, 2021

EVANS, Walker. **American Photographs**: Seventy-fifth anniversary edition. New York: Museum of Modern Art, 2012

FAROCKI, Harun. Phantom images. **Public**, Vol. 29, pp. 12–22, 2004. Available on <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354>. Accessed 11 Jun. 2024.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009

FRANK, Robert. **The Americans**. Göttingen: Steidl, 2008

Fontcuberta, Joan. **Manifeste pour una post-fotographie: L'exces et l'access nous obligent a repenser notre relation a l'image** / Trad. Émilie Fernandez. Arles: Actes Sud, 2022

GHIRRI, Luigi. **Kodachrome**. 2nd ed, London: Mack, 2019

HILL, Jason. Weegee, Standing By. **Arts**, vol. 8, no. 3, pp. 108, 2019.

HOELZL, Ingrid; MARIE, Rémi. Google Street View: navigating the operative image. **Visual Studies**, vol. 29, no. 3, pp. 261-271, 2014

KENNY, Jacqui. The Agoraphobic Traveller, streetview.portraits, **Instagram Account**, May 2016. Available on <https://instagram.com/streetview.portraits?igshid=NTc4MTlwNjQ2YQ==>. Accessed 11 Jun. 2024.

KENNY, Jacqui. About. **The Agoraphobic Traveller**, October 2017. Available on <https://www.theagoraphobictraveller.com/about-the-agoraphobic-traveller>. Accessed 11 Jun. 2024.

LUND, Jacob. Questionnaire on the Changing Ontology of the Image. **The Nordic Journal of Aesthetics**, Vol. 30, n. 61-62, pp.6-7, 2021

MEYEROWITZ, Joel. **Joel Meyerowitz: Where I Find Myself: A Lifetime Retrospective**. London: Laurence King Publishing, 2018

**Nunca é noite no mapa** (2016), Dir: Ernesto de Carvalho, Brazil, 6', Son., color. Available on <https://vimeo.com/175423925>. Accessed 11 Jun. 2024.

RAFMAN, Jon. IMG MGMT: The Nine Eyes of Google Street View. **Artfcity**, 12 August 2009. Available on [http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/#identifier\\_0\\_8744](http://artfcity.com/2009/08/12/img-mgmt-the-nine-eyes-of-google-street-view/#identifier_0_8744). Accessed 11 Jun. 2024.

RAFMAN, Jon. 9 eyes. **Conifer**, 03 January 2018. Available on <https://conifer.rhizome.org/dispenss/9-eyes/20180103101851/http://9-eyes.com/>. Accessed 11 Jun. 2024.

RICKARD, Doug. **A New American Picture**, with an essay by David Company and an interview with the artist by Erin O'Toole, 2nd ed., New York: Aperture, 2012

RITCHIN, Fred. Exiting the Photographic Universe, **ReVue**, February, 2022. Available on <https://www.re-vue.org/beitrag/exiting-the-photographic-universe-fred-ritchlin>. Accessed 11 Jun. 2024.

RUBINSTEIN, Daniel. Assassination of Experience by Photography. **Bijutsu Techo**, Vol. 68, n. 1042, pp. 98-104, 2016

SONTAG, Susan. **On photography**. London: Penguin Classics, 2009

URICCHIO, William. The algorithmic turn: Photosynth, augmented reality and the changing implications of the image. **Visual Studies**, Vol. 26, n.1, pp. 25-35, 2011

VITALI, Massimo. **Entering a New World: Photographs 2009 – 2018**, 1<sup>st</sup> Ed. Göttingen: Steidl, 2019

**War at a Distance/ Erkennen und Verfolgen** (2003), Dir: Harun Farocki, Germany, 55' Son., pb. Available on <https://www.youtube.com/watch?v=9iom-r1LPWMQ>. Accessed 15 Jan. 2024.

WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. **Bystander: A History of Street Photography**, London: Laurence King Publishing, 2017

WOLF, Michael. **Asoue: A series of unfortunate events**. 2nd ed, Berlin: Wanderer Book, 2011.

WOLF, Michael. **FY**. Berlin: Peperoni Books, 2011.

## SOBRE OS AUTORES

**Marcelo Schellini**, PhD, is a lecturer at Curtin University, Campus Malaysia. His research focuses on photography and visual culture. He has exhibited and published his research works in various international peer-reviewed journals. He is a researcher of the Research Group on Photographic Printing under the supervision of Prof. João Musa at the University of São Paulo, Brazil.

**Lucas Eskinazi** is a research scholar in Visual Poetics at the University of São Paulo, he has published critical essays and translations focused on the photographic act and the role of cameras in society. As an artist, he has exhibited his work in museums and film festivals. He is a researcher of the Research Group on Photographic Printing under the supervision of Prof. João Musa at the University of São Paulo, Brazil.

Artigo submetido em  
15 de janeiro de 2024 e aceito em  
13 de maio de 2024.

# **O QUE É UM ARTISTA? O DILEMA DA AUTORIA NO CONCEITUALISMO**

**ARTUR CORREIA DE FREITAS**

**WHAT IS AN ARTIST? THE AUTHORSHIP  
DILEMMA IN CONCEPTUALISM**

**¿QUÉ ES UN ARTISTA? EL DILEMA DE  
LA AUTORÍA EN EL CONCEPTUALISMO**

## RESUMO

Artigos originais  
Artur Correia de Freitas\*

 <https://orcid.org/0000-0003-3041-4725>

\*Universidade Estadual do  
Paraná (UNESPAR), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.  
ars.2024.215836

e-215836

Qual o impacto do conceitualismo no que se entende por autoria na arte contemporânea? O que ocorre quando, no âmbito dos processos de criação, nos defrontamos com obras cujos indícios materiais simplesmente independem – ou podem independer – do corpo do artista? Executada 32 anos após a morte de seu autor, a obra *Floating island*, de Robert Smithson, é aqui analisada como um caso-exemplar dessas questões. Por hipótese, percebe-se que há em propostas como essa um entendimento renovado do que seja ou possa ser um “artista”. No centro do argumento estão os conceitos de “função-autor”, de Michel Foucault, e “função-artista”, de Caroline Jones. Ao final, conclui-se que o vigor histórico do conceitualismo demonstra a coexistência de dois modelos autorais da função-artista.

**PALAVRAS-CHAVE** Artista; Autoria; Conceitualismo; Robert Smithson; Arte contemporânea

## ABSTRACT

What is the influence of conceptualism on our understanding of authorship in contemporary art? In the realm of creative processes, what happens when we encounter artworks whose material traces simply do not depend on the artist's body? Executed 32 years after the author's death, Robert Smithson's artwork *Floating island* is analyzed here as an example of these questions. By hypothesis, it is perceived that proposals like this entail a renewed understanding of what an “artist” is or can be. At the core of the argument are Michel Foucault's concept of “author-function” and Caroline Jones's concept of “artist-function”. In conclusion, it is evident that the historical significance of conceptualism demonstrates the coexistence of two authorial models of the artist-function.

**KEYWORDS** Artist; Authorship; Conceptualism; Robert Smithson; Contemporary art

## RESUMEN

¿Cuál es el impacto del conceptualismo en nuestra comprensión de la autoría en el arte contemporáneo? ¿Qué sucede cuando nos enfrentamos a obras cuyas huellas materiales simplemente no dependen, o pueden no depender, del cuerpo del artista? Ejecutada 32 años después de la muerte de su autor, la obra *Floating island* de Robert Smithson se analiza aquí como un ejemplo de estas cuestiones. Como hipótesis, se percibe que propuestas como esta implican una comprensión renovada de lo que es o puede ser un “artista”. En el centro del argumento se encuentran los conceptos de “función-autor”, de Michel Foucault, y “función-artista”, de Caroline Jones. En conclusión, se evidencia que la importancia histórica del conceptualismo demuestra la coexistencia de dos modelos de autoría de la función-artista.

**PALABRAS CLAVE** Artista; Autoría; Conceptualismo; Robert Smithson; Arte contemporáneo





O conceitualismo é um momento disruptivo da história da arte contemporânea. Há nele uma força poética que mobiliza uma verdadeira insurreição da linguagem, ali somada a contestação da ideia de autoridade e a reorganização do que se entende por arte e obra de arte (SMITH, 2017, p. 124-138). Entendido como uma espécie de decantação histórica das vanguardas nas utopias políticas das décadas de 1960 e 1970, o conceitualismo é um fenômeno cultural influente que atravessa boa parte da arte contemporânea, como se pode constatar, por exemplo, na ideia de “conceitualismo global”, difundida no final dos anos 1990 (CRAS, 2016, p. 167-182). Em termos panorâmicos, as poéticas conceituais não deixam de ser um laboratório sintomático de algumas das principais experiências da produção artística subsequente, como o trabalho ideativo, a performatividade, a ativação contextual, o apelo à textualidade e a expansão autoral.

É esse último aspecto que agora me interessa. Para os limites deste texto, pretendo considerar o impacto do conceitualismo no que se entende por “autoria” nas artes visuais, mas em especial no

que dela se deriva para o entendimento do que seja ou possa ser um “artista” na condição contemporânea. Para tanto, começarei com um rápido regresso. A partir das pesquisas de Larry Shiner (2001) e Paul Kristeller (1951; 1952), o percurso terá início no século XVIII, com a invenção histórica do conceito de “artista”. Como se verá, trata-se do momento de emancipação filosófica da dimensão “estética” e de estabelecimento paulatino do novo sistema das “belas artes”. Mais que um artífice ou artesão, o artista é agora um autor – um agenciador de formas, sentidos, dispositivos. Em conformidade com Michel Foucault (2009), apresentarei a diferença entre o autor-indivíduo, esse personagem biográfico concreto que está na gênese das obras, e a função-autor, que é delas a unidade discursiva de identificação e reciprocidade. As duas noções serão essenciais para os argumentos posteriores. Em seguida, veremos como o privilégio à conexão entre o corpo da obra e do artista, visível entre o final do século XIX e meados do XX, alimenta uma nova mitologia autoral, presente em parte considerável da arte moderna. John Roberts (2007), que nomeia a essa mitologia de “onipotência subjetiva”, vê nela o surgimento de uma concepção de artista no mínimo resistente à divisão social do trabalho na produção capitalista.

Contudo, o que ocorre quando nos defrontamos com obras cujos indícios físicos simplesmente independem – ou podem



independe – da mão e do corpo do artista? É essa a questão central que persigo neste texto. O pano de fundo é o instigante rol de reflexões proposto pelo crítico Craig Owens (1992) a pretexto de uma geração de artistas contemporâneos, de matriz conceitual, ativa entre os anos 1970 e 1990. Por hipótese, percebo que há nessa geração um entendimento renovado do que seja um artista. Assim como Owens, também passaremos pela célebre “morte do autor” de Roland Barthes (2012) – onde ninguém morre de fato, afinal. O objetivo, por derivação, é chegar à chamada função-artista, entendida como um caso da função-autor. O termo de chegada deriva de Caroline Jones (2017), mas com algumas alterações. Não haverá mistérios quanto a isso. A ideia básica, oriunda da argumentação precedente, é que o vigor histórico do conceitualismo na arte contemporânea demonstra a coexistência não de um, mas de dois modelos autorais da função-artista, um muito mais antigo, matérico, ligado à concepção de artes plásticas, e outro mais recente, baseado na ênfase que se concede à imaginação produtiva.

Para esclarecer as principais especificidades desse segundo modelo autoral, considerarei um caso visionário: uma ilha artificial que flutua ao redor de outra ilha. A obra, intitulada *Floating island*, é de Robert Smithson, artista conhecido pelos trabalhos ambiciosos, de escala muitas vezes monumental. Essa insólita ilha será o ensejo

para considerarmos as múltiplas instâncias da função-artista na arte contemporânea. A proposta de Smithson, que de início é apenas um esboço rápido feito à mão em 1970, ganha vida em 2005, 32 anos após a morte do artista. O empreendimento exige recursos, autorizações e o envolvimento prático de diversos profissionais. Mas acima de tudo: exige a aceitação pública e institucional de uma autoria artística de tipo conceitual. Para Peter Osborne (2013, p. 113-116), como veremos, a execução de 2005 de *Floating island* não é a “obra” de Smithson, mas uma de suas possíveis ocorrências materiais – assim como, por exemplo, uma interpretação recente de *Prelúdio em Dó Maior* não é a “composição” de Bach, mas uma de suas manifestações. Na última parte do texto, aproveitarei esse insight de Osborne para associar os dois modos autorais da função-artista aos dois regimes de imanência propostos por Nelson Goodman (2006) e Gérard Genette (2001), na esperança de que essa associação potencialize o entendimento da noção de autoria no conceitualismo.

## A INVENÇÃO DO ARTISTA

“Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas” (GOMBRICH, 2019, p. 15). É assim que

Ernst Gombrich dá início ao seu conhecido livro *A história da arte* (*The story of art*). A afirmação é no mínimo intrigante. Não houvesse “arte”, qual seria, então, o tema dessa “história” (*story*)? Em 1996, mais de quatro décadas após a primeira edição do livro, o filósofo David Carrier (1996, p. 279) se questiona, por hipótese, se não haveria na provocação de Gombrich uma referência ao nominalismo de Karl Popper. “Arte”, nesses termos, seria apenas uma palavra, uma definição aberta – um *nome* que, sem qualquer pretensão essencialista, se dobraria às exigências de um dado contexto de uso e sentido. Na ausência de uma essência comum a atividades tão díspares quanto uma pintura pré-histórica e um cartaz moderno, a única constante da história, para Gombrich, seria a existência, a cada sociedade, desses incansáveis produtores de artefatos visuais, os “artistas”. “Outrora”, exemplifica, eram pessoas “que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes” (GOMBRICH, 2019, p. 15). Questionado por David Carrier em uma entrevista, Gombrich esclarece seu raciocínio:

[naquela afirmação] eu retorno deliberadamente ao antigo significado do termo ‘arte’, quando a arte era identificada com habilidade (*skill*) ou maestria

(*mastery*), [como nas expressões] a arte da guerra, a arte do amor ou qualquer outra similar. Arte é algo que envolve uma habilidade. E não há habilidade desencarnada enquanto tal; a habilidade é sempre aplicada em uma tarefa específica. (GOMBRICH, 1996, p. 66)<sup>1</sup>

Como veremos a seguir, estou particularmente interessado no papel que a habilidade (*skill*) exerce não apenas na definição de “arte”, mas sobretudo nas múltiplas definições históricas do que seja um “artista”. Na sequência da mesma resposta, Gombrich indica a leitura do artigo “Art-as-such”, do crítico literário Meyer Howard Abrams, que aborda o surgimento de uma nova concepção de “arte” no século XVIII. A ideia básica, esclarece, é que as pessoas do século anterior (XVII) admiravam pinturas e esculturas, “mas ninguém falava propriamente de arte” (GOMBRICH, 1996, p. 66)<sup>2</sup>. Como se percebe, não é que não exista de fato algo a que se possa dar o nome de arte; o argumento é ao mesmo tempo histórico e antropológico: nem sempre há arte; só existem artistas. Todavia, seguindo a pista do próprio artigo de M. H. Abrams, gostaria de propor uma revisão rápida da tese de Gombrich, e assim afirmar que, tal como na arte, *nem sempre houve artistas*.

De acordo com o filósofo e historiador cultural Larry Shiner (2001, p. 3-18; 38-39), a ideia de um artista autônomo em busca de

autoexpressão e originalidade é algo que só se confirma e generaliza a partir do século XVIII, com as chamadas “belas artes”, e a consequente formação de um “novo sistema” artístico, baseado na oposição, ou “grande divisão”, entre experiência estética e utilidade. Antes disso, a longa transição para o conceito moderno de artista pode ser avaliada, a partir do Renascimento, por meio de três evidências dispersas: a emergência das biografias de artista, o despontar do autorretrato como gênero pictórico e o surgimento do artista da corte (SHINER, 2001, p. 39). Como exemplo clássico da primeira evidência, basta mencionar as duas edições do notável compêndio biográfico de Vasari, *As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, de 1550 e 1568, responsáveis por firmar um modelo narrativo que teria séculos de influência na historiografia da arte (VASARI, 2011). Os autorretratos, por sua vez, indicam o crescente status social (ainda que raro a princípio) de pintores e afins, como no caso de Dürer em 1500, que ousa se apresentar em obra como um criador divino (SHINER, 2001, p. 40-42), ou de Rembrandt, mais de um século depois, que, em plena posse do novo gênero, representa-se com a liberdade de um ator no palco da vida, ora em pose régia, ora em sofrida mendicância (ALPERS, 1999, p. 68-69). A terceira evidência, por fim, diz respeito àqueles

poucos pintores, escultores e arquitetos que, a serviço dos príncipes, conquistam, como artistas da corte, a posição de *valet de chambre* – ou que conquistam posições ainda superiores, como Velázquez, a quem, depois de muitos obstáculos, finalmente se concede um título de nobreza (WARNKE, 2001, p. 231-234).

Juntos, esses três indícios apontam para o paulatino processo de valorização social dos produtores de imagem, e para a subsequente invenção histórica, no século XVIII, do conceito de “artista”. Para o filósofo Paul Kristeller, a afirmação desse processo se insere em um contexto sintomático, marcado, de um lado, pela emancipação do termo “estética” (de Baumgarten a Kant), e de outro, pela defesa pública do novo sistema das “belas artes” (de Charles Batteux à *Encyclopédie*) (KRISTELLER, 1951, p. 496 e ss; KRISTELLER, 1952, p. 20-23). Enquanto categoria própria, o “artista”, como nota Dave Beech (2021, p. 17), pertence à mesma conjuntura histórica de invenção do “público de museu, da história da arte, da filosofia estética e da categoria de arte”<sup>3</sup>. O ponto de convergência entre os elementos desse processo é a gradual afirmação de um tipo especial de prazer ou gosto que, na contramão da utilidade prática, cívica ou moral, passa a funcionar como o critério primeiro de distinção das artes liberais.

Até meados do século XVIII, não há publicação que diferencie com clareza os termos “artista” e “artesão”. Em 1740, o dicionário oficial da Academia Francesa define “artista” como aquele que trabalha com uma “arte”, claro, mas em particular com “operações químicas” (SHINER, 2001, p. 99). A definição pode soar estranha; sua correlação com ofícios práticos ainda remonta aos antigos conceitos de *ars* e *techné*. Pouco tempo depois, entretanto, o *Dicionário portátil das belas-artes* (1752), de Jacques Lacombe, não hesita em definir como “artistas” aqueles que exercem uma das artes liberais, “especialmente pintores, escultores e gravadores” (SHINER, 2001, p. 100). A transformação é evidente. Nas próximas décadas, outros dicionários e enciclopédias passam a definir “artista” e “artesão” como termos opostos. A dinâmica dessa oposição parece estabelecida ao final do século. Um artista, nesse novo cenário, é alguém que se expressa com destreza e originalidade, um criador inspirado que, como se lê na edição de 1762 da *Encyclopédie*, “trabalha numa arte na qual o gênio e a mão devem concorrer” (*apud* DAMISCH, 1984, p. 66). Enquanto produto dessa operação, a obra de arte surge como a confirmação de uma subjetividade única e caprichosa. Não à toa, o século XIX testemunhará a aparição da palavra francesa para “assinatura” (*signature*), entendida como o emblema estético, mas também jurídico, de uma determinada individualidade criadora (JONES, 2017, p. 140).

Em termos históricos, a individualização do “artista” enquanto categoria relativamente autônoma só é possível quando o entendemos não como um “artífice” ou “artesão”, mas como um “autor”. Para Michel Foucault, a agência individual e proprietária da condição autoral não deixa de se relacionar com alguns dos principais mitos fundacionais da burguesia. “Após o século XVIII”, afirma, “o autor desempenha o papel de regulador da ficção, papel característico da era industrial e burguesa, do individualismo e da propriedade privada” (FOUCAULT, 2009, p. 288). A dimensão jurídica dessa relação se confirma por meio de dois traços antagônicos, mas complementares. Em primeiro lugar, há a extensão da ideia de propriedade para além da posse física de um artefato ou da remuneração de um evento. Em 1793, durante a Revolução Francesa, a Lei de Copyright permite que o autor – seja ele um pintor, um escritor ou um compositor – retenha os direitos de propriedade do seu trabalho mesmo quando a obra é vendida para outra pessoa (NESBIT, 1987, p. 233). Por outro lado, como uma espécie de contrapeso à eventual salvaguarda econômica, há a questão da imputabilidade jurídica do autor. Uma vez que os discursos autorais se tornam atos ou objetos inseridos em um regime



de propriedade, a possibilidade de transgressão discursiva restaura o perigo penal de uma obra cujo autor, uma vez identificado, pode ser punido (FOUCAULT, 2009, p. 274-275).

Como se vê, há uma clara conexão entre as definições de autor e de obra. A interdependência desses conceitos, à primeira vista, pode apontar para uma relação de aparente circularidade: uma obra é aquilo que é feito por um autor; e um autor é aquele que faz uma obra. Tal compreensão, todavia, pressupõe o autor como uma figura simultaneamente exterior e anterior à obra, ou seja, como um indivíduo concreto que se entende como a “causa” de uma obra, que é dele um “efeito”. À essa relação de precedência e causalidade, darei o nome de autor-indivíduo. Quando um autor, nesse registro, propõe uma interpretação de sua criação, ele é apenas mais um intérprete, como outros o são ou podem ser, dada a relação de exterioridade que mantém com o discurso que se interpreta. Além disso, é preciso ter em mente que nem sempre se conhece o indivíduo responsável por uma obra, e que tal desconhecimento, entretanto, não invalida a efetividade da relação que se mantém com o discurso criado. O escritor e crítico literário Harvey Hix propõe, a esse respeito, um instigante modelo de autoria, baseado, justamente, na distinção entre certos princípios autorais. De um

lado, afirma, há a figura do “poeta” (*poet*), o indivíduo concreto que produziu uma obra; e de outro, há o “substituto” ou “procurador” (*proxy*), entendido como a entidade discursiva que, à revelia do “poeta”, só existe na interação entre o texto e o leitor, ou melhor, entre a obra e o seu público (HIX, 1987, p. 134-144). Desse modo, o fato de não sabermos, por exemplo, quem foi o indivíduo Homero (*poet*), não nos impede de construir, a partir da leitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, uma imagem qualitativa e abrangente de um autor que é basicamente discursivo (*proxy*).

Michel Foucault (2009, p. 288) é bastante claro acerca dessa distinção: “O autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional”. Tal “função-autor”, como a nomeia, assegura à autoria uma razão ao mesmo tempo identitária e classificatória. Por meio dela, podemos agrupar e reagrupar um certo número de obras, delimitando-as ou afastando-as com base na pretensa identidade de um nome, de uma assinatura, que é sobretudo uma rubrica discursiva, mais que um indivíduo concreto. A diferença, portanto, é crucial. Se o autor-indivíduo (*poet*) é aquele que está na gênese da criação das obras e com elas se afirma como a causa de sua existência, a função-autor (*proxy*), por outro lado, é a unidade que, derivada da interpretação das obras, estabelece entre elas

uma relação de homogeneidade e reciprocidade, reunindo-as em supostas constantes do pensamento, que nelas se assentam.

Mas é preciso cautela. Embora seja tentador concluir que o autor-indivíduo seja a “causa” das obras e a função-autor seja delas o “efeito”, cumpre notar que a relação entre obra e autoria é fundamentalmente dialética, porque relacional (ALDOURI, 2021, p. 7). Na medida em que lemos um livro ou ouvimos uma música, vamos paulatinamente concebendo a imagem cambiante do autor por meio da apreciação de suas decisões criativas. É essa imagem que nos permite perceber certos traços autorais recorrentes, como uma dada “melancolia de fundo”, por exemplo, ou um “ritmo lento que tende a protelar um desenlace”. Todavia, a experiência de outras passagens ou ainda de novas obras de um mesmo autor pode problematizar e, portanto, alterar a imagem que até então havíamos concebido, nos forçando a reconhecer, como parte de um todo discursivo, que o choque entre um efeito imprevisto e nossas expectativas remodelará nosso entendimento autoral, e com ele as futuras apreciações de um autor determinado. Essa é uma das razões pelas quais novas leituras ou audições de um mesmo livro ou disco são sempre diferentes das anteriores.

Ao contrário do autor-indivíduo, de caráter genético, a função-autor pressupõe, entre criador e criação, uma interação instável e processual, pois aberta a transformações recíprocas. A subjetividade evidente dessa interação demarca uma das principais especificidades da ideia de autoria. Em oposição ao anonimato do discurso científico, um autor é sempre um sujeito de linguagem, um manipulador das ideias e do sensível, um propositor de obras literárias, artísticas, intelectuais, filosóficas. Como nos lembra Foucault (2009, p. 276), ainda que um cientista possa “batizar um teorema”, a descoberta de verdades naturais faz dele uma figura reversa da autoria – ao menos se considerarmos a verificabilidade objetiva como uma divisa própria da “ciência”. Por conseguinte, entendo o autor como uma operação discursiva variavelmente subjetiva e historicamente localizada que pretende fornecer conformidade e status a um certo conjunto de obras de linguagem, ainda que uma conformidade temporária e cambiante, porque sujeita às inevitáveis reinterpretações das obras atribuídas, que por sua vez interferem na imagem do autor, que afeta a apreciação das obras, e assim sucessivamente. Uma vez que tal ideia de autoria está conectada, a partir do século XVIII, ao processo de consolidação das “belas artes”, resta entender de que modo e por que meios a função-autor aparece e atua no interior da concepção moderna de “artista”.

Começemos com uma afirmação óbvia: a figura do autor não se restringe à do escritor. Embora a conferência de Foucault sobre o tema seja uma resposta indireta à hipótese sobretudo literária da “morte do autor” de Roland Barthes (2012, p. 57-64), cumprir em vista que o conceito de discurso, enquanto complemento direto da atividade autoral, não se limita à escritura (ALDOURI, 2021, p. 7). “Certamente”, observa Foucault (2009, p. 280), “seria preciso falar do que é a função-autor na pintura, na música, nas técnicas etc”, dado que a arte pictórica, por exemplo, é também uma prática discursiva atravessada pela “positividade de um saber” (FOUCAULT, 2002, p. 220).

Mas qual seria a positividade efetivamente intrínseca a esse saber? E de que forma ela impactaria no que ainda entendemos por artista? Para além da pintura, a questão é retrazar o círculo mais amplo das “artes visuais”, e com ele compreender não apenas a ordem discursiva da produção imagética, mas sobretudo as transformações e mesmo a crise de seus produtores na era moderna. Quando Gombrich retorna à identificação entre arte e habilidade (*skill*) e afirma que “não há habilidade desencarnada enquanto tal”, tal afirmação sinaliza um retorno à velha questão

da arte como um saber da carne, do corpo e, mais que tudo, da mão. Da antiguidade à idade média, o sentido latino de arte como *ars* relega o trabalho físico, corpóreo, à condição socialmente rebaixada das artes ditas vulgares, que a partir do século XII são tratadas como artes mecânicas, em franca oposição aos ofícios liberais, de matriz intelectual (SHINER, 2001, p. 19-29). É apenas a partir do renascimento, com a reconsideração humanista do *ut pictura poesis* de Horácio e a proposta da arte como *cosa mentale* de Da Vinci, que os atributos inevitavelmente manuais do pintor e do escultor não impedem, todavia, o reconhecimento de competências também cognitivas na criação de pinturas e esculturas (SHINER, 2001, p. 35 e ss). A partir de então, o status liberal do produtor visual pavimenta, como vimos, o longo caminho para a nova ideia de artista, surgida no século XVIII, quando a concepção de “belas artes” pressupõe não a desvalorização social da mão e dos saberes matéricos, mas, ao contrário, o *equilíbrio* entre habilidade artesanal, sensibilidade estética e aptidão intelectual.

Para além do antigo preconceito com os labores do corpo, o retorno de Gombrich à noção de arte como uma habilidade encarnada revela um pensamento, amiúde moderno, que vê na destreza manual do artista uma forma deliberada de imaginação

produtiva. Artista, nesses termos, é aquele que expressa uma ideia por meio do corpo e da mão, mas uma ideia que não preexiste propriamente ao trabalho plástico, na medida em que é apenas nele, e por meio dele, que ela de fato vive e se afirma. Levada ao extremo, tal concepção tanto mais investe o artista com os predicados de um autor quanto mais sua obra for entendida como a prova matériaca, indiciária e, portanto, autêntica de certas decisões pessoais e subjetivas, como se uma pintura, por exemplo, enquanto resultado do trabalho da mão, fosse a inscrição comprobatória de uma experiência absolutamente singular, em que cada marca ou filigrana pictórica desponta como a extensão da “presença” do artista, que todavia se ausenta. Intensificada entre o final do século XIX e meados do XX, tal forma de trabalho artístico alimenta a mitologia autoral – a “doxa modernista”, para relembrar a expressão certa de Jacques Rancière (2021, p. 51) – de parte considerável da arte moderna, de Manet à abstração pós-pictórica, com destaque para a chamada “pintura modernista”.

Curiosamente, o privilégio que aqui se concede à pincelada, à mancha, à qualidade do toque e à substância da tinta implica uma aceção de artista no mínimo resistente ou alheia à divisão do trabalho na produção capitalista (BEECH, 2021, p. 166 e ss).

Na contramão dos processos de mecanização produtiva e da correspondente difusão massiva da reprodução técnica, o ateliê do pintor modernista, ao menos na variante acima descrita, passa a ser visto como o lugar de um investimento subjetivo basicamente individual e expressivo, na medida em que demonstra, ou pretende demonstrar, o pleno controle do artista sobre os meios e os fins de sua produção (ROBERTS, 2007, p. 145). Como bem nota o filósofo John Roberts (2007, p. 146), é compreensível que tal entendimento contribua para uma concepção a-social do trabalho poético: “o artista sozinho em seu ateliê confrontando a si mesmo no processo de confrontar o peso da tradição artística e a tela em branco”<sup>4</sup>.

A cena é eloquente, apesar da ironia. A esse modelo autoral, típico na pintura modernista, John Roberts (2007, p. 145) nomeia de “onipotência subjetiva”. A ideia, contraposta à divisão técnica do trabalho, é descrever o autor, ou melhor, a função-autor como uma metáfora tardia, ainda que evocativa, da emancipação do sujeito. Cada partícula pintada, nesse registro, confirma, em teoria, a potência da atividade pictórica, que é ao mesmo tempo privada e histórica. A obra é o testemunho dos poderes do artista, mas apenas porque o artista é o soberano inventivo que nela se apresenta. De acordo com o crítico Craig Owens (1992, p. 124), nós fomos



ensinados a identificar a “presença” do autor numa obra de arte por meio dos “princípios de coerência conceitual e uniformidade estilística”<sup>5</sup>. Esse é um dos motivos pelos quais a gestualidade variável da pincelada matérica, entendida como a cifra de um estilo autoral, irrompe como o “signo modernista” por excelência dessa “presença” (OWENS, 1992, p. 123).

Mas como lidar com tal ideia de autoria quando estamos diante de obras cujos vestígios materiais, por mais que evidentes, não derivam da mão do artista? É a esse processo de “desconstrução” autoral, recorrente a partir do século XX, que Craig Owens se refere e analisa. Embora cite exemplos precursores como os ready-mades de Marcel Duchamp, o crítico tem em mente sobretudo artistas contemporâneos ativos entre os anos 1970 e 1990, como Robert Smithson, Marcel Broodthaers e Sherrie Levine (OWENS, 1992, p. 124-128) – nomes cujas obras, de matriz conceitual, sem dúvida se afastam de qualquer modelo poético baseado na competência manual. Face à epistemologia criativa desviante incitada por essa geração, o impasse sobre o que seja um artista torna-se urgente e pode ser assim formulado: como considerar a autoria de trabalhos de arte simplesmente incapazes de confirmar a “presença” corpórea, mesmo que pregressa, de seus criadores? Inspirada em Barthes,

a resposta de Owens (1992, p. 123) é taxativa: tal virada epistêmica, iniciada nos anos 1960, seria o registro e a confirmação, no âmbito da produção visual, da propalada hipótese da “morte do autor”.

## **A FUNÇÃO-ARTISTA E OS MODELOS AUTORAIS**

Localizemos os fatos por um momento. A questão da “morte do autor”, como se sabe, é posta no célebre ensaio homônimo de Roland Barthes (2012), publicado pela primeira vez em 1967. Apesar da complexidade histórica, que supõe uma profunda transformação discursiva da escritura na modernidade, a tese, todavia, é categórica e, talvez por isso, simples de enunciar. Nela, o que morre ou desaparece é a figura do “Autor”, com maiúscula, a biografia que “explica” o livro, o “Autor-Deus” que “existe antes” da obra e que é dela a causa antecedente, como um “pai” que antecede o “filho” (BARTHES, 2012, p. 58-62). Em seu lugar, o que se afirma é o “escritor moderno” ou “scriptor”, aquele “que nasce ao mesmo tempo que seu texto”, e que nele se constrói no próprio ato de leitura (BARTHES, 2012, p. 61 e ss). Por outras palavras, o que o ensaio de Barthes constata, na modernidade, é o declínio do autor-indivíduo e a subsequente ascensão da função-autor. O caso, contudo, é que

a homologia de Craig Owens, em si mesma compreensível, não abandona o vocabulário fatalista de Barthes. O silogismo é claro: se o desaparecimento do “Autor” implica o fim da causa biográfica e antecedente da escritura, então a mera existência de obras de arte imotivadas pelo corpo biográfico e antecedente do artista seria a prova, agora no campo imagético, da “morte do autor”.

Todavia, como defenderei nas próximas páginas, não se trata propriamente da “morte” do autor, e sim do surgimento de um outro modelo inventivo nas artes visuais. Mais que a falência da autoria, implícita na ideia de “morte”, os exemplos artísticos considerados por Owens pressupõem a coexistência, na arte do século XX, de distintos processos de criação, cada qual ancorado em suas próprias formas de habilidade (*skill*), sejam elas mais ou menos corpóreas, sensíveis ou cognitivas. Apesar das especificidades e diferenças, a distribuição dessas competências ocorre no interior de uma mesma operação discursiva, de ordem mais geral, a que poderíamos chamar de “função-artista”. Adaptada de Michel Foucault, tal expressão surge nos anos 1980, na esteira dos debates sobre o “pós-modernismo” (TAYLOR, 1987), embora sua sistematização crítica seja muito mais recente (OSBORNE, 2010; ALDOURI, 2021). Para a historiadora da arte Caroline Jones (2017, p. 145), a função-artista, enquanto categoria

analítica, não deixa de ser uma forma de também abarcar aqueles criadores cujas obras possuem uma condição incerta, efêmera, transmidiática. Seu argumento, elaborado em diálogo direto com Craig Owens, parte de uma intuição semelhante, porque baseada nas “novas formas de agência” da arte contemporânea (JONES, 2017, p. 148). Embora não partilhe da ideia de “morte” da autoria, Jones, como Owens, vê nas vertentes conceitualistas a afirmação de um outro *modus operandi*, uma espécie de desafio àquelas práticas de discernimento visual que se fundam no estilo, na mão, na fatura (JONES, 2017, p. 144-146).

Tal desafio, entretanto, implica uma diferença de grau, não de essência. Independentemente da habilidade (*skill*) que se enfatize a cada caso, todos esses distintos processos de criação não passam de modos de uma função singular. Uma pintura matérica de Iberê Camargo e uma instalação apropriativa de Jac Leirner, por exemplo, revelam condutas distintas de uma mesma função-artista. E ainda assim, cumpre esclarecer qual a natureza geral e o fundamento da funcionalidade considerada. Para Caroline Jones (2017, p. 147), a função-autor é basicamente textual e pode ser percebida em epígrafes, inscrições, assinaturas e edições, ao passo que a função-artista, de caráter visual, se exhibe por meio do estilo,

da iconografia, dos materiais empregados. O raciocínio é justificável, mas não estou de acordo. A crer no caráter também discursivo da visualidade, entendo a função-artista não como um sintoma imagético da autoria, mas como *um caso* da função-autor, ou seja, como o modo específico com que a autoria age no interior da noção de artista, o que me leva a considerar, por hipótese, que também seria possível falar em função-compositor, função-arquiteto, função-filósofo etc – cada qual entendida como um caso possível da mesma função geral.

De todo modo, a questão central aqui é considerar que as transformações poéticas operadas por uma parcela das artes visuais do século XX sugerem a coexistência de pelo menos dois modelos autorais da função-artista, um muito mais antigo, ligado à ideia de artes plásticas e ao consequente vínculo material entre os corpos do artista e da obra, e outro mais recente, baseado na ênfase no trabalho imaginativo e intelectual, e na produção de obras cuja materialidade, ainda que ostensiva, independe ou poderia independer do trabalho da mão e do corpo do artista. Uma expressão-limite dessa independência entre corpo e obra, inerente ao segundo caso, consiste na fabricação ou execução terceirizada de objetos ou eventos artísticos mesmo depois da morte do artista. Não à toa, Caroline Jones (2017, p. 148-149) nomeia a esse modelo autoral de “função-artista póstuma”<sup>6</sup>.

**Figura 1.**  
Robert Smithson, *Floating Island to Travel Around Manhattan*, 1970. Desenho. Fonte: (OSBORNE, 2013, p. 115).



Um dos exemplos que menciona é *Floating island*, de Robert Smithson. Originalmente, a obra é um desenho rápido feito à mão em 1970, um simples esboço de Smithson que representa um rebocador sobre a água puxando uma balsa coberta de terra, arbustos e árvores diante de um horizonte de prédios ao fundo, acompanhado de breves inscrições indicativas como “rebocador” (*tug*), “balsa” (*barge*), “perfil

urbano de Nova York” (*N.Y.C skyline*) e “ilha flutuante para viajar pela ilha de Manhattan” (*floating island to travel around Manhattan island*) (Figura 1). Tratado à época como um trabalho “visionário” (RUSSEL, 1974, p. 141), o desenho, que é na verdade o projeto *site-specific* de uma ilha artificial que flutua ao redor de outra ilha, dialoga com a ambiciosa poética *land art* de Smithson, a exemplo da monumental *Spiral jetty*, também de 1970, com seus mais 400 metros de comprimento e 6 mil toneladas de rocha e terra depositadas na costa do Grande Lago Salgado. A principal diferença, todavia, é de ordem prática. Quando Smithson morre em um acidente de avião em 1973, *Floating island* permanece como veio ao mundo: uma ideia irrealizada, presa em um pedaço de papel.

Tal condição evocativa e potencial poderia persistir por tempo indeterminado, como de resto ocorre com várias obras similares de outros artistas. A situação se altera apenas por ocasião de uma retrospectiva de Robert Smithson no Whitney Museum, em 2005, quando *Floating island*, com autorização da viúva do artista, é financiada pela organização cultural Minetta Brook e produzida pela equipe de projetos da Balmori Associates, uma firma de urbanismo. Durante alguns dias de setembro, é possível avistar em certos pontos das margens de Manhattan um rebocador conduzindo lentamente

uma balsa de 250 m<sup>2</sup> de terra, grama e árvores nativas plantadas (YUSOFF & GABRYS, 2006; VOGEL, 2005), como se a obra estivesse finalmente viva, apesar da morte do artista (Figura 2).



**Figura 2.**

Robert Smithson, *Floating Island to Travel Around Manhattan*, 2005. Fotografia.

Fonte: Balmori Landscape and Design.

Disponível em: [www.balmori.com/portfolio/smithson-floating-island](http://www.balmori.com/portfolio/smithson-floating-island).

Acesso em: 14 ago 2024

Para o filósofo Peter Osborne (2013, p. 113), porém, a execução material de *Floating island* não é exatamente a “obra”, mas sim a “atualização” de uma proposta que, ao menos em potência, consiste em uma forma de “virtualidade” ou “idealidade”. Seguindo a lógica



das obras de instrução, típica de certo conceitualismo, o caráter “virtual” do projeto de origem pressupõe a possibilidade aberta de futuras materializações. É por esse motivo, acredita, que “as realizações póstumas das ideias representadas em muitos desenhos de Smithson” podem dar visibilidade ao “aspecto conceitual” de sua poética (OSBORNE, 2013, p. 113)<sup>7</sup>. Em termos autorais, é a esse exato modelo inventivo que Caroline Jones (2017, p. 148-149) se refere quando propõe a noção de “função-artista póstuma”. A limitação da expressão, no entanto, advém do fato de que tal função, ao contrário do que sugere o termo, não é ou não precisa ser necessariamente “póstuma”. A fabricação ou execução de obras após a morte do artista (autor-indivíduo) é apenas a comprovação da existência de um segundo modelo autoral (segunda função-artista) que, ao contrário de uma pintura de Van Gogh, pode renunciar ao nexos físico entre a obra e o artista, mas sem que se exija de fato uma execução a qualquer tempo, póstuma ou não.

## AUTORIAL CONCEITUAL

Para finalizar, gostaria ainda de realçar uma analogia poético-teórica que julgo esclarecedora. Refiro-me à notável convergência

que há entre os dois modos autorais da função-artista e os dois regimes de imanência propostos por Nelson Goodman (2006) e Gérard Genette (2001), a saber, o regime autográfico e o alográfico. De um lado, no campo da autografia, temos o caso longo do artista plástico, entendido como aquele que plasma uma obra com o próprio corpo, modelando e reconfigurando a matéria e seus sentidos, com ou sem o auxílio de instrumentos. Uma de suas premissas pressupõe o ato de invenção como um processo subjetivo único e contingente, que como tal implica a elaboração física de uma obra igualmente única, irreprodutível e materialmente densa (GOODMAN, 2006, p. 213 e ss), como se nela cada pequeno vestígio ou marca fosse ou pudesse ser a confirmação “autêntica” de uma certa “história de produção” (GOODMAN, 2006, p. 123-144. GENETTE, 2001, p. xxii-xxix). De outro lado, no regime alográfico, temos uma forma de autoria antiga na literatura ou na música, mas muito mais recente nas artes visuais, porque historicamente estranha à formatividade das artes plásticas. Na contramão da conexão física entre o corpo da obra e do artista, tal trabalho autoral se define, em síntese, pela existência de três dimensões (GENETTE, 2001, p. 78-83): (1) uma obra de imanência “virtual” ou “ideal”, caracterizada por uma proposta de execução; (2) um sistema de notação minimamente codificado,

capaz de informar os traços pertinentes da proposta aos futuros executores ou fabricantes; e (3) as ocorrências materiais, de ordem potencial, que podem ser múltiplas ou únicas, desde que executadas ou fabricadas em conformidade com as prescrições notacionais, ou com o que delas se deduz em um dado contexto (GENETTE, 2001, p. 57-126; GOODMAN, 2006, p. 149-237).

Retornando ao caso de *Floating island*, vemos que a obra é um exemplo evidente desse segundo modelo autoral, uma vez que nele estão presentes as três dimensões do que eu gostaria de chamar de função-artista conceitual ou alográfica: (1) uma proposta executiva de ordem “virtual” e imaginária (uma ilha flutuante que navega ao redor de outra ilha); (2) um sistema de notação informativo (o desenho de 1970); e (3) uma ocorrência material concreta ou “atualização” (a execução de 2005, que por sua vez requer uma série complexa de decisões de conformidade, como a escolha do modelo do rebocador, a seleção do bioma transplantado, a construção da balsa, o roteiro de navegação, a logística do evento etc). Como se deduz, tal modelo de autoria existe de forma potencial em qualquer obra de corte alográfico, o que significa que não é preciso aguardar a realização de propostas não-executadas de um artista falecido para que se compreenda que uma obra desse registro seja sempre

passível de execução “póstuma”. Uma vez respeitada a conformidade de origem, expressa por meio dos elementos pertinentes dispostos no desenho de 1970 (rebocador, balsa, árvores, Manhattan etc), cada execução, passada ou porvir, é ou deveria ser uma ocorrência justa da obra de Smithson, ainda que fosse feita antes da morte do artista. O que significa que *Floating island* seria um caso de função-artista “póstuma” (nos termos de Caroline Jones) mesmo que a obra não tivesse sido executada postumamente.

Como se percebe, a prática artística contemporânea indica a coexistência de no mínimo dois modelos autorais complementares: a função-artista plástica ou autográfica, baseada em competências de corte artesanal, e a função-artista conceitual ou alográfica, de ordem imaginativa e intelectual. Para John Roberts (2007 p. 150-161), a “substituição” (*surrogacy*) da “mão” do artista por uma “imaginação protética” (*prosthetic imagination*), propiciada pela inserção da alografia nas artes visuais, implica uma inevitável “expansão técnica da autoria” (*technical extension of authorship*). Por outro lado, embora a função alográfica seja inerente ao conceitualismo de parte da arte contemporânea, cumpre entender que a habilidade cognitiva nela pressuposta também existe, em graus variados, numa obra plástica – ainda que, em contrapartida, a recíproca

não seja verdadeira, uma vez que a destreza manual ou matérica, entendida como a conexão causal entre os corpos do artista e da obra, seja potencialmente dispensável em uma obra alográfica enquanto tal. Cada processo de criação específico é quase sempre atravessado pelo cruzamento de distintas formas de habilidade (*skill*), sendo a aptidão visual ou sensorial – baseada na capacidade de seleção, reconhecimento e diagramação de valores imagéticos – a mais comum no contexto da autoria artística, seja ela plástica, conceitual ou mista. Conforme o caso considerado, o treinamento visual (o chamado “olho”) interage de forma mais ou menos direta com as demais competências envolvidas na prática inventiva. Além disso, é inegável que o exercício autoral intrínseco a cada obra de arte particular implique a existência de inúmeros exemplos artísticos mistos e intermediários, evidentemente mais recorrentes que os casos extremos e modelares. De toda forma, como vimos, são justamente esses casos-limite que nos permitem inferir, no âmbito da diversidade autoral da arte na contemporaneidade, a força e a recorrência de determinados modelos de invenção.

## NOTAS DE FIM

- 1** Todas as traduções são do autor. No original: “I go back deliberately to the old meaning of the term ‘art’, when art was identified with skill or mastery: the art of war, the art of love, or whatever else. Art is something with a skill. There’s no disembodied skill as such; skill is always applied to a particular task”.
- 2** No original: “As he [Meyer Howard Abrams] rightly says, people in the 17th century admired paintings and sculptures, but no one talked about art as such”.
- 3** No original: “The artist belongs to the same conjuncture as the invention of the public art museum, art history, aesthetic philosophy and the category of art”.
- 4** No original: “The artist alone in his studio confronting himself in the process of confronting the weight of artistic tradition and the bare canvas”.
- 5** No original: “The principles of conceptual coherence and stylistic uniformity according to which we have been taught to recognize the ‘presence’ of an author in his work”.
- 6** No original: “Posthumous artist-function”.
- 7** No original: “It is in the posthumous realizations of ideas depicted in several of Smithson’s drawings that the conceptual aspect of his art is most visible”.

## REFERÊNCIAS

ALDOURI, Hamman. A critique of the 'author function' concept in art history. **Third Text**, nov. 2021.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, Roland. A morte do autor [1967]. In **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BEECH, Dave. **Art and labour**: on the hostility to handicraft, aesthetic labour and the politics of work in art. Chicago: Haymarket Books, 2021.

CARRIER, David. Gombrich and Danto on defining art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 54, n. 3, 1996.

CRAS, Sophie. Global conceptualism? Cartographies of conceptual art in pursuit of decentering. In KAUFMANN, Thomas; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice (Eds.). **Circulations in the global history of art**. Farham: Ashgate Publishing, 2016.

DAMISCH, Hubert. Artista. In **Enciclopédia Einaudi**, vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? [1969]. In **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte**: imanência e transcendência. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOMBRICH, Ernst **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GOMBRICH, Ernst (with David Carrier). The big picture: David Carrier talks with Ernst Gombrich. **Artforum**, vol. 34, n. 6, 1996.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

HIX, Harvey. Morte d'author: an autopsy. **The Iowa Review**, vol. 17, n. 1, 1987.

JONES, Caroline. The artist-function and posthumous art history. **Art Journal**, vol. 76, n. 1, 2017.

KRISTELLER, Paul. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (II). **Journal of the History of Ideas**, vol. 13, n. 1, jan. 1952.

KRISTELLER, Paul. The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (I). **Journal of the History of Ideas**, vol. 12, n. 4, oct. 1951.

NESBIT, Molly. What was an author? **Yale French Studies**, n. 73, 1987.

OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all**: philosophy of contemporary art. London; New York: Verso, 2013.

OSBORNE, Peter. Contemporary art is post-conceptual art. **Public Lecture**, Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Como, 9 jul. 2010.

OWENS, Craig. From work to frame, or, is there life after "The death of the author"? In **Beyond recognition**: representation, power, and culture. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos**: arte, tempo, política. São Paulo: N-1 Edições, 2021.



ROBERTS, John. **The intangibilities of form**: skill and deskilling in art after readymade. London; New York: Verso, 2007.

RUSSEL, John. He dreamed of floating islands. **New York Times**, 28 abr. 1974.

SHINER, Larry. **The invention of art**: a cultural history. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

SMITH, Terry. **One and five ideas**: on conceptual art and conceptualism. Durham; London: Duke University Press, 2017.

TAYLOR, Brandon. After post-modernism. **Art Monthly**, n. 104, mar. 1987.

VASARI, Giorgio. **As vidas dos artistas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VOGEL, Carol. A posthumous Smithson isle. **New York Times**, 10 jun. 2005.

WARNKE, Martin. **O artista da corte**: antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Edusp, 2001.

YUSOFF, Kathryn; GABRYS, Jennifer. Time lapses: Robert Smithson's mobile landscapes. **Cultural Geographies**, vol. 13, n. 3, 2006.

## **FINANCIAMENTO**

Este texto é resultado de pesquisa apoiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq / Bolsa de Produtividade em Pesquisa, processo n. 312500/2021-1.

## SOBRE O AUTOR

**Artur Correia de Freitas** é pesquisador em história da arte, professor Adjunto C da Universidade Estadual do Paraná - curso de Artes Visuais, campus Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição (PPGAV/UNESPAR) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq. É Doutor e Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), onde pesquisou sobre arte brasileira e atualmente orienta alunos de Mestrado e Doutorado. Graduiu-se em Artes pela mesma instituição (DEARTES/UFPR). Publicou os livros *Arte de guerrilha* (2ª ed. São Paulo: Edusp, 2022), *Festa no Vazio* (São Paulo: Intermeios, 2017), *Arte e contestação* (Curitiba: Medusa, 2013), *História e arte* (org. São Paulo: Intermeios, 2013) e *Arte e política no Brasil* (org. São Paulo: Perspectiva, 2014). Como curador, realizou as exposições *Outros 60 s* (MAC-PR, 2006), *62º Salão Paranaense* (MAC-PR, 2007), *V Bolsa Produção* (Solar do Barão, 2012), *Bienal de Curitiba* (Casa Andrade Muricy, 2011), a mostra *Sintomas: 25 anos de gravura* (Museu da Gravura, 2008) e *Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná* (Museu Oscar Niemeyer, 2010), premiada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). No momento, é líder do grupo de pesquisa Núcleo de Artes Visuais (NAVIS/CNPq).

Artigo submetido em  
10 de setembro de 2023 e aceito em  
7 de junho de 2024.

# **ARTE NÃO-BINÁRIA E O ESTADO DE CRISE BRASILEIRO: FLORES MORTAS DE JOTA MOMBAÇA**

**VANNIE AURIN PAVELSKI DA GAMA**

**NON-BINARY ART AND THE BRAZILIAN  
STATE OF CRISIS: DEAD FLOWERS BY  
JOTA MOMBAÇA**

**L'ART NON BINAIRE ET  
L'ÉTAT DE CRISE BRÉSILIEN :  
FLEURS MORTES DE JOTA MOMBAÇA**

## RESUMO

Artigos originais  
**Vannie Aurin Pavelski  
da Gama\***

 [https://orcid.org/  
0000-0001-9195-224X](https://orcid.org/0000-0001-9195-224X)

\*Universidade  
Estadual de Campinas  
(UNICAMP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-  
0447.ars.2024.200441

[e-200441](#)



Em tempos de crise social e política, evidenciadas pela pandemia de COVID-19, as demandas e expressões de uma sociedade brasileira fragilizada tomam força: nos últimos dois anos, novos direitos para pessoas não-binárias foram historicamente conquistados. A presença de novos artistas não-binários na arte contemporânea brasileira também se fez sincrônica em espaços artísticos, como durante a 34ª Edição da Bienal de São Paulo em 2022, inicialmente adiada pela pandemia, onde artistas como a não-binária Jota Mombaça participara com a obra *Spell to become invisible*. Assim, como estamos nos fazendo visíveis em cenários ameaçadores à democracia e aos direitos das minorias no Brasil em anos pandêmicos? Reflexões acerca do tema são neste artigo trazidas por meio da análise de diferentes obras da artista Jota Mombaça entrelaçadas a um breve panorama das crises de Estado e das problemáticas da ilegibilidade existencial não-binária contrapostas pelos direitos alcançados por nossa sigla no Brasil, entre 2020 e 2022.

**PALAVRAS-CHAVE** Arte contemporânea; Relações Estado-Sociedade; Não-binária; Jota Mombaça.

## ABSTRACT

In times of social and political crisis evidenced by the COVID-19 pandemic, the demands and expressions of a fragile Brazilian society gain strength: in the last two years, new rights for non-binary people have been historically conquered. The presence of new non-binary artists in Brazilian contemporary art was also made synchronous in artistic spaces such as during the 34th Edition of the Bienal de São Paulo in 2022, initially postponed by the pandemic, where artists such as the non-binary Jota Mombaça participated with the work *Spell to become invisible*. Therefore, how are we making ourselves visible in scenarios that threaten democracy and minority rights in Brazil in pandemic years? Reflections on the subject are brought in this article through the analysis of different works by the artist Jota Mombaça intertwined with a brief overview of the State crises and the problems of non-binary existential illegibility opposed by the achieved rights of our acronym in Brazil, between 2020 and 2022.

**KEYWORDS** Contemporary Art; Relations State-Society; Non-binary; Jota Mombaça.

## RESUME

En période de crise sociale et politique mise en évidence par la pandémie de COVID-19, les revendications et les expressions d'une société brésilienne fragile se renforcent : au cours des deux dernières années, de nouveaux droits pour les personnes non binaires ont été historiquement conquis. La présence de nouveaux artistes non binaires dans l'art contemporain brésilien a également été rendue synchrone dans des espaces artistiques comme lors de la 34<sup>e</sup> édition de la Biennale de São Paulo en 2022, initialement reportée par la pandémie, où des artistes comme le non-binaire Jota Mombaça a participé à l'œuvre *Spell to become invisible*. Alors, comment nous rendons-nous visibles dans des scénarios qui menacent la démocratie et les droits des minorités au Brésil en ces années de pandémie ? Des réflexions sur le sujet sont apportées dans cet article à travers l'analyse de différentes œuvres de l'artiste Jota Mombaça mêlées à un bref aperçu des crises de l'État et des problèmes d'illisibilité existentielle non-binaire opposés par les droits acquis de notre sigle au Brésil, entre 2020 et 2022.

**MOTS CLÉS:** Art Contemporain ; Relations État-société ; Non-binaire ; Jota Mombaça



## ONDE ESTAMOS E ONDE ESTÁVAMOS: O PROBLEMA DA LEGITIMAÇÃO NÃO-BINÁRIE NO BRASIL

O crescimento do interesse pela discussão das identidades de gênero<sup>1</sup> pode ser observado como um fenômeno interdisciplinar fruto do duradouro ativismo plural no Brasil pela sigla LGBTQIAP+, da comunidade *queer* (cuir), contra a discriminação, violência e segregação dessas vidas no espaço público. Solidificando visibilidade histórica da diversidade de gêneros no Brasil, perpassamos por cenários sociais e políticos indissociáveis às expressões culturais e midiáticas, entre diversas outras possibilidades de abordagens dentro e fora do espaço acadêmico para com o tema. Para observarmos as artes é necessário observar, mesmo que breve ou sinteticamente, seu contexto crítico-criativo. Para tal, as tensões políticas que pressionam e, por centenas de vezes anuais, findam vozes e existências *queer* no Brasil contemporâneo, este com recém-fechadas feridas pandêmicas, se fazem solo para a arte contemporânea nela expressa. Nomeia-se a efetiva vivência da identidade de gênero desobediente enquanto resiliência em

momentos de crise política, sustentada pela cisnorma (por seus acordos sociais heteronormativos impositivos, como veremos em Brune Bonassi<sup>2</sup>) e por outros expedientes neoliberais que demonizam nossa vivência em contextos democráticos e tecnicamente laicos.<sup>3</sup>

Sejam em discussões populares, quanto em produção de pesquisa para com o tópico da identidade de gênero, como no questionamento da performance da binaridade compulsória de Judith Butler (1990), o agente tecnológico da internet tem tido sua participação em parte da sociedade, em tempos de pandemia de Covid-19, onde a comunicação científica confrontava o negacionismo, as minorias encontravam um ambíguo espaço de visibilidade e ampliação da violência, e a performance do poder político tornava bélica as *fakenews*. Durante o isolamento social pela Covid-19, a arte também cuidou de manifestar-se digitalmente como discorrido por Karina de Faria (2020), e com isso trazendo dentre as diversas discussões das minorias, o emergir de identidades de gênero como o Não-Binarismo.

Quando voltamos a atenção aos exacerbados números brasileiros de violência às minorias, neste artigo focado em pessoas transexuais, nos deparamos com o país com maior número de casos

de trans-homicídios no mundo, segundo o Relatório do Observatório de Mortes e Violências contra LGBTQIAP+ de 2021,<sup>4</sup> além da normalização da transfobia explícita e estrutural experienciadas diariamente pelo corpo trans, mesmo sendo considerada crime no Brasil.<sup>5</sup> Este contexto violento exige assim cautela da exposição da visibilidade da pessoa trans brasileira, pois demonstra que sua existência é com frequência transferida ao direito da não-vida, do corpo passível da morte por um biopoder normativo, necropolítico, quando analisadas as conceptualizações de Mbembe (2016). O relógio entre a busca por direitos legais que protegem com equidade a pessoa trans no Brasil, por sua inserção legítima enquanto identidade diversa, e sua descriminação existencial enquanto trabalhadora, estudante, pessoa que constitui publicamente família, está constantemente atrasado em relação às vidas que são perdidas pela violência brasileira.

Compreender a experiência não-binária no Brasil é um convite a questionar os estados da atual ebulição de discursos políticos neoliberais, estes em defesa da tradicional família conservadora cristã (Brown, 2018) e suas manifestações combativas no espaço coletivo. O reconhecimento das identidades de gênero desobedientes possui desafios latentes decorrentes das heranças coloniais e por



consequente, misóginas no Brasil, como a designação binária intransigente, que no caso das pessoas transexuais, expressa-se em passabilidade,<sup>6</sup> o que se transforma na leitura da existência da outra pela soberania normativa, isto é, no julgamento exterior predeterminante de tratamento e legitimidade ao identificar a performance sem nuances do ser visualmente mulher ou do ser visualmente homem. A partir da determinante visual, a identidade de gênero é também atribuída através da linguagem, pela designação do gênero expressa por pronomes qualificantes e desqualificantes da veracidade desta existência confinada em um binarismo compulsório, hierárquico de distinção entre maioria e minoria, seja ela cisgênera ou transgênera.

A qualificação da identidade de gênero atribuída por terceiros ao indivíduo, este último, em geral, forçosamente desamparado da palavra, da réplica ou de sua própria apresentação, dada a expectativa cisnormativa impositiva, isto é, quando ser e expressar não basta para legitimar alguém que não é cisgênero, heterossexual e branca, pode ser desmantelada, também, pela proteção e conquistas aos direitos legais da pessoa transexual no Brasil. Recorrer aos direitos garantidos institucionalmente é defesa essencial à integridade atual do corpo trans, enquanto o lento processo de educação e

cultura da diversidade de gênero, de dissociação da performance compulsória binária, e de reparo aos danos coloniais e patriarcais são construídos, gradualmente, com a sociedade à qual vivemos indissociavelmente integrados.

Ambos os processos caminham juntos, tanto o da conquista dos direitos legais quanto o da integração social dentro da cultura e da educação nacional, visto que ambos nascem da demanda de legitimidade existencial para a qualidade de viver dignamente em sociedade. Com legitimidade existencial quer-se dizer o corpo que existe em um espaço público sem sofrer o questionamento de sua qualidade de humano, este estando sob mesmos direitos que os demais, independente de sua raça e gênero. Durante os primeiros anos de pandemia de Covid-19, entre o início de 2020 e o início de 2022, o confinamento físico não paralisou a expansão tanto das conquistas de direitos trans quanto da propagação da cultura diversa.

Quando ambos os processos dialogam, em um contexto pandêmico, unidos pelo elo digital, podemos consultar sua movimentação parcial, pelo menos em sentido quantitativo. Das ebulições do digital popular, tateava-se fragmentos da sigla LGBTQ+ com maior índice em comparação a outros anos. A exemplo das palavras-chave no mecanismo de pesquisa da Google, como mostrado

**Figura 1.**  
Gráfico de interesse de pesquisa pelo tópico “Gênero Não-binário” no Brasil. Dados referentes ao período dos últimos 5 anos (Julho de 2017 a Julho de 2022), realizadas na ferramenta de pesquisa “Google”. Auge de interesse durante maio de 2021, segundo ano da pandemia de Covid-19 no Brasil. Link de acesso ao open source: <https://trends.google.com.br/trends/explore?date=today%205-y&geo=BR&q=%2Fm%2F01n86g>



na figura 1, observamos um crescimento significativo nas buscas do tópico “Gênero Não-Binário” no fim do ano de 2020, primeiro ano de pandemia, com relação aos anos anteriores até 2017.

As figuras 1 e 2 demonstram a movimentação pela busca, por parte da comunidade online, das siglas referentes à comunidade LGBTQ+, isto é, um interesse pelo conhecimento das existências e dissidências de gênero e sexualidade, num momento de isolamento social – da convivência online e digital sobreposta a convivência da esfera pública material do período da quarentena no Brasil. Nas artes visuais, rasgos do confinamento em quarentena foram produzidos do espaço isolado ao espaço digital em continuidade das expressões multimídia, interdisciplinares, transpoéticas, onde a arte e a política seguem entre arte *queer* e arte não-binária nas artes contemporâneas brasileiras.

**Figura 2.**

Gráfico de interesse de pesquisa comparativo entre os tópicos “Gênero Não-binário” (em Azul), Assexualidade (Em verde), Comunidade LGBT (Em amarelo) e Identidade de Gênero (em Vermelho) no Brasil. Dados referentes ao período dos últimos 5 anos (Julho de 2017 a Julho de 2022), realizadas na ferramenta de pesquisa “Google”. Ambos os tópicos “+”, não-binarismo e assexualidade, tiveram seus auges durante a pandemia de Covid-19 no Brasil. Link de acesso ao *open source*: <https://trends.google.com.br/trends/explore?date=today%205-y&geo=BR&q=%2Fm%2F01n86g,%2Fm%2F015hgk,%2Fm%2F0m8dk,%2Fm%2F014lwr>



A emergente análise de obras da arte não-binária surge como uma necessidade da integração da teoria crítica, *queer* e decolonial, à arte *queer*, encontrada em Glauco B. Ferreira (2016). Essa análise foi realizada buscando nas artistas não-binárias, e por extensão, em artistas *queer*, indispensáveis componentes da história da arte brasileira como um todo, em mais uma forma de registro sócio-histórico em exercício da nossa cultura a ser conservada. A legitimação existencial do indivíduo pela sua criação, e de sua criação pela pessoa que cria a arte é um passo indispensável para a composição da biografia da arte. Arte esta que reflete o contexto sócio-histórico e político de seu tempo, a incluir artistas que existem em seus diversos percursos poéticos singulares, intransponíveis e insubstituíveis.

É então com o intuito de conferir à arte não-binária (bem como à arte *queer*, arte preta e indígena) espaço na história da arte

brasileira e na crítica de arte como arte política, que tais análises das obras levam consigo fatores biográficos e fenomenológicos, respeitando as evidenciadas vivências e processos criativos que evocam características identitárias, como as da artista Jota Mombaça, artista no Estado em Crise e dos estados em crise. Para além da imagem, parte do que se pode visualizar enquanto discursivo é por vezes verificável nas palavras da artista como nos textos que lhe serão evocados, e é proposta por quem a observa, deixa-se contemplar. Permite-se o sintoma descrito por George Didi-Huberman (2005) e a reconstrução dos cenários de jogos de poder e soberania do Estado que deixa morrer (Acemoglu e Robinson, 2012), que envolvem a necessidade da enfatização de determinadas nuances das obras. Muitas vezes viscerais, a obra da artista brasileira não-binária, jovem bicha preta, Jota Mombaça, atravessa cenários “pré-pandêmicos” e “pós-pandêmicos”, em processos longos iniciados na década de 2010 e apresentados a nós em obras coletivas da década de 2020, principalmente através do suporte digital da multimídia através de *lives*<sup>7</sup> e plataformas, assim como é vivido por uma numerosa parcela de artistas das mais diversas linguagens durante a pandemia de Covid-19, como recordado por Karina de Faria (2020).

As obras escolhidas serão analisadas com a sincrônica interdisciplinaridade que as constitui. Evitar-se-á, assim, cirúrgicos processos de vivisseção entre obra e artista. Jota Mombaça viveu e vive seu processo criativo enquanto um corpo trans presente e expositivo de seu tempo, onde o eixo da arte política e da reivindicação de direitos da legitimidade existencial atuam através da transpoética interdisciplinar ativista da artista, e da obscuridade. Analisar suas obras é, por tanto, um necessário ato de registro histórico conjunto à arte de nosso tempo, onde podemos visualizar a simultaneidade dos processos institucionais durante o estado de crise do Estado-Nação em um vívido exemplo da expressão resiliente da arte não-binária, continuado em processos de desconfinamento.

A seguir adentraremos em aspectos do estado de crise nacional com enfoque na crescente de discursos neoliberais em embate com a democracia brasileira. Conjuntura esta que inflama as desigualdades sociais durante a pandemia de Covid-19, em suas bases de acesso a direitos fundamentais tanto materiais quanto imateriais, evidenciados pelo aumento da vulnerabilidade econômica extrema, como divulgado no *Brazil Poverty and Equity Assesment* de 2022,<sup>8</sup> aqui concentradas na luta por direitos legais às pessoas não-binárias no Brasil e das problemáticas da legitimação de nossa existência

a ser exercitada no espaço social. Revisaremos assim as questões da expectativa da cisnorma em acordo com a herança colonial histórica e sua necropolítica, uma vez que tal contexto é também cerne da obra teórica e prática de Jota Mombaça.

Correlacionando as relações de poder dentro de um cenário crítico para a maior parte da população brasileira, entre confinamento e exposição ao perigo de morte durante a pandemia, o espaço de identidade de gênero desobediente e seus desdobramentos legais conquistados pela comunidade não-binária no Brasil nos anos de 2020 a 2022 mostram uma resiliência da busca por legislação perene dentro das políticas públicas, somada às diversas lutas por direitos LGBTQ+, detalhada em Pedra (2020), ainda que convivendo com a crescente morte dos nossos.<sup>9</sup> Busca-se assim amparar, de forma basal, fragmentos do contexto social histórico nacional para a arte não-binária nos anos iniciais de exibição destas obras. Wendy Brown (2018) faz uma compilação da ascensão da política antidemocrática caracterizada pela agressividade da extrema direita no uso de discursos moralistas, nacionalistas e conservadores cristãos com foco nas Américas, a qual visualizamos em território brasileiro nas dimensões de desmonte do assistencialismo social e das políticas ambientais a partir de 2018. Esta crescente autoritária

impacta diretamente o acesso aos direitos das minorias intelectuais, lutadoras de direitos de igualdade existencial no Brasil, nomeadas desde as guerras civis centenárias da população indígena brasileira à escravidão e cárcere de mulheres em situação de vulnerabilidade física, psicológica e econômica, e o genocídio da população periférica preta ao redor do país com o a violência explícita e estrutural contra a existência visível e ativa de pessoas LGBTQ+ no ambiente coletivo.

Os elementos neoliberais propostos por Brown (2018, p. 10) seriam o “favorecimento do capital, repressão do trabalho, demonização do Estado social e do político, ataque às igualdades e exaltação da liberdade”, em uma performance da dominação pela exaltação à autoridade levada a um certo culto à ordem nacional branca. A própria ideia meritocrática em justificativas constantes do ódio à mera possibilidade do confronto dos direitos em território social, seja este urbano ou rural, compartilhado com aqueles que não se assemelham a tais simpatizantes ou formais seguidores de uma espécie de eugenia conservadora familiar, permeia diversos dos discursos neoliberais empregados tanto em uma esfera trivial física disseminada por políticos em atividade, quanto empregados em uma esfera digital, por exemplo, pelos civis que defendem seus líderes plutocráticos com ou sem o uso de *fakenews* nas mídias sociais.



A preservação da família ideal da cisnorma enquanto acordo societário, (Bonassi, 2017) é parte fundamental do signo neoliberal enquanto ninho detentor da integridade nacional. A oposição às minorias raciais e de gênero em sua esfera de performance comunicativa, educacional, comumente reflete no retrocesso ou engessamento institucional, por exemplo, na barragem de leis que protegem minorias em nome da ação muitas vezes divina, através do fundamental papel discipular a ser cumprido nas mais diversas agendas políticas e culturais afetadas por representantes que vestem a insígnia neoliberal. Vivemos assim em constante ataque à sociedade em termos primordiais de acesso e igualdade política exercida enquanto direito independente de gêneros, raças, classes e origens, e à justiça social, em nome da liberdade de mercado e do tradicionalismo moral desta ascendente vertente política ocidental (Brown, Wendy, 2018).

Este cenário no Brasil pode ser observado, à contextos específicos dos anos pandêmicos, pelos exemplos do negacionismo científico no que diz respeito à diplomacia brasileira e administração pública das vacinas contra a covid-19, e do desmonte do patrimônio ambiental intermitente exercido nos últimos anos (Brzezinski, 2021). Sob o manto da demonstração antiambientalista e necropolítica,

outros exemplos do neoliberalismo brasileiro tem sido o desmonte de instrumentos de proteção ao indígena brasileiro,<sup>10</sup> feminicídio crescente no Brasil<sup>11</sup> e casos de transfobia fatais, e da perpetuação à inflexibilidade jurídica dos direitos ao aborto enquanto segurança de saúde pública.

Este movimento ceifador humano em prol da retração do tecido social para o ficcional bem público da cisnoma, e a subordinação de seus poderes à economia, que, para a ideia neoliberal, apaziguam os perigos da continuidade da democracia garantindo uma sólida soberania política (Brown, 2018) acaba por, em aplicação, desfiar seus próprios tecidos dourados do impermutável poder do mercado quando deparado ao estado de crise de um Estado-Nação. As rebeliões civis e democráticas surgem exigindo enquanto resultantes de contratos sociais esperançosos realizados sob as promessas políticas a favor da prevista e sempre distante, exemplar solidez econômica, símbolo da perseguida conquista do orgulho da face conservadora neoliberal. E para além, as rebeliões daqueles que permaneceram calados durante tais cerimônias entre as partes representantes dos contratos sociais até então vigentes, se anunciam em incontáveis manifestações de intenções revolucionárias (Bauman, 2016).

A condenação deliberada das revoluções sociais pelo neoliberalismo ocupa um lugar no ceifar dos direitos humanos, incluindo direitos LGBTI+, incentivada pelo delírio da corrosão determinada – como que uma guerra do bem pelo mal – dos valores fundamentalistas da cisnorma.

Tais valores não se aquietam, nem mesmo fora das ruínas do sonho neoliberal em atender ao mercado a qualquer custo, como explorado em Wendy Brown (2018), enquanto nós tivermos nossos direitos legitimados, equiparados e solidificados na esfera social, política e artística (como parte de nossa história cultural). A exemplo do Brasil, podemos citar o garimpo ilegal enquanto aversão ao bem público que, contraditoriamente, prejudica irreparavelmente a economia a longo prazo de um país. Vemos também como a situação de crise do Estado-Nação não suporta, sob a recusa da seguridade social, os danos pró-mercadológicos a curto prazo na sociedade, como a tentativa federal de abertura prematura do comércio em tempos de pandemia e suspensão prematura do isolamento social, que não impediram a queda de faturamento dos comércios fechados e reduzidos nos anos de 2020 e 2021.<sup>12</sup>

Se de um lado existe este cenário que deslegitima a vida e as lutas sociais das minorias de gêneros e raciais, e desmonta progressos

sociais no Brasil, tanto em sua dimensão física quanto digital, neste último, resultando também na epidemia de *fakenews* no Brasil enquanto instrumento neoliberal (Cherobini, Luana, *et. al*, 2021), do outro lado, podemos falar da revolta, da desobediência manifesta que culminou em substanciais conquistas para a minoria das pessoas não-binárias no Brasil pandêmico. Nota-se a importância do estado de crise político e crise socialmente generalizada, integrados para a permanência das tentativas de legitimidade existencial visível do corpo trans, que muito se apoia e se expande na presença das artes na sociedade.

O direito de existir no espaço público é também o direito de existir sob o manto de proteção do Estado. A produção e reprodução legítima do mundo social, a definição dos limites da violência física e simbólica também são poderes retidos pelo Estado (Bourdieu, 1990), e essa perspectiva é a razão da importância da luta pela visibilidade de pessoas classificadas enquanto pertencente a alguma das diversas minorias brasileiras. Enquanto não houverem garantidos direitos pelo Estado, a ilegítima presença destes corpos em espaços públicos os coloca em constante perigo existencial: da constante possível cessação física da existência de um, pelas mãos de outro legítimo. Isso resulta em um ambiente perpetuado hostil

a aqueles abandonados pela proteção do Estado prático, embora assegurada constitucionalmente e teoricamente evocável enquanto manifestação de ordem pública (Bourdieu, 1990).

Para recorrer aos atos da entidade do Estado, não bastam as leis de conservação social e seus acordos consentidos entre partes que detém o poder da máquina pública, ou seja, entre aqueles que estão em sua administração burocrática de mais alto cargo federal. O problema do inespecionável desenvolvimento completo de um ato do Estado como nos apresenta Bourdieu (1990), que o faz espectro descontínuo, torna ainda mais árdua a luta pela legitimação assegurada das minorias, esta, necessariamente contínua para a integridade do ser. Autorizar ou não autorizar são como poros capilares no espaço público, que ainda dependem de diversas interações do organismo fluido para projetarem aquilo para que foram designados. A cultura e a continuidade da desobediência à cisnorma, integram alguns destes mecanismos dinâmicos e flexíveis, ora impulsionadoras das emperradas máquinas públicas, ora apresentadoras de planos de manutenção e de projetos pendentes às necessidades de conservação do social inflamado.

Para aqueles que são ilegitimados existencialmente e conseqüentemente, invisibilizados também em seus direitos,

isto é, sem legitimação de sua existência pela sua identidade e despedido de direitos legais, no caso da população transexual, seja binária ou não-binária, a possibilidade de manifestar a identidade de gênero que lhe apresente é acolhida facultativamente no espaço hostil de socialização. Cita-se o uso do nome social e pronomes autodeclarados, que quando desconsiderados por terceiros que assim, ilegitimam a existência daquela identidade, invisibilizando-a, descaracterizando-a, removendo-a de um corpo e assim, privando-o de presença em espaço público como os demais. Os momentos de crise social generalizada podem simbolizar o momento de sensibilidade do tecido coletivo que o torna mais ou menos permeável à suas reivindicações e mudanças de um estado anterior de uma problemática social. Os amparos legais em torno do nome social são precários neste cenário, dependentes, então, da cultura e culto social do poder da normatividade, geralmente exercendo sua soberania e silenciando o corpo trans que busca existir com o direito ao nomear-se legitimamente.

Análoga ao Estado enquanto entidade espectral, a crise partilha de semelhante despersonalização, presente na realidade pública desde a abstração de sua influência e no tensionamento coletivo do mal-estar social, até a erupção de conjunturas administrativas

globais nas relações Estado-Nação diplomáticas e econômicas, como nas crises atuais (Bauman, 2016).

Com a desconfiança entre sociedade e Estado, o “cidadão é obrigado a cuidar do seu próprio bem-estar” entre “governanças” neoliberais (Bauman, 2016, p. 26), após não cumprir critérios de viabilidade enquanto servidor público, no caso neoliberal tais critérios são acompanhados de suposta moralidade exemplar, e neste cenário tempestuoso é que serviços sociais são sucateados e mesmo o âmbito econômico, embargado.

Diante da indignação e ira, a projeção e presença dos corpos subjugados nos espaços públicos, num cenário de constante mal-estar social, com a expectativa da pós-crise, existem conquistas basais.

A passagem para a situação pós-social – onde após e em conjunto às conquistas basais dos direitos legítimos e existenciais, não mais excludentes, eles passam a ser complementares e suplementares – parece fixável enquanto nova paisagem pública de um Estado-Nação ficcional visionário, quando existe a rebelião, uma vez que a situação pós-social “pode ser tentada em período de crise, de revolta, de desigualdades crescentes” (Touraine, 2011, p. 130), como vivenciadas na pandemia e pelas artes em pandemia.

Das conquistas basais que oferecem um norte à situação proto-analógica pós-social no Brasil, no que diz respeito aos direitos das pessoas não-binárias, ainda que em dimensão estadual, a conquista ao direito da mudança de gênero para não-binária passa a ser possível via decisão judicial em seu Registro Geral (RG) retificado, fruto de ação social junto ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro com efetivação em 2022.<sup>13</sup> Além do Estado do Rio de Janeiro, em toda a Argentina no ano de 2022, fora aprovada a regulamentação de um terceiro possível gênero, “X”, a compor o DNI<sup>14</sup> (Documento Nacional de Identidade, equivalente ao RG Brasileiro), utilizado por pessoas não-binárias e outras identidades de gênero que não se enquadravam nos tradicionais “F” (Feminino) ou “M” (Masculino). Para o resto do Brasil, a tentativa do uso do nome social<sup>15</sup> em espaços públicos prossegue enquanto semi-legitimação da identidade de gênero da pessoa não-binária e muitas vezes das pessoas transexuais binárias, embora estas possuam em termos legais o direito à substituição de nome e gênero no registro civil desde 2018, segundo o Supremo Tribunal Federal.<sup>16</sup>

É através destes direitos fundamentais conquistados que se reitera a importância da manifestação pública, onde novamente as artísticas se entrelaçam às formas de vocalização das existências



subjugadas pelas ideologias conservadoras em administração do poder e com acesso à governança do Estado. Com efeitos no tecido público a curto e longo prazo, as manifestações artísticas, sejam elas a arte *queer*, a arte preta, a arte indígena e a arte feminista, em conjunto às demais formas de arte brasileira, latejam. A arte seguida por uma “descritiva” minoria não corresponde a uma qualidade artística técnica, ou múltipla em linguagem, categorizando um tipo de objeto artístico, mas corresponde à arte que relaciona de maneira sócio-histórica artistas e suas obras, por meio da expressão identitária coletiva e individual de uma minoria. Surgem então ramificações infindáveis em espaço e tempo vividos transcritos pelo artístico, refletindo uma comunidade rumo à sua visibilidade, conservação e legitimação no ambiente público, como no caso da arte da autorrepresentação feminista (Guimarães, 2021).

Relacionamos assim a arte em sua função social como parte do exercício político de apresentação e representação identitária enquanto uma contranarrativa. As antigas privilegiadas narrativas discursivas pela elite da cisnormatividade branca, defensora do radicalismo e banalização da inutilidade da arte e da história da arte positivista<sup>17</sup>, sempre coexistiram com as narrativas da arte comunitária não eurocêntrica, embora esta segunda tenha sido

comprimida em exotismos protoartísticos por séculos. A resiliência *queer* (cuir) prossegue sua história ainda paralelamente à história da arte cisnomatica eurocêntrica. A história da arte, como as demais histórias, refletem realidades políticas de jogos de poder e interesses do Estado, direitos de acesso entre as existências de diversos agentes sociais, civis e espaços públicos hierárquicos apropriados ou renegados, nas entranhas dos muros, das telas, das páginas, dos palcos sem tacos, dos batuques e das canções permanentes.

A arte *queer*, que abrange artistas e suas artes diversas, das quais aqui nos interessa uma amostra da arte não-binária, deve ser lembrada enquanto arte não-restritiva a uma completa definição e enquadramento conceitual. É, entretanto, de histórica relevância o aportamento daquilo que fora conotado *queer*, em sua prévia nascente etimológica anglofônica enquanto pejorativo “daquilo que é estranho ao usual”, a qual o “usual” remete à normatividade binária e sexualmente heterossexual, partindo de definições tanto da arte *queer*, por Glauco Ferreira (2016), quanto de uma perspectiva de teoria *queer*, por Arkley Bandeira (2019). Desafiando também politicamente as expectativas normativas da criação artística e se reapropriando do *queer*, não mais enquanto uma característica negativa de indivíduos, permite afetar a arte não-binária, em

sua aparente ambiguidade ou momentânea proposta-outra, incluindo-a no espectro *queer* fluidamente, como apresentado Glauco Ferreira (2016).

O “*queer*”, enquanto marca sociocultural e política, se manifesta em cada porção social diferentemente e assim, embora a palavra se mantenha estrangeira, sua presença brasileira é particular e avança com o aporte dos estudos descoloniais e tropicais também como cuir. Para os movimentos internos do *queer* social e conseqüentemente da cultura *queer*, veicular as desestabilizações “de fronteiras sexuais, de gênero, e raciais, linguísticas e de classe” (Bandeira, 2019, p.6) pela ocupação de suas margens e espaços de trânsito sempre expansivos e indelimitáveis, é de um inerente compasso com o ativismo plural, seja este popular por entre multidões, ou acadêmico, objetivo ou subjetivo.

O papel de artistas enquanto parte desta ocupação do espaço público, da apropriação de linguagem vivida do *queer*, e, conseqüentemente, da expressão não-binária, é intrínseco na história e construção de ambos. Em evidência contemporânea estão as artistas da música brasileira, aos exemplos de Bandeira (2019), Colling (2017, Guimarães e Braga, 2017) Linn da Quebrada, Liniker,

Pablo Vittar, dentre diversas outras presenças. Estas artistas, críticas ao binarismo, e abertamente ativistas nos movimentos *queer*, negro, feminista e de outras minorias sociais, também são exemplos de artistas que projetam seus discursos políticos por entre arte e performance desta arte. Seja nos palcos ou em suas rotinas públicas, defendem e projetam seus posicionamentos políticos em exercício direito social da democracia, contrária às tiranias conservadoras em polidas retenções morais à instalada governança neoliberal dos últimos anos no Brasil.

É então a compor tal cenário que a presença artística interdisciplinar e transpoética de outras artistas não-binárias brasileiras, como a de Jota Mombaça, em esfera artística diferente do eixo linear da música e da performance – enquanto linguagens separadas – se apresenta num *continuum* à escrita da história da arte brasileira como um todo – em diálogo de linguagens e vivências, ao qual a arte *queer* continua a pertencer e se prolonga também com a arte não-binária.

Seguimos assim, de onde estamos, numa perspectiva igualmente fluida ao *queer*, à crise dos atuais tempos ameaçados pela conservadora onda neoliberal que afetara as Américas, ampliada durante a pandemia de covid-19, ao para onde vamos,

que momentaneamente se retém na percepção artística. Através de obras que apresentam a performance da decolonialidade enquanto autorrepresentação pela proposta da ruptura da representação imposta, vivida por Jota Mombaça, materializam-se fragmentos onde a arte e, a arte não-binária, se fundem à artista sem dever à história da arte transparências e invisibilidades biográficas coletivas.

### **INTERDISCIPLINARIDADE MULTIMÍDIA: A TRANSPOÉTICA EM JOTA MOMBAÇA**

Natalense, nascera na década final do século XX, no ano de 1991, crescera entre as fissuras dos anos 2000, onde o perigo que nos assola ainda hoje já estava profundamente enraizado nas estruturas coloniais sociais, políticas e culturais, com intensa intolerância ao *queer*, à população e manifestação cultural negra e indígena, além do contínuo ódio ao feminino. A jovem bicha preta Jota Mombaça ingressou cedo na universidade. Aos 17 anos, iniciava seus estudos na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e desde seus primeiros anos de graduação, Jota Mombaça, já sentira a necessidade de desenvolver escrita profunda em desaguares da performance.<sup>18</sup> Dominar a representação e sua violência pela

independência da linguagem, numa apresentação do ser, como que numa performance da própria descolonialidade. Era de seu interesse desde o início de suas obras, com seu desenvolvimento poético público a partir de 2014,<sup>19</sup> o refinamento das formas de ruptura da representação pela tradição colonial com a vocalização da violência histórica e contemporânea contra os soterramentos do corpo preto e deste corpo desobediente em identidade de gênero.

É pelos caminhos dos estudos de Mombaça que a interdisciplinaridade da artista se manifesta, deixando pela discreta trilha remanescente, pistas de sua transpoética em forma de arte multimídia. O que se iniciou em pedras de brita com uma pá gravados em um espaço universitário em 2014, discutindo o dobramento do corpo marginalizado pela normatividade, recriando a obliteração social por uma exposição literal do soterramento do seu próprio corpo obliterado socialmente, anos depois, em 2020, seria soterrado por areia, questionaria no tempo de apresentação de telas simultâneas em um espaço vazio para a Bienal de Sidney, enquanto corpo que é a terra que respira, se destrói e ergue-se em reconstrução. As obras de Mombaça são imagens de denúncia, da qual pela autorrepresentação mostra violências cotidianas incluindo o corpo da artista, e do corpo que é uma série de corpos

(Mombaça, 2016). Porém, nem *corpo-colônia* (2014) ou o *Nascimento de Urana* (2020-), ou *Spell to become invisible* (2019-2021) são apenas imagens e sons. A ficção visionária<sup>20</sup> com influências do feminismo radical negro, dos estudos cuir (*queer*), da linguística, da teoria crítica anticolonial e do futurismo negro compõe indissociavelmente suas obras públicas dos últimos sete anos.

Jamais sozinha, transita por entre as possibilidades disciplinares acompanhada em longas trajetórias artísticas, como por exemplo pela co-criação e colaboração de obras com a artista Musa Michelle Mattiuzzi durante e após a década de 2010. Talvez por isso mesmo seja a multimídia um múltiplo recurso aparentemente indispensável na transpoética de Mombaça. Amplamente utilizada durante as criações em tempos de pandemia e em condições migrantes, é instrumento de conexão entre as partes que as compõe. Como Karina de Faria (2020) levanta nas relações digitais do organismo artístico entre artistas e público, uma extensão da arte comunitária, política e irreprimível no espaço singular de uma única apresentação, exibição e forma de conservação, como Arthur Danto (1997) observava.

Ter crescido em uma casa de construção em Natal. Viver o inacabado e a expectativa da finalização, registrar com os olhos

e com o corpo, buscar por entre os livros um manto que protege abraçando as incertezas. O tema da terra e do soterramento, e o diálogo da vida e da morte percorrem os textos de Mombaça, onde organiza-se a violência e desloca-se o corpo, transita-o e o leva às travessias impelidas pelas configurações brutais do mundo normativo, com resiliência e sem romantismos, é essencialmente um corpo desobediente. Textos como “Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!” (2016), “Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada” (2016), “Pode um cu mestiço falar?” (2015) são prelúdios de obras pré, pandêmicas e pós-pandêmicas como “Não vão nos matar agora” de 2019-2021.

Quanto à transpoética de Mombaça, esta extrapola a *eu lírica* ou, a performance da voz transpoética enquanto a voz da linguagem performática que não se encaixa em uma cisnormatividade ou na fixação do pronome num *continuum* feminino, como partindo da abordagem de transpoética por Natália S. Paubel e Vinícius C. Pereira (2021). A insuficiência da linguagem binária pressiona a linguagem a modos outres, seja numa abordagem internalista ou externalista (Dembroff, Robin, 2020), por vezes cacofônica. Entretanto, com Mombaça, a redução técnica é deformadora, e a contestação do uso da simples e polissêmica palavra poética já



nos remeteria às problemáticas do discurso poético, (Cherkasovam Inna P. *et. al*, 2021) e da poética visual em ontologia, epistemologia e fenômeno. É, como o cuir, de grandeza além da capacidade de delimitação que a diferencie incisivamente de outras denominações. Deste modo, a transpoética é uma suscitação, uma apresentação de possibilidades, ao observar criações de intensa abstração técnica, uma vez que se preocupam mais em reter sólida matéria crítica do que em enquadrarem-se em linguagens traduzíveis em quase total literalidade.

Transpor, passar para além dê, conjunto ao ποιητικός (poietikos), refere-se àquilo que se cria, que se faz – Um *how to do* da poética pela técnica, por exemplo. Constroem juntas o ato de constantemente se destruir e fazer para além do que já foi feito dentro de um percurso não necessariamente linear e constante. Como nas obras de Mombaça, onde o tempo é questionado a exemplo dos capítulos em -1 de *Não vão nos matar agora* e passam às cenas 3, 4. Seu lento processo através dos anos sob mesmas temáticas e mídias diferentes, refazendo e extrapolando visualizações anteriores como das filmagens e textos da videoarte performática *O que não tem espaço está em todo lugar* (2020) exemplificam uma possível transpoética, somado à sua identidade trans e preta, transgressora no espaço da

cisnorma, do corpo que vocaliza certas obras e propostas textuais da própria artista. A transpoética que carrega responsabilidade política, constante conexão com os outros que a compõe e a vivenciam, como diz a artista sobre as raízes para além da identidade quanto seu processo colaborativo, sendo assim, algo maior do que ela.<sup>21</sup>

## FLORES MORTAS E TACHAS EM GRIFO: *FEITIÇO PARA SER INVISÍVEL*

Devido ao incerto e duradouro isolamento e distanciamento social durante a pandemia de Covid-19, entre o início de 2020 e o início de 2022, isolamento este requerido para o controle da contaminação do vírus SARS-Cov-2, o fechamento do comércio e do cancelamento de eventos adiou a programada 34ª Bienal de São Paulo inicialmente prevista para 2020. Ocorrendo no ano seguinte, 2021, a obra *Spell to become Invisible*, em tradução “Feitiço para ser invisível”, de Jota Mombaça, artista mais jovem desta edição, veio a público. Obras realizadas durante as Bienais de São Paulo são resultado de longas pesquisas dos artistas convidados, a depender da proposta temática, sendo assim o ano processual de *Spell to become Invisible*, pré-pandêmico, e sua visitação, “pós-pandêmica”.<sup>22</sup>

“Aquilo que não se resolve na luz, a obscuridade, daquilo que não se resolve na interpretação, daquilo que comunica sem entregar tudo, daquilo que não pode ser compreendido mas que não conseguimos deixar de lado”<sup>23</sup> (Mombaça, 2021) não podemos construir o que não podemos imaginar primeiro – plataforma, 2016. Devolvendo a opacidade em seu direito, a forma em segredo que protege, compartilhado com sua própria linguagem rasurada e ruidosa, tachada, assim são referências que tomaram os painéis desenhados que compuseram a 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, enquanto resíduos de seus estudos de Edouard Glissant. Articulação pessimista viva, desde a performance do corpo terra ao corpo carne contínuo daqueles que vivem, é novamente imagem de denúncia resultante da colaboração artística com Musa Michelle Mattiuzzi em anos anteriores a 2019.

Dois painéis apenas, anacrônicos, para nós que passamos por eles no pavilhão, como a crise da história hegemônica da arte viera notar. O que for registrado no papel, agora objeto de arte, são formas de vida entre fissuras e desacordos. Apenas a linguagem da obra é responsável pelo seu tempo, pela sua cronologia (Didi-Huberman, 2005). A obra é intoxicada pelas próprias percepções e pelo sistema de arte, um dos reflexos do uso e abuso da sua própria poética e corpo apropriado que recorre à opacidade e à rasura para conservar-se em si. *Spell to become*

*invisible* é um destes estudos armaduras e não mantos, como Mombaça se refere aos seus estudos iniciais e amadurecidos ao longo dos anos de 2014 ao presente da década de 2020. Rasurando as notas com Musa num papel da sensibilidade.<sup>24</sup>

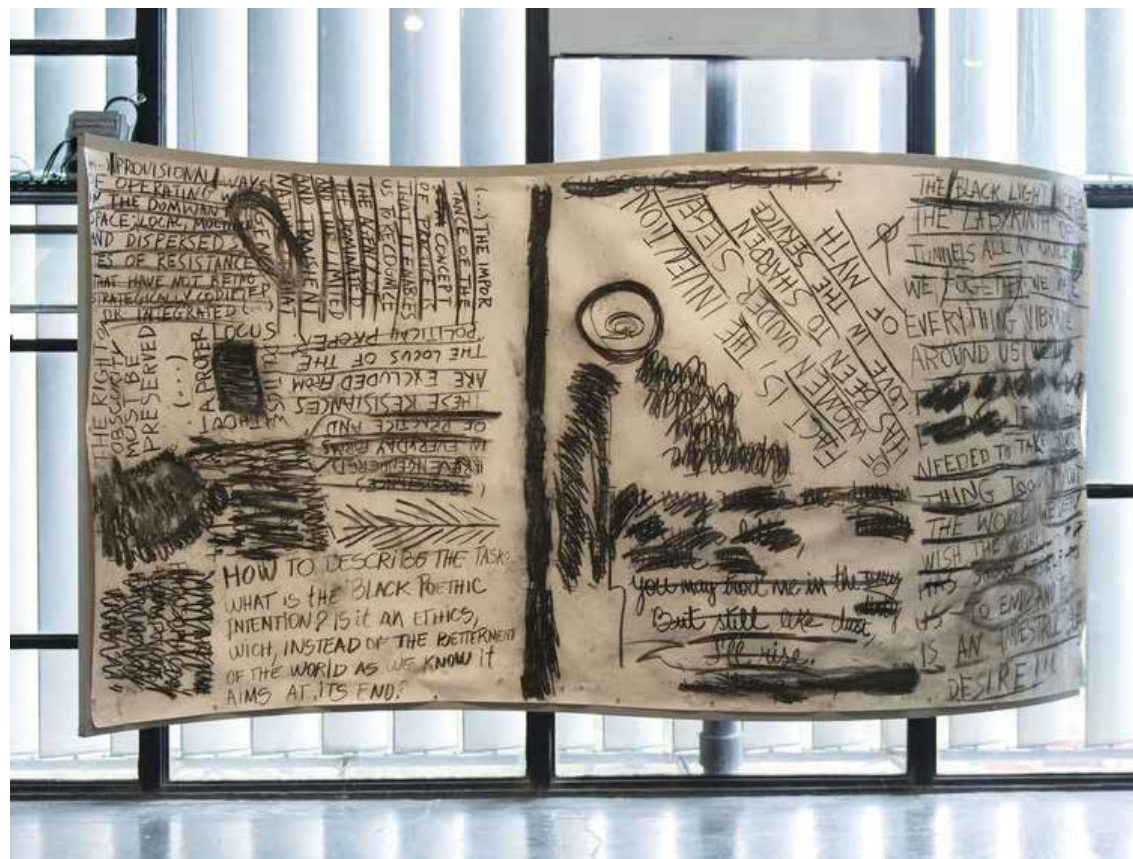
Articula-se pelas frases lidas e escondidas da obra questões do tempo, demolições e desmontes de modos representativos coloniais incluindo as tensões do tempo linear. Assim como a quebra da expectativa da completude, da compreensão transparente sem ruídos ou interrupções, da plena visibilidade frustrada do outro para com a artista preta não-binária. É sobre tudo o que não podemos ver, o que nem todos podem ver, e o que apenas alguns poderão compreender restando ainda um espaço ilegível da artista para consigo e sua obra. Em *Não vão nos matar agora*, onde o livro é montado com fragmentos de diferentes eras da artista, com textos de 2016 a 2019, cartas, poemas, textos críticos e ficções em desenvolvimento, *Spell to become invisible* é também uma coletânea anacrônica da denúncia da experiência pela imagem e pelo texto, onde ambas as obras de momentos e mídias diferentes exalam a fase pessimista do fim do mundo em erupção de Mombaça.

Nos fragmentos dos painéis nos vemos em fuga em busca da próxima pista do carvão, migramos, relacionando os rizomas da

linguagem bilingue constantemente limitados por tachas. Quando Mombaça escrevera “Não vão nos matar agora” e realizara a videoarte *O que não tem espaço está em todo lugar*, respectivamente do final de 2019 e 2020, a pandemia contraía-se e expandia-se dentro de ambas as criações. Igualmente migrantes, multimidiáticas, anacrônicas, retratando a violência e o trauma num resguardo necessário em constante diálogo com a relação diaspórica racializada do Brasil. Mostra erradika, mc katrina, identidades fluidas e correlacionadas, agrupam-se na autoria em identidade pessoal e coletiva destas três criações de Jota Mombaça. É a carne contínua, no carvão, no registro digital e textual, é lembrar do gesto de matar os que não morrem, pois sempre transitam. A seguir, algumas transcrições realizadas do primeiro fragmento<sup>25</sup> (figura 3) de *Spell to Become invisible*.

– Provisional ways of operating – space-local, and dispersed od resistance that have not being strategically codified or integrated (..) the right of obscurity must be preserved. A proper locus// The black light, the labyrinth of the tunnels all at once// We together// Everything vibrate around us. How to describe the task? What is the black poetic intention? Is it an ethics, wich, instead of the betterment of the world as we know it aims at its end? ... But still like dust, I'll rise. Fact is, the invention of women under siege has been to sharpen love in the service of myth. (Mombaça, 2021)

**Figura 3.**  
Jota Mombaça. *Spell to become Invisible* (fragmento), 2021. Carvão  
s/ papel e suporte metálico. 34ª Bienal de  
São Paulo, 2021. Disponível em: 34ª Bienal  
de São Paulo (34bienal.org.br)



A obscuridade e o tachado de *Feitiço para tornar invisível* materializam discussões da poética da relação de Glissant (1997) com o poder da linguagem e seu caos ambíguo, mas também retoma dos diálogos de biopoder de outras obras críticas raciais e cuirs da Mombaça. “Os cidadãos acreditam cada vez menos que os governos sejam capazes de cumprir suas promessas” (Bauman e Bordoni, p.33, 2014). Mas quais cidadãos possuíam tal direito à insatisfação?

Aqueles passíveis de morte na necropolítica são desprovidos de promessas sobre o “bem-estar social” a serem frustradas.

“... *But still like dust, I'll rise*” (Mombaça, 2019). Soberania da força e direito de matar enquanto demanda desde seu risco, diferente da subordinação, que mantém a morte em julgamento evitável a ser repulso. Há um apoio na noção ficcional de inimigo enquanto estado de emergência pela hegemonia normativa e presente nas ondas neoliberais, onde “o racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder” (Mbembe, p. 128, 2016) presentes no Estado da Modernidade. Assim como para corpos trans. Duma perspectiva histórica, os mecanismos de morte se atualizam em sua eficiência, presentes desde o imperialismo colonial às grandes guerras de maneira transparente. Sensibilidade cultural e seu fetichismo na crueldade perdurada aparecem de “formas mais íntimas, sinistras e tranquilas” (Mbembe, Achile, p. 129, 2016).

Mbembe (2016) continua o panorama do terror da necropolítica pela escravidão, enquanto uma das primeiras experimentações biopolíticas que desmembram em tríade a identidade corpórea do humano pela perda do “lar”, de direitos sobre seu corpo e perda de status político. “*Is it an ethics, wich, instead of the betterment of the world as we know it aims at its end?*” (Mombaça, 2019). Uma forma de

morte em vida, que se expressa artisticamente de maneira polimorfa. Biopolítica e necropolítica e os Estados coloniais reivindicando fundamentos divinos, como a fé cristã neoliberal em onda nas Américas, distribuída na topografia do poder geográfico simbólico e físico. Pensemos nas rotas de fuga em pontes e tuneis, como as próprias frases semi-completas de *Spell to become invisible*: “The black light, the labyrinth of the tunnels all at once” (Mombaça, 2019).

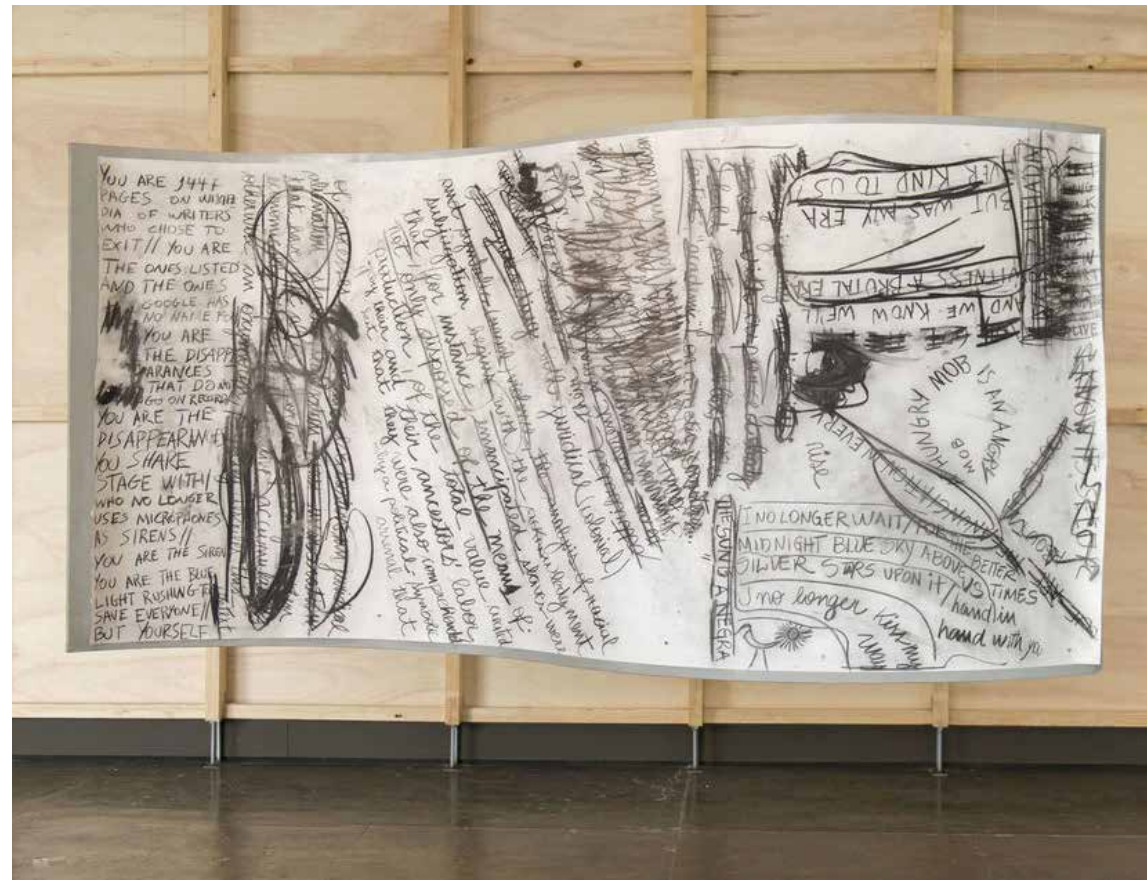


**Figura 4.**

Jota Mombaça. *Spell to become Invisible* (fragmento), 2021. Carvão s/ papel e suporte metálico. 34ª Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: 34ª Bienal de São Paulo (34bienal.org.br)



O mercado confluyente à violência desmantela gradualmente a seguridade social (Bauman e Bordoni, 2014) enquanto realiza a manutenção da distinção social de legitimidade do direito de viver das minorias, em cenários neoliberais, de certa forma criando uma espetacularização do mórbido estrutural pelo ficcional inimigo da moral. A obliteração da visibilidade plena, como por uma obra de texto ilegível, é uma das formas de protesto a essa soberania normativa branca, removendo propositalmente o direito sobre o olhar e criação do outro de forma exploratória. A performance pelo corpo no ato de escrever sobre papel, isto é, deixando a imagem-humana dissolver-se em memórias textuais, sublinha a resiliência existencial. Evita-se assim, pelas expressões artísticas, a reiteração da ideia de sacrifício pela liberdade no mártir das máquinas de guerra da necropolítica, sem despedaçar a resistência daqueles que devem também viver. Um giro tecnológico? Um giro performático? Ou, enfim, a necroarte sendo sepultada com todos seus rituais, quando da influência do gênero tecnológico que não morre – relembremos aqui Preciado (2019). A seguir, alguns trechos do segundo fragmento de *Spell to Become invisible* (Fig. 4).

You are the disappearance. You are the siren. You are the blue light rushing to save everyone but yourself. The Sun is a Negra. I no longer wait / for the

better times. – For instance, emancipated slaves – were not only disposed of the means of production, of the total value created by their and their ancestor’s labor. (colonial) You share stage with / who no longer uses microphones. (MOMBAÇA, 2019-2021)

Alguns pensamentos rizomáticos em Glissant (1997) – enquanto princípio da poética da relação dada sua extensão entre essas raízes que se comunicam – conectam a dimensão profundamente crítica de Jota Mombaça com a dimensão sensível transpoética linguística e textual da mesma. O reconhecimento de diferenças e de hierarquias que progrediria a jornadas por uma ficcional totalidade artística e interdisciplinar são interrompidas, embora cada extensão das raízes perpassasse relações identitárias constantes ao longo dos anos de criações de Mombaça. O ambiente circulatório entre diversos países e seus trabalhos, enquanto reflexos culturais dentro dos trabalhos da artista, trazem o exercício da relação do pessimismo vivo em pandemia. Crucial para o ambiente público, de tais manifestações cuir e negras, ainda assim emergem dilemas de exibição e confluência, visto a vigilância do mercado, do Estado, e da esfera da cisnorma em constante pressão contra as novas flores, que em breve morrerão e reviverão no ambiente social brasileiro. Conceição Evaristo disse “Eu acho que o sonho fecunda a vida e vinga

a morte” em “Não vão nos matar agora” (2020). Um livro de pistas, num Brasil antinegro, anti-indígena, anticuir, dito em um vestido de florzinhas numa vida que já está no limite, sob uma barriga que respira embaixo da terra. As flores são formações histológicas complexas, resultantes de demasiado esforço de uma planta, é útero de fruto que cai e tudo recomeça. Sua morte pode ser vista enquanto pessimista, mas é, como em Mombaça, um pessimismo vivo, confundido com realismo, com ficção futurista. Ela enuncia o ápice e o fim de um ciclo. Pode ser matável em vida, mas deixará suas sementes ao sucessor corpo terra.

Por fim, a estética da ruptura e da conexão de Glissant (1997), do variável *continuum* e descontínuo da turbulência que não renuncia a contribuições que já foram refeitas, reimaginadas e alteradas no conhecimento que se pensava adquirir, numa dinâmica de manutenção dos nutrientes que correm pelas raízes rizomáticas da história contemporânea da arte, estudada por Mombaça, apresenta-se como fragmento. Assim, fragmento temporário de conexões entre partes que já não o são. Efêmeras em essência, indispensáveis para manter a dinâmica da vida e da morte da linguagem que corre em relações entre sujeitos, eventos e imagens. Estamos diante de um movimento, no sentido do mover-se e do agir, de uma história

da arte, por vezes renegada, ocupando em carne espaço e técnica que compõem um espaço maior do que o fragmento per si, retomando a prática do restauro resiliente artístico de Zolberg e Cherbo (1997).

Conclusivamente, analisar algumas das obras da artista bicha preta não-binária Jota Mombaça é mergulhar na arte da profundidade em *Transparency and Opacity*, abrir mão da intenção em acordo à preservação da opacidade de uma expressão, no caso de Glissant (1997), pela linguagem textual, facilmente transferível a outras linguagens que continuam a encriptar certos segredos. É preciso enfatizar o não sucumbir ao mártir esperado da necropolítica, e adotar a polimorfia do cuidado dos corpos enquanto estes exercem a liberdade de legitimação. Enquanto se morre, se vive, e apenas reiterar a morte em vida desconsiderando os direitos legais da seguridade social desses corpos não seria um ato que semeia, mas que implode a existência por um profano idealismo de revolução ao preço de muitas, em especial quando descartamos tantos corpos procurando nas mortes amontoadas utilidade para os próximos passos dos dismantelamentos heroicos.

O corpo trans é vivo, e não deve morrer por permissibilidade neoliberal, cisnormativa ou de qualquer outra expressão de ilegitimação que o coloque em risco, bem como para os corpos

negros, indígenas, migrantes, de gêneros desprivilegiados de sua identidade, arrancados de suas raízes por transitar e criar em espaços públicos aos quais pertence. É preciso dessacralizar e dessublimar a representação performática da hegemonia branca (Brown, 2018) cistêmica de gênero, lembrando-nos de que a teoria crítica *queer* (cuir), decolonial e feminista muito nos serve para adicionar à história da arte e a outras disciplinas novas perspectivas contra a perduração da verticalização soberana da cisnorma, para tal, *Cartografia do pensamento queer* e os estudos culturais cuir trazem matéria ao obscuro como as propostas por Leopoldo (2022), e compõem uma massa fértil ao chão das novas e antigas histórias da arte, assim como nossos escritos artísticos A Resiliência artística dentro das artes brasileiras não-binárias e *queers*, bem como da coletiva resistência existencial interdisciplinar, prossegue em forma de dilemas. Estes, manifestados em prosseguir nos fazendo presentes, onde os riscos das lutas em terrenos de crise também são o vislumbre das erupções de um longínquo futuro em que flores estarão mais vivas do que mortas.

## NOTAS

- 1** Em pesquisa quantitativa digital pela ferramenta estatística do *Google Trends*, por exemplo, como retomaremos nas seguintes páginas, é possível visualizar o crescimento do interesse do público digital nas temáticas LGBTQIAP+. A produção de textos acadêmicos e não acadêmicos a partir do final da década de 1980, também evidenciam o crescimento e consolidação da Teoria *Queer* em suas diversas linhas críticas da qual o Brasil também veio a compor leituras robustas no século XXI, como da bibliografia consultada para a construção deste texto. É também apenas a partir de 1996, com o primeiro programa nacional de direitos humanos, que leis em proteção à comunidade LGBTQIAP+, das quais ainda carecem de aplicação sociocultural eficaz e contínua, foram instauradas enquanto conquistas das demandas *queer* em exercício de seus direitos em espaço democráticos.
- 2** Dissertação “Cisnorma: Acordos societários sobre sexo binário e cisgênero”, 2017.
- 3** Pois afinal do preâmbulo da Constituição Federal de 1988, a República Federativa do Brasil tem-se enquanto um Estado Laico segundo o Decreto nº 119-A, de 07/01/1890.
- 4** O Dossiê de 2021 pode ser consultado em *Dossiê denuncia 316 mortes e violências de pessoas LGBT em 2021* – Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil ([observatoriomorteseviolenciaslgbtbrasil.org](http://observatoriomorteseviolenciaslgbtbrasil.org)), último acesso: 27/06/2022. Dentre os homicídios à LGBT+ as maiores perdas foram de travestis, pessoas trans e gays. A violência contra pessoas da comunidade *queer* tem aumentado nos últimos anos, quando comparado os dossiês de 2021 e 2020.
- 5** Em 2019, o Supremo Tribunal Federal incluiu a criminalização LGBTfobia (com ressalvas) ao Art. 1 do Código Penal, enquanto racismo. A ação direta foi de iniciativa da ABGLT - Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos.
- 6** Quando a performance da feminilidade é considerada suficiente para a leitura do “ser mulher cisgênera”, acarretando em uma legitimidade binária refletindo na aceitação deste corpo no espaço social, geralmente julgado por outras pessoas cisgêneras quando em encontro com uma mulher transgênera. É popularmente o se situar dentro das expectativas da normatividade para com o ser uma mulher, geralmente associado a interpretações de características da

corporalidade apresentada num espaço público. Leituras em “Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans” (PONTES; DA SILVA, 2018).

**7** Para o presente texto foram integradas às análises, entrevistas em *lives* realizadas na plataforma do YouTube entre 2019 e 2021 com a artista.

**8** *World Bank's Poverty and Equity* com os economistas Gabriel Lara Ibarra, Anna Luisa Paffhausen, Ricardo Campante vale, Rita Damasceno Costa e com o antropólogo Carlos Castaneda. É importante ressaltar que tal documento foi elaborado sem dados do censo IBGE de 2022, visto sua obstrução no ano de 2021.

**9** Como visível no dossiê de 2022 do Observatório de Mortes de Pessoas LGBTI+ no Brasil, disponível em <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2023/05/Dossie-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2022-ACONTECE-ANTRA-ABGLT.pdf> (Acesso em 29 nov. 2023).

**10** Recomenda-se a leitura de STARCK; BRAGATO, 2020.

**11** Recomenda-se a leitura de FERREIRA & Neves, 2020.

**12** O texto “Economia Brasileira pré-, durante e pós-pandemia do covid-19: impactos e reflexões” de Mygre Lopes da Silva e Rodrigo Abbade da Silva, Ministério da Educação, Universidade Federal de Santa Maria – Observatório socioeconômico da Covid-19, 2020, e o texto “A Covid-19 e o impacto econômico nas micro e pequenas empresas”, de Caroline Silva de Oliveira, Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento. Ano 05, Ed. 06, Vol. 10, pp. 39-56. Junho de 2020, são vislumbres dos impactos iniciais das decisões neoliberais durante o primeiro ano da Covid-19 no Brasil.

**13** Segundo a defensoria pública do Estado do Rio de Janeiro, disponível em Defensoria Pública do Rio de Janeiro ([rj.def.br](http://rj.def.br)), (acesso em: 01/07/2022).

**14** Conforme [www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/mujeres-generos-diversidad/identidad-de-genero-en-el-dni-y-pasaporte](http://www.argentina.gob.ar/justicia/derechofacil/leysimple/mujeres-generos-diversidad/identidad-de-genero-en-el-dni-y-pasaporte) (acesso em: 01/07/2022).

**15** Cartilha educativa disponível em: [https://www.mds.gov.br/webarquivos/publicacao/assistentia\\_social/Folders/cartilha\\_nome\\_social.pdf](https://www.mds.gov.br/webarquivos/publicacao/assistentia_social/Folders/cartilha_nome_social.pdf), (último acesso em 01/07/2022).

**16** Dados via <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaoideia?id=130530> (último acesso em 01/07/2022).

**17** A invisibilidade e ilegitimidade existencial destas formas de arte, das nossas formas de arte, revelam-se estruturalmente seculares no ocidente, eclipsadas pelo positivismo da arte (onde civilizações não-europeias são exemplares de história da arte antiga exclusivamente, dando espaço ao desenvolvimento moderno, renascentista e dos ismos seguintes) da hegemonia europeia masculina, branca e normativa – A exemplo, cânones do estudo da história da Arte, como *História da Arte* de Gombrich (1950), bem como o fato do olhar sobre a história da arte brasileira focar-se, ainda, no modernismo brasileiro coincidentemente, representado em sua maioria, por uma cisnorma da elite paulista.

**18** Dados biográficos compartilhados pela artista durante a entrevista Jota Mombaça: É a última vez que falo sobre isso - YouTube de 2020 (último acesso em 28/06/2022).

**19** Durante a entrevista Jota Mombaça: É a última vez que falo sobre isso - YouTube de 2020, Mombaça inicia sua trajetória artística pela obra *Corpo-Colônia* de 2014, performada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (acesso em 28/06/2022).

**20** Em suas entrevistas, Mombaça cita a frequente leitura de Octavia Butler, Leda Martins e Édouard Glissant.

**21** Reflexões acerca de frases da artista durante a entrevista “É a última vez que falo sobre isso”, de 2020, junto com a entrevista durante o lançamento de “Não Vão nos Matar Agora” com Leda Martins e Hélio Menezes, 2021. *NÃO VÃO NOS MATAR AGORA*, com Jota Mombaça, Leda Martins e Hélio Menezes - YouTube (acesso em 01/07/2022).

**22** “Pós-pandêmico”: período discutível até o ano de 2022. Sugere-se a consulta estatística de números oficiais (desconsiderando a subnotificação nacional e a escassez de testes no ano de 2020 e na atualidade de 2022) disponível em: Brazil COVID - Coronavirus Statistics - Worldometer ([worldometers.info](https://www.worldometers.info)). (acesso em 28/06/2022).



**23** Fragmento da apresentação de obra e processo para a 34ª Bienal de São Paulo, disponível em: #34bienal (Entrevista/Interview) Jota Mombaça - YouTube (acesso em 28/06/2022).

**24** Em oposição ao indolor compulsório a qual o corpo negro é submetido em uma sociedade pós-colonial, meditação mediada por Conceição Evaristo durante conversa com Jota Mombaça “Territórios de Partilha: como as poéticas podem criar novos mundos”, disponível em Festival WOW Online | Territórios de Partilha: como as poéticas podem criar novos mundos - YouTube (acesso em 29/06/2022).

**25** Ordenado meramente para fins elucidativos deste texto, visto que não existe ordem entre os fragmentos de maneira restrita à leitura da obra completa.

## REFERÊNCIAS

ACEMOGLU, Daron, ROBINSON, A. James. **Why Nations Fail – The origins of power, prosperity and poverty**. USA, 2012.

ANTRA. **Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: Dossiê 2022** / Acontece Arte e Política LGBTI+; ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais); ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos). – Florianópolis, SC: Acontece, ANTRA, ABGLT, 2023. Disponível em: < <https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2023/05/Dossie-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2022-ACONTECE-ANTRA-ABGLT.pdf> >. Acesso em 29 nov. 2023).

BANDEIRA, M. Arkley. A teoria queer em uma perspectiva brasileira: escritos para tempos de incertezas. **Revista de Arqueologia Pública**, vol. 13 n. 1. Campinas, São Paulo, 2019.

BAUMAN, Zygmunt, BORDONI, Carlo. **Estado de Crise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre o Estado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BROWN, Wendy. **In the Ruins of Neoliberalism The Rise of Antidemocratic Politics in the West**. New York: Columbia University Press, 2018.

BRZEZINSKI, MARIA L. N. L. Desmonte do Patrimônio Ambiental do Brasil: Uma política Pública do Presidente Bolsonaro. In: **Desmonte do Estado e Retração da Cidadania: Pensando alternativas de Proteção Social**. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Ciências Públicas, Estratégias e Desenvolvimento. Rio de Janeiro, 2021, pp. 96-152.

CAMILLO, B. Brune. **Cisnorma: Acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero**. Florianópolis, 2017.

CHERKASOVA, Inna P, et. Al. **Poetic Discourse : text, hermeneutics, Harmony**. Laplage em Revista (Internacional) , vol.7, n. 3A, Sept. - Dec. 2021, pp.300-308.

CHEROBINI, Luana, et. al. **Mídia, fake news e neoliberalismo: O uso de ferramentas de dominação no pós-verdade**. Psicologia Política. vol. 21. n.52, 2021.

CIRILLO, José, BELO, Marcela, GRANDO, Ângela. Arte em Tempos de pandemia. **Anais do X Seminário Ibero-Americano sobre o processo de criação nas artes**.

DANTO, Arthur. **After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**. 1997.

DAVIS, Heather, TURPIN, Etienne. **Art in the Anthropocene - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies**. Open Humanities Press, 2015.

DE FARIA, Karina. **Arte Pós-Pandemia: Novas configurações na relação entre público e artistas**, 2020.

DEMBROFF, Robin. **Beyond Binary: Genderqueer as Critical Gender Kind**. Yale University, 2017.

DE PONTES, Júlia C., DA SILVA, Cristiane G. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. **Revista Perlódicus**, n. 8, v. 1 nov. 2017-abr., 2018, p. 396-417.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps – Histoire de l’art et anachronisme des images**. France: Les Editions de minuit, 2000.

FERREIRA, B. Glauco. ‘Arte Queer’ no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidade em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. **Urdimento**, v.2, n. 27, p 206-227, Dezembro de 2016.

Ferreira, B. de O., & Neves, A. L. M. das. (2020). Reflexões sobre o feminicídio no contexto da pandemia de Covid-19 no Amazonas. **Revista Espaço Acadêmico**, 20(224), 47-57. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/55048>

GADELHA, L. José. O Trauma Colonial: Ficção racial, tempo e poder. **VI Jornada Brasileira de Sociologia Modernidade e Sul Global**. Outubro, Pelotas/RS, 2019.

GUIMARÃES, M. Marta. Autorrepresentação: História das mulheres e histórias feministas. **Palíndromo**, Florianópolis v. 13, n 31 p. 231-247, set. 2021.

HAGELSTEIN, Maud. Georges Didi-Huberman: Une esthétique du symptôme. **Revista de Filosofia**, nº 34, 81-96, 2005.

LEOPOLDO, Rafael. **Cartografia do pensamento queer**. Bahia: Editora Devires, 2020.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, nº 32. UFRJ, Dezembro de 2016.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. **Concinnitas** | ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1ª Edição, Cobogó, 2018.

PEDRA, Caio B. **Direitos LGBT: A LGBTfobia estrutural e a diversidade sexual e de gênero no direito brasileiro**. Curitiba, Paraná: Editora Appris, 2020.

POUPEL, S. Natália, PEREIRA, C. Vinícius. Poesia e transpoética nas performances da eu lírica dos poemas de Joy Ladin. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Abralic, v. 23, n. 44, p. 161-176, set.- dez., 2021.

PRECIADO, Paul. **An apartment on Uranus: Chronicles of the Crossing**. POBOX 629, South Pasadena, United States of America, 2019.

TOURAINÉ, Alain. **Após a crise. A decomposição da vida social e o surgimento de atores não sociais**. Editora Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2011.

ZOLBERG, Vera; CHERBO, Joni M. **Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MINISTÉRIO do Desenvolvimento Social e Agrário, Brasil, Governo Federal. **Utilização do Nome Social para pessoas travestis e transexuais – Cartilha do Nome social**. Ministério do Desenvolvimento Social e Agrário, Brasil, Governo Federal.

SENADO Federal. Constituição da República Federativa do Brasil, Edição administrativa do texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, compilado até a Emenda Constitucional no 114/2021. Senado Federal, Mesa Biênio 2021-2022.

STARCK, Gilberto; BRAGATO, Fernanda Frizzo. O impacto da tese do marco temporal nos processos judiciais que discutem direitos possessórios indígenas. **Revista Direitos Sociais e Políticas Públicas** [Recurso Eletrônico]. Bebedouro, SP, v.8, n.1, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://dspace.almg.gov.br/handle/11037/37732>. Acesso em: 07 jul. 2020.

## **SOBRE O AUTOR**

**Vannie Aurin Pavelski da Gama** é mestre em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, pela FCA – UNICAMP, e artista visual, graduado pela UNESP Bauru.

Artigo recebido em  
26 de Julho de 2022 e aceito em  
30 de agosto de 2024

# **LABIRINTOS DE MATERIALIDADES EXPOSTAS: UM ESTUDO DO ERÓTICO, GROTESCO E ABSURDO NA OBRA DE TAKATO YAMAMOTO<sup>1</sup>**

**ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA**

**LABYRINTHS OF EXPOSED  
MATERIALITIES: A STUDY OF THE  
EROTIC, GROTESQUE AND ABSURD  
IN TAKATO YAMAMOTO'S WORK**

**LABERINTOS DE MATERIALIDADES  
EXPUESTAS: UN ESTUDIO DE LO  
ERÓTICO, GROTESCO Y ABSURDO  
EN LA OBRA DE TAKATO YAMAMOTO**

## RESUMO

Artigos originais  
Alexandre Rodrigues  
da Costa\*

 [https://orcid.org/  
0000-0001-6346-701X](https://orcid.org/0000-0001-6346-701X)

Universidade do Estado de  
Minas Gerais

DOI: 10.11606/issn.2178-  
0447.ars.2024.215682

e-215682

Neste artigo, analisamos como na obra do artista japonês Takato Yamamoto os espaços e os corpos são colapsados, ao se mesclarem e ao dissolverem os limites uns dos outros. Para isso, nos valem do “informe”, verbete formulado por Georges Bataille, e do “rizoma”, conceito criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, para entendermos de que maneira o erótico, o grotesco e o *nonsense* são articulados a partir da heterogeneidade como desordens surgidas do entrelaçamento do interior e do exterior. Investigamos, assim, imagens dos livros de Takato Yamamoto, com o intuito de perceber como a abertura dos corpos interage com o espaço, criando indeterminações e ao mesmo tempo labirintos de materialidades expostas.

**PALAVRAS-CHAVE** Informe; Rizoma; Grotesco; Erotismo.

## ABSTRACT

In this article, we analyze how spaces and bodies intertwine and dissolve each other's boundaries in the works of the Japanese artist Takato Yamamoto. To achieve this, we employ the “formless”, concept coined by Georges Bataille, and “rhizome”, a concept developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. These terms and concepts help us comprehend the articulation of the erotic, the grotesque, and the nonsense as they emerge from heterogeneity, resulting in disruptions caused by the interplay between the interior and the exterior. Our investigation delves into the imagery found within Takato Yamamoto's books, with the aim of discerning how the unfolding of bodies interacts with space, giving rise to both indeterminacies and intricate labyrinths of exposed materialities.

**KEYWORDS** Formless; Rhizome; Grotesque; Eroticism

## RESUMEN

En este artículo, analizamos cómo en la obra del artista japonés Takato Yamamoto los espacios y los cuerpos se colapsan, al mezclarse y disolver los límites entre sí. Para ello, recurrimos al “informe”, término formulado por Georges Bataille, y al “rizoma”, concepto creado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, para entender de qué manera lo erótico, lo grotesco y lo absurdo se articulan a partir de la heterogeneidad como desórdenes surgidos del entrelazamiento del interior y el exterior. Investigamos, así, imágenes de los libros de Takato Yamamoto, con el propósito de percibir cómo la apertura de los cuerpos interactúa con el espacio, creando indeterminaciones y al mismo tiempo laberintos de materialidades expuestas.

**PALABRAS CLAVE** Informe; Rizoma; Grotesco; Erotismo







O artista japonês Takato Yamamoto<sup>2</sup> é conhecido por produzir uma obra que se caracteriza por representar a figura humana de maneira naturalista em situações ao mesmo tempo grotescas, eróticas e absurdas, nas quais a morte impera como elemento de ordem e desordem dos corpos. Esse conjunto de características leva muitos críticos e teóricos a classificá-lo como um artista pertencente ao *ero guro nansensu*. A expressão *ero guro nansensu* consiste na adaptação das palavras da língua inglesa *erotic*, *grotesque* e *nonsense* para o japonês e se refere a um movimento artístico e cultural que surgiu no Japão na década de 1920, em um cenário que “lembra o hedonismo áspero e niilista de Weimer Berlin” (BURUMA, 2003, p. 51). Essa tendência cultural surgiu após o terremoto de Tóquio em 1923, quando o Japão assistiu a uma série de transformações que se destacaram pelo surgimento da radiodifusão, bares, cafés, salões de chá, expansão do transporte urbano, sistema metroviário, lojas de departamentos e escritórios comerciais modernos. A transição do Japão no início do século XX destaca-se, assim, pela coexistência de elementos tradicionais e modernos. Enquanto

o país passa por uma rápida modernização, aspectos da sociedade tradicional persistem, criando um contraste marcante. Nesse contexto, o *ero guro nansensu* pode ser definido como uma visão transgressora e subversiva da sociedade que atinge principalmente a sexualidade e a moralidade, combinando elementos de horror, erotismo e humor negro. De acordo com Gregory M. Pflugfelder:

A celebração do “erótico” (ero) em suas miríades de formas constituiu uma rejeição do ditado Meiji de que a sexualidade era inadequada para exibição ou representação pública, a menos que se conformasse com os estreitos padrões de “moralidade civilizada”. A elevação do “grotesco” (guro) revelou um desprezo semelhante pelos códigos estéticos vigentes, com seu foco nos cânones tradicionais de beleza e ocultação dos lados mais sórdidos da existência. Finalmente, a valorização do “absurdo” (nansensu) sinalizou um descontentamento com a natureza restritiva das certezas morais e epistemológicas recebidas. (PFLUGFELDER, 1999, p. 290).

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, o *ero guro nansensu* foi impulsionado pela literatura de autores como Edogawa Ranpo, Jūza Unno, Kyūsaku Yumeno e Junichirō Tanizaki, cujas obras abordam relações amorosas de forma não convencional, nas quais se sobressaem temas como o erotismo, a perversão sexual e a deformidade física. Além dessa relação com a literatura, ele sofreu

também influências do Dadaísmo, do Expressionismo Alemão e do Surrealismo, mas manteve sua identidade própria, devido à forte conexão que os artistas japoneses têm com a tradição de seu país, que, no caso desse movimento, pode ser percebido a partir do legado de artistas do período Edo (século XVII a XIX) como, por exemplo, Yoshitoshi Tsukioka e Yoshiiku Utagawa, que produziram gravuras mostrando decapitações e atos de violência da história japonesa, conhecidas como *Muzan-e* (“imagens cruéis”) e *Chimidoro-e* (“imagens sangrentas”). Essas gravuras culminaram na obra *Vinte oito famosos assassinatos com versos* (*Eimei nijūhasshūku*), realizada entre 1866 e 1867 pelos dois artistas. Esses aspectos culturais nos ajudam a entender como o *ero guro nansensu*

é uma visão artística e literária cujo epicentro consiste em retratar um mundo de extremo erotismo, corrupção física e moral, decadência, deformidade e crueldade, que na sua essência última manifesta uma corrente de existência absurda, sem sentido e até niilista, onde o riso e o horror, o prazer e a dor, a celebração da carne e sua humilhação, o monstruoso e o sublime se confundem. (PALACIOS, 2018, p. 10).

Conforme o governo japonês via as publicações *ero guro nansensu* como ameaças à moral e aos bons costumes e, por consequência, ao patriotismo e aos sacrifícios que ele exigia,

a censura imperial foi tornando-se cada vez mais rígida, de modo que elas foram diminuindo até o desaparecimento do movimento no final da década de 1930. A força da censura fez, por exemplo, com que revistas como *Grotesque/Gurotesuku*, editada por Hokumei Umehara de 1928 a 1931, fossem extintas e escritores como Edogawa Ranpo, Jūza Unno e Junichirō Tanizaki abandonassem as temáticas perversas e eróticas, direcionando suas narrativas para contextos históricos ou tradicionais. Após a Segunda Guerra Mundial, o movimento ressurgiu durante os oito anos de ocupação norte-americana, devido às leis anti-censura que os vencedores impuseram.

Com a flexibilização da censura, o *ero guro nansensu* retorna em diversas mídias, como o *pinku eiga* (o cinema erótico japonês), as revistas masculinas de sadomasoquismo com enfoque no *kinbaku*<sup>3</sup> sob a influência de Seiu Ito, e as revistas *ero gekiga* (mangás eróticos para adultos). Esse renascimento do *ero guro nansensu* permitiu que, no ambiente cultural das décadas de 1960 e 1970, os artistas encontrassem na temática sexual diferentes maneiras de abordar criticamente questões relativas ao comportamento social dos japoneses e à própria história do seu país. A partir desse período, artistas como Junji Ito, Suehiro Maruo, Henmaru Machino, Jun Hayami, Hiroaki Samura, Shintarō Kago, Uziga Waita, Horihone

Saizou, Masato Tsukimori, Mitsuka Hattori, Tataiko Ochi e Asuka Shiraishi buscaram no *ero guro nansensu* abordagens pessoais sobre essa tendência, por meio do mangá ou de outras expressões visuais, por exemplo, a pintura e a gravura, ao relerem a tradição, como o faz Toshio Saeki em suas referências ao folclore e ao *shunga*, ambos atualizados a partir do contato com a cultura ocidental, que Takato Yamamoto realiza de forma similar em sua obra.

Nascido na província de Akita, em 1960, Takato Yamamoto formou-se em pintura pela Tokyo Zokei University, em 1983. Entre 1991 e 1993, desenvolveu pinturas e desenhos a partir do estilo *Ukiyo-e Pop*, a partir do qual criou um estilo próprio, o Esteticismo Heisei. Com várias exposições no currículo, publicou os seguintes livros: *Scarlet Maniera* (1998), *Altar of Narcissus* (2002), *Allure of Pharmakon* (2004), *Divertiment for a Martyr* (2006), *Rib of a Hermaphrodite* (2008), *Coffin of a Chimera* (2010), *Necrophantasmagoria* (2012), *Nosferatu*, (2018).

Em sua obra, o sexo, a partir do *nonsense* e do grotesco, surge de corpos entrelaçados, desdobrados, dissecados de maneiras insólitas, de modo que alguns deles nos lembram as gravuras de Andreas Vesalius e Jacques Fabien Gautier d'Agoty. Nas ilustrações de Takato Yamamoto, é possível observamos corpos fundidos com

vegetais e animais, abertos e ramificados, às vezes, mesclados uns aos outros, mas quase sempre com personagens cujas faces demonstram expressões que não conseguimos definir e que bem podem ser de apatia ou resignação. Suas imagens apresentam também precisão gráfica na criação de paisagens e de corpos, que permite, simultaneamente, ao artista conter o acontecimento naquilo que lhe é essencial e transgredir os seus limites.

Takato Yamamoto representa o corpo humano de forma labiríntica, ao romper com sua integralidade, por meio de uma operação de dismantelamento que se sustenta na fragmentação e na repetição, como se evidencia em quase todos os seus *art books*. Em suas imagens, os detalhes que compõem a *mise en scene* e a anatomia dos corpos se articulam a partir da imbricação que ambos realizam um sobre o outro, como parte de um processo de ramificação, que desorienta e confunde o familiar com o que é lhe estranho e esquivo. A dilaceração do corpo nega, assim, a possibilidade de se erotizá-lo, uma vez que ele transborda para além dos limites da pele como carne em excesso, sobra daquilo que não pode ser contido e domesticado. Em meio à ruína, é como se o corpo sempre fizesse parte dela e não conseguíssemos encontrar explicações de o porquê ele se encontra assim, o que resulta em uma

situação similar à noção de fragmento segundo Maurice Blanchot: “não pode haver um fragmento bem-sucedido, satisfatório ou que indique o fim pelo fim, a cessação do erro, e esse seria o caso se não fosse por outra razão que todo fragmento, embora único, se repete, e é desfeito pela repetição”. (BLANCHOT, 1980, p. 72).

A expressão vazia das faces e os corpos abertos dos personagens de Takato Yamamoto nos remetem a seres artificiais como autômatos e bonecas<sup>4</sup>, ao mesmo tempo que a desestruturação e a fragmentação de sua anatomia seguem o mesmo princípio do corpo anagramático concebido pelo artista alemão Hans Bellmer: “para ter uma visão distinta e precisa, podemos dizer: o corpo é comparável a uma sentença que nos convidaria a desarticulá-lo, para recompor, por meio de uma série de anagramas sem fim, seus verdadeiros conteúdos” (BELLMER, 2008, p. 48). Como Takato Yamamoto, em algumas de suas obras, representa dois personagens geralmente com as faces idênticas, a fragmentação de seus corpos resulta em um dilaceramento também de suas identidades, de modo que não sabemos qual parte pertence a quem. A possibilidade de combinação entre esses fragmentos é regida a partir de um processo de divisão e reunião, pois os membros mutilados espelham-se no corte como faces simultâneas de uma mesma superfície,

na qual a obliteração das identidades permite que as diferenças e as semelhanças coexistam sem que uma negue a outra. Sobre a possibilidade de produzir imagens a partir da fragmentação do corpo, Hans Bellmer exemplificou esse processo por meio da amarração de corpos:

De acordo com a memória intacta que guardamos de um certo documento fotográfico, um homem, para transformar sua vítima, tinha firmemente amarrado suas coxas, seus ombros, seu peito, com um arame apertado, entrecruzado aleatoriamente, de maneira que ele produziu acúmulos de carne, triângulos irregulares esféricos, alongando dobras, desfigurando lábios, multiplicando seios nunca vistos em lugares inimagináveis. (BELLMER, 2008, p. 42).

Se, por um lado, a descrição de Bellmer nos lembra a prática do *kinbaku* ou *shibari*, por outro, ela a transcende, ao nos servir tanto na análise de sua produção quanto na de Takato Yamamoto, que também representa corpos amarrados por meio dessas técnicas. Em ambos, o corpo e o espaço se entrelaçam, direcionando o olhar para os momentos de colapso e intermitência que a corda sobre a pele fornece. Entre a ordem e a desordem, o corpo, amarrado, é levado ao excesso, até que sua identidade se disperse irreversivelmente. Nesse sentido, as obras desses dois artistas podem ser conectadas ao



conceito de “informe”, verbete elaborado por Georges Bataille, cuja função é desorientar e mostrar que cada coisa tem sua própria forma, criando desordem na taxonomia, nos métodos de classificação e representação. Como o informe não é um conceito, ele se torna perceptível nas operações que realiza sobre a matéria, ao provocar cisões sobre ela e torná-la instável, pois ele, conforme Yve-Alain Bois, “é, naturalmente, fundado nos destroços da representação, de assimilar tudo à forma” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67).

Essa possibilidade que o informe tem de romper com os limites da forma permite que possamos aplicá-lo às imagens criadas por Takato Yamamoto, no instante em que elas confundem o interior e o exterior, aquilo que está na profundidade e na superfície dos corpos. Se o informe pode ser percebido, de acordo com Yve-Alain Bois, como “um desperdício inassimilável que Georges Bataille designaria com poucas palavras como o objeto preciso da heterologia” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 79), é porque ele e a heterologia se referem ao “que é completamente outro” (BATAILLE, 1970b, p. 61-62), afirmando o despedaçamento como impossibilidade de encontrar reconciliação, ao gerarem um movimento de divisão incessante, que oscila entre homologia e heterologia, apropriação e excreção, já que “a cisão é a base da heterologia” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 67).

**Figura 1.**  
Takato Yamamoto. "Door to Perpetual  
Recurrence", 2008. Acrílico sobre tela,  
30 cm X 21 cm. *Coffin of a Chimera.*



Na ilustração “Door to Perpetual Recurrence” (Porta para recorrência perpétua) (fig. 1), do livro *Coffin of a Chimera* (Caixão de uma Quimera), Takato Yamamoto se utiliza do espelhamento para criar um amálgama de carne, ossos, vísceras, animais e flores, ao criar, a partir da fragmentação e evisceração, estruturas que “se desfazem e contêm a sua desintegração, ao terem vindo para a forma” (CROWLEY; HEGARTY, 2005, p. 190). Essa obra assim como outras do mesmo livro lembram a experiência proposta por Hans Bellmer, em seu texto “Anatomia da Imagem”, de colocar um espelho na posição de 90° sobre uma fotografia, para, conforme o seu movimento sobre ela, deformar a figura humana: “O todo nasce sem parar, em bolhas, em peles elásticas que, por inchaço, saem da fenda teórica do eixo de simetria; ou, se realizarmos um movimento reverso, a imagem diminui inevitavelmente, suas metades espalham-se uma sobre a outra” (BELLMER, 2008, p. 25). Por meio da simetria, na imagem de Takato Yamamoto, os corpos de duas jovens idênticas, ao mesmo tempo que excretam o seu interior, agregam elementos estranhos à anatomia humana, como flores, aves e um ursinho de pelúcia amarelo. Em meio a tudo isso, um crânio se ostenta em primeiro plano, tendo abaixo de si o que parece ser um órgão sexual feminino e acima um ovo

trincado, o centro da imagem. Crânio, sexo e ovo assinalam um estado no qual morte e vida se confundem, de modo que destruição e nascimento se opõem e se afirmam em uma espécie de orgia da forma. Em “Sacred Circulation” (Circulação Sagrada) (fig. 2), do livro *Nosferatu*, Takato Yamamoto evidencia de outro modo essa relação entre vida e morte. Nessa imagem, é possível perceber elementos comuns a “Door to Perpetual Recurrence”, como a presença do urso de pelúcia, e o uso da simetria e do espelhamento, que o artista pontua como o desencadeador das transformações:

uma vez procurei a ilusão de um menino que desapareceu e se perdeu nas profundidades do espelho, e o levei mais uma vez ao abismo azul do espelho. Devido a uma rachadura vertical no espelho, a imagem do menino apareceu como um par de gêmeos, com suas imagens idênticas de frente uma para a outra, e então combinando-se como se derretessem no centro do espelho. (YAMAMOTO, 2018, p. 28).<sup>5</sup>

Ao ter o seu corpo desdobrado, os órgãos internos do jovem se transmutam em folhas e flores, de maneira que não é possível afirmar se é carne ou vegetal que surge do seu interior. Essa ambiguidade visual também se relaciona à própria anatomia do corpo, uma vez que no centro da imagem, em vez do ovo da obra anterior, contemplamos o que parece ser uma vagina

e logo abaixo um pênis. A androginia, elemento constante na obra de Takato Yamamoto, é representada sutilmente por meio da semelhança com a flor, cuja estrutura traz em si um órgão reprodutor masculino (o androceu) e um feminino (o gineceu). Ao ser duplicado, os elementos que pressupõem a identidade do corpo e a medida de suas relações são dilacerados, ao mesmo tempo que colidem entre si, abrindo-se para a heterogeneidade que os leva à polarização, já que esta “é o que caracteriza essencialmente o heterogêneo, e isso não apenas por sua oposição ao mundo do homogêneo, mas como resultado de uma fissura que o atravessa de ponta a ponta” (GASCHÉ, 1995, p. 164). Tal fissura é organizada, na imagem de Takato Yamamoto, por uma série de oposições dualísticas, masculino e feminino, vegetal e animal, morte e vida, que dividem “a totalidade do mundo heterogêneo e se somam às características determinadas da heterogeneidade como elemento fundamental” (BATAILLE, 1970a, p. 350). Ao se inscrever a partir da homogeneidade, a heterogeneidade se constitui como um jogo das diferenças, de maneira que ela rompe com a continuidade por meio da cisão em movimentos de atração e repulsão.<sup>6</sup>

**Figura 2.**  
Takato Yamamoto. "Sacred Circulation", 2015.  
Acrílico sobre tela, 1 m x 1 m. *Nosferatu*.



A heterologia está presente na obra Takato Yamamoto a partir daquilo que ele nomeia como Esteticismo Heisei, uma referência ao período Heisei, que começou em 8 de janeiro de 1989, com a



morte do imperador Hirohito e a ascensão de seu filho, o imperador Akihito. Se o período Heisei é, a princípio, sobre a promoção da paz, a resposta de Takato Yamamoto passa pelo decadentismo, termo pejorativo que alguns críticos usaram, no final do século XIX, na Europa, para classificar artistas como Charles Baudelaire, que afirmava sua preferência ao mesmo tempo pelo exótico e belo, efêmero e permanente. Nesse sentido, o Esteticismo Heisei é um entrecruzamento de várias referências, que revelam como a cultura japonesa absorve influências estrangeiras e as coloca em movimento, a partir da polaridade provocada pela heterologia, como semelhanças e diferenças. Dessa forma, na obra de Takato Yamamoto, é possível encontrar alusões às gravuras *Ukiyo-e* do período Edo, aos estilos europeus do século XX, como a *Art Nouveau*, e às expressões artísticas voltadas para o grande público, como o mangá e o anime.<sup>7</sup> É interessante observar que a apropriação e a transformação de referências diversas estão de acordo com uma característica que rege o *ero guro nansensu* desde sua origem:

sua capacidade de misturar os elementos grotescos, fantasmagóricos e cruéis da tradição japonesa com a influência estrangeira de autores e obras que guardam uma estranha afinidade com ela, proporcionando um aroma e uma atmosfera cosmopolita e modernista, tão necessário quanto bem recebido pelos mais ousados intelectuais japoneses do momento. (PALACIOS, 2018, p. 53).

A possibilidade da conjunção entre o *ero guro nansensu* e o Esteticismo Heisei parte, portanto, da percepção de que a obra de Takato Yamamoto se constitui a partir da assimilação e das releituras que faz de outros movimentos, obras e estilos específicos, independente se são de origem nipônica ou não. Essa assimilação permite que o artista crie imagens que se configuram como um processo de desordem de corpos em um permanente estado de colapso, no qual o desastre se espelha naquilo que ele perde. Em seu texto “Decomposition: The Kusōzu Images of Matsui Fuyuko and Itō Seiu, and Buddhism in Erotic Grotesque Modernity”, Elisabeth Tinsley analisa esse colapso do corpo a partir da convergência de ideias e cultura visual budistas com o grotesco desenvolvido pelo *ero guro nansensu*, no que diz respeito a temas de representações de corpos dissecados, do nu e do suicídio. Ela estabelece essas relações no estudo da prática do *kusōzu*<sup>8</sup>, que no budismo consiste na representação de nove estágios de um corpo, geralmente feminino, em putrefação, como demonstração da ilusão de beleza, permanência e coerência de identidade: “O corpo não fechado na tradição budista é apresentado tanto como soteriológico/iluminante quanto como um ‘espetáculo’. De fato, ao ser exposto e visto, é ipso facto um espetáculo. Já observamos que a representação de espectadores não monásticos torna a imagem um espetáculo” (TINSLEY, 2017, p.22).



No Esteticismo Heisei, o decadentismo revela também o espetáculo da visão pessimista e eufórica da existência que oscila entre a fuga da felicidade e a busca pelo prazer, de modo que, na obra de Takato Yamamoto, ele se expressa pelo dilaceramento e pela transformação da matéria, a partir dos quais o sofrimento e o hedonismo se mesclam e se tornam indissociáveis um do outro. Em termos visuais, o *ero guro nansensu* presente no Esteticismo Heisei, como contemplação da podridão e da decomposição, pode ser percebido nas imagens Takato Yamamoto, pela presença constante da iconografia do tema “a morte e a donzela”, que se revela no instante em que os corpos não só expõem o seu interior, mas se fundem com restos de esqueletos que não são os seus, como podemos ver em inúmeras de suas ilustrações.

Não é sem motivo, portanto, que o vampirismo perpassa por quase toda a obra de Takato Yamamoto e venha a ser explorado de forma mais evidente em seu livro *Nosferatu*, já que esse tema reúne, por meio de seus mortos vivos sedentos por sangue, a obsessão pela vida a partir da morte. Como na poética de Charles Baudelaire, o vampirismo pode ser interpretado como a coexistência de antinomias, passado e presente, morte e vida, prazer e dor, que, sem chegar a uma síntese, permanecem em interminável discordância.

Em seu texto “Sobre a questão da Aufhebung: Baudelaire, Bataille e Sartre”, Françoise Meltzer explica como seria essa manutenção de contrários em Baudelaire:

Além disso, é a co-manutenção das antinomias que turva a capacidade de compreender onde é que, em Baudelaire, se situam exatamente as fronteiras da subjetividade: onde ficam o interior e o exterior, quando os próprios termos coexistem num estado de constante desestabilização? (MELTZER, 2006, p. 10).

Nas imagens de Takato Yamamoto, a expressão vazia, resignada ou apática dos personagens condiz com esse tipo de subjetividade pontuado por Françoise Meltzer na obra de Charles Baudelaire. Assim como nos textos do poeta francês, a abertura dos corpos nos desenhos de Takato Yamamoto indica uma dissolução dos limites entre o dentro e o fora, que reúne continuamente elementos díspares sob um estado de impermanência e contradição. Essa impossibilidade de marcar a linha que separa o indivíduo daquilo que não é ele leva ao “esvaziamento” da subjetividade, de modo que o sujeito “passa a ser um conceito totalmente desprovido de clareza” (MELTZER, 2006, p.8). Além do “esvaziamento” da subjetividade, a abertura e o desmantelamento da anatomia dos

corpos realizados pelo artista japonês, ao combinar elementos heterogêneos, resultam no grotesco<sup>9</sup>. Nesse sentido, o próprio conceito de heterogeneidade e o informe, formulados por Georges Bataille, podem ser direcionados a essa expressão artística, já que, como observa Geoffrey Galt Harphan,

O grotesco é um conceito sem forma: a palavra quase sempre modifica substantivos indeterminados como monstro, objeto ou coisa. Como substantivo, ele implica que um objeto ocupa múltiplas categorias ou que se situa entre as categorias; implica a colisão de outros substantivos, ou a impossibilidade de encontrar um sinônimo, nada mais. (HARPHAN, 2006, p. 3).

Essa possibilidade de envolver objetos de diferentes categorias e mesclá-los irrompe em uma confusão estrutural, de maneira que as representações visuais ou literárias resistem à classificação, pois, como o informe de Bataille, cada coisa tem o direito de ter sua própria forma. Essa liberdade, da qual resulta uma fluidez entre os limites, no século I, se opunham aos princípios estéticos que Vitruvius e Horácio defendiam. Para Vitruvius, em *De architectura*, as decorações proporcionadas pelo Quarto Estilo Pompeiano se estabeleciam como conexões ilógicas entre os motivos, que ofereciam representações de composições arquitetônicas impossíveis quando

mensuradas com as leis naturais: “Pois essas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiriam. Por isso, os novos gostos levaram a que maus juízes negligenciassem a perfeição das artes” (POLLIO, 2007, p. 360). Já Horácio, em sua *Ars poetica*, condenava as combinações de elementos heterogêneos que levavam às extravagâncias monstruosas: “Os pintores e poetas sempre tiveram igual poder tudo ousar’. Sabemos disso e essa indulgência reclamamos e damos uns aos outros, mas não a ponto que os ferozes se reúnam com os mansos, nem que formem pares: as serpentes com as aves, os tigres com os cordeiros” (FLACCUS, 1993, p. 27). As recomendações de Vitruvius e Horácio não se estabelecem apenas na aversão à mistura de elementos heterogêneos, mas também na defesa do controle dos limites da licença poética e das representações visuais e verbais. Romper com esses limites é deixar-se levar pelo excesso e pela metamorfose incessante que ameaçam a integridade da obra e podem corromper a mente do leitor e do espectador.

Se Vitruvius e Horácio se constituem em autoridades que legitimam a obra artística, muitos artistas, no século XVI, preferiram ignorá-los e buscaram propositalmente desobedecer às observações sobre a representação de imagens híbridas e “não naturais”, como Pinturicchio, Filippino Lippi, Pietro Perigino,

Luca Signorelli e Nicoletto da Modena fizeram, ao representar seres e coisas que não poderiam existir na realidade, por meio de uma simetria mais dinâmica do que aquela empregada pelos artistas do século I. Sob a chancela do termo grotesco e sem se importar com os julgamentos de terceiros, esses artistas não viam nenhum problema em criar ornamentos monstruosos nas suas justaposições de elementos heterogêneos. Ao não se limitarem aos padrões clássicos, artistas do século XVI pertencentes ao norte da Europa, como Cornelis Bos ou Lucas Kilian, com sua gravura *Newes Gradesca Büchlein*, de 1607, experimentaram a representação da figura humana, ao distorcê-la por meio da fusão com outros seres e ao inserir essas formas anatomicamente exageradas em contextos licenciosos, nos quais o extravagante e o cômico predominam.

A maneira como Takato Yamamoto elabora suas imagens lembra esses aspectos do grotesco do século XVI, ainda mais se pensarmos que os elementos heterogêneos empregados por ele em suas obras se comportam como ornamentos cujos excessos consistem na relação com o que Georges Bataille nomeia de heterogenia, a ciência do completamente outro. Ao ser concebido como uma figura retórica pela cultura greco-romana, o ornamento tornava-se uma expressão corporal quando comparado ao argumento, que, por

seu caráter racional, representava a mente. Além disso, o excesso de ornamento era visto como feminino enquanto a estrutura era masculina: “No pensamento greco-romano, um estilo excessivamente ornamental era descrito como ‘asiático’, o ‘outro’ mais ameaçador do mundo ático, e castigado como debochado, caracterizado como efeminado ou promíscuo” (CONNELLY, 2012, p.30). Esse outro que sempre ameaça a ordem proporcionada pela razão, no grotesco do século XVI, passa a ser uma referência para artistas como Rafael e Giovanni da Udine que interpretaram as composições da *Domus Aurea* (Casa Dourada) do Imperador Nero, ao fazerem a decoração para a *loggie* do Vaticano e ao terem seus desenhos disseminados como padrões por outros artistas. À medida que o grotesco era cada vez mais utilizado, ele se tornava uma expressão concebida não apenas como ornamento, mas capaz de representar seres e situações que não necessariamente tinham relação com a realidade e as leis naturais.

Da mesma forma que a simetria<sup>10</sup> era um dos meios empregados para se produzir o grotesco, Takato Yamamoto também se vale dela, ao concebê-la como um processo que agrega elementos diversos a partir da relação do eu com o outro e, ao mesmo tempo, questiona algumas convenções da cultura japonesa ao fazer isso.

A principal delas é a resistência que os japoneses têm à simetria, como observa Shuichi Kato:

Dispor as mesmas formas nas mesmas dimensões, de modo que se ajustem perfeitamente em ambos os lados de um eixo ou de uma superfície, é “simetria”, e uma construção simétrica nunca resulta do *tatemashi*. A característica do espaço dentro da cultura japonesa não é apenas a ausência da “simetria” é a tendência em se esquivar, consciente, e quase sistematicamente, da “simetria” propositada. (KATO, 2012, p. 195).

Se o grotesco era utilizado na decoração de galerias e *loggias*, lugares que constituem o limite entre o interior e o exterior, ele cada vez mais ganha importância para os artistas do século XVI, no instante em que deixa de ser um mero ornamento e passa a dialogar com o tema da obra, “rompendo suas hierarquias e papéis convencionais para se combinarem parcialmente” (CONNELLY, 2012, p. 40). Em sua obra, Takato Yamamoto também questiona os modos de classificação, ao abraçar propositalmente a simetria, empregando-a como um meio de criar não só padrões, mas de cindir as figuras e misturá-las, ao fazer com que o interior dos corpos e aquilo que está à sua volta se conectem. Nesse sentido, o que se espalha para as margens da imagem espelhada tem tanta importância quanto

aquilo que está em seu centro, pois o que, agora, prevalece é a noção de labirinto, onde múltiplas entradas e saídas coexistem, de maneira que “nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar” (HOLLIER, 1989, p. 61). A impossibilidade de sair do labirinto é visualmente construída por Takato Yamamoto a partir da instabilidade dos limites que separam os seres humanos e o mundo à sua volta, como em “Sweet Metamorphosis” (Doce metamorfose) (fig. 3), do livro *Coffin of a Chimera*. Nessa imagem, a metamorfose acontece a partir de uma ruptura sem origem, em um movimento de ruína, a partir do qual uma jovem tem o corpo se fragmentando à medida que se converte, gradativamente, em algo que nunca saberemos. A carne, assim, é dilacerada tanto pelo vazio quanto pelo desconhecido, estabelecendo uma desordem que se opõe a um corpo organizado.



**Figura 3.**  
Takato Yamamoto.  
"Sweet Metamorphosis", 2006.  
Acrílico sobre tela, 23 cm x 23cm.  
Coffin of a Chimera.



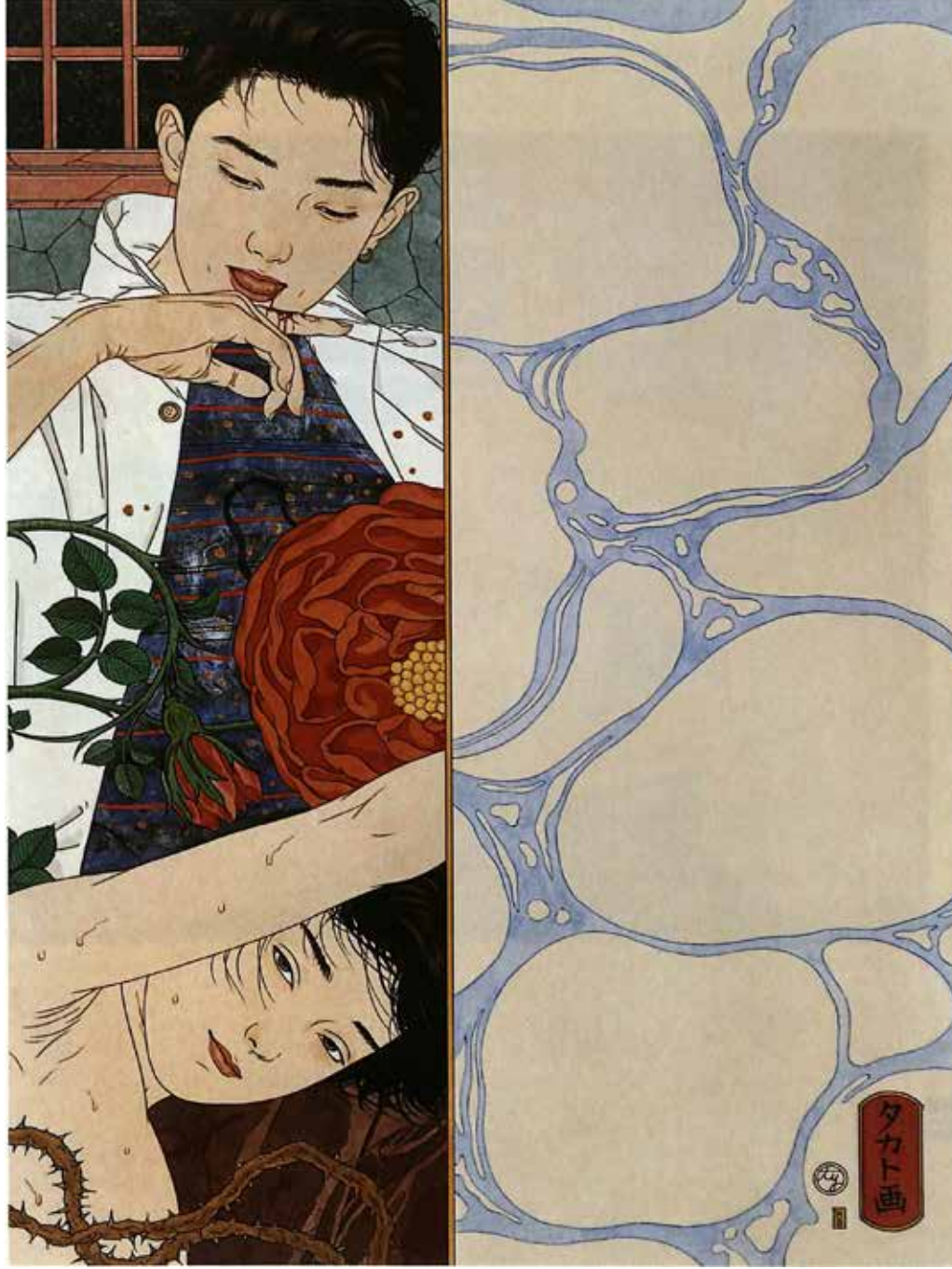
O grotesco existe, assim, como um processo que se situa entre fronteiras, similar ao “rizoma”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que não conhece centro e periferia, já que os princípios de conexão e de heterogeneidade, característicos desse conceito, permitem que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15). Em sua ubiquidade, o grotesco se revela como estrutura na qual, de acordo com Wolfgang Kayser, “as categorias de nossa orientação no mundo falham” (KAYSER, 1986, 159). Talvez não seja à toa que a concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o rizoma encontre paralelos com as reflexões de Wolfgang Kayser, uma vez que, para este, o grotesco representa “novas dissoluções: a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica” (KAYSER, 1986, 159), que ecoa em “uma multiplicidade [que] não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16), formulada pelos filósofos franceses.

Nas imagens criadas por Takato Yamamoto, podemos perceber como essas noções sobre o rizoma e o grotesco tornam-se

processos, a partir dos quais a visceralidade dos corpos e a exterioridade das ruínas mesclam-se e projetam realidades enigmáticas, labirintos cuja solução não pode ser encontrada, pois, relembrando a definição de Gregory M. Pflugfelder, o “absurdo” sinaliza um descontentamento com a natureza restritiva das certezas morais e epistemológicas recebidas” (PFLUGFELDER, 1999, p. 290), perceptível nas obras do *ero guro nansensu* como repúdio à racionalidade e à ordem estabelecidas nos fundamentos da sociedade. O absurdo opõe-se, assim, ao racionalismo, ao se constituir como resistência às classificações e às tentativas de homogeneizar aquilo que escapa às explicações. Como espaço de desorientação, o labirinto é o lugar onde o absurdo domina, no instante em que o desejo de sair é vencido pelo êxtase de se perder nele. Sob essas condições, o mundo subvertido e colocado ao avesso transforma-se em labirinto onde, paradoxalmente, o absurdo só pode existir quando contrastado com a razão, o bom senso: “o que é absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (CAMUS, 1989, p. 40). No mito grego, uma possibilidade de escapar do labirinto é se guiar pelo fio de Ariadne. No entanto, ao se pensar em uma estrutura onde

a perda de referência se configura como impermanência não apenas da identidade, mas da própria realidade que a sustenta, “o fio de Ariadne e o labirinto são idênticos” (HOLLIER, 1989, p. 59). A simetria provocada pelo decalque entre labirinto e fio revela-se desorientadora, na medida em que muitas vezes o olhar do espectador se perde na trama de arabescos que criam uma estrutura onde não existe início e fim, de maneira que, nela, os objetos e seres parecem estar sempre se transmutando em outros. Por isso, a simetria e a repetição, na Roma Antiga, quando utilizadas na ornamentação como uma forma de persuasão visual e levadas ao excesso, poderiam obscurecer e distrair: “A ornamentação excessiva distrai, mas o grotesco vai além. Vitruvius considera-o um bastardo, ilegítimo na sua mistura e subversão da própria estrutura” (CONNELLY, 2012, p. 30).

**Figura 4.**  
Takato Yamamoto. "Bara no senritsu", 1996.  
Acrílico sobre tela, 30,9cm x 22cm.  
*Scarlet Maniera.*





É importante assinalar que o grotesco como subversão da estrutura, na obra de Takato Yamamoto, não se limita ao uso da simetria, mas ao próprio excesso resultante da aglomeração de elementos heterogêneos. Na verdade, as imagens que ele cria por meio da simetria são muito poucas. Por exemplo, em *Rib of a Hermaphrodite*, apenas quatro imagens são simétricas do total de sessenta e seis. Em *Coffin of a chimera*, de suas cinquenta e duas, quinze imagens utilizam esse procedimento. Embora nas primeiras obras de Takato Yamamoto não haja simetria, o grotesco é engendrado de maneira similar às produções dos artistas do século XVI, como podemos observar no livro *Scarlet Maniera* (Maneira Escarlata), no qual vemos ornamentos, quase sempre constituídos de padrão de folhas e flores, servindo como moldura para a imagem central. A principal diferença entre essas imagens de Takato Yamamoto e as dos primeiros grotescos é que o artista japonês não se utiliza de criaturas híbridas em seus ornamentos, mas de vegetais cujos padrões se constituem em uma espécie de labirinto. É interessante observar que, em todo o livro, apenas a obra intitulada “Bara no senritsu” (Melodia da rosa) (fig. 4) possui um padrão labiríntico abstrato. Ela é organizada em dois retângulos verticais, sendo que o da direita é ocupado por dois jovens: um, no espaço superior, lambendo o dedo da mão ferido com sangue, e outro, na parte inferior, com o torço nu, olhando em direção a nós, espectadores. Abaixo do primeiro

jovem, está uma imensa rosa, enquanto abaixo do segundo, temos um emaranhado de caules secos com espinhos. No retângulo direito, maior do que o da esquerda, não há nenhum padrão de formas vegetais, mas apenas estruturas de contornos azuis do que parecem ser bolhas deformadas. Assim, o ornamento, ao ficar restrito ao seu retângulo, ameaça a suposta ordem que reina ao seu lado, mas sem causar qualquer dano aos corpos que aí estão.

Em seu segundo livro, *Altar of Narcissus* (Altar de Narciso), Takato Yamamoto utiliza essa mesma estruturação da imagem em “Fairy in a cage” (Fada em uma gaiola) (fig. 5), em cujo lado esquerdo vemos um retângulo com um padrão bidimensional de ramos e flor<sup>11</sup>, enquanto no direito, com um corte em L na margem esquerda, contemplamos uma jovem usando um *yukuta*<sup>12</sup> com estampa de flores, sendo que uma rosa e o seu caule estão em primeiro plano. Com um espaço que limita os seus movimentos, o corpo da jovem é dominado pela sobreposição dos padrões que preenchem o retângulo ao seu lado. Tais padrões de flores e espinhos se projetam nela por meio dos desenhos na sua vestimenta e a rosa que se destaca, “empurrando-a” contra uma parede de pedras que está às suas costas. O retângulo em L, com pormenores que lembram o de uma moldura, parece não apenas ressaltar o confinamento como faz a cena, que nele se desenvolve, se tornar tão bidimensional quanto os padrões do lado esquerdo.

**Figura 5.**  
Takato Yamamoto. "Fairy in a cage", 1998.  
Acrílico sobre tela, 30cm x 21cm.  
*Altar of Narcissus.*





**Figura 6.**  
Takato Yamamoto. "Coming from within  
myself", 1998. Acrílico sobre tela,  
30cm x 21cm. *Altar of Narcissus*.



Em outra obra, “Coming from within myself” (Vindo de dentro de mim) (fig. 6), também de *Altar of Narcissus*, a pintura não é construída a partir de retângulos separando uma superfície de padrões vegetais ou abstratos de outra com seres humanos. Nessa imagem, vemos uma jovem presa à superfície de um tronco apodrecido de uma árvore. Seu corpo está deteriorado e fragmentado, como se tudo realmente à sua volta viesse de dentro dela, como assinala o título, com um detalhe que enfatiza ainda mais essa integração: seu vestido possui padrões de folhas e flores. Além disso, Takato Yamamoto marca também essa indiferenciação entre o corpo humano e os vegetais, ao desenhar duas borboletas voando em torno da jovem e duas flores murchas em primeiro plano. De todo o livro *Altar of Narcissus*, essa obra é a única composta dessa maneira e que pode ser vista como uma espécie de ponto de partida, em termos de uma nova concepção estética, para as obras posteriores de Takato Yamamoto, pois ela assinala que o grotesco pode ser alcançado a partir de cisões provocadas na forma, o que está em consonância com o informe, no instante em que suas operações criam rupturas na representação, que resultam na imbricação de estruturas diversas. A partir desse paradigma, corpo e espaço são desterritorializados, ou seja, têm seus limites

rompidos pela confluência que um alimenta no outro, de modo que a matéria é desestabilizada e se apresenta em permanente colapso. O ornamento, nesse processo, torna-se uma possibilidade de se alcançar, ou melhor, colocar o informe em movimento, ao se constituir assimetricamente a partir da assimilação e excreção de corpos e estruturas, que ao mesmo tempo se dilaceram, se fundem e se repelem, pois “os movimentos de atração e repulsão que encontraram a subversão estão situados no interior da região heterogênea” (BATAILLE, 1970b, p. 217). Dessa orgia da forma, em cujo fundamento está a heterogeneidade, os monstros ganham vida. Talvez não seja fortuito que, em *Scarlet Maniera*, a obra “Manuma” (demônios do pântano), que antecede os padrões abstratos de “Bara no senritsu” (Melodia da rosa), tenha monstros representados em suas extremidades, já que eles podem ser interpretados como ficções, ideias abstratas configuradas em alegorias, e o livro *Coffin of a Chimera* já traga em seu título a referência à quimera, que se revela pelas séries de monstruosidades que Takato Yamamoto cria ao longo de suas páginas por meio da combinação da anatomia humana com as de outros seres.

**Figura 7.**  
Takato Yamamoto. "Ghost of Blackout", 2003.  
Acrílico sobre tela, 24 cm x 16 cm.  
*Allure of Pharmakon.*



Embora monstros e ornamentos, em *Scarlet Maniera* e *Altar of Narcissus*, muitas vezes, interajam com o tema representado, eles ainda são estruturas domesticadas, que deixarão de ser assim em *Allure of Pharmakon* (Fascínio de Pharmakon), terceiro livro de Takato Yamamoto, no qual vemos o informe e, por extensão, a heterogenia, em operação. A partir daí, monstros, ornamentos e estruturas indeterminadas passam a ocupar o centro das imagens, ameaçando os personagens, ou, então, se integram aos seus corpos, dilacerando-os à medida que se permutam com eles, como na imagem “Ghost of Blackout” (Fantasma do blecaute) (fig. 7). Essa maneira como os monstros se formam é explicada por Noël Carroll, em seu livro *Filosofia do horror*, a partir da fusão e da fissão:

Como meio de compor seres horrorizantes, a fusão depende do amálgama, da combinação ou da condensação de elementos categóricos distintos e/ou opostos num monstro espaço-temporalmente contínuo. Em contraste, outro jeito popular de criar seres intersticiais é a fissão. Na fusão, elementos categoricamente contraditórios são fundidos, condensados ou sobrepostos em um ser espaço-temporal unificado cuja identidade é homogênea. Mas, na fissão, os elementos contraditórios são, por assim dizer, distribuídos por identidades diferentes, embora metafisicamente relacionadas. (CARROLL, 1993, p. 67).

O fato de representar jovens como gêmeos ou andrógynos mesclados a monstros ou a estruturas ornamentais se ampara em um processo que perpetua a dilaceração, ao decompor e ao desarticular os corpos por meio do aniquilamento dos limites que separam os seres. Por isso, o interior e o exterior se confundem, já que “a forma arbitrária é o trabalho do informe como algo que tem sido e passou, mas pode ser identificado como especificamente ausente, talvez como parte de um ‘ter-vindo-para-forma’ ou de um ‘ser-levado-para-forma’” (CROWLEY; HEGARTY, 2005, p. 190). Assim, interior e exterior perdem suas referências e seus sentidos em relação ao sujeito, no instante em que eles fluem um sobre o outro e fundamentam sua existência em “um espaço no qual as formas são justapostas, desfeitas e colidem umas com as outras em uma encenação formal do jogo entre o erótico e a morte” (CROWLEY; HEGARTY, 2005, p. 106).



**Figura 8.**  
Takato Yamamoto. "Angel Funeral", 2004.  
Acrílico sobre tela, 30cm x 21cm.  
*Divertimento for a Martyr.*



Em várias imagens que compõem *Divertimento for a Martyr* (Divertimento para um Mártir), os corpos surgem desmantelados, amarrados, de tal maneira que não conseguimos discernir um do outro, ainda mais se entre eles estão membros artificiais similares aos fragmentos das bonecas de Hans Bellmer, como podemos observar em “Angel Funeral” (Funeral do anjo) (fig. 8). Essa indeterminação também acontece em “Confusion of a Peeping Tom” (Confusão de um observador) (fig. 9), também do livro *Divertimento for a Martyr*, na qual uma jovem, seminua, amarrada pela técnica do *kinbaku*, tem seu sexo coberto por uma criatura sem forma definida, da qual se projeta um olho. No entanto, a incerteza irrompe, quando não sabemos dizer se o olho já estava sobre o sexo ou se ele, na verdade, faz parte do monstro. Como o informe, de Georges Bataille, a situação não pode ser categorizada, já que a forma está em constante mutação, de modo que “toda interpretação desfigura o artefato reorganizando-o, retirando elementos de seus contextos e colocando-os em uma nova justaposição entre si” (HARPHAM, 2006, p. 25). É importante observar que a representação do olho no órgão genital pode ser interpretada como uma alusão a um episódio do livro *História do olho*, de Georges Bataille.



Sobre o fascínio do olho, o pensador francês, no posfácio de seu livro, diz: “Com efeito, a respeito do olho parece impossível pronunciar outra palavra que não seja sedução, pois nada é tão atraente quanto ele no corpo dos animais e dos homens. Porém, a sedução extrema está provavelmente no limite do horror” (BATAILLE, 2003, p. 99). Na narrativa de Georges Bataille, o olho, ao ser extraído do corpo do padre assassinado por Simone, se torna um objeto de prazer para os personagens em sua orgia, enquanto, para nós, converte-se em horror, lembrando-nos do aviso de Horácio sobre a violência de certas situações que os olhos testemunham: “não mostre no palco cenas cabíveis em um bom bastidor e tire dos olhos tudo que a própria eloquência pouco depois apresenta” (FLACCUS, 2020, p. 59). Assim, o horror e a sedução causados pelo olho se fundamentam a partir daquilo que falta ou está oculto, recurso utilizado com frequência no *shunga*:

A fragmentação caminha em sentido contrário à exibição clara dos genitais, e tira proveito dos objetos mais diversos em cena para multiplicar os acessos visuais a estas áreas fracionárias, ou, ao contrário, esconde-os para estimular a fantasia do receptor que tem que completar deste modo “o que falta”. (RODRÍGUEZ, 2008, p. 6).

Em “Confusion of a Peeping Tom”, a fragmentação não tem como objetivo apenas ocultar o que falta, oferecendo ao espectador a chance de preencher, por meio de sua imaginação, o espaço ocupado pelo objeto. Nessa obra, mais do que isso, ela permite misturar a instância do observador com aquilo que é observado, ao fazer com que o olho não somente “substitua” o sexo, mas se funda a uma região do corpo, criando, assim, a monstrosidade. Talvez, não seja por acaso que Takato Yamamoto desarticule e fragmente a figura humana, inserindo o olho em suas imagens, já que ele desperta a atenção do espectador ao mesmo tempo que almeja fazer com que esse órgão funcione como “obscenidade fragmentária”, expressão que Dennis Hollier usa, ao observar como Georges Bataille, em seus verbetes para o *Dicionário Crítico*,<sup>13</sup> produz concentrações semânticas que se comportam como órgãos desprendidos do seu suporte orgânico: “ele [o órgão desprendido] afirma a parte em sua obscenidade fragmentada em vez de apagá-lo pela sua integração na finalidade de uma bela e viva totalidade” (HOLLIER, 1989, p. 79). Nos desenhos de Takato Yamamoto, a presença do olho pode ser relacionada à obscenidade fragmentada, na medida em que ele não se reduz à unidade, mas permanece sempre anárquico ao

lugar que ocupa. Talvez *Divertimento for a Martyr* seja o livro no qual mais percebemos essa fragmentação em operação: corpos mutilados, decapitados, amarrados, fundidos a monstros e a estruturas em estado de ruína. Essa desordem assinala a convulsão do olhar, já que o processo de despedaçamento do corpo opera, por meio dele, um entrelaçamento entre aquele que vê e o que é visto, que poderíamos comparar com o quiasma. Para Maurice Merleau-Ponty, em termos de percepção, o quiasma se define no momento em que “as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo” (MERLAU-PONTY, 2000, p. 230), de modo que a partir dos apagamentos dos limites entre o corpo e o mundo, o interior e o exterior se entrecruzam e acontece “a ramificação de meu corpo e a ramificação do mundo e a correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora” (MERLAU-PONTY, 2000, p. 132).

**Figura 9.**  
Takato Yamamoto. "Confusion of a Peeping Tom", 2005. Acrílico sobre tela, 40 cm x 20 cm. *Divertimento for a Martyr*.



A obra de Takato Yamamoto pode ser vista como uma configuração equivalente ao quiasma, uma vez que, como na descrição de Merleau-Ponty, o interior do corpo abraça a exterioridade e esta simultaneamente o envolve em um momento de indiferenciação, quando as identidades dos seres se mesclam ao mundo e perdem o seu sentido. Daí a impossibilidade de determinar um início e um fim para aquilo que observamos em suas imagens, pois em cada uma delas é como se o esfacelamento fosse um estado permanente, a partir do qual a catástrofe perpetuasse a incompletude. Esse talvez seja o motivo de os jovens desenhados pelo artista japonês terem quase sempre a mesma expressão enigmática, já que eles não são seres reais, mas ficções criadas pelo artista que são imunes ao sofrimento e à dor de terem seus corpos dilacerados e metamorfoseados, pois habitam “um espaço totalmente imaginado sem correspondente no mundo cotidiano, um espaço de ficcionalidade perfeita... deliberadamente separado da vida quotidiana” (SAITO, 2007, p. 245). Assim como *História do Olho*, de Georges Bataille, a obra de Takato Yamamoto é a afirmação daquilo que não pode acontecer, pois o grotesco, o erótico e o absurdo que imperam em suas imagens “são absolutamente imaginários (e não mais simplesmente ‘inventados’), só podem ser a própria imaginação: não seus produtos, mas a sua

substância” (BARTHES, 2003, p. 120). É por isso que, em sua leitura da *História do olho*, Roland Barthes o considera um poema em vez de um romance, já que, para ele, se “o romance é aquilo que, feitas as contas, poderia acontecer [...], a imaginação poética, ao contrário, é improvável, o poema é aquilo que não poderia acontecer” (BARTHES, 2003, p. 120). Mas enquanto a *História do olho*, de acordo com a análise de Barthes, é construído por meio da metonímia e da metáfora, podemos interpretar as pinturas de Takato Yamamoto como processos amparados no grotesco, informe e rizoma, os quais originam o que vemos, ao mesmo tempo que são criados a partir dele. Diferente do recurso da sucessão do texto verbal, essa configuração tem no instante a justaposição de elementos que só podem existir como indeterminações, ficções que reinam a partir de e para o olhar, e “permitem o processo de reformulação do mundo, que não encontra seu idêntico no mundo, deixando aberta tanto a experiência quanto, por fim, a compreensão” (ISER, 2013, p. 51), de acordo com Wolfgang Iser em seu estudo sobre o fictício e o imaginário. Permanecer diante de uma obra de Takato Yamamoto é aceitar ser envolvido por mundos onde o idealismo não existe e a realidade do dia a dia é esquecida, no momento em que as hierarquias e classificações desabam, pois os mundos representados,

em suas imagens, revelam a impossibilidade de se fazer qualquer afirmação verdadeira a respeito do que aí acontece (ISER, 2013, p. 51). Ao aceitarmos esse espaço ficcional separado da realidade, temos a possibilidade de entender que as aparências são mais complexas do que elas se apresentam à primeira vista. De certa maneira, este é o jogo oferecido por Takato Yamamoto: ao entrarmos em sua obra, permitimo-nos afastar da realidade, sabendo que voltaremos para ela mais confusos, mas também conscientes de que entre a luz e a escuridão pode existir a sombra.

## NOTAS

- 1 Agradecimentos ao Programa Institucional de Apoio à Pesquisa – PAPQ/UEMG, pela Bolsa de Professor Orientador (BPO), sem a qual este artigo não seria possível.
- 2 Neste artigo, ao contrário do sistema japonês de grafar primeiro o sobrenome e depois o nome, optamos por seguir o padrão ocidental, grafando o nome e depois o sobrenome.
- 3 A técnica de amarrar corpos, conhecida no Japão como *shibari* ou *kinbaku*, tem origem no *hojōjutsu* (a arte de amarrar um prisioneiro de guerra com o objetivo de capturá-lo e transportá-lo), que se desenvolveu, nesse país, entre os séculos XVII e XIX. No entanto, foi somente com Sei Ito que o shibari ou o kinbaku, por meio de suas fotografias, pinturas e desenhos, se tornou popular entre os artistas japoneses, desenvolvendo-se também como prática de BDSM (bondage, dominação, sadismo, masoquismo).
- 4 Em muitas de suas obras, como nas imagens de *Nosferatu*, por exemplo, “*Apparition V*” e “*Another Mutation*”, Takato Yamamoto representa os corpos de seus personagens à semelhança de bonecas, insinuadas principalmente no desenho do oco dos ombros onde se encaixaria os braços por meio da esfera de junção. Em outras pinturas, como “*Doll’s Mound*” (Pilha de bonecas), de *Allure of Pharmakon* (Fascínio de Pharmakon), composta de um cenário onde vemos vários corpos destroçados de bonecas, a alusão a Hans Bellmer ocorre a partir das fotografias da sua primeira boneca publicadas em 1936.
- 5 Ou como Hans Bellmer sugere em sua experiência do espelho: “como a vela colocada em uma chapa de fogão aquecida, que encolhe porque é liquefeita silenciosamente por sua base, que também é a do seu duplo refletido na cera derretida. (BELLMER, 2008, p. 25)
- 6 Para Georges Bataille, a atração e a repulsão são características fundamentais do sagrado: “o sagrado gera e canaliza uma intensa energia coletiva e alternada de atração e repulsão, inspira espanto e admiração, mas também terror e pavor. O sagrado é poderoso por causa dessa dualidade fundamental, sua dinâmica de alternância: a atração é muito mais forte porque não nega ou reprime a violência, o horror e a repulsa, ela os abraça, embora sob regras e rituais. As práticas sagradas promovem um mergulho compartilhado nas forças repulsivas da morte, do sangue e da matéria para renovar as forças atrativas da vida, da fecundidade e da alegria;



os movimentos de ‘esquerda’ e ‘direita’ sagrada, de transgressão e proibição, de heterogeneidade e homogeneidade são os polos dessa alternância dinâmica” (PAWLETT, 2013, p. 62).

**7** Essas alusões a diferentes estilos e movimentos na obra de Takato Yamamoto geralmente ocorrem a partir da releitura que ele faz de detalhes das obras de artistas como Aubrey Beardsley, Felicien Rops, Hans Bellmer, Seiu Ito, Shunchō Katsukawa e Toyokuni Utagawa.

**8** O Kusōzu também é chamado de kusō mandara (mandala de nove estágios) e, como uma representação pictórica do reino humano no gênero rokudō-e (imagem dos seis reinos), é chamado jindōfujōsōfu. Artistas como Eitaku Kobayashi, Seiu Ito e Fuyuko Matsui se inspiraram no kusō mandara para criar imagens nas quais as representações de corpos em putrefação servem de reflexão sobre a impermanência da existência, “condição básica da existência, que, em vez nos agarrar às coisas – leva-nos a perceber que, em última análise, tudo é sem forma e que o mundo físico é ilusão, fonte do sofrimento humano” (TAKEUCHI, 2020, p. 21).

**9** De acordo com Maria Fabricius Hansen: “o termo ‘grotesco’ (italiano: *grottesche*) foi cunhado no final do século XV como uma designação para as pinturas murais encontradas em edifícios antigos em ruínas em estilo de gruta e especialmente como uma designação para restos decorativos contemporâneos a *Domus Aurea*, em Roma, o palácio imperial de Nero (54-68 DC), explorado a partir de 1480. Isso coincidiu com o crescente fascínio pela pintura ornamental, que se desenvolveu em várias práticas ao longo do século XVI” (HANSEN, 2018, p. 150).

**10** Podemos pensar, nesse sentido, na simetria como uma das operações da duplicidade que junto com o hibridismo e a metamorfose são necessárias, de acordo com Rémi Astruc, para o grotesco ganhar forma: “a duplicação, que permite mostrar a etapa de um tornar-se dois, a primeira etapa provisória, necessária e invisível, da transformação de si mesmo em outro, bem como da individualização do Outro que virá em relação a si mesmo” (ASTRUC, 2010, p. 53). Esse processo de transformação de “um tornar-se dois” pode ser percebido, por exemplo, na obra de Takato Yamamoto, a partir da androginia e da relação entre interior e exterior, vida e morte.

**11** É necessário observar que esse padrão lembra a ornamentação mouresca, definida por Wolfgang Kaiser como “uma ornamentação delicada, geralmente plana (portanto, que nunca é vista em perspectiva), sobre um fundo uniforme (na maioria das vezes, preto ou branco), em que se empregam como motivos, exclusivamente, folhas estilizadas e gavinhas” (KAYSER, 1986, p. 20).

Junto com o arabesco, o mouresco se confunde e se mistura com o grotesco, de maneira que “a história artística observou todavia que, na prática do período que vai do século XVI até o século XVIII, aparecem continuas mesclas e que na terminologia da época tais designações são muitas vezes aplicadas sem diferença visível” (KAYSER, 1986, p. 22).

**12** Yukata é uma vestimenta japonesa de verão, feita de algodão ou tecido sintético, amarrada ao corpo com um obi (cinto deito de pano).

**13** O *Dicionário Crítico* foi publicado por Georges Bataille na revista *Documents*, entre 1929 e 1930, e se caracteriza por se constituir de verbetes que não seguem a ordem alfabética e são baseados em definições etnológicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASTRUC, Rémi. **Le Renouveau Du Grotesque Dans Le Roman Du Xxe Siecle:** Essai d'Anthropologie Litteraire. Paris: Classiques Garnier, 2010.

BARTHES, Roland. "Texto (teoria do)". In: BARTHES, Roland. **Inéditos volume 1:** teoria. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. **História do olho.** Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. **História do olho.** Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes I.** Paris: Gallimard, 1970a.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes II.** Paris: Gallimard, 1970b.

BELLMER, Hans. **Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image.** Paris: Éditions Allia, 2008.

BLANCHOT, Maurice. 1980. **L'écriture du désastre.** Paris: Éditions Gallimard.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless:** a user's guide. New York: Zone Books: 1999.

BURUMA, Ian. **Inventing Japan:** 1853–1964. New York: The Modern Library, 2003.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus: Ed, Unicamp, 1993.

CONNELLY, Frances S. **The grotesque in western art and cultures: the image at play**. New York: Cambridge University Press, 2012.

CROWLEY, Patrick; HEGARTY, Paul (Orgs.). **Formless: way in and out of form**. Bern: Peter Lang, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

FLACCUS, Quintus Horatius. **Arte poética**. Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Editora Musa, 1993.

FLACCUS, Quintus Horatius. **Arte poética**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MELTZER, Françoise. Sobre a questão da Aufhebung: Baudelaire, Bataille e Sartre. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 75, outubro, 2006, p. 3-19.

GASCHÉ, Rodolphe. The Heterological Almanac. In: BOLDT-IRONS, Leslie Anne (Org.). **On Bataille: Critical Essays**. Albany: State University of New York Press, 1995.

HARPHAM, Geoffrey Galt. **On the grotesque: strategies of contradiction in art and literature**. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

HANSEN, Maria Fabricius. **The Art of Transformation: Grotesques in Sixteenth-Century Italy**. Rome: Edizioni Quasar di Severino Tognon, 2018

HOLLIER, Denis. **Against architecture**: the writings of Georges Bataille. Trad. Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press, 1989.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae; Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

NAKAMURA, Yukihiro. **Gesaku ron**. Tokyo: Kadokawa Shoten, 1966.

PALACIOS, Jesús (Org.). **Eroguro, horror y erotismo en la cultura popular japonesa**. Asturias: Satori Ediciones, 2018.

PAWLETT, William. **Violence, Society and Radical Theory Bataille, Baudrillard and Contemporary Society**. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.

PFLUGFELDER, Gregory M. **Cartographies of Desire**. Berkeley: University of California Press, 1999.

POLLIO, Vitruvius. **Tratado de arquitetura**. Tradução, introdução e notas de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins, 2007.

REICHERT, Jim. Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller Koto no Ōn. **Journal of Japanese Studies**, n. 27, 2001.

RODRÍGUEZ, Amaury A. García. O desejo e a representação nas gravuras eróticas japonesas Shunga. **Estudos Japoneses**, n. 28. São Paulo: 2008.

SAITO, Tamaki. Otaku Sexuality. In: BOLTON, Christopher; CSISCERY-RONAY JR., Stan; TAKAYUKI, Tatsumi (Orgs.). **Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

TAKEUCHI, Melinda. The art of the ephemeral. In: PROSER, Adriana. **The art of impermanence: Japanese works from the John C. Weber Collection and Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd Collection**. New York: Asia Society Museum, 2020.

TINSLEY, Elizabeth. The Composition of Decomposition: The Kusōzu Images of Matsui Fuyuko and Itō Seiu, and Buddhism in Erotic Grotesque Modernity. **Journal of Asian Humanities at Kyushu University**. 2, pp.15-45, 2017.

YAMAMOTO, Takato. **Allure of Pharmakon**. Tokyo: Editions Treville, 2004.

YAMAMOTO, Takato. **Altar of Narcissus**. Tokyo: Editions Treville, 2002.

YAMAMOTO, Takato. **Coffin of a Chimera**. Tokyo: Editions Treville, 2010.

YAMAMOTO, Takato. **Divertiment for a Martyr**. Tokyo: Editions Treville, 2006.

YAMAMOTO, Takato. **Necrophantasmagoria**. Tokyo: Editions Treville, 2012.

YAMAMOTO, Takato. **Nosferatu**. Tokyo: Éditions Treville, 2018.

YAMAMOTO, Takato. **Rib of a Hermaphrodite**. Tokyo: Editions Treville, 2008.

YAMAMOTO, Takato. **Scarlet Maniera**. Tokyo: Editions Treville, 1998.

## SOBRE O AUTOR

**Alexandre Rodrigues da Costa** é Professor de Educação Superior da Escola Guignard (Universidade do Estado de Minas Gerais) e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes (Universidade do Estado de Minas Gerais). É autor dos livros *Objetos Difíceis* (7Letras/Funalfa, 2004), *Fora de Quadro* (7Letras, 2005), *Peso morto* (7Letras, 2008), *Corpos cegos* (7Letras, 2012), *Bela Lugosi no ateliê de Kandinski* (7Letras, 2013), *A mímica invertida dos desaparecidos* (7Letras, 2014), *Acidentes de Leitura* (Editora do autor, 2015), *Como assistir a um road movie em pé* (7Letras, 2016) e *Do outro lado, sedimentos ou até onde a vista alcança* (7Letras, 2019). Organizou e traduziu *Poemas de Georges Bataille* (Editora UFMG, 2015) e *Corpos labirínticos: textos de Hans Bellmer* (Grama Editora, 2019). Ele também escreve artigos sobre cinema experimental, filmes, séries de TV, animes e mangás.

Artigo recebido em  
4 de setembro de 2023 e aceito em  
7 de outubro de 2024

# **UM ENSAIO SOBRE ENSAIOS VISUAIS**

**AMIR BRITO CADÔR**

**AN ESSAY ON VISUAL ESSAYS**

**UN ENSAYO SOBRE ENSAYOS VISUALES**



## RESUMO

Ensaaios

Amir Brito Cadôr\*

 <https://orcid.org/0000-0001-9471-3607>

\* Universidade Federal  
de Minas Gerais  
(UFMG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.  
ars.2024.217400

e-217400

Os ensaios visuais têm ganhado cada vez mais espaço em revistas acadêmicas e até mesmo em revistas comerciais. Este ensaio procura trazer um pouco do contexto histórico dos ensaios visuais no campo das publicações de artista, com destaque para as revistas brasileiras publicadas a partir dos anos 1970. As reflexões sobre o ensaio visual foram realizadas ao analisar alguns exemplos selecionados e podem auxiliar no estabelecimento de critérios para a avaliação dos ensaios visuais, de modo que um dia sejam reconhecidos como produção intelectual com o mesmo peso de um artigo acadêmico.

**PALAVRAS-CHAVE** Ensaio visual; Arte para a página; Revista de artista.

## ABSTRACT

Visual essays have been gaining more and more space in academic journals and even in commercial magazines. This essay seeks to bring some of the historical context of visual essays in the field of artist publications, with emphasis on Brazilian magazines published from the 1970s onwards. Some selected samples were used to reflect on the visual essay as structure. This analysis can help in establishing a criteria for evaluating visual essays, so that one day they are recognized as intellectual production worth the same as an academic article.

**KEYWORDS** Visual Essay; Page Art; Artists' Magazine.

## RESUMEN

Los ensayos visuales han ganado cada vez más espacio en revistas académicas e incluso en revistas comerciales. Este ensayo busca traer un poco del contexto histórico de los ensayos visuales en el campo de las publicaciones de artistas, con énfasis en las revistas brasileñas publicadas a partir de la década de 1970. Las reflexiones sobre el ensayo visual se llevaron a cabo analizando algunos ejemplos seleccionados y pueden ayudar a establecer criterios para evaluar los ensayos visuales, para que algún día sean reconocidos como una producción intelectual con el mismo peso que un artículo académico.

**PALABRAS CLAVE** Ensayo visual; Arte para la página; Revista de artista.





O ensaio, enquanto gênero literário, possui elementos de diversos outros gêneros, o que dificulta fornecer uma simples definição. O mesmo acontece com os ensaios visuais, que compartilham características de obras de artes gráficas, de poesia visual, da publicidade, da arte conceitual. No entanto, a maioria das pessoas parece reconhecer um ensaio quando se depara com um, enquanto os ensaios visuais estão em uma espécie de limbo, um lugar indefinido, de modo que eles se confundem facilmente com a ideia de ilustração ou divulgação de um conjunto de trabalhos que, de algum modo, se relacionam. Ao ler a palavra “ensaio visual” associada às imagens, o leitor se vê obrigado a acreditar que um grupo de colagens, uma série de pinturas ou uma sequência de fotografias são, de fato, um ensaio visual, mesmo que não entenda porque são assim chamados.

Os ensaios visuais, que apareceram primeiro em revistas experimentais editadas por artistas e poetas, tornaram-se comuns em revistas acadêmicas brasileiras na área de artes visuais, principalmente nos programas de pós-graduação que possuem a

linha de pesquisa em poéticas visuais. No entanto, não existe muita pesquisa ou reflexão a respeito desse tipo de trabalho artístico, que ainda não recebeu a devida atenção. Este ensaio procura trazer um pouco do contexto histórico dos ensaios visuais no campo das publicações de artista, com destaque para as revistas brasileiras publicadas a partir dos anos 1970. As reflexões sobre o ensaio visual como forma são realizadas a partir de alguns exemplos selecionados.

Qual seria o número mínimo de páginas que um texto deve ter para que possa ser chamado de ensaio? De acordo com o escritor Richard Kostelanetz, organizador de uma coletânea de ensaios experimentais, eles podem “variar de uma página até um livro inteiro” (Kostelanetz, 1975, p. 2), como é o caso do poema concreto de Carl Andre, chamado justamente “An essay on sculpture” (1964). A palavra ensaio no título da obra parece estar em sentido figurado, como tentativa de definição, uma aproximação ao tema ou algo que está em processo. O ensaio de Carl Andre poderia também ser considerado um ensaio visual?

Se não existe um número mínimo de páginas, como diferenciar um poema concreto, uma obra para página e um ensaio visual? A poesia concreta faz uso do espaço gráfico da página como um elemento do poema, tornando o leitor mais consciente de que

o poema é uma forma no espaço. Nesse sentido, o poema concreto é uma arte para a página (*page art*). Qualquer trabalho de artes gráficas também é arte para a página e poderia ser chamado de ensaio gráfico ou ensaio visual, o que tornaria inútil o uso do termo, pois, se pode ser aplicado a qualquer coisa, ele não serve para definir ou explicar nada. O ensaio visual é um tipo particular de arte para a página e, por este motivo, um poema concreto não é um ensaio visual.

A meu ver, o que justifica um trabalho ser chamado de ensaio visual é o encadeamento das ideias apresentadas, utilizando a estrutura das páginas, cuja unidade mínima é a página dupla. É o que permite que seja usada a lógica do ideograma, em que o sentido é produzido pela justaposição de elementos diferentes. É um tipo de pensamento analógico, que procede por metáforas sucessivas, mais do que um pensamento linear, que procede por relações de causa e efeito para atingir um fim determinado.

E se o artista publica uma fotografia ou desenho que ocupa as duas páginas, continua sendo um ensaio, mesmo formado por uma única imagem? Voltamos para a pergunta do parágrafo anterior, trazendo mais um ponto de reflexão: o contexto poderia ser mais um elemento que distingue o que é um ensaio visual e o que é a reprodução de uma obra. Se olharmos para um projeto como o Dupla

Central (2016-2018), da editora Ikrek, que ocupou as páginas de uma revista de passatempos (*A Recreativa*) com proposições artísticas originais (mas nem todas inéditas), percebemos uma pluralidade de abordagens, desde um desenho em formato horizontal, em que a página dupla funciona como uma única página, até os trabalhos que são baseados em diálogo, com elementos diferentes em cada página, mas que interagem ou se complementam.

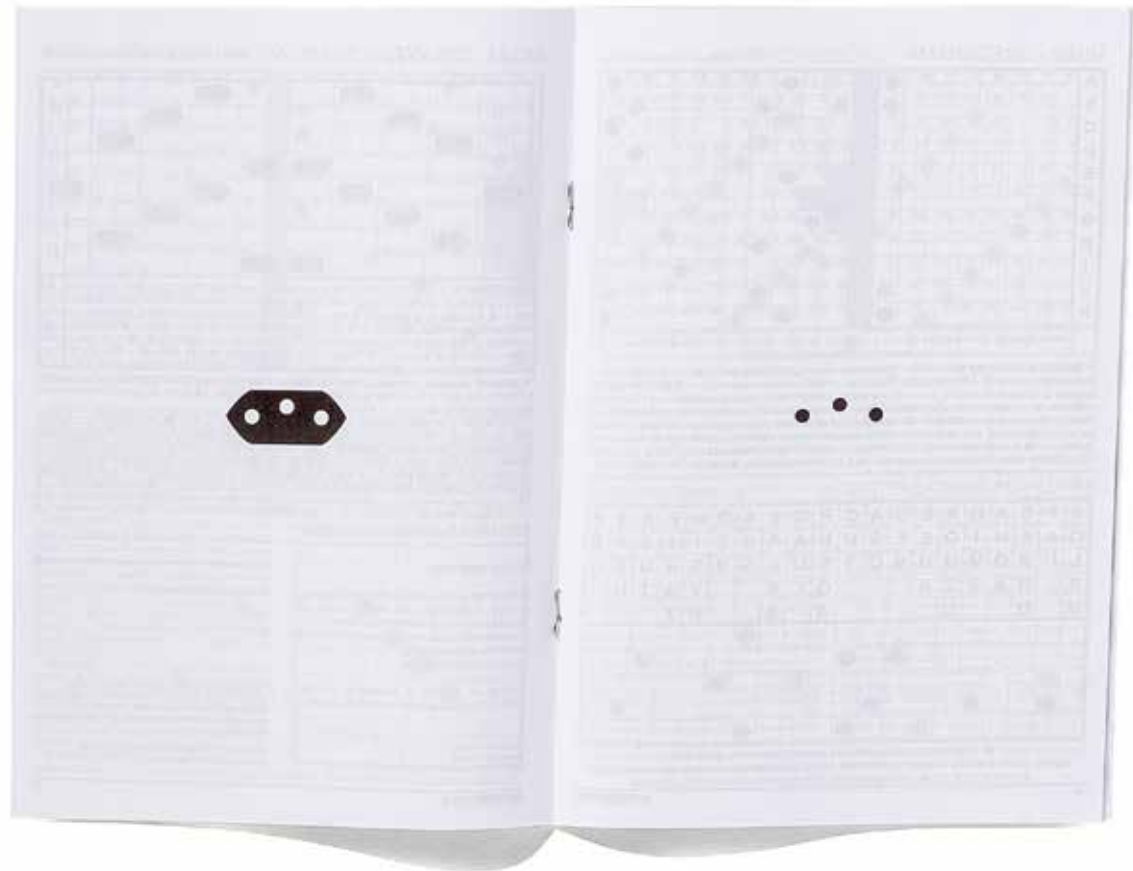


**Figura 1.**  
Ana Dias Batista, "on/off", *A Recreativa*,  
nº 356, 2017. Offset, 31 x 23 cm (aberto).  
Fonte: Ikrek edições

O ensaio visual (também conhecido como ensaio gráfico) é um tipo de obra impressa em que o artista cria um trabalho para ocupar uma sequência de páginas em uma revista ou em um livro/catálogo de exposição. É um tipo de encarte, e sua inclusão em revistas e jornais tem como objetivo aproximar as obras de artistas contemporâneos do grande público, que não costuma frequentar museus e galerias. É uma forma de inserir a arte no cotidiano, misturando-se com produtos da sociedade de consumo, dissolvendo a fronteira entre cultura erudita e cultura de massa.

Assim como o livro de artista, o ensaio visual conjuga elementos espaciais (a página) e temporais (a sequência). Qual seria então a diferença entre um ensaio visual e um livro de artista? Algumas pessoas podem pensar que a diferença está em sua extensão, um ensaio é mais curto, ocupa poucas páginas, enquanto o livro possui certa quantidade de páginas para formar um volume. Mas isso não é uma regra quando se trata de publicação de artista: um ensaio visual pode ser extenso, chegando a ocupar um caderno de 36 páginas, como é o caso de *a vida, o amor, a morte*, trabalho de Jean-Luc Moulène publicado em edição especial do jornal *Valor Econômico* por ocasião da Bienal de São Paulo em 2002. Um livro de artista pode ocupar uma única folha dobrada ao meio, como fez Eric Watier em seu *Un livre, un pli* (2001).

Por outro lado, um livro de artista pode ser constituído por um ensaio visual que ocupa toda a sua extensão ou pode conter um ou mais ensaios visuais. Alguns artistas que se interessam por narrativas fotográficas, como o casal britânico Telfer Stokes e Helen Douglas, publicaram pequenos livros que são constituídos por diversos ensaios curtos (*Chinese Whispers*, 1976) ou que possuem um único ensaio visual (*Real Fiction: an Inquiry into the Bookeresque*, 1987). Podemos dizer que a principal distinção entre o livro de artista e o ensaio visual está em sua forma de apresentação, em um caso, uma publicação autônoma e, em outro, como um acontecimento dentro de uma publicação.

De modo geral, as revistas de poesia cumprem uma função além da simples divulgação dos poemas, elas servem como um laboratório para as experimentações de linguagem de poetas – é muito comum que os poemas sejam publicados primeiro em revistas e depois, com alguns cortes ou modificações, sejam incluídos em livro. Em alguns casos, acontece o mesmo com os ensaios visuais: eles podem fazer parte de um conjunto maior de imagens que o artista apresenta em uma revista e só ganhar sua versão definitiva em livro posteriormente. Uma parte da série *X-Range*, de Regina Vater, publicada em livro em 1977, foi apresentada antes em página dupla do jornal *Galeria de Arte Moderna* (GAM, 1976).

A relação entre o ensaio visual e o livro de artista fica mais evidente no percurso de Waltercio Caldas, que tem diversos livros de artista publicados, e é um dos pioneiros na publicação de ensaios visuais no Brasil, a começar por sua contribuição para o primeiro número da revista *Malasartes* (1975), “Leitura Silenciosa”, um grupo de desenhos inscritos em retângulos que ocupavam uma página dupla, como cartas em um jogo da memória. O artista afirma que deve dizer com os meios próprios da arte o que ele tem para dizer<sup>1</sup>, sendo esta sua forma de estar no mundo. No livro *Aparelhos*, de 1978, o artista desenvolveu uma série de trabalhos a partir de uma reflexão sobre as diferenças entre a fotografia como arte e o registro fotográfico de obras de arte. Ele deu continuidade à sua pesquisa produzindo imagens que foram criadas para serem reproduzidas, resultando no livro *Manual da Ciência Popular* (1982), com obras novas, que foram concebidas para o livro. Uma produção exclusiva para a revista *Guia das Artes* (nº 17, Ano 4, 1989, p. 44-49), *Is = (the mirror) a veil?*, é um ensaio com fotos de Wilton Montenegro, fotógrafo especializado em documentação de obras de arte, que foi publicado como livro autônomo, com o mesmo título do ensaio, em 1998. Para a edição nº 10 da revista *Serrote*, Waltercio produziu “Ficção nas coisas” (2010), um ensaio que ocupa um caderno inteiro da revista. O artista fez uma



separata, uma publicação autônoma, utilizando alguns cadernos extras que foram impressos junto com a revista. Ele criou uma capa para sua publicação, que circulou também como um livro de artista em edição limitada, numerado e assinado.



**Figura 2.**

Waltercio Caldas,  
*Leitura Silenciosa*, Malasartes, nº 1, 1975.  
Offset, 46 x 32 cm (aberto).  
Acervo da Coleção Livro de Artista/UFMG

O ensaio visual, então, está mais próximo da arte para a página (*page art*) e do encarte (*insert*) do que do livro de artista. Em todo caso, não se trata de mera reprodução de um trabalho existente, mas um trabalho original que foi criado para ser reproduzido. Ao menos

assim foi na década de 1960, quando artistas como Dan Graham publicaram trabalhos de arte em páginas de revistas comerciais ao lado de anúncios.

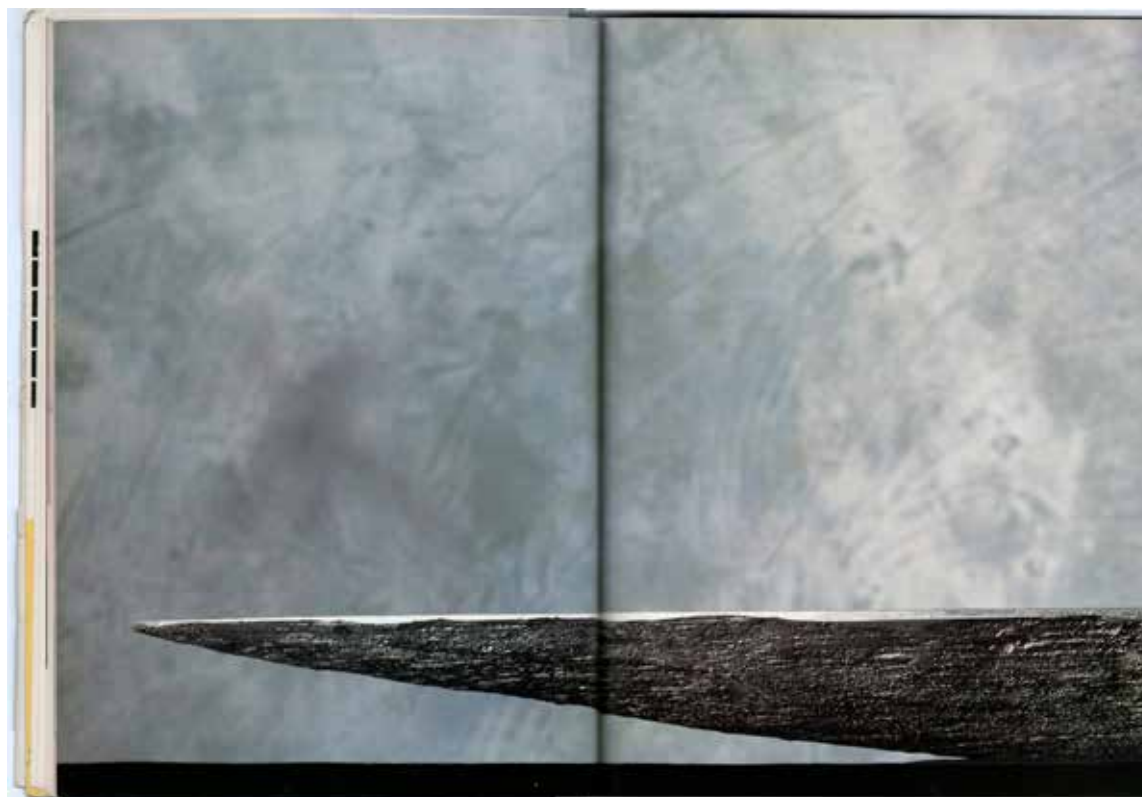
Um dos mais conhecidos exemplos de ensaios visuais reunidos em livro é o catálogo da exposição organizada por Seth Siegelaub, reunindo oito artistas minimalistas e conceituais, conhecido como *Xerox Book* (1968), em que cada artista foi convidado a ocupar 25 páginas do catálogo com uma proposta original, utilizando a copiadora para produzir os trabalhos. A exposição aconteceu apenas nas páginas do livro, não havia trabalhos na galeria.

No caso do *Xerox Book*, não se trata de um conjunto de trabalhos de cada artista, o catálogo não é um portfólio com uma amostra da produção previamente existente ou com registros das obras no espaço expositivo, mas é o próprio catálogo que se tornou espaço expositivo. É interessante esta ênfase na ideia de que um catálogo pode ser uma exposição portátil que possui uma duração estendida, podendo ser levado para qualquer lugar e acontecendo novamente cada vez que o livro é aberto, diferentemente da exposição realizada em museus e galerias, que possui a duração em um período de tempo definido.

Outro tipo de catálogo de exposição que se relaciona com os ensaios visuais é a tradução gráfica das obras, tal como encontramos em *Revista* (2009), publicação distribuída por ocasião de uma exposição de Ana Dias Batista, Laura Huzak e João Loureiro. Algumas obras foram transformadas em desenhos feitos com linhas de contorno, sem preenchimento, de modo que o catálogo imita uma revista de passatempo e um livro de colorir. Outros desenhos foram criados especificamente para a publicação, em diálogo com a montagem, dando origem a jogos de associação entre os desenhos e suas legendas.

A percepção do tempo incorporado na obra acontece pela sucessão de páginas. Um ensaio de Carlos Fajardo, publicado em *Guia das Artes* (nº 25, 1991), uma escultura em metal fotografada sob dois pontos de vista, de cima e de lado, cada parte sendo mostrada em uma página dupla, transformando um elemento espacial em elemento temporal: é a memória do leitor que faz a junção das partes e forma mentalmente a imagem do todo. Diferentemente do espaço da galeria, em que as imagens podem ser vistas simultaneamente, nas páginas do livro ou revista vemos apenas duas páginas de cada vez, sendo necessário virar as páginas para vermos todo o conjunto em uma sucessão de momentos.

**Figura 3.**  
Carlos Fajardo, *Guia das Artes* nº 25, 1991.  
Offset, 46 x 32 cm (aberto).  
Acervo da Coleção Livro de Artista/UFMG.



Poder-se-ia dizer que o ensaio visual é um tipo de narrativa gráfica, nome que também é usado para se referir às histórias em quadrinhos, principalmente as que são dirigidas ao público adulto. Os quadrinhos abstratos e os quadrinhos experimentais, em que os elementos de composição se tornam elementos narrativos, são o tipo de quadrinho que está mais próximo do ensaio visual. Boa parte dos poemas e livros-poemas do movimento poema-processo, que fazem uso da sequência, poderiam também ser chamados de

ensaios visuais, já que estão em uma região de vizinhança das artes plásticas, dos quadrinhos e do cinema, mais do que da literatura.

Alguns ensaios consistem inteiramente de imagens (desenhos ou fotografias) que “definem certa realidade ou documentam um evento (ao invés de contar uma história)” (Kostelanetz, 1975, p. 9), o que poderia incluir nesta categoria as performances para a página de Hudinilson Jr. (*Xerox Action*, 1978-1982).

E se o ensaio visual for constituído a partir da ideia de “tema e variações”, a simples repetição seria suficiente para causar a percepção de que se trata de uma experiência espaço temporal, mesmo que não exista algum tipo de encadeamento entre as páginas? Essa forma de apresentação do ensaio, como aponta Max Bense, é da ordem do “argumento que se articula discretamente, por meio da repetição incansável” (BENSE, 2014). O arquiteto Minoru Naruto consegue traduzir nova percepção do espaço em “O ambiente se verbaliza”, ensaio publicado na revista *Através* (Livraria Martins Fontes Editora, janeiro de 1983). São desenhos que compartilham uma estrutura comum, a representação de um ambiente interno, mas a cada vez os elementos figurativos do primeiro desenho são substituídos por elementos diferentes, incluindo letras. Pela repetição das coisas sempre na mesma posição

na página, o trabalho provoca a sensação de camadas sobrepostas, como se as folhas de papel tivessem se tornado transparentes.

A apresentação de uma série de imagens que compartilham certas características formais ou temáticas em uma publicação traz um senso de tempo que se estende, que se prolonga e que acompanha o folhear das páginas. A repetição pode ter o efeito de ampliação de uma ideia, como em “A Guerra Incompreensível”, de Alex Flemming publicado na revista *Arte em São Paulo* (nº 10, setembro de 1982): formado por fotocópias de jornais em japonês, finlandês, árabe, turco, sânscrito e grego, com matérias a respeito da Guerra das Malvinas, o ensaio ora mostra o mapa-múndi, ora um detalhe do mapa da região do conflito, na época em que a Inglaterra reivindicava a propriedade de uma ilha ao sul da Argentina.

Quando se menciona a palavra “narrativa” para se referir a publicações, seja um livro de artista ou um fotolivro, a maioria das pessoas associa com uma sucessão linear de coisas ou eventos, uma pequena história, algo com início, meio e fim bem definidos. Mas o ensaio visual pode também ser antinarrativo. É o que apontam os trabalhos seriais de Sol LeWitt, que faz uso de estruturas e sistemas, por vezes adotando uma grade ortogonal como forma de apresentação das imagens na página, como em *Photogrids* (1977),

uma série de fotografias coloridas de padrões de grelha encontrados na arquitetura, em estampas de tecidos e outras estruturas, arranjadas em padrões de 3x3, com 9 imagens quadradas em cada página. O grid é antinarrativo porque é não-hierárquico, a posição dos elementos não destaca sua relevância em relação aos outros – o primeiro ou o que está no centro não é o mais importante. Em muitos de seus livros e ensaios a sequência é indiferente, as páginas podem ser reordenadas sem alterar o significado, como em *Geometric Figures & Color* (1979), formado por seis figuras geométricas planas reproduzidas em três cores primárias, cada vez sobre um fundo amarelo, vermelho ou azul, em todas as suas combinações possíveis.

Todo ensaio visual é constituído apenas por imagens? Alguns dos primeiros ensaios visuais imitavam o estilo de artigos científicos, com o texto em duas colunas e diversas ilustrações como uma demonstração do texto. É o caso de “Domain of the Great Bear”, uma colaboração de Mel Bochner e Robert Smithson, publicada na revista *Art Voices* em 1966. A dupla apresenta um texto inexpressivo, repleto de absurdos institucionais sobre o American Museum of Natural History e Hayden Planetarium, em Nova York (Ver RORIMER, 1999).

A escolha tipográfica, a composição do texto na página e outros recursos gráficos podem ser combinados para comunicar

ou revelar uma ideia que não seria possível usando a linguagem convencional. Podemos chamar de ensaio visual uma obra que é apenas verbal? Considerando a “virada linguística” da arte nos anos 1960, em que muitas obras são exibidas como informação textual, qual o limite entre o ensaio literário e o ensaio visual? Qualquer tipo de texto pode ser um ensaio visual ou apenas os textos em que sua forma gráfica é um elemento significante, que faz parte do sentido, que não pode ser apresentado de outra maneira? Depende só da intenção do artista, depende do contexto ou a obra é uma entidade autônoma e sua interpretação deve se basear em sua forma de exposição? Entendo o ensaio visual como um tipo de informação estética, no sentido dado por Max Bense, uma informação que incorpora sua forma de apresentação como parte da mensagem. Ou como diria o teórico da informação Marshall McLuhan, cujas ideias muito influenciaram os artistas que fizeram uso das mídias de massa: “o meio é a mensagem”.

Um ensaio que é formado por imagens deve sempre vir acompanhado de um texto introdutório? Tal prática se baseia em uma falta de confiança na capacidade intelectual do leitor, fenômeno típico de uma sociedade logocêntrica que perdeu a capacidade de análise e interpretação das imagens e se baseia nos comentários de especialistas mais do que nas próprias percepções. Ainda nos



anos 1940, o pintor Ad Reinhardt (1913-1967) fez uma paródia dessa necessidade de apresentar as imagens sempre acompanhadas de comentários verbais na série *How to look*, uma página ilustrada sobre arte moderna, frequentemente usando diagramas para explicar, de modo bem-humorado, conceitos complexos.

As intervenções em classificados de jornal e as obras para revistas publicadas nos anos 1960 e 1970 não eram associadas a nenhum texto explicativo, causando surpresa, espanto, perplexidade, indignação ou indiferença nos leitores. A série de anúncios lacônicos de Steven Kaltenbach, publicados na revista *Artforum*, de novembro de 1968 a dezembro de 1969, são provocativos: “Smoke”, “Tell a Lie”, “Start a Rumor”, “Teach Art”, “Expose Yourself” ou “You Are Me”. Os ensaios visuais são herdeiros dessas intervenções e, a não ser que o texto faça parte do trabalho, não deveria ser necessário nenhum tipo de texto para mediar sua recepção.

Outra questão difícil: um trabalho deve ser criado especificamente para o meio impresso para que seja considerado como um ensaio visual? Qual é a medida que separa um ensaio visual da mera reunião de desenhos/pinturas/colagens/fotografias, tal como encontramos em um portfólio? Considerando os desenhos de Guto Lacaz, publicados em *Guia das Artes* (nº 24, 1991), diria, mais uma vez, que a forma de apresentação é uma característica que define

o ensaio visual. Neste caso, os desenhos foram distribuídos de modo aleatório dentro de um grid, ocupando três páginas duplas. Olhando com atenção, percebemos que alguns elementos se repetem em cada dupla, comparando as páginas, percebemos no canto inferior direito, como uma chave de leitura, o último elemento da série, a figura de uma família utilizando diferentes meios de transporte (carro, navio, foguete) como se estivesse saindo da página e apontando para a página seguinte. A página que tem o navio mostra desenhos de objetos relacionados com água, animais marinhos; a página que tem o foguete mostra figuras no ar, uma mulher levitando.

O editor pode interferir no trabalho artístico, adaptando-o ao formato da publicação? Muitas vezes, ao ver o seu trabalho publicado, o artista se depara com situações que escapam ao seu controle, como o aumento da margem ou a presença de margens ou molduras em uma imagem que deveria ser sangrada. Em certos trabalhos, até mesmo o texto de cabeçalho ou rodapé e a numeração da página podem atrapalhar a apreciação da obra, que passa a ser tratada como ilustração para a revista e não como uma obra de arte para a página. E se a imagem foi concebida para ser reproduzida na página direita e o editor decide reproduzir na página esquerda?

O artista deve levar em consideração o tamanho ou a proporção da página ao criar o seu trabalho? Entendo os ensaios visuais como

um tipo de *page art*, que, por sua vez, é um tipo de obra *site specific*, uma obra concebida para a página. Um bom exemplo é o trabalho de Mary Dritschel, “Duas folhas, quatro lados”, publicado na revista *Corpo Estranho* (1983): caso o editor tivesse escolhido apresentar o trabalho como duas páginas duplas, arruinaria a relação frente/verso proposta pela artista.

O contexto pode se referir ao lugar em que foi publicado (em uma revista) ou ao local (uma imagem em uma página específica). Ele também pode ser dado pela inclusão de um título na própria imagem, como na série *A Ilustração da Arte*, publicada por Antonio Dias em livros e revistas no Brasil, na Itália, na Argentina e na Alemanha, na década de 1970. Destaco uma colaboração para a revista *Kunst Nachrichten*, edição de abril de 1973, em que Antonio Dias apresenta lado a lado, em uma página dupla, duas fotografias que mostram figuras com formato semelhante, o topo de uma montanha e a mão de uma pessoa com um punhado de areia que escapa entre os dedos, formando um pequeno monte, com o título *The Illustration of Art* no topo de cada imagem, trazendo uma reflexão a respeito das escalas, de como a reprodução fotográfica permitiu colocar em uma página algo imensamente grande ou muito pequeno, modificando nossa percepção do mundo.

**Figura 4.**  
Mary Dritschel, "Duas folhas,  
quatro lados", *Corpo Estranho*, 1983.  
Offset, 22 x 20 cm (aberto).  
Acervo da Coleção Livro de Artista/UFGM

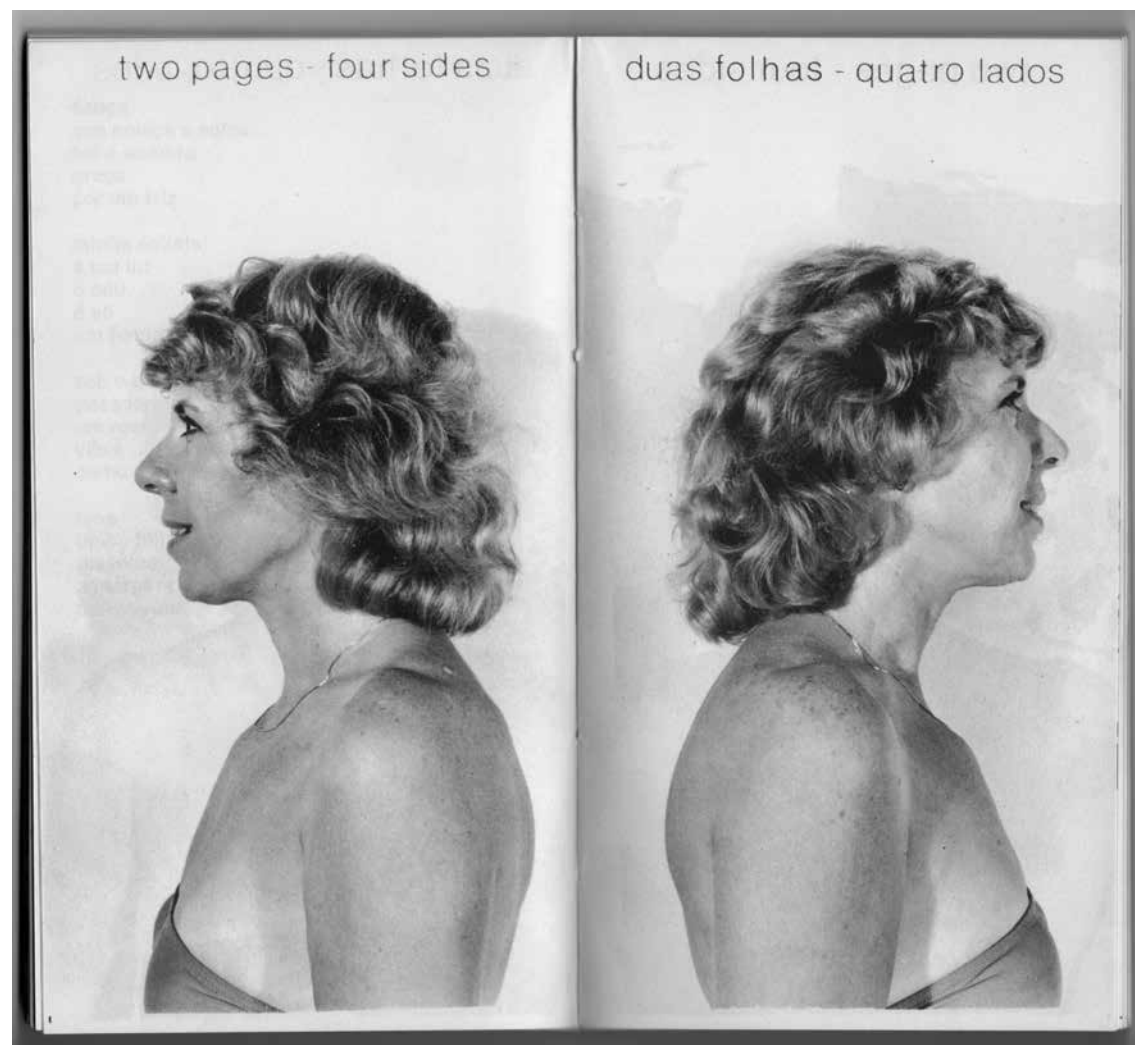


**Figura 5.**  
Antonio Dias, "The Illustration of Art",  
*Kunst Nachrichten*, 1973.  
Offset, 25 x 36 cm (aberto).



Os termos ensaio visual e ensaio gráfico são equivalentes? Em algumas situações, os dois são usados de modo indistinto, apesar de suas diferenças. Entre os fotógrafos, já é bem conhecido o termo “ensaio fotográfico” para se referir a uma sessão de fotografias no estúdio, ou um conjunto de fotos que possuem características formais semelhantes ou que possuem o mesmo tema. Entre os gravadores, ensaio gráfico tem sido usado para nomear uma série de gravuras, o que, em outra época, seria apresentado como um

álbum. Entre os profissionais de artes gráficas, ensaio gráfico pode ter outro sentido: as características da imagem são o resultado do processo de impressão utilizado, apresentando cores e texturas que não podem ser obtidos de outro modo, como na revista *Klaxon Extra-Texto* (2013), um projeto feito em parceria por Fabio Morais e Marilá Dardot, em que cada página foi impressa oito vezes, as sobreposições produzem uma cor preta que é mais densa e que possui mais nuances do que as camadas de um arquivo digital.

As intervenções gráficas realizadas por artistas em uma publicação também são um tipo de ensaio gráfico, como em *Vulgata*, trabalho de Wallace Masuko, que ocupa todas as 516 páginas de uma edição especial da revista acadêmica *Ars* (2022). Com uma abordagem mais próxima da crítica institucional, ele sobrepôs aos diversos artigos e ilustrações da revista o roteiro de um filme de Júlio Bressane, que se diferencia dos outros textos pelo seu tamanho (letras em corpo maior), pela cor (em vermelho sobre o texto preto) e pela forma das letras.

Qualquer sequência de páginas com desenhos ou fotografias pode ser um ensaio visual? Também são os livros infantis sem palavras, chamados de livro-imagem? E as páginas iniciais de uma edição de luxo de uma obra literária, que funcionam como uma

continuidade da folha de rosto em certos livros projetados nos anos 1950 pelo designer francês Robert Massin? Faz sentido usar esse termo para se referir a trabalhos anteriores ao surgimento do conceito? Ele serve para se referir a trabalhos de ilustração, artes gráficas e *design* editorial ou é exclusivo do campo das artes visuais?

Cada vez é mais comum a ideia de *design* autoral, em que o produto não é apenas resultado de uma prestação de serviço, mas um trabalho autônomo, criado por iniciativa própria. Neste tipo de trabalho, o profissional atua mais parecido com um artista do que um *designer* – seus métodos e os seus propósitos podem ser diferentes, mas os resultados são semelhantes. Então, o ensaio visual, que é um tipo particular de obra das artes visuais, pode ser uma obra criada pelo *designer* que fez o projeto gráfico de um livro ou revista?

Quem define se um conjunto de páginas é ou não um ensaio visual? Basta o autor reivindicar a obra? E se o autor não se pronuncia, o editor é quem tem a palavra final? Um trabalho que foi criado como ilustrações avulsas para um livro e que teve sua publicação póstuma em outro contexto, com novo projeto gráfico, formando uma narrativa que antes não existia, continua sendo um conjunto de ilustrações ou se tornou algo novo, criado a partir de imagens existentes?

A autoria do ensaio visual é da pessoa que produziu as imagens ou de quem compôs a sequência? Um exemplo radical é a obra do alemão Hans-Peter Feldmann, que fez uma cópia de uma revista de notícias semanal austríaca (*Profil* nr. 6 vom 07.02.2000, *ohne Worte*). Ele removeu todos os anúncios e todo o conteúdo verbal, manteve o *layout* original, deixando apenas as imagens fotográficas. A revista “sem palavras” é um múltiplo em edição ilimitada, contrariando a ideia de que a obra de arte deve ser única ou exclusiva. As fotografias, antes isoladas em seus contextos, separadas por colunas, fios tipográficos e caixas de texto, usadas para ilustrar matérias diversas, passam a se relacionar umas com as outras e também com o espaço em branco da página, produzindo novos significados.

Se qualquer pessoa pode fazer um ensaio visual com imagens prontas, se até mesmo a composição e a sequência podem ser feitas por outra pessoa, estamos diante de um novo conceito de autoria, que não implica virtuosismo ou domínio técnico, mas o domínio da linguagem, seja verbal ou visual. O poeta Décio Pignatari já dizia que o poeta é um *designer* da linguagem (Pignatari, 2005), o que talvez explique porque a leitura do ensaio visual é mais parecida com a leitura de um poema do que de um texto em prosa.<sup>2</sup>



## NOTAS

- 1** Depoimento ao autor, na residência do artista, em agosto de 2018.
- 2** Este ensaio faz parte da pesquisa Pequenas Utopias: revistas de artista no Brasil, realizada com apoio da Fapemig.

## REFERÊNCIAS

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. In: **Revista Serrote**, IMS, n.16, Rio de Janeiro, 2014.

Kostelanetz, Richard. **Introduction to Essaying Essays**: alternative forms of Exposition. New York: Out of London Press, 1975.

Pignatari, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

RORIMER, Anne. Siting the Page: Exhibiting Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA. In: NEWMAN, Michael; BIRD, John (ed.). **Rewriting Conceptual Art**. London: Reaktion Books Ltd., 1999, p. 123-139.

## SOBRE O AUTOR

**Amir Brito Cadôr** é artista e professor de Artes Gráficas na Escola de Belas Artes e professor permanente do PPG Artes da UFMG. É curador da Coleção Livro de Artista da UFMG e fez a curadoria da exposição *Pequenas Utopias: revistas de artista no Brasil* na Caixa Cultural em São Paulo em 2024. Seu livro mais recente, *Eu nunca leio, só vejo as figuras*, foi publicado pela Lote 42 em 2024. Atualmente trabalha em um livro sobre a história das publicações de artista no Brasil.

Ensaio submetido em  
19 de outubro de 2023 e aceito em  
13 de maio de 2024.

**NADABASTA**

**MEMORIAL PARA CONCURSO DE  
PROFESSOR TITULAR**

**MARCO FRANCESCO BUTI**

**NADABASTA  
MEMORIAL FOR TENURED PROFESSOR SELECTION PROCESS**

**NADABASTA  
MEMORIAL PARA EL CONCURSO DE PROFESOR TITULAR**

## RESUMO

A partir da experiência concreta de mais de três décadas em cursos de Artes Visuais na Universidade Pública de São Paulo, discute-se a posição do artista e da arte no espaço acadêmico, e a adequação dos critérios instituídos para este conhecimento. A ideia de intervenção artística na Academia acompanhou todo o processo de Concurso para Professor Titular.

**PALAVRAS-CHAVE** Arte; Universidade; Pesquisa; Artista; Professor; Ensino

## ABSTRACT

After three decades of concrete teaching experience in Visual Arts classes at the public University of São Paulo, the position of the artist and of art in the academic space is discussed, as well as the appropriacy of the institutional criteria for this knowledge. The idea of artistic intervention at the Academia has accompanied the entire process of the exam for Professor Titular.

## KEYWORDS

Art; University; Research; Artist; Professor; Teaching

## RESUMEN

Después de tres décadas de experiencia concreta de docencia en clases de Artes Visuales en la Universidad pública de São Paulo, se discute la posición del artista y del arte en el espacio académico, así como la adecuación de los criterios institucionales para ese conocimiento. La idea de intervención artística en la Academia acompañó todo el proceso de examen para Profesor Titular.

## PALABRAS CLAVE

Arte; Universidad; Investigación; Artista; Profesor; Enseñanza

Ensaaios

Marco Francesco Buti\*

 <https://orcid.org/0000-0002-1151-8660>

\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.228122>

e-228122



██████ Pintura de Sergio Niculitcheff,  
a quem agradeço. Sem título, 90 X 90 cm,  
óleo sobre tela, 2009.



Não é impossível que um autor seja um grande homem; mas não será fazendo livros, seja em versos ou em prosa, que ele se tornará tal.

Jean-Jacques Rousseau

Uma época compreende mal a outra; e uma época *pequena* compreende mal todas as outras da maneira mesquinha que lhe é própria.

Ludwig Wittgenstein

## PESQUISA

Não pesquiso. Não investigo. Não indago. Não produzo. Não relato. Mas *tento* fazer arte. Sem metodologia nem justificativas.

Não pude evitar abrir o memorial com esta série de negativas, certamente pouco ortodoxa e talvez insolente. Desejava cristalina minha posição - num contexto onde se pretende demais fazer e desfazer com discursos e interpretações maleáveis - quanto ao artista na Universidade pública, no momento de olhar mais para trás que para a frente, tentando compreender um percurso de mais de trinta anos, que apesar de tantas mudanças inesperadas, surpreendentes, caóticas, imprevisíveis, indesejadas, continua se

debatendo com as mesmas questões, para as quais parece não se desejar solução. Se houver.

Desagradarei alguns. O conceito de “pesquisa” é por vezes defendido como um tabu. Mesmo quando sua aplicação não seria inevitável, como no trabalho artístico. Não quero sugerir que arte dispense estudos e leituras. Atrai-os, mas sem necessitar organizá-los em métodos de pesquisa. Deveria causar mais escândalo um modelo de atividade docente que veio afastando os professores das atividades fim, ao impor um gasto crescente de tempo dedicado às atividades meio.

Não me satisfaria um memorial centrado apenas na minha atuação como artista e professor na Universidade Pública ao longo de 31 anos. Tentarei limitar a ficção apenas à arte. As fronteiras ficção/realidade são indistintas, se existem. Memoriais, projetos e currículos podem ser ficcionais como notícias. A memória, como sabemos, arrisca incluir a invenção.

Justamente por ser artista e professor, essas décadas estiveram e estão embebidas com o dilema do artista na Universidade, polêmica frequentemente alimentada por questões absurdas. Portanto, a partir de minha experiência nessa condição, vou tentar refletir, sem poder resolver, e sem querer responder, sobre “o artista na



Universidade”. E não creio ser conveniente nem recomendável, no momento em que se pleiteia a ascensão ao último degrau da carreira acadêmica, apenas seguir os modelos sugeridos para este exame, conforme o estabelecido. Esta primeira parte será, talvez, um memorial indireto.

Estarei expondo observações, inquietudes, dúvidas, reflexões, convicções. As certezas, deixo aos fanáticos.

De um ponto de vista estritamente pessoal, seria fácil responder, e este texto se encerraria logo adiante. Fiz todos os meus exames tornando explícita minha posição: a arte é a mesma dentro e fora da Universidade. Mestrado, Doutorado, Processo Seletivo para ingresso na USP, Exame de Efetivação, Livre-Docência e Memorial para Livre-Docente 3 apresentaram meu trabalho artístico sem tentar fantasiá-lo de pesquisa acadêmica. Como um bom número de colegas, mestrandos e doutorandos, antes e depois de mim, tiveram a mesma atitude, poderia considerar a questão resolvida. Muitas bancas, ou seja, pessoas reais, seguindo as normas vigentes na Universidade, aprovaram o trabalho artístico em si, geralmente associado a um texto fora dos parâmetros acadêmicos mais estritos.

Acredito ter tido algum papel em tal abertura, a partir de meu mestrado. Defendido em 1994, foi apresentado no ano seguinte,

no I Simpósio de Pós-Graduação em Artes Visuais promovido por Annateresa Fabris<sup>1</sup>. Na ocasião, deixei claro que o mestrado não era *sobre* algo, *mas era o trabalho artístico em si*. A “dissertação” depositada na biblioteca, além do registro visual das gravuras, continha fragmentos extraídos de outros autores, relacionados a pequenos textos de minha autoria, tentando falar sobre o processo de gravação de um ponto de vista *interno*, da experiência do fazer. Lembro de comentários acolhendo aquela tentativa, que apenas ousava se afastar do modelo de texto fácil, repleto de citações, sem arriscar um pensamento próprio, mas conforme aos padrões acadêmicos *estabelecidos para outros conhecimentos*. Eu mesmo tinha começado a escrever buscando me adequar, mas comecei a sentir um profundo incomodo com a desonestidade do que escrevia sem sucesso. Admiti que os pequenos textos anotados rapidamente a qualquer momento, ligeiramente aperfeiçoados em poucos minutos ao digitá-los, mas para os quais olhava durante horas procurando continuar, eram completos em algumas linhas, e não aceitavam ser alongados. Paradoxalmente, estava aprendendo a escrever radicalizando o caráter visual de minha “dissertação”... Mais tarde, constatei com desgosto que uma maneira de escrever surgida de minha falta de intimidade com a escrita, e como resposta pessoal

à repulsa causada pelo padrão vigente, estava se convertendo em mais um modelo.

Apesar de uma aceitação menos reticente - mas longe de generalizada - a partir daquele momento, de trabalhos artísticos afastados dos padrões acadêmicos, sempre considerei a situação frágil. Tudo dependia e depende da disposição de orientando e orientador. Aqui cabe lembrar que minha orientadora de mestrado e doutorado, Carmela Gross, não assumiu o papel de zelar pela imposição do rigor acadêmico fora de lugar, mas comportou-se como artista. Outros tiveram e continuam tendo a mesma atitude. No entanto, não vou dizer, baseado na minha trajetória pessoal até aqui, que a arte foi plenamente aceita pela Universidade. Continua havendo uma opinião, provavelmente majoritária, amparada pelas normas gerais, *elaboradas para outras áreas do conhecimento*, exigindo que o trabalho artístico assuma procedimentos de pesquisa.<sup>2</sup> Geralmente, basta um texto acadêmico, embasamento teórico e justificativas para transformar arte em pesquisa. Portanto, prefiro dizer, baseado no panorama geral das Universidades brasileiras, que a realização de um trabalho artístico *ainda não foi oficialmente admitida* como conhecimento em si na Universidade, apesar das exceções e de sua presença há décadas.

Não se pode mais considerar a arte muito nova na Academia. Tem 46 anos, iniciados em 1971, com o Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. O tempo já deveria ter demonstrado o óbvio: que a insistência na adequação aos padrões acadêmicos, para o artista/professor, contribui para abrir caminho ao incompetente. Ainda mais considerando a evidencia – irrefutável – que nem todos os declarados artistas realmente o são. Com ou sem doutorado.

Mas quem seria o competente?

Admitamos, antes de qualquer consideração, ser difícil a coexistência entre a imagem ainda atribuída ao artista – criativo, contestador, questionador, fora dos padrões, inconformista – com a realidade contratual de servidor público. Apesar de em boa parte fictícia, exageradamente baseada no Romantismo e no Modernismo, cada vez mais contestada, tal imagem e comportamento ainda se mantém, pelo menos parcialmente, inclusive por razões de marketing. Especulações sobre a figura e o caráter do artista na Universidade não são generalizáveis - a não ser acreditando em algum atributo inevitável, como a tendência saturnina – ao contrário do contrato de trabalho, o mesmo para todos.

O primeiro impulso seria responder à busca de competência com o melhor artista, talvez um grande artista, com doutorado.

Mas o que seria um grande artista, na Universidade? Onde o comportamento *não pode ser o mesmo do circuito artístico*, embora a arte, na minha opinião, continue a mesma. A disposição a *servir* é fundamental, sem contrariar a natureza da arte, se a entendermos como algo superando as manifestações do ego. Não é diferente com o cientista pesquisador: por isso tantos tendem a relegar a docência ao último plano.

Uma primeira dificuldade é identificar o grande artista, já que nada o diferencia do ser humano comum. A fama não é um indicador infalível. Pelo menos os muitos alunos inteligentes, mantendo com o artista/professor, nas aulas, uma relação bem diferente daquela do circuito artístico, costumam identificar com segurança razoável o bom e o mau docente. Após um semestre, a despeito da paridade conferida pelos doutorados que todos ostentam, nem todos os gatos continuam sendo pardos. A simples convivência costuma desvelar o que pode ter escapado às avaliações oficiais. É duvidosa a relação bom artista=bom professor. Pretende-se garantir uma coisa através de outra, como em tantos outros casos. Os fatos tanto refutam quanto confirmam esta esperança. Convenhamos, porém, que a Universidade exagera no seu otimismo (não só para artistas), de encontrar na mesma pessoa um bom artista, professor, pesquisador, gestor, burocrata.

O bom ou grande artista se destacaria pela qualidade de seu trabalho, seu percurso, pelo reconhecimento público *fora da* Universidade (talvez este seja o núcleo de toda a questão: dentro e fora da Universidade. Voltarei ao ponto mais tarde). As qualidades de tal trabalho raramente se realizam seguindo “metodologias de pesquisa”. O artista, pertencendo ao quadro docente, deveria se adequar aos procedimentos necessários à pesquisa científica? Por este motivo, serviria como referência, objeto de estudo, mas não como professor, já que o ensino seria indissociável da pesquisa? É desejável que aquela figura questionadora e criativa, admitida na Academia, se metamorfoseie apenas no fiel cumpridor de normas, mesmo reconhecendo-as sem sentido?

Mas o dilema é mais complexo. A qualidade artística do trabalho não é suficiente, por si só, ao reconhecimento público. Se a rigorosa progressão na carreira acadêmica, atestando um maior conhecimento, se dá por sucessivos concursos, bancas incluindo sempre membros isentos, com examinadores de nível cada vez mais alto, a progressão na carreira artística, tida como livre e criativa, também tem suas exigências. Depende de relações menos formais, mas não menos fundamentais, como nascimento, riqueza, convivência com colecionadores, galeristas, patrocinadores,

críticos e curadores, presença constante em *vernissages*, festas e jantares, a escolha das roupas mais adequadas e a maneira certa de se comportar. Seria um rigor equivalente, mas de outra natureza? Tudo isso exige a presença física do artista, e demanda um tempo *totalmente incompatível com um contrato de dedicação exclusiva à Universidade*. Não podemos ser substituídos por assistentes nessas ocasiões, ao contrário da possibilidade de delegar, ao menos em parte, as aulas a orientandos de vários níveis. Na arte, o assistente desempenha tarefas menos públicas, como realizar o trabalho concebido pelo artista, total ou parcialmente, apoiar a montagem da exposição, o transporte e embalagem de obras.

A presença do professor na aula é muito mais importante que a do artista no *vernissage*. A obra, o trabalho, qualquer denominação que usemos, deveria catalisar as atenções. O público presente não está em busca de formação. Como já declarou jocosamente Wesley Duke Lee, “o artista chega quando todo mundo vai embora”<sup>3</sup>.

O professor não pode proceder da mesma maneira. Sua ausência faz o curso desabar. A História da Arte registra um número razoável de artistas que imagináramos incapazes da presença regular esperada pela Universidade. É impossível conceber se uma situação real de ensino levaria a mudanças de comportamento.

Sem moralismos. Não esqueçamos quantas discussões artísticas importantes aconteceram e acontecem em mesas de bar. Mas um curso prevê aulas semanalmente, pontuais, respeitando o período letivo.

Se o reconhecimento acadêmico não tem validade no circuito artístico, o oposto não é verdadeiro. Os privilégios vigentes nas galerias se infiltram na academia, generosa na concessão de afastamentos para dedicar-se à carreira artística. O resultado da presença de um grande artista na Universidade pode ser a ausência de um professor.

Esse é outro nó da questão. Ao ingressar na Universidade todos desejam, inclusive a instituição (pelo menos até agora), um contrato de Regime de Dedicação Integral à Docência e à Pesquisa, embora existam exceções em função da área. O salário é mais compensador, mas exige 40 horas de dedicação semanal também a várias outras atividades, cada vez mais carregado com um fardo de administração, gestão e burocracia que conspira contra os fins da Universidade, oferecendo um bem pavimentado caminho de ascensão e poder, aos que não sofrem com o abandono da docência e da pesquisa – ou da arte.



Muitos professores comprometidos com a Universidade acabam se envolvendo em colegiados e administração pelas necessidades da política interna, e para não deixar as tarefas pouco agradáveis em mãos de menor responsabilidade e ética. Outro efeito é afastar artistas competentes e realmente comprometidos com a arte, não apenas com a carreira artística. Constatando o volume de tarefas envolvidas no contrato em Regime Integral, sem querer prejudicar a disponibilidade para o trabalho artístico nem desprezar as obrigações contratuais, optam por não tentar entrar nos quadros acadêmicos. Quem perde são os cursos de arte. Muitos estariam vocacionados para o ensino, seriam competentes, e acabam ministrando aulas em outras instituições menos exigentes quanto a atividades extra aula. A solução, óbvia, seria o contrato em regime parcial, pouco atraente pela baixíssima remuneração. Outra solução, talvez, seriam contratos sem exigência de doutorado, reconhecendo o trabalho artístico. Haveria possibilidades menos dignas. Deixemo-las de lado.

Mas como estou querendo discutir baseado na *Universidade real*, e não em abstrações, ficções, delírios, mitos, estatísticas, planilhas e indicadores, lembro de outro detalhe: os Departamentos de Artes Visuais no Brasil são pequenos. O nosso mal passou de 20 professores, no seu momento de maior expansão. Mas as tarefas

administrativas, burocráticas e de representação são as mesmas de departamentos integrados por 100 ou 200 professores. Portanto, nos pequenos Departamentos de Artes, os professores cumpridores das obrigações do Regime Integral, estão sempre envolvidos em outras ocupações além de aulas, pesquisas, bancas, orientações. Para estes, a situação real beira o *nonsense*: combina-se num único ser o gestor/burocrata/professor (em atividade frenética, tentando dar conta de uma miríade de atividades/meio descoordenadas e a curto prazo, sem prejudicar ao menos as aulas), com o pesquisador/artista inativos... Seria ainda menos viável o funcionamento cotidiano com muitos professores em Regime Parcial, que não exige a dedicação a tantas tarefas.

Com tantas dúvidas levantadas pela tentativa de considerar as condições reais, que tendem a se dissipar em infindáveis discussões, reuniões e comissões, muitas vezes beirando a alienação, haverá alguma certeza, ainda que provisória? Talvez sim.

Se entendermos “grande artista” como aquele cujo trabalho é referência para outros, independentemente da fama, um trabalho capaz de gerar uma autoridade de conhecimento na verdade independente das hierarquias universitárias, não haveria membros suficientes para constituir os corpos docentes dos departamentos de artes.

Após a pequena certeza, voltemos às dúvidas. É pouco estudada a atuação do artista enquanto professor (parece-me que o mesmo acontece com o cientista). A obra (ou a pesquisa) atrai todas as atenções. Por vezes, a biografia. A fama, certamente. Aulas, excelentes e detestáveis, são *performances* sobreviventes em memórias, afetos e anotações. A grande maioria das testemunhas diretas continuará anônima, extinguindo-se aos poucos.

Os documentos que pude consultar, mais por acaso que por busca organizada, não autorizam a conclusão grande artista = grande professor. Max Beckmann, sem acreditar no ensino da arte, teria sido um professor distante, cujos poucos alunos se tornavam imitadores do mestre. Otto Dix, ao contrário, interessava-se pelas tentativas dos seus alunos, insistindo no conhecimento do desenho. Na Bauhaus, o grande professor teria sido Oskar Schlemmer, artista certamente importante, mas longe de ser uma figura exponencial para a Arte Moderna como Klee, Kandinsky ou Gropius. Depoimentos apontam um mau professor em Mies van der Rohe. Gustave Moreau foi unanimemente elogiado, pela liberdade do ensino, por seus alunos Henri Matisse, Albert Marquet e Georges Rouault. Diz-se que Brancusi, desejando estudar com o maior escultor, Rodin, afastou-se após poucos meses, sentindo-se sufocado por aquela

potência. Por sua vez, Isamu Noguchi teve experiência semelhante com Brancusi. John Cage e Joseph Beuys dedicaram bom tempo à docência. Coerentes com seu tempo e suas posições, sem acreditar na transmissão de um conhecimento tradicional, visavam mais despertar algo pouco definível no aluno, em cada ser humano. Tiveram sucesso?

Mas nada me chamou mais a atenção do que um depoimento de Jannis Kounellis. Ele declara, acredito que a partir de sua própria experiência, de maneira talvez excessivamente dramática, que o artista, ao ir constituindo sua visão pessoal, torna-se cego para tudo mais. Ignoro se Kounellis deu aula, mas desconfio, se puder confiar nessa declaração, de sua eventual capacidade como professor.<sup>4</sup>

Uma das piores atitudes, logo após a incompetência, é a *competência seletiva*. A incapacidade de enxergar o outro, concreto, bem à minha frente, cego por meus valores. Harold Rosenberg fala da camada de imagens prontas que se interpõem entre o pintor e sua tela, e do esforço para pintar sua própria visão. Numa aula, temos um ser vivo em lugar da tela. Ele tem suas aspirações. Certamente o artista deve assumir posturas baseadas em suas convicções e experiência, e a capacidade de, apesar disso, continuar vendo o outro nunca será absoluta. É grande o risco,

mesmo inconsciente, de reproduzir no estudante os valores do artista/professor. Se este for uma figura eminente no circuito artístico, a *formação* pode se transformar em *reiteração das correntes dominantes*. E não nos enganemos: é isso que alguns estudantes buscam. A graduação como treinamento para acessar rapidamente o circuito artístico – e lá permanecer enquanto possível.

O ensino de arte em nível médio é deficiente, e não é solicitado a todos no vestibular. Excetuando os poucos que tiveram contato com artistas/professores de arte competentes, a grande maioria traz uma noção de artes visuais calcada nas histórias em quadrinhos, ilustração e propaganda, em papel e digital, geralmente dos piores níveis. E como poderia ser de outra forma, com a “arte” habitando museus e galerias, concentrados nos grandes centros urbanos? Livros de arte costumam ser caros, nem todas as cidades dispõem de bibliotecas ou sequer livrarias. Mesmo a internet, sem orientação, não parece suprir a lacuna. Haveria uma infinidade de informações e imagens de qualidade, gratuitas, mas cuja existência é desconhecida.

Repentinamente, aprovado no processo de seleção, o agora aluno entra finalmente em contato com a “arte”. Como um artista/professor “cego para tudo mais” irá recebê-lo? Já acompanhei de perto, em várias oportunidades, a truculência com que são

*impostos* os conceitos de Arte Moderna e Contemporânea, exigindo esquecer as tentativas que motivaram a procura do curso superior de artes visuais. E porque o estudo da “arte” obrigaria a abandonar os quadrinhos e a ilustração? Eles também existem em muitos níveis de qualidade, e são contemporâneos justamente por não depender de lugares fixos de exposição, indo até o espectador. Temos uma dificuldade enorme em concebê-los simplesmente como arte. A quantidade de obras maiúsculas em forma de livro e publicação é vasta, mas escapa ao foco privilegiado da História da Arte. Costuma existir uma ignorância *do professor* sobre esses aspectos, na qual me incluo. Concordo que grande parte das ilustrações e HQ’s é péssima, mas uma das causas é que o autor não teve acesso a uma boa formação visual. Deveria ser a mesma para todos os aspirantes a artista. Será absoluta a confiabilidade dos filtros que pretendem atestar a qualidade da arte exibida em galerias, museus, bienais? Haveria uma imunidade aos interesses exclusivamente comerciais, atribuídos apenas ao mundo editorial e midiático, à chamada indústria cultural, com o volume de capitais circulando na esfera definida como artística? A Universidade Pública também sofre essa infiltração.

As decisões tomadas fora das esferas oficiais, nos bastidores, tem pelo menos a mesma influência das reuniões públicas. Para que tudo respeitasse as normas estabelecidas, a ética deveria ser absoluta.

Se a presença do grande artista na Universidade Pública é desejável, mas improvável, e se nada comprova sua maior capacidade como professor, devemos considerar os outros 99%, que não vivem exclusivamente da venda dos seus trabalhos, buscam uma ocupação digna que não signifique o abandono total da arte, e obtiveram o título de doutor. Entre eles deverão ser selecionados os competentes, em sua grande maioria. Não podemos, claro, considerar artista quem usou a arte apenas para conseguir os títulos. Mas essa figura está apta a se inscrever no concurso. Novamente, o dilema do dentro e fora ronda. Voltemos ao ponto.

Quando os cursos de artes começaram a existir nas Universidades, seu surgimento foi acompanhado por um preconceito contra o artista/professor. Julgou-se que ser artista/professor era um demérito do ponto de vista artístico: esta figura relativamente nova estaria optando pela Universidade por não conseguir “viver de arte”, ou, em termos mais claros, basear sua subsistência apenas na comercialização de objetos reconhecidos

como arte num circuito de vendas especializado.<sup>5</sup> Mas grandes artistas foram professores na criticada Academia de Belas Artes, e em escolas buscando determinadamente outro tipo de ensino. A presença, desde o início, de algumas figuras importantes da arte brasileira nos corpos docentes, não desfez essa postura. Ainda hoje é possível ouvir comentários como: “Não conseguiu ser artista, virou professor”.

A dimensão *política* das aulas parece escapar aos defensores dessa posição. O artista, ao atuar como professor, principalmente na Universidade Pública, cresce politicamente. Ganha uma outra possibilidade de atuação, talvez a única eficaz, para tornar mais concreta a decantada aproximação arte/sociedade. Apesar dos seguidos desmentidos pelos  *fatos*, ainda parecem perdurar as róseas crenças de aproximar as pessoas da arte com ações temporárias em locais específicos. Muitas propostas são interessantes, embora pudesse haver mais consciência de seu modesto alcance. Nos piores casos, leva-se a luz da arte a uma comunidade despreparada para aquela proposta, numa ação colonizadora. O trabalho didático cotidiano é modesto por natureza,  *embora a associação em busca do conhecimento seja uma situação extraordinária*, que não pode ser amesquinhada por qualquer rotina, ou falta de valorização.



É muito mais digno não levar a arte até alguém, mas, através do estudo prolongado, da *formação*, contribuir para tornar o Alguém emancipado, capaz de traçar sua própria rota para a arte, *se assim o desejar*, sem tornar-se refém de mediações, obras e discursos que nem sempre explicitam os interesses. O ensino não costuma exaltar os brilhos pessoais, mas talvez ainda seja a melhor chance, embora incerta, de acender alguma fagulha coletiva.

Outros argumentos costumam ser brandidos nas infundáveis, tediosas e infrutíferas diatribes artista/professor, dentro/fora da Universidade, alimentando esta ficção.

O trabalho artístico apresentado no circuito das galerias, não pode ser o mesmo realizado como pesquisa acadêmica na pós-graduação. Por vezes, alegando a obrigação de originalidade, exigida apenas para o doutorado, força-se o orientando a um trabalho dobrado: um trabalho para a Academia, outro para o circuito. O que já foi exposto perdeu o direito de ser apresentado à banca. Em geral, os defensores desta posição conseguem tornar a exigência tripla, tolerando o artístico apenas acompanhado do texto teórico, com modelo acadêmico.

O mais comum é a obrigatoriedade do texto, o “embasamento teórico”, que deveria possuir o condão de transubstanciar até

arte de baixa qualidade em objeto de estudo digno. Porém, esta hipótese tem pouca comprovação empírica, depois de encerrados os rituais acadêmicos. O risco é acontecer o oposto: transformar um bom trabalho artístico em satélite de uma teoria. Não podemos desqualificar a teoria aceitando a mera paráfrase dos autores em voga. Mesmo se ainda quisermos manter esta divisão, as relações prática/teoria podem ser indiretas, dúbias, não ter comprovação, e é melhor que sejam assim. Seria preferível fazer apenas o justificado com antecedência?

Na universidade, a arte deve ser um misto de ciência e arte, geralmente entendido por um “embasamento teórico” *a priori*, a leitura de certos autores, que a “arte/ciência” deveria respeitar e confirmar, sendo justificada por tal conhecimento. Esta posição, bastante pobre, primeiramente, em relação à ciência, costuma ser usada para negar pedidos de bolsas pelos pares a serviço das agências de fomento. O conhecimento gerado pelo próprio trabalho artístico é insuficiente por si só. Os pareceres costumam ser lacônicos quanto ao trabalho visual, mas caudalosos ao apontar a falta de certas leituras que seriam indispensáveis, como se apenas os livros conhecidos pelo parecerista fossem fundamentais.

Já ouvi também, de maneira informal, derivações da posição anterior, alegando que a arte, na universidade, deveria partir de hipóteses e comprová-las.... Não vou comentar isso, mas apenas lembrar o ponto comum e ilusório dos argumentos desse tipo: como, criando uma série de exigências secundárias, que *afastam o artista da reflexão gerada apenas pelo processo de trabalho*, se pretende elevar o nível da arte aos padrões acadêmicos?

O artista não precisa de formação específica. Há muitos casos de “trabalhos incríveis” feito por gente que não estudou arte. Portanto, na universidade tem de ser diferente. Sim, muitos casos existem. Mas os “trabalhos incríveis” foram *feitos*, com ou sem embasamento teórico, mas com compromisso, dedicação e talento. A Universidade é incapaz de reconhecer quando isso acontece no seu interior? Qual é a garantia que dedicar grande parte do tempo disponível ao “embasamento teórico” aprimoraria a qualidade artística? E se esta qualidade artística existir, seria comprometida pela falta de embasamento? Ele pode não seguir os padrões esperados. Quem faz arte sem tê-la estudado formalmente também estabelece referências, e todas as leituras podem deflagrar o pensamento visual. A formação acadêmica pode, sem dúvida, aprimorar a qualidade e organização das referências, mas deixando

amplo espaço para o artista em formação ou aperfeiçoamento emprega-las *concretamente*.

Nas discussões abstratas, cita-se a existência de boas escolas de formação artística, que não precisam seguir os parâmetros acadêmicos. Na Universidade, o único objetivo é a pesquisa. Mas no Brasil, a alternativa não existe. Qual seria, escolas e cursos pontuais, em museus, ateliês e centros culturais, geralmente frequentadas por um público seletivo, ávido pelo saber? As escolas citadas se localizam em outras partes do globo. Aqui, os cursos de bom nível de formação se restringem às universidades – e não a todas. E façamos justiça aos profissionais competentes espalhados por cursos duvidosos: sua atuação isolada salva a formação de muitos jovens.

Opiniões opostas, extramuros, reiteram o mesmo partido. Jovens artistas deveriam sua formação muito mais à convivência no ateliê coletivo, do que aos cursos de formação na Universidade. Sugere-se que a instituição mais inibe que estimula a inventividade. Talvez quem sustenta esta opinião tenha ouvido falar do que aponte nos parágrafos acima, mas não vivencia a formação artística na Universidade cotidianamente, com seus conflitos e abissais diferenças. Emite, portanto, mais um juízo abstrato. Por que haveria uma incompatibilidade entre o ateliê e a academia? Por que será tão

difícil compreender a oficina, o ateliê, o laboratório como lugares de estudo, tanto quanto a biblioteca ou qualquer sala de aula? O curso de arte na Universidade é o lugar por excelência do ateliê coletivo, onde se lançam as bases do ateliê coletivo particular.

Seria o problema fundamental a dificuldade de definir arte? Como aplicar critérios de pesquisa a uma atividade de difícil definição?

Nem tentarei definir, mas acredito que a *finalidade* não é produzir um trabalho a ser entregue e avaliado no final do semestre ou do curso, não é fazer um projeto de pesquisa, mestrado ou doutorado, pós-doutorado, não é defender dissertações e teses, superar exames e concursos, não é produzir um currículo vistoso, não é conseguir cargos, privilégios e poder, não é solicitar financiamentos, viagens, residências, não é produzir indicadores de qualidade. Não é para fazer carreira artística. E arte também não existe para ficar restrita à Universidade, mas habita extramuros, esperando a aproximação pública não-especializada. Se a entendemos não apenas como adesão em tempo hábil às formas contemporâneas do conformismo, ou servindo como objeto de pesquisa. Talvez eu ainda esteja influenciado demais pelo Romantismo e Modernismo. E pelo Rock.

Um dos desafios contemporâneos é não trocar indiscriminadamente o tempo pelo dinheiro; isso provém de uma situação que supera amplamente o contexto universitário, mas no qual se infiltra continuamente. Arte e pesquisa vão se tornando conseguir verbas, coincidindo, não por acaso, com a falta de valores que valoriza desproporcionalmente o sucesso em tal empreendimento, na Universidade Pública, onde se esperaria outra atitude, mesmo com verbas minguadas. Financiamento é meio, não finalidade.

Eventuais grupos de estudo ou pesquisa não servem para ter alunos e orientandos cercando o professor, seguindo suas diretrizes, produzindo indicadores de avaliação. Não servem para aumentar a atitude burocrática de feitura infundável de projetos, em busca de verbas de concessão duvidosa, postergando indefinidamente a necessidade de realização do trabalho. A busca é outra. Uma bolsa de Iniciação “científica”, para o artista em formação, não pode ser uma maneira de conseguir algum dinheiro, provavelmente necessário, desviando-se das suas aspirações. É triste ver jovens artistas abandonando o trabalho por períodos prolongados ou definitivamente, para dedicar-se à burocracia de conseguir dinheiro, e em seguida prestar contas. Quem deseja ser artista deveria

priorizar sua poética; esta conduz, seleciona e justifica os pedidos. Quando as afinidades acontecem, surgem espontaneamente grupos informais, fora das estatísticas, igualmente “produtivos”.

Porque, afinal, “virar professor” significaria deixar de ser artista? Deveria ser evidente que é preciso continuar sendo artista, como única via de manter alto o nível de ensino. Nas disciplinas onde a presença do artista/professor é exigida, o conhecimento em discussão se funda no processo de pensamento inseparável da realização material. A ignorante divisão teoria/prática continua desmembrando um processo que só faz sentido inteiro, mesmo incluindo muitas lacunas. Não existem técnicas ou teorias *a priori*. É em função de buscas e dúvidas que ambas são mobilizadas, sem pretender validade universal. O artista/professor que também se desmembra e abdica de ser artista, acaba se tornando um mero repetidor da solução pronta, talvez de seu próprio conhecimento estagnado, incapaz de perceber o surgimento *no outro, no estudante, de um pensamento ainda nebuloso, mas necessariamente diverso do seu*. Só um artista atuante pode orientar a formação de outro - em conjunto com todo o corpo docente.

Será essa a competência desejável para o artista/professor, reconhecer e orientar o surgimento de uma poética diferente

da sua, sem impor soluções pessoais, as formas contemporâneas do conformismo, as ideias hegemônicas, mas colaborando na busca dos conhecimentos necessários à poética nascente, pelo uso dos meios necessários? Deixar as decisões e suas consequências aos alunos. Para uma orientação desta natureza, não basta o conhecimento da arte consagrada. Como avaliar e selecionar quem, entre os 99%, possui tal competência num concurso público?

O dilema, é claro, não se restringe ao artista que pleiteia seu ingresso nos quadros da Universidade Pública. Qualquer concurso pode levantar dúvidas, talvez divergências. Os equívocos serão percebidos ao longo dos anos, por alunos e colegas, mas talvez não pelas avaliações oficiais, periódicas e abstratas, baseadas em indicadores. Mas existem algumas especificidades. E não as aponto pleiteando privilégios para o artista, mas justiça. E qualidade para os quadros da instituição.

A situação de concurso cria tensão, que pode levar pelo menos uma parte dos candidatos a ser julgada fora de suas condições normais. Procura-se estimar com segurança o conhecimento do candidato, num tempo breve e controlado - uma situação incomum. Difícil continuar brilhando nos caóticos dias comuns: além do conhecimento para pesquisa e docência, solicitam-se outros,



alheios ao concurso. Cada vez mais, espera-se do docente a transformação em ordem e produtividade, mediante seu sacrifício, do caos de exigências descoordenadas e simultâneas, provindas de instancias que se ignoram, mas convergem para a mesma pessoa. Não é privilégio do artista, e atinge mais departamentos pequenos. Uma avaliação mais rigorosa deveria ser feita no dia a dia. É obviamente inviável. Ou melhor: acaba sendo feita, mas sem validade oficial. Os indicadores não registram situações reais, o evidente, o óbvio.

O singular na aula do concurso do artista/professor é ser dada em condições acentuadamente diferentes da aula real, ministrada, geralmente, numa oficina, laboratório ou ateliê *em funcionamento*. A aula expositiva apresentada à banca examinadora é apenas uma parte – importantíssima e inseparável – da aula para os alunos. Esta inclui obrigatoriamente a orientação e discussão dos processos e resultados individuais, e exige o conhecimento construído pelo artista na tentativa de realizar seu próprio trabalho. Não para propor soluções, mas *reconhecer diferenças*. A maneira continuamente elaborada pelo artista em busca da realização de seu trabalho – não se trata de método – é inútil para outros. O uso de alguma técnica não faz sentido dissociado das intenções, não é algo ensinável,

mas continuamente descoberto e questionado. A capacidade de dialogar com os processos nascentes é um conhecimento fundamental para o artista/professor, mas não é exposta na aula dada à banca.

Isso leva à outra parte do concurso, onde se concentra, com justiça, o maior peso da avaliação. Uma aula de até 60 minutos pode aprimorar o julgamento, mas a *performance* não deve impressionar a ponto de desvalorizar o percurso construído ao longo dos anos, registrado em memorial, portfólio, currículo. O primeiro pode incorporar a ficção sem explicitá-la; o segundo, mesmo com os problemas de qualquer reprodução, me parece um indicador mais seguro – não uma certeza – onde não se vê apenas a qualidade do trabalho pessoal do artista, mas sua *capacidade de articular procedimentos materiais em busca do resultado poético*, em falta de expressão melhor. Isso é fundamental para o professor de “disciplinas artísticas”. Na arte, a técnica não despreza a realização material de um objeto, mas foca sua precisão no potencial poético.

O currículo enfileira e atesta as atividades da vida profissional, didáticas, artísticas e outras. Destacam-se as exposições, no caso do artista: individuais, internacionais, a convite, coletivas, etc. Um currículo artístico extenso, sem dúvida, pode estar refletindo o reconhecimento público da qualidade de um percurso.

Mas um currículo extenso pode também ter sido construído calculando o trabalho para a aceitação, adequando-se aos modelos contemporâneos, evitando os riscos da dissonância. A Universidade Pública não pode simplesmente reiterar os juízos do circuito artístico. O chamado academismo é uma atitude, não uma forma. Sua forma é camaleônica, escolhida em função das tendências dominantes. Como na criticada Academia de Belas Artes, os membros selecionados passam a desfrutar de privilégios, encomendas oficiais, seus preços sobem, suas vantagens se multiplicam, sua clientela sobe de nível econômico e de poder. Tal atitude não se extinguiu com a Academia: continua e continuará. Era cômodo ter um alvo definido e uma forma clara a ser atacada. Hoje, os acadêmicos não mais se orgulham e ostentam declaradamente sua condição, embora não abram mão dela. Faz parte do marketing ser contra o sistema. Será este o professor adequado para a Universidade pública? E os bons artistas pouco inclinados à busca sistemática de reconhecimento? Seremos capazes de ver qualidade desligada da fama? A Universidade, afinal, declaradamente busca alguém com postura crítica.

Essa poderia ser uma diferença entre a arte produzida dentro e fora da academia, e deveria ser mais pensada: os investimentos

e o tempo acompanhando a carreira de uma minoria de artistas dificilmente estão disponíveis para alunos e professores. Podem, no entanto, apoiar um candidato em concurso acadêmico.

Conceitos, teorias e discussões acompanham mais a arte de grande circuito, mas a Universidade cultiva a isenção. Trabalhos realizados para os principais eventos, com o apoio de patrocínios, colecionadores, grandes galerias, não podem ser o parâmetro dominante. As diferenças são mais de aparência que de essência: materiais e procedimentos caros, grandes dimensões, devem ser *necessários*. O espetáculo não impressiona o julgamento desinteressado.

E existe outro aspecto da mesma questão: os cursos de arte públicos devem tratar com igualdade e possuir o maior leque de meios artísticos, mesmo os que momentaneamente não contam com a simpatia do circuito oficial, ou não despertam os interesses das galerias. A abrangência dificilmente será total no Brasil, com todas as dificuldades conhecidas, mas deve-se possibilitar e respeitar as escolhas dos alunos. Serão necessários, portanto, também professores competentes para tais meios, talvez de menos prestígio oficial. Os alunos, principalmente na graduação, trazem e descobrem interesses até fora das expectativas dos cursos, alguns ainda pouco

aceitos pela alta cultura, como quadrinhos e ilustração, ou até encadernação e restauro. Já tivemos vários alunos apresentando instrumentos musicais como TCC, profissionalizando-se em seguida.

Não atrapalhar, deixando o estudante trabalhar em paz. É quase tudo, como orientação e disciplina, para o aluno de arte em qualquer nível, buscando o melhor resultado.

As proibições, explícitas ou latentes, como sempre, transformam em atividade clandestina o que seria uma forma de arte a ser orientada e discutida. Se não se conseguem docentes específicos, que haja tolerância. Não se pode esperar, de todos os graduandos, uma conversão rápida e ilimitada à arte contemporânea. Os cursos não podem ser voltados apenas para a minoria de alunos que deseja isso. Pessoalmente, sinto que meu papel é dar mais condições de decisão autônoma. Neste ponto, sim, a arte na Universidade Pública deve ser diferente.

Talvez o corpo docente devesse refletir de maneira organizada as possíveis diversidades, e ser composto de professores divergentes, mas do mesmo nível, capazes de discordar colaborando, sem tentar impor suas posições a todos. Impossível. Além das peculiaridades da natureza humana, as dificuldades de contratação e seleção, as restrições orçamentárias, por vezes a falta de bons candidatos, se encarregam de tornar a utopia dos pares irrealizável no mundo real.

Temos de encarar a realidade, sempre difícil onde tudo parece se decidir em volta de mesas, quando os argumentos podem ocultar os fatos, e o final das discussões, provisório e ilusório, aparenta já ter solucionado os dilemas concretos. Nem todos que se declaram artistas realmente o são. Não se conseguiu criar estruturas acadêmicas capazes de elevar a qualificação do artista na Universidade. O acréscimo de exigências, tomadas por rigor acadêmico, não garante mais que a simples experiência. A “pesquisa em arte” é uma hipótese sem confirmação nos fatos. Se for apenas uma maneira de conformar a arte ao padrão científico/acadêmico, não tem sentido algum.

A indissociabilidade ensino/pesquisa seria plenamente satisfeita pelo pesquisador exigido pelos programas de pós-graduação, potencial futuro professor de disciplinas artísticas em cursos de graduação?

Mas um título de doutor é um reconhecimento incontornável em qualquer concurso. Ingressei na USP apenas como mestre, num segundo processo seletivo. No primeiro, dois doutores tinham sido recusados, e não foi o único caso. Nem sempre se encontra o candidato adequado entre os inscritos, mas a dificuldade de conseguir vagas, quase obriga os pequenos departamentos de Artes

Visuais a aceitar o candidato real. Os corpos docentes artísticos dos departamentos de artes visuais, correm o risco de ficar abaixo não só do nível desejável, mas do possível.

Uma vez admitido na Academia, trabalhar no ritmo da reflexão, com postura *realmente* crítica, com a independência possível, respeitando as obrigações de um contrato de trabalho com dedicação exclusiva à Universidade, priorizando o ensino de graduação, produz uma soma que leva mais facilmente à obscuridade que ao reconhecimento oficial. Dentro ou fora da instituição.

A postura exageradamente cultuada do herói/artista que resistiria às pressões do mercado acaba tendo de ser a mesma no mundo acadêmico. Dentro da Universidade atual, o artista e o pesquisador devem driblar a produtividade, como se realizaram obras maiúsculas na indústria do entretenimento, nas edições comerciais, nas encomendas oficiais e religiosas. Com mais um insidioso desafio: não absorver a postura burocratizante, talvez apreciando esteticamente projetos, relatórios e pareceres.

Wittgenstein sugeriu que em arte, é difícil dizer algo tão bom quanto não dizer nada.<sup>6</sup> Qual o sentido de produtividade em arte? O que significa quantidade? Pode servir para transformar o trabalho artístico em argumento para conseguir bolsas,

viagens para simpósios, vantagens de toda ordem oferecidas a quem prioriza “indicadores” de avaliação.

Certamente financiamentos podem enriquecer, até tornar possível, graduação e pós-graduação, ou ampliar os horizontes do docente. Mas devem ser subordinados aos desígnios. Viajar é estudar, mesmo - ou principalmente - sem obrigações acadêmicas. É a grande meta de tantos pedidos, e nem precisaria de justificativas. Ver o desconhecido sempre ensina. Mas deve-se ponderar se o tempo investido em projetos, formulários e relatórios contribui mais que o simples trabalho, aqui e agora. O desconhecido pode estar ao nosso lado. Na rua, no ateliê, dentro de um livro, na internet, em qualquer um.

Projetos buscam resultados, mesmo um fracasso. Quem faz um projeto ou relatório comprova apenas sua competência de fazer um projeto ou relatório. Interessa o que está no meio. Realizar a obra de arte é a grande dificuldade, onde as belas ideias podem naufragar. Pessoalmente, prefiro pensar em *concepção contínua*. Só saberemos após tentar, e não será um relatório a comprovar o sucesso da tentativa. Arte tende a ser mais ambígua, não se presta a este tipo de estímulo e avaliação. De novo, pretende-se garantir um conhecimento avaliando outra coisa, mais fácil, até por meio de planilhas.



Um contrato em RDIDP poderia ser a possibilidade de não comprometer o trabalho de arte com os interesses do mercado. Mas a mesma lógica vem ocupando a academia. E, claro, as obras espetaculares capazes de impressionar qualquer público, só se tornam possíveis com investimentos muito além do salário de um professor...

Noto que ficção e realidade se repetem ao longo do texto. Não tento usar rigorosamente tais conceitos, nem discutir a complexidade das duas palavras. Mas quando ingressei na Universidade Pública, já iam se acentuando as condições mundiais que reforçaram desmedidamente a ficção imposta aos fatos. Decide-se uma ordem abstrata, e ao mundo real só resta conformar-se à decisão, que não se originou dos interesses da esfera pública. As possibilidades de diálogo se estreitam, quem não aceita a “única solução possível” vai sendo deixado de lado. Os indicadores industriais ganham a capacidade de avaliar tudo. Mas a Universidade são pessoas.

Uma das tendências da uniformização imposta é desqualificar toda reivindicação de respeito à diferença, que seria uma das bases da Universidade. Exceção não é privilégio, mas rigor e justiça. Quatro departamentos sem constituir uma escola autônoma, mal são notados pelas estruturas universitárias, numa instituição do porte da nossa. A arte entrou mais na Universidade real que na abstrata.

Elas se encontram como água e óleo na litografia: a abstrata, com a tentativa de imposição de controles, de uma única racionalidade, de indicadores, *rankings*, metas, números, tabelas, hierarquias, avaliações, reuniões, colegiados, normas e burocracia, homogeneidade, uniformidade, das decisões distantes pretendendo dirigir a Universidade real, problemática, contraditória, múltipla, das diferenças, das aulas, dos ateliês, do conhecimento e da incompetência, da preguiça e da entrega, dos professores e burocratas, dos funcionários dedicados e espertos, dos bons e maus alunos, do corporativismo, das festas, das greves, da maconha e da cachaça. Mas viva. A Universidade ainda permanece humana, como deve ser. Incontrolável como uma imagem multiplicada. Não deveria esquecer suas origens, como associação livre em busca do conhecimento desinteressado. Quanto ainda depende das pessoas concretas? Até quando? Chegará ao absoluto a perda do protagonismo?

Então, quem seria o competente? O gestor-pesquisador-professor-artista-burocrata, multitarefas? O artista/pesquisador? O professor de arte? O artista? Qual artista? Como membro de uma instituição, tenho muitas dúvidas e nenhuma solução, e algum cansaço da pequenez dessas discussões. Como artista, procuro manter o curso de meu trabalho, decidindo realizar apenas o

inevitável<sup>7</sup> no tempo disponível, em guarda contra exigências e vantagens secundárias - ficção crescente - cercando arte e ciência na vida acadêmica.

Viver de arte não é viver da venda de objetos reconhecidos como arte. Venho pensando, apenas como critério íntimo, arte como *estado, condição*. Carreira artística pode ser uma consequência, mas não uma finalidade. Produção artística como indicador de qualidade, avaliada sem ser vista, é uma maneira rastejante de quantificar e classificar algo que não deveria se prestar à mera contagem de avaliações e *rankings*.

Vejo a exigência da “pesquisa em arte” como um resíduo das velhas questões de separação das Belas Artes das Artes Mecânicas. Se a arte ascendeu às Artes Liberais, antes de mais nada, deve ser conhecimento para viver.

Disso, certamente, faz parte a docência na Universidade Pública.

## NOTAS

- 1 Não pude comprovar se o nome que dei ao evento é exato, mas aconteceu, e foi importante.
- 2 A exigência está mais presente na Pós-graduação, no trabalho do artista/professor na Universidade, para os pedidos de bolsa de estudo e outros auxílios às agências de fomento. Na Graduação, principalmente na Iniciação Científica. Não faltam os defensores de uma aplicação precoce a toda a graduação, principalmente no TCC.
- 3 Na concepção de Wesley Duke Lee, o artista é um outro, não o ser social (Costa, 1980, p. 51).
- 4 Lembro de ter lido a declaração do artista, mas não consegui localizá-la. Posso estar sendo traído pela memória, criando uma ficção.
- 5 Podem ser também ações ou outras atividades não diretamente comercializáveis, mas capazes de gerar fama. Esta sempre pode se converter em dinheiro.
- 6 (Wittgenstein, 1980).
- 7 Devo esta expressão a Jasper Johns.

## REFERÊNCIAS

- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Pensieri Diversi**. Milão: Adelphi Edizioni, 1980.

## **SOBRE O AUTOR**

**Marco Buti** é artista visual e Professor Titular no Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, onde se graduou em 1980, e também se doutorou em 1999. Leciona Desenho e Paisagem, Xilogravura e Gravura em Metal. Trabalha basicamente com desenho, que se manifesta também através da gravura em metal, fotografia, vídeo, objeto e instalação. Realizou exposições individuais no Pavilhão da Bienal (1991), no Museu de Arte Contemporânea (1994), no Escritório de Arte Adriana Penteado (1995), no Centro Cultural São Paulo (1997 e 1999), no Centro Universitário Mariantonia (2001), na Valu Oria Galeria de Arte (2003 e 2008), na Pinacoteca do Estado (2006), na Galeria Graphias (2007), na Casa Contemporânea (2011) e no SESC/Belenzinho (2014), além de numerosas coletivas no Brasil e no exterior. Foi premiado no III Salão Paulista de Arte Contemporânea (1989), na IX Mostra de Gravura Cidade de Curitiba (1990) e no Premio Internazionale di Biella per l'Incisione (1999). Recebeu o prêmio de Gravura 1997 da Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Artigo submetido em  
12 de abril de 2024 e aceito em  
20 de agosto de 2024.

# **LÁ ONDE NÃO ESTAMOS: O SONORO EM *ATRAVÉS* (1983-1989)**

**CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE**

**THERE WHERE WE ARE NOT: THE  
SONOROUS IN *ATRAVÉS* (1983-1989)**

**ALLÍ DONDE NO ESTAMOS: EL SONIDO  
EN *ATRAVÉS* (1983-1989)**

## RESUMO

Ensaaios

Caroline Alciones de  
Oliveira Leite\*

 [https://orcid.org/  
0000-0002-7866-7863](https://orcid.org/0000-0002-7866-7863)

\* Universidade Federal  
Fluminense (UFF), Brasil.

DOI: [https://doi.  
org/10.11606/issn.2178-  
0447.ars.2024.220445](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.220445)

e-220445

Por entre transparências de banalidades do cotidiano, um estímulo sonoro fez com que Cildo Meireles concebesse *Através*. Neste artigo, analisamos a presença do sonoro na instalação do artista brasileiro, buscando articular história, teoria e crítica da arte, enquanto, como autora, ocupamos o lugar do sujeito perceptivo para uma abordagem fenomenológica. Recorremos à topologia como chave para investigar a relação entre visualidade e sonoro na instalação a partir de imagens sonoras, visuais e táteis. Destacamos a transparência e o ruído, as possibilidades de escuta e a caminhada em *Através* fundamentada no sonoro. Dentre outras fontes primárias, a pesquisa recorre a entrevistas realizadas pela autora com Cildo Meireles entre 2020 e 2022.

**PALAVRAS-CHAVE** *Através*; Cildo Meireles; Sonoro; Imagem visual; Ruído; Topologia.

## ABSTRACT

Through the transparencies of everyday banalities, a sound stimulus led Cildo Meireles to conceive *Através* [Through]. In this article, we analyze the presence of sound in the Brazilian artist's installation, seeking to articulate art history, theory and criticism while, as the author, we take the place of the perceiving subject for a phenomenological approach. We used topology as a key to investigating the relationship between visuality and sound in the installation based on sound, visual and tactile images. We highlight transparency and noise, listening possibilities and the walk-through *Através* based on sound. Among other primary sources, the research draws on interviews conducted by the author with Cildo Meireles between 2020 and 2022.

**KEYWORDS** *Através*; Cildo Meireles; Sound; Visual Image; Noise; Topology

## RESUMEN

A través de las transparencias de las banalidades cotidianas, un estímulo sonoro llevó a Cildo Meireles a concebir *Através* [A través]. En este artículo, analizamos la presencia del sonido en la instalación del artista brasileño, buscando articular la historia del arte, la teoría y la crítica, mientras que, como autor, tomamos el lugar del sujeto receptor para un abordaje fenomenológico. Utilizamos la topología como clave para investigar la relación entre visualidad y sonido en la instalación basada en imágenes sonoras, visuales y táctiles. Hacemos hincapié en la transparencia y el ruido, en las posibilidades de escucha y en el recorrido a través del sonido. Entre otras fuentes primarias, la investigación se basa en entrevistas realizadas por el autor a Cildo Meireles entre 2020 y 2022.

**PALABRAS CLAVE** *Através*; Cildo Meireles; Sonido; Imagen visual; Ruido; Topología





## INTRODUÇÃO

Cildo Meireles<sup>1</sup> (cf. 2008, p. 142) relata que, em 1982, em sua casa em Botafogo, Rio de Janeiro, ao abrir uma embalagem envolta em papel celofane, amassou o invólucro e o arremessou no cesto de lixo. Retornando à sua atividade, um som repercutiu no ar: o emaranhado quase-plástico se contorcia e alertava o artista. O som refletia a convivência entre rigidez e maleabilidade. A criação da arte se estabelecia ali, entre o som do emaranhado e a escuta atenta do artista, ao encontrar fertilidade em algo impróprio – os ruídos provocados pelo papel quase-plástico lançado ao cesto. A partir do estímulo sonoro, o artista dedicou-se à composição de uma lista de barreiras, restrições e proibições que surgiam em sua mente, manipulando as ideias de rigidez e de maleabilidade (cf. MEIRELES, 2008, p. 142). Cildo Meireles criou *Através* a seu tempo e ao tempo da própria obra, datando esse processo entre 1983 e 1989. A partir do convite feito por Catherine De Zegher,<sup>2</sup> a obra deixou os esboços do artista para ocupar lugar na exposição *Tunga: “Lezarts”/Cildo Meireles: “Through”*,<sup>3</sup> na Kanaal Art Foundation, Kortrijk, em uma fábrica de tecidos situada em um local ermo da Bélgica.



Neste contexto, vale destacar os diferentes níveis de detalhamento dos esboços do artista. Há desenhos iniciais de *Através* com um traçado mais ágil, mais imediato, com poucos detalhes, sem preocupações em termos de escala, mas que contêm o registro/captura daquele instante de criação em que a ideia, como um relâmpago, cruza sua mente (Figura 1). Há, também, projetos que avançam em níveis de detalhamento de materiais a serem empregados, escala e ocupação do espaço. Projetos que se assemelham a uma espécie de planta-baixa da instalação através do traçado de Cildo Meireles ou do jovem artista, à época, Trudo Engels, que colaborou na primeira montagem da obra e que se tornou seu amigo.

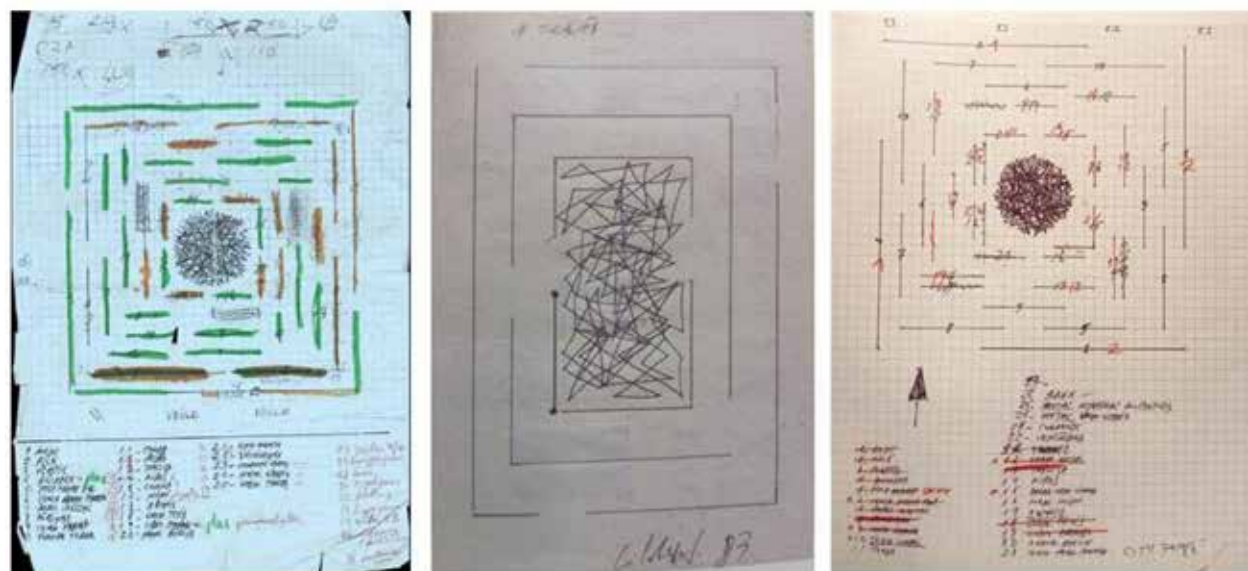


**Figura 1.**  
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.  
Projetos da obra.  
(Fonte: VARIOUS ARTISTS,  
GALLERIA CONTINUA, 2018, p. 8;  
MATOS, WISNIK, 2017, p. 113)

Cildo Meireles (MEIRELES, 2020a, p. 200) lembra que Trudo Engels não acreditava que daquele primeiro desenho, feito em uma folha de bloco de anotações, seria possível realizar uma instalação:

Eu cheguei com um papelzinho dobrado no bolso para fazer o *Através*. Era o primeiro plano, levei para o Trudo. O Trudo não acreditava... Esse já é um segundo [mostrando o catálogo *Mango Discipline*], já é um melhorado, diferente daquele que eu fiz no hotel. Aquele era uma folha de bloco de anotação, mas acho que era mais precário do que esse que está aí. E tinha as dobras.

Em meio a risadas e contando que o jovem artista belga tinha certo rigor matemático e organizacional, Cildo Meireles recorda de uma aula com o cineasta Jean-Claude Bernardet a propósito do cinema brasileiro e do Cinema Novo.<sup>4</sup> Na aula em questão, um estudante teria afirmado não compreender como seria possível que um cineasta fosse capaz de realizar um filme precário e, em seguida, realizar um filme grandioso, estabelecendo-se, assim, um salto entre a primeira e a segunda obra. Ao que Jean-Claude Bernardet teria respondido que, entre um filme e outro, o cineasta realizou vários filmes em sua cabeça que não teria tido condições de materializar (cf. MEIRELES, 2020a, p. 200).

Em direção análoga, antes de instalar *Através* na Kanaal Art Foundation, Cildo Meireles realizou uma versão mais simples da obra para a 5ª Bienal de Sydney, *Private Symbols: Social Metaphor*, em 1984 – *Clear Sphinx* [Esfinge Transparente] (1983). Não havendo condições de executar *Através* à época, a instalação realizada na Bienal consistiu em uma camada de vidro quebrado ao piso sobre a qual pousava a esfera transparente de papel celofane, ocupando 16 metros quadrados do espaço expositivo.<sup>5</sup> Também durante o período de exposição de *Através* na Bélgica, Cildo Meireles participou do projeto *Escala Pública*,<sup>6</sup> em São Paulo, no saguão da Galeria Prestes Maia, com uma obra que possuía um franco diálogo com *Através*, que, por sua vez, somente foi instalada no Brasil, no Instituto Inhotim (Brumadinho, MG), 17 anos após sua montagem de Kortrijk.<sup>7</sup> Do primeiro desenho ao último traço do último projeto antes de executar a obra e mesmo durante sua execução, a obra se faz e se refaz nas reflexões de Cildo Meireles, na busca por soluções aos problemas que se apresentam e na percepção de mudanças que podem levá-la a direções antes não consideradas.

*Através*, desde sua concepção, apresenta um bailar entre ruído e visualidade. A partir da sonoridade do emaranhado de celofane se contorcendo no cesto, o olhar e a escuta de Cildo Meireles foram

atraídos pela transparência. Os dados sonoro e visual reverberaram no artista, multiplicando-se tanto pelas barreiras transparentes que compõem a obra, quanto pelos inúmeros cacos de vidro que são friccionados pela ação de nossos pés. A contundência de *Através* enquanto instalação se dá a partir da presença e da atuação do sujeito, sobremaneira, sonoramente.

Movido pela percepção, o sujeito fenomenológico caminha o labirinto transparente, sendo tomado ou se entregando à sua transparência e aos seus ruídos. A cada passo dado em *Através*, a percepção atravessa o sujeito para, nos termos de Maurice Merleau-Ponty (2015, p. 71), de um único golpe, atravessar dúvidas e instalar-se “em plena verdade”. Neste sentido, nos apresentamos aqui como sujeito fenomenológico, o que nos permite entrelaçar história, teoria e crítica da arte nesta análise de *Através*.

### **“DECIFRA-ME OU TE DEVORO”**

Entrar na sala em que *Através* está instalada é se surpreender, ficar sem reação ao menos por um tempo. É sair de um registro do mundo real, ou quase real, do verde do Instituto Inhotim e, atravessando a porta, ser inebriado por uma atmosfera de penumbra

onde algo inesperado aguarda por nós. Um labirinto se abre diante de nossos olhos, nos convidando a nele embarcar: tudo o que vemos carrega um dado de transparência.

Após alguns instantes tomados pela visão a navegar por entre as camadas de transparência que pendem do teto ou que se erguem do piso, nos aproximamos do labirinto que replica a forma de um quadrado. Nossa visão continua bailando pela transparência, buscando em vão dar conta do que vê. Ao centro do labirinto, uma espécie de ímã – a grande esfera transparente – convoca à caminhada por entre os dédalos que a circundam. Tudo é transparência em *Através*. Alguém nos encoraja a entrar e, antes que o primeiro passo toque o piso do labirinto, somos apresentados ao único fio de Ariadne possível – perceber com o corpo que avança por um chão partido, esfacelado, um piso de cacos de vidro. Não há alternativa senão a caminhada por entre a transparência.

A transparência nos lança em suas regras, nos faz crer que há uma franqueza em cada uma de suas camadas firmemente declaradas sobre o piso de cacos de vidro. Somos seduzidos por uma suposta segurança, como se o simples fato de ser transparente implicasse não haver esconderijos, prisões. A corroborar com este dado transparente, os espaços entre as paredes do labirinto permitem

ver onde termina e onde começa cada uma das barreiras, não há o que temer. Antes que qualquer reflexo possa nos levar ao interior do labirinto, percebemos que, na verdade, já estamos lá, a visualidade de *Através* já havia nos capturado sem que nos déssemos conta.

O primeiro passo nos distancia de qualquer certeza a partir de um ruído incomum que toca nossos ouvidos e reverbera no corpo, arrepia a pele, mesmeriza nossos sentidos – estamos no labirinto e dele não pretendemos sair. O vidro já quebrado é estilhaçado a cada novo passo à medida que o sujeito se embrenha por seus caminhos, compondo um território instável e movediço. Caminhamos o quanto possível, observamos a tudo, mas não em busca da memorização do caminho de volta. Qualquer pedaço de pão deixado para marcar o caminho, como no conto de João e Maria,<sup>8</sup> seria devorado pelos cacos de vidro, esfarelado e misturado à areia que, em algum momento, foi caco de vidro.

A transparência dos materiais parece camuflar a função de barreira: a clausura do peixe, a cobertura do tecido, a separação da lona, a rigidez da lâmina, a delimitação da cerca, o aviso que repele, a persiana que esconde o mundo de nós e que nos enclausura em um cômodo, o portão que seleciona, a grade que lembra as diferenças entre nações, a prisão, a guerra, o ofício, a contenção das multidões,

a contenção de animais, a separação agressiva do inimigo, a cortina que esconde o corpo entregue às intimidades do banho, dentre outras intimidades.<sup>9</sup> Camadas e barreiras que, contando uma história, constituem um todo de delimitações perceptíveis ao olhar. Algumas barreiras são curtas, outras mais extensas, mas todas são dispostas, simetricamente, lado a lado, somando um número-chave para a marcação do tempo – 60 (LEITE, 2016).

Paredes descontínuas que permitem o trânsito entre si, escolhas, combinação de caminhos e sugestão de possibilidades que parecem tender ao infinito. Há uma ordenação entre as paredes, uma sequência no distanciamento entre uma e outra, bem como na repetição. As camadas do grande labirinto são espelhadas, um lado do quadrado replica-se em ordem rigorosa no lado seguinte. A igualdade entre as medidas dos lados se fundamenta na igualdade de seus materiais, vulgarmente familiares ao nosso cotidiano, corroborando dados constituintes tanto da transparência quanto do labirinto – a rigidez e o atordoamento.<sup>10</sup> Duvidamos de nossos sentidos – peixes transparentes nadam em um aquário, fugindo do aceno de nossas mãos.

A visão, em seu atravessar veloz pelas camadas transparentes do labirinto, encontra com os ruídos provocados por nossa caminhada,

por nossa atuação na obra. Os estalidos dos cacos de vidro tocam nosso corpo e as paredes do labirinto; por alguns instantes, outros sujeitos que percorrem a obra se sobrepõem às paredes e adensam o ruído que nos leva na caminhada. Os passos vacilam, escorregam nos cacos de vidro, sugerindo caminhar como quem avança ao mesmo tempo em que freia o ritmo. A percussão de nossos passos não está sozinha, percebemos o som que produzimos e espalhamos no labirinto ao mesmo tempo em que recebemos o som produzido por outros sujeitos. Sempre que avistamos a grande esfera revigoramos nossa vontade pela caminhada que vai se tornando mais íntima da ação, até então impensada, de caminhar sobre cacos de vidro.<sup>11</sup>

A transparência é perversa, nos engana pela visão, afirmando que tudo, tudo está ali, estamos vendo tudo tal qual é. Porém, não somos constituídos apenas de visão, mas de todos os sentidos que conformam o corpo que percebe o mundo, um corpo que sabe que ver com os olhos nunca foi o bastante. A transparência impõe restrições a cada dado apresentado ao olhar. Na opacidade, há o que se descobrir ou o que se desvelar; na transparência, ao contrário, tudo está dado, desde o princípio e talvez este seja o mais inescapável dos labirintos – a impossibilidade do inesperado. A transparência em *Através* se fundamenta na perversidade de impedir ao corpo aquilo que a visão alcança. Cientes das regras e buscando alcançar o que se encontra por



detrás das camadas, nos perdemos no labirinto das transparências. Para um ponto atingido, tantos outros se fazem inalcançáveis.

Quanto mais avançamos em direção à grande esfera, a estatura das camadas do labirinto é reduzida, enquanto sua contundência de barreira se eleva, seja de forma mais agressiva, como no caso do arame farpado; ou dissimulada, supostamente civilizada, como o cordão de isolamento típico de eventos artístico-culturais. Muitos respeitam a mensagem deste último e menor perímetro que cerca a grande esfera.<sup>12</sup> Prosseguimos com cautela ante as farpas do arame; caminhamos seduzidos pela esfera que pousa, soberbamente, sobre os cacos de vidro.

Uma luz ora parece iluminar a esfera por cima, ora parece estar localizada em sua base, provocando em nós uma ilusão auditiva – o crepitar de suas folhas de celofane pela ação de um fogo inexistente (LEITE, 2016). A esfera nos lança o desafio da esfinge – “decifra-me ou te devoro”. Tal como Édipo, atrevemo-nos a responder com os ruídos que provocamos ao caminhar sobre o piso movediço. No ato da resposta, somos, invariavelmente, devorados pela esfinge – esfera, ruídos, *Através*. A caminhada prossegue até que retornamos às camadas mais periféricas do labirinto. Ainda um último olhar, uma última escuta e um último toque dos pés se impõem antes de deixarmos o labirinto e sua esfera.

O caminho de saída não é o mesmo daquele de chegada, assim como nós não somos mais os mesmos do primeiro olhar, do primeiro ruído. Deixamos o labirinto, mas ele segue conosco.

## IMAGENS SONORAS

*Através* se faz e se refaz por meio da presença do sujeito; a experiência e a percepção da obra podem transformar-se por completo a depender da quantidade de sujeitos, da velocidade dos passos e do tempo de permanência no labirinto transparente. Neste sentido, parece pertinente resgatar a noção de ouvinte direto do compositor e teórico francês Pierre Schaeffer (1966), conhecido como o criador da música concreta. Segundo essa noção, a escuta se daria no espaço acústico original em que o som é produzido, e a audição do ouvinte é acompanhada, concomitantemente, da visão e de outras percepções. Por oposição, o ouvinte indireto escutaria em um local distinto e distante das circunstâncias em que o fenômeno sonoro original se produz a partir de aparatos como alto-falantes. *Através* demanda o ouvinte direto que está no instante e no local do fenômeno sonoro, mas que é, sobretudo, o agente da produção deste mesmo fenômeno.

*Através* (Figura 2) se configura como uma obra que demanda um ouvinte direto e atuante, entrelaçando ainda a visualidade e a sonoridade ao caráter tátil possível a partir dos passos que caminham. Schaeffer (1966, p. 51, tradução minha)<sup>13</sup> atenta para o fato de outras percepções, especialmente as visuais, contribuírem para a apreensão do conteúdo do som, afirmando que “o olho não participa dessa escuta seletiva do som direto e do som reverberado, clarificando nossa audição em salas já fortemente reverberadas”.



**Figura 2.**  
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.  
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.  
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2015.  
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

*Através* depende da atuação do sujeito para efetivamente acontecer – por entre imagens sonoras, visuais e táteis, mais do que um ouvinte direto, o sujeito se faz de múltiplas percepções. Na instalação, o ruído é expressão de nossa caminhada, cantando passos leves, pesados, lentos ou até mesmo acelerados para os apressados e destemidos de um escorregão por entre cacos de vidro. Ao mesmo tempo, o ruído na obra pode nos lançar à solidão, seja ao percebermos nossos passos como os únicos em *Através* três meses após a reabertura do Instituto Inhotim, no âmbito da tragédia do rompimento da barragem B1 da mineradora multinacional Vale<sup>14</sup> na mina Córrego do Feijão;<sup>15</sup> seja em um sábado de sol em maio de 2012, quando 25 estudantes de uma turma caminhavam todos juntos por sobre os cacos de vidro. Sozinho ou acompanhado, orbitando a grande esfera o sujeito pode se perceber imerso em solidão.

Por mais que se esteja na companhia de muitos, a percepção de *Através* se dá na individualidade do sujeito e de seu corpo por entre o som que preenche o volume do labirinto transparente. Quanto maior a quantidade de pessoas, maior o ruído – em meio a tantas pessoas e a tantos ruídos, também nós nos tornamos transparentes. Recordemos a observação de Cildo Meireles (2006, p. 72-74) sobre caminhar sozinho pelos perímetros concêntricos de *Através* de

forma solitária: “(...) experiência individual do absurdo, do homem só, na história, no universo, me interessa muito. É sempre a questão do ser, em última análise, do ser sozinho”. Algo que nos permite inferir o recorrente assombro do artista.

(...) pela imagem não dos homens que pisaram na lua, mas daquele que, dos três astronautas, teve a experiência mais solitária, o astronauta Michael Collins, ficando em órbita, viabilizando os passos de seus companheiros ao subtrair de suas próprias pernas, anseios e devaneios, a experiência de sentir a emoção de pisar na lua, seja esta história real ou uma produção cinematográfica de Stanley Kubrick (LEITE, 2016, p. 113).

A obra de Cildo Meireles parece se aproximar da insistência de John Cage (2013a, p. 94) a propósito de “algo mais luminoso e transparente, de forma a que os sons surjam de qualquer ponto no espaço, carregando as surpresas que a gente encontra quando caminha nos bosques ou nas ruas da cidade”. O sonoro invade a criação do artista brasileiro através da banalidade de um papel se contorcendo. Cildo Meireles parece atento ao fato de que “todos ouvem a mesma coisa se ela emerge. Cada um ouve o que só ele ouve se ele entra nela” (CAGE, 2013a, p. 41). Paradoxalmente, ao adentrarmos naquilo que escutamos, a escuta se torna subjetiva.

Ao mesmo tempo em que escutamos o mesmo som quando caminhamos juntos pela obra, as imagens sonoras que invadem a escuta pertencem a cada sujeito que produz e recebe os ruídos na caminhada. A partir de Cage, parece possível refletir sobre o uso desabusado que Cildo Meireles faz do sonoro, um uso que não se atém às mesmas preocupações de um compositor que prima pela harmonia na obra que executa. Ainda que Cage partisse do campo da música e Cildo Meireles se situe no campo das artes visuais, ambos os artistas voltam a atenção ao mundo. Neste sentido, Cage buscava resgatar os sons indesejados e desprestigiados ante sua impossibilidade de notação musical – ruído – para o interior de seu sistema de arte.

Em direção análoga, o ruído se apresenta na obra de Cildo Meireles: partindo de dados que compõem a vida ordinária, como quebrar um vidro, para, em seguida, o artista condensar este dado em sua obra. Aquilo que para as acepções mais tradicionais da música é desprezado sob a conotação negativa que a palavra ruído carrega, Cildo Meireles se apropria para criar suas obras, seja de uma forma mais branda, com sons quase imperceptíveis à escuta do sujeito, ou mais intensa, com ruídos capazes de nos tomar de nós mesmos em favor da obra.

Tal qual John Cage (2013b, p. 3, tradução minha)<sup>16</sup>, Cildo Meireles parece perceber que “onde nós estivermos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, isso nos perturba. Quando o escutamos, achamos fascinante.” A cada passo desferido sobre *Através*, vibramos agudamente e em simpatia<sup>17</sup> com o roçar dos cacos entre si e entre nossos pés.

Em uma análise do mundo pós-revolução industrial em consonância com a música, o teórico canadense Murray Schafer (2011b, p. 120) afirma que “ruído é som que fomos treinados a ignorar”. Artistas compositores como Luigi Russolo (1885-1947), Edgard Varèse (1883-1965) e John Cage (1912-1992) valorizaram o ruído enquanto elemento sonoro em uma perspectiva musical. Cildo Meireles, por sua vez, destaca o ruído como elemento preponderante a partir das artes visuais. Enquanto no cotidiano a quebra de vidros tende a ser algo esporádico ou pontual, o artista hiperboliza este ruído disponibilizando toneladas de vidro quebrado para que o sujeito produza imagens sonoras entrelaçadas a imagens visuais.

A obra pode criar no sujeito uma espécie de desejo pelo ruído, produzido pelo anseio de uma caminhada cujo ponto central é dado a ver desde antes do primeiro passo. Caminhar pelos dédalos de

*Através* implica se entregar a um processo de percepção incessante de tudo aquilo que nos cerca e que possui certa invisibilidade no cotidiano – as barreiras, os vidros, ruídos transparentes dos quais nos cercamos.

Compreendemos o ruído da caminhada sobre cacos de vidro de forma análoga à noção de som translúcido de Murray Schafer (2011a), sons que são mascarados pelo ruído da paisagem sonora de um mundo repleto de máquinas, motores e agitação. O som de uma caminhada sobre a areia da praia ou sobre a neve, o som da fuga de um animal no cerrado, do badalo do sino da igreja ou da varanda de um apartamento na cidade, o vidro quebrado ao chão em meio ao cotidiano doméstico ou não – sons translúcidos transpassados pela luz de outros sons, ruído transparente. Um som que costuma ser pontual no dia-a-dia e que, na obra, tem sua potência sonora elevada em virtude de sua recorrência, do adensamento de seu volume a partir de processos de sobreposição dos passos de um único sujeito e do encontro dos passos de muitos sujeitos. Os ruídos de *Através* consolidam uma constante entre o que se foi, o que é e o vir a ser da obra, permitindo que a quebra do vidro assuma um caráter de alta fidelidade (*high fidelity* ou *hi-fi*), nos termos de Schafer (2011a), ao impregnar o espaço da obra.



*Através* abre seu próprio espaço dentro da sala expositiva se fazendo independente daquilo que a circunda, ao mesmo tempo em que derrama para fora de si sua visualidade e sua sonoridade. No labirinto transparente, o ruído grita suas imagens, nos permitindo perceber, recursivamente, que “sons produzem, ou melhor, não diferem de imagens. Apenas não dependem de iluminação natural ou artificial. Sons carregam sua luz própria, produzida pela nossa escuta” (CAESAR, 2012, p. 39). Na penumbra da sala, “*Através* se ilumina ao se construir como imagem não somente por sobre suas camadas de visualidade material, mas também por se constituir enquanto imagem através de uma sonoridade que se dá à medida que a obra tem seu percurso consumido e caminhado” (LEITE, 2016, p. 96).

## **O ESPAÇO PELO SONORO**

A obra foi concebida de tal forma que pode ser montada e remontada em diversos espaços e em momentos diferentes. A instalação de Cildo Meireles condensa em si possibilidades díspares de ordem arquitetônica a partir da transparência. A obra se abre ao trânsito do sujeito, mas não viabiliza a habitação ou

mesmo a permanência confortáveis como aqueles termos que orientam decisões arquitetônicas. Os corredores estreitos que se multiplicam em *Através* partiram da percepção de Cildo Meireles das mudanças ocorridas na casa de sua avó materna em Brasília. A comunicação, que antes se dava de forma mais abrangente entre as casas da vizinhança e mesmo entre os cômodos de uma mesma casa, passou a contar com interdições, obstáculos, portas, grades e demais barreiras em corredores claustrofóbicos que embaçavam a percepção daquilo que seria a frente e os fundos da casa (LEITE, 2016).

Interdições domésticas que estão no espaço aberto pela instalação de arte, dados de transparência desviados de suas funções cotidianas. A persiana não cobre nenhuma janela, o portão não guarda nenhuma propriedade, o arame farpado não está sobre o muro, tampouco em uma trincheira, os peixes transparentes não estão a ornamentar uma sala de estar, nem mesmo estão ali como animais de estimação; ainda assim, todos os elementos foram destacados de funções arquitetônicas a partir de um conceito tautologicamente reiterado na instalação – a transparência. *Através* convoca toda sorte de barreiras domésticas possíveis a partir da perspectiva da transparência. Interdição.

*Através* parece estar em consonância com a análise do historiador da arte Alex Potts (2001) a propósito de instalações e de esculturas, segundo a qual o isolamento e a condensação de formas arquitetônicas particulares em instalações, a partir de sua artificialidade projetiva, inviabiliza que o espaço seja habitado. Por outro lado, parece possível aproximar a instalação da dimensão humana da arquitetura, dada sua existência plena somente ser possível através da presença do sujeito – ainda que a obra em questão instaure um espaço de experiência a partir do caminhar, mas não de habitação ou de permanência irrestrita. Guarda-se, assim e portanto, certa efemeridade em *Através* em uma espécie de pulsar que se alterna entre a presença e a ausência do sujeito. Mesmo que a obra se sustente sobre si quando vazia, ela não se efetiva plenamente até que o sujeito a caminhe. O espaço de *Através* (Figura 3) se faz integrado ao sonoro e na sedução da transparência, fundamentado na atuação do sujeito.

**Figura 3.**  
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.  
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.  
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.  
(Fotos: Caroline Alciones de Oliveira Leite)



O artista e teórico Brandon LaBelle (2012) atenta para o fato de a arquitetura pressupor participação e de se organizar a partir de um dado de antecipação da presença ou da habitação de usuários. A instalação de Cildo Meireles possui semelhança com os aspectos observados por LaBelle na perspectiva de que seu projeto e sua execução se antecipam à presença do sujeito, por mais que exista a possibilidade de a obra surpreender quando deixa de ser um projeto e é executada. Em entrevista à autora, ao ser indagado sobre o sonoro em *Através*, o artista reflete sobre as ocasiões em que convive por anos com uma obra e que, ao realizá-la, tem a percepção de que não conhecia de fato a obra – “O som é uma dessas coisas. Você pensa um trabalho, às vezes convive anos ... (...) e aí você pensa que conhece... (...)” (MEIRELES, 2020a, p. 199).

Em conversa em agosto de 2022, Cildo Meireles nos relatou que, na execução de *Clear Sphinx*, na Bienal de Sidney, a percepção da caminhada sobre os cacos de vidro entregou uma carga sonora até então imprevista que adicionava camadas de complexidade à obra. Algo que foi levado adiante na primeira montagem de *Através* em 1989 e nas montagens subsequentes.

O sonoro dá dimensão do espaço, carregando em si o dado do presente a cada passo desferido pelo sujeito. Ao mesmo tempo,

a visualidade das camadas transparentes corrobora o ruído percebido pelo corpo. Na caminhada por entre corredores de paredes fragmentadas, também o sujeito se soma ao acúmulo de ruídos visuais e sonoros de *Através*. Neste sentido, se para LaBelle (2012) a espacialidade acústica se dá no entrelaçamento entre som e espaço, parece-nos igualmente possível compreender a espacialidade da obra como um entrelaçamento do sonoro com a visualidade, uma vez que a visualidade corrobora as dimensões do espaço físico enquanto o som preenche o volume espacial, ao mesmo tempo em que projeta distâncias ao nível da percepção.

Através do sonoro, o espaço vibra e devolve ao corpo sua reverberação em paredes, piso e outros sujeitos que caminham a obra. O espaço de *Através* se faz dinâmico e mutável como um tempo presente e o futuro em aberto. Se a vibração do som no corpo permite sua percepção tátil (LABELLE, 2012), parece-nos possível propor a fusão do sujeito à obra em um sentido que se dá ao rés do corpo. Os ruídos provocados pelos passos permitem ao sujeito perceber a transparência desde a superfície dos pés, reverberando nas pernas e no corpo que, a esta altura, como um todo, escuta e recebe de volta o som repercutido por cada barreira transparente. Imagens sonoras, visuais e táteis entrelaçadas se reafirmam,

viabilizando a percepção da obra. A propósito de nossa percepção de que o sujeito passa a fazer parte de *Através* à medida que produz som ao atuar no interior da obra, Cildo Meireles declarou que:

(...) é um momento assim, de uma interação nessa área, nas instalações que tem esse deslocamento do sujeito. Um deslocamento, uma mudança nessa relação sujeito/objeto. Porque eu acho que o veículo..., sobretudo, eu parto dos parangolés, onde essa interface vai se tornando uma coisa assim meio que sombria. Tem um momento ali que você não tem mais o sujeito, agora é o objeto ou é o sujeito. Os parangolés são muito isso. (MEIRELES, 2020b)

Na caminhada, o sujeito faz a obra acontecer de forma plena e, assim, se estabelece a nebulosidade, a impossibilidade de se delimitar até que ponto é a obra atuando e em que momento é o sujeito. O sujeito caminha *Através* ao mesmo tempo em que é caminhado pela obra. O sujeito escuta os ruídos por ele produzidos, atravessa as camadas de transparência e se torna parte da obra à medida que a obra também o invade. Não possuindo cantos ou quinas, a transparência de *Através* atua desde seu interior, extravasando os limites físicos de seu perímetro. Em sua transparência e a partir da presença do sujeito, a obra esparrama-se para fora de si, impregnando visualmente e sonoramente o espaço ao seu redor.

A obra de Cildo Meireles é finita, possuindo dimensões precisas e camadas de transparência rigorosamente delimitadas. Porém, não se contendo em seu próprio perímetro, a obra adentra a percepção do sujeito, percorrendo-o com suas imagens sonoras, visuais e táteis. Imagens somente possíveis pela presença do sujeito e que com ele seguirão para além do espaço físico da obra e da sala expositiva, pois, a esta altura, estão em seu corpo. *Através* demanda que visão, escuta e tato atuem juntos, entrelaçados, permitindo que os ouvidos sintam, que olhos escutem e que a pele veja trilhas somente possíveis de serem caminhadas em uma obra de arte.

Ao ser finita em termos de dimensões espaciais e, ao mesmo tempo, não se conter em seu espaço, a obra de Cildo Meireles parece ser compatível com a noção de um espaço finito e sem bordas, como as *hipersuperfícies* investigadas pela topologia – “objetos tridimensionais finitos em tamanho e sem borda. [As] hipersuperfícies *vivem* em espaços de dimensão alta, no mínimo uma dimensão a mais que nosso mundo físico” (MARAR, 2019, p. 109). A quarta dimensão se constitui da relação entre as três dimensões espaciais que conhecemos mais o tempo, sendo possível adicionar uma dimensão extra de tempo, avançando em direção à quinta dimensão (MARAR, 2019).



O personagem Cooper, piloto na obra cinematográfica *Interstellar* [*Interestelar*] (2014) de Christopher Nolan, após buscar por outro planeta que tivesse condições viáveis para receber os habitantes da Terra, somente consegue retornar à sua casa no interior de um hipercubo. Da quinta dimensão, Cooper vê sua filha em tempos distintos – criança e adulta –, mas percebe a impossibilidade de retornar ou de interferir no passado.

A possibilidade de um espaço finito e sem bordas em relação com a dimensão temporal nos permite conjecturar *Através* como uma hipersuperfície na qual o sujeito se desloca e, sem ter efetivamente a possibilidade de voltar ou de interferir no passado, pode perceber a simultaneidade de tempos. Cada barreira da instalação não impede o sujeito de ver o que se encontra do outro lado; porém, as interdições do labirinto transparente não permitem que o sujeito toque lá, onde ele não está. Lá onde o tempo e as dimensões são outras. Assim como Cooper, o sujeito em *Através* vê e escuta, mas não pode avançar em direção a tempos pretéritos.

## VEREDAS QUE SE BIFURCAM

A propósito do avanço das pesquisas acerca do universo,<sup>18</sup> o topólogo brasileiro Ton Marar observa que, em abril de 1990,

o telescópio Hubble capturou imagens de uma região “desconhecida do Cosmos, a sudoeste de Orion, próxima à constelação de Fornax”, registrando mais de 10 mil galáxias com bilhões de estrelas cada uma e revelando imagens em luz visível que registravam “um passado de mais de 13 bilhões de anos. De fato, como a velocidade da luz é finita, a luz refletida ou emitida leva um tempo para chegar até nossa retina; por isso, tudo o que enxergamos é imagem do passado!” (MARAR, 2019, p. 154). *Através* permite, sem desvios, o trânsito de luz através de suas camadas transparentes em uma relação que parece ter em suas imagens visuais um acúmulo de tempos.

Considerando-se o interesse declarado de Cildo Meireles (2020a) pela topologia, parece pertinente ressaltar que também Marcel Duchamp se interessava pelas formulações topológicas de Henri Poincaré e pelas questões que diziam respeito a dimensões altas, mais especificamente, à quarta dimensão. O artista francês teria criado *A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo* (O Grande Vidro) (1915-1923), buscando representar, artisticamente, a quarta dimensão (MOLDERINGS, 2010). Neste sentido, a transparência do vidro seria fundamental por permitir à visão o trânsito irrestrito através de si, amalgamando o mundo ao redor à pintura de Duchamp,

além de permitir ao sujeito mirar seu próprio reflexo na obra e assim, virtualmente, adentrar *O Grande Vidro*.

De acordo com Duchamp, a hipotética percepção *quadridimensional* do mundo tridimensional seria caracterizada pela transparência. “Os nativos da quarta dimensão”, ele escreve em uma nota longa sobre *O Grande Vidro*, “ao perceberem esse corpo *quadridimensional* simétrico irão de uma região a outra cruzando, instantaneamente, o meio do espaço tridimensional” (...). (MOLDERINGS, 2010, p. 15, tradução minha<sup>19</sup>)

De acordo com Hebert Molderings (2010), essa teria sido a razão que levaria Duchamp a substituir a tela opaca por um painel de vidro como suporte, recordando que o rascunho de *O Grande Vidro* teria se baseado na tradição da pintura a óleo. Cildo Meireles, por sua vez, quebra toneladas de vidro para que o sujeito possa, efetivamente, adentrar a transparência, caminhando sobre os cacos de vidro, movimentando-os enquanto atravessa as 60 barreiras que formam os corredores do labirinto transparente. Além de permitir ao sujeito atravessar a obra por meio da visão, a percepção tátil que se dá na superfície dos pés conduz a um galope que rumo a tempos futuros (Figura 4).

**Figura 4.**  
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.  
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.  
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.  
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)



O sujeito é invadido pelas imagens sonoras produzidas por sua caminhada, imagens que se dão no presente e que, ao mesmo tempo, avançam para múltiplas direções. A transparência se acumula em imagens sonoras, visuais e táteis que se abrem na simultaneidade do tempo. No espaço de *Através* desdobram-se recortes temporais e espaciais, fragmentados por entre as camadas transparentes e os cacos de vidro: passado, presente e futuro, sincronicamente e em acúmulos, em uma dimensão superior à terceira através da arte. A obra de Cildo Meireles abre-se em uma espécie de *Jardim de Veredas que se Bifurcam*, viabilizando ao sujeito escolher não apenas um, mas vários caminhos ao mesmo tempo, como no conto do argentino Jorge Luis Borges. Por outro lado, *Através* (Figura 5) também conserva em si um Aleph análogo àquele do outro conto de Borges,<sup>20</sup> um Aleph que se ocupa especificamente da transparência.

**Figura 5.**  
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.  
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.  
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.  
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)



No conto *O Aleph* de Borges (2019, p. 145), a pequena esfera furta-cor localizava-se na parte inferior do degrau do porão da casa de Carlos Argentino e seria “(...) um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos”. Se Borges (2019, p. 149-150), assumindo-se como o narrador de seu conto, viu “todos os espelhos do planeta e nenhum [o] refletiu”, viu “convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia”, além de “todas as formigas que

há na Terra”, em *Através* não apenas vemos, mas adentramos em um Aleph que permite a percepção visual, sonora e tátil de todas as possibilidades de transparência.

Imagens que transportam os múltiplos tempos que, simultaneamente, se entregam à percepção. O adensamento da transparência na grande esfera a confere opacidade, assim como a sobreposição das paredes fragmentadas do labirinto transparente também confere certa opacidade à obra. Em seu adensamento, a transparência se perde enquanto a grande esfera magnetiza, por entre os corredores claustrofóbicos e ao seu redor, inúmeras interrogações. No acúmulo de transparências, percebemos em cada camada de *Através* um vir-a-ser, uma quase-cor que se adia em direção a um sujeito que a tome para si.

A obra, composta por tantos fragmentos, promove múltiplas conexões que se abrem no espaço da percepção, onde se faz possível o conceito de quiasma de Merleau-Ponty (1971, p. 132) – o corpo como meio de se chegar ao âmago das coisas “fazendo-me mundo e fazendo-as carne”. O sujeito que se entrega à caminhada, que se embrenha pelos ruídos, se torna parte de *Através*. O sujeito atravessa de um lado a outro, de um tempo a outro, deformando o piso em sua caminhada, gastando a obra, fazendo-a acontecer ao

assumir sua própria transparência. Sendo transparente, o sujeito se fragmenta ao mesmo tempo em que conecta cada uma de suas partes à transparência de *Através*. Na percepção do simultâneo, do sonoro, do visual e do tátil entrelaçados – a caminhada e o fático.

*Através* demanda que o sujeito lide com simultaneidades, estabelecendo um quiasma a partir de um corpo fenomenológico entrelaçado a um corpo objetivo. O piso esfacelado, as paredes fragmentadas, o ruído e a transparência da obra a conferem movimento. O sujeito, por sua vez, se entrega ou é tomado pelo pulsar de *Através* que vibra, continuamente, a transparência e a deformação provocada pela caminhada.

## O LABIRINTO EM ESPIRAL

A tautologia percorre cada uma das camadas de *Através* – visuais, sonoras e táteis – reafirmando, em direção ao sujeito, a transparência. Em cada uma das camadas, a transparência questiona as suas bordas, assim como os limites dos sentidos do corpo. Neste ponto, parece pertinente o relato de Trudo Engels (VARIOUS ARTISTS, 2022, correspondência eletrônica, tradução minha<sup>21</sup>) a propósito de sua percepção da obra quando finalizada:



Após seis semanas de montagem (equipe muito pequena), o resultado foi desconcertante. Seu tamanho era de tirar o fôlego. Senti uma nostalgia imensa, mesmo sendo muito jovem na época, mas tive uma sensação de perda. Eu também esperava uma instalação exótica no início, mas a peça acabada tinha essa qualidade universal.

Na duplicação dos corredores, na repetição das barreiras, a obra pode lançar o sujeito em imagens de atordoamento. A caminhada em círculos, a percepção de andar, andar e parar no mesmo lugar pode ser aterradora como se todo o caminho percorrido até determinado ponto tivesse sido apagado. Caminhar em um labirinto é como deslocar-se em um *loop* indefinido que restitui a igualdade visual, sonora e temporal. Da percepção de estar preso no tempo e no espaço, o sujeito pode encontrar meios de buscar a diferença que o permitirá, assim como Ícaro, criar asas e escapar do labirinto. No *loop* de *Através*, o sujeito pode encontrar as pontas, os fragmentos, as entradas e as saídas que possibilitam o movimento em direção à diferença. Assim, não estamos mais perdidos – o labirinto se transforma em espiral.

Michel de Certeau (1994), em sua análise sobre a cidade, compreende que a caminhada põe à prova o presente, o descontínuo e o fático como características da enunciação do pedestre em seu

feito de caminhar. Ao mesmo tempo em que *Através* nos permite uma caminhada por entre o descontínuo, somos igualmente percorridos pela obra, sendo continuamente testados por nossas descontinuidades. Nossos ruídos são postos à prova pelo ruído que provocamos na obra, nos confrontando com a falta de lugar que motiva o deslocamento do andarilho. Não há espaço para pedestres – *Através* demanda o andarilho. Por um instante que seja, nos tornamos o andarilho que, lançado na busca incessante por si, é sempre ausente, dada a percepção de nunca ser completamente. Como andarilho estamos lá, lá onde não estamos.

A caminhada em *Através* (Figura 6) nos remete ao encontro inesperado com a transeunte de Charles Baudelaire (LEITE, 2016). Em meio ao alarido ensurdecador da rua, o poeta avistava a dama que se destacava da balbúrdia sonora e visual da cidade – seu olhar o fez “subitamente renascer” e questionar “Não mais te verei senão na eternidade?” (BAUDELAIRE, 2019, p. 294, tradução minha<sup>22</sup>). De forma análoga, antes de deixar o labirinto transparente e de levar nossa caminhada por outras paragens, voltamos o olhar para ela, para a grande esfera que, desde o início, nos atraiu e nos fez caminhar rumo ao seu encontro.



**Figura 6.**  
Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.  
Instalação, 600 x 1500 x 1500 cm.  
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG, 2019.  
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Tal qual a poesia, nos perguntamos quando tornaremos a encontrar a grande esfera, o labirinto transparente, *Através*. Diferentemente da poesia que encerra a efêmera dama em um instante “Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!” (BAUDELAIRE, 2019, p. 294, tradução minha<sup>23</sup>), sempre nos reencontraremos com a obra de Cildo Meireles. Não necessariamente em museus e galerias que venham a expor a obra, ou em sua instalação permanente no interior mineiro em que se localiza o Instituto Inhotim, mas por entre imagens sonoras, visuais e táteis percorridas pela obra em nossa percepção, nas veredas que se bifurcam ao rés de nosso corpo. Por entre interdições e transparências – o sujeito ao redor e *Através*.

## NOTAS

- 1** Registramos nossos agradecimentos especiais a Cildo Meireles por todo apoio e colaboração.
- 2** O convite foi realizado no contexto da exposição *Brazil Projects*, organizada por Chris Dercon em 1988 no PS1, em Nova York. Nessa mostra, Cildo Meireles expôs a obra *Eureka/Blindhotland* (1970-1975).
- 3** A exposição aconteceu entre 20 de maio e 22 de outubro de 1989.
- 4** Em 1965, Cildo Meireles estudou cinema no Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM/UNB, Brasília).
- 5** No texto de apresentação de *Clear Sphinx* no catálogo da Bienal, Cildo Meireles (apud BIENNALE OF SYDNEY, 1984) afirmava que a instalação seria um fragmento de *Através* e que dizia respeito a um elemento subjacente e opaco – “transparente, Esfinge Transparente: mesmo assim, ela me devora”.
- 6** *Escala Pública* integrou o evento *Cidade, Cidadania*, promovido pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo (PIMENTA, 1989, p. 16). Cildo Meireles instalou uma esfera de 4 metros de diâmetro, constituída por papel celofane, na passagem do público no saguão da Galeria Prestes Maia, próximo ao viaduto do Chá, em agosto de 1989.
- 7** Em conversa ocorrida em agosto de 2022, Cildo Meireles nos relatou que, no Instituto Inhotim, em um primeiro momento, *Através* foi instalada em um espaço sem paredes, ficando vulnerável ao meio ambiente do jardim botânico. O artista chegou a considerar levar a obra totalmente para a área externa, mas, por fim, optou por sua instalação em uma sala fechada, no atual Pavilhão Cildo Meireles.
- 8** *João e Maria* [Hansel und Gretel] é um conto proveniente da traição medieval adaptado pelos irmãos Grimm.
- 9** O quadrado externo do labirinto de *Através* possui 15 metros de lado e a obra mede 6 metros de altura. Para mais detalhes sobre os materiais que compõem as paredes, ver: COHEN, 2009, p. 82-103.

**10** A instalação possui 15 camadas em cada um de seus quatro lados, sendo dois lados subsequentes constituídos por materiais idênticos dispostos, rigorosamente, na mesma ordem.

**11** De acordo com relato do artista no documentário *Cildo Meireles* (2009), dirigido por Gustavo Rosa de Moura, a montagem de *Através* no Instituto Inhotim teria quase 20 toneladas de cacos de vidro.

**12** Por ocasião das pesquisas de campo realizadas no Instituto Inhotim, entre 2015 e 2019, observamos que os visitantes não costumavam avançar em direção ao menor perímetro da obra, fato corroborado pelo tamanho dos cacos de vidro – maiores ao redor da grande esfera –, contrastando com cacos menores e, até mesmo, com os farelos dos corredores da instalação que registram a ação de inúmeros passos ao longo do tempo (LEITE, 2016).

**13** No original: “[...] l’oeil n’a aucune part dans cette écoute sélective du son direct et du son réverbéré, qui rend si claire notre audition dans les salles cependant déjà fort réverbérées”.

**14** Em 25 de janeiro de 2019, em Brumadinho, região metropolitana de Belo Horizonte, a barragem da mina Córrego do Feijão da Vale rompeu, causando a morte de 270 pessoas, além de 8 pessoas que permanecem desaparecidas, conforme reportagem de outubro de 2021. Disponível em: < <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/10/06/brumadinho-veja-quem-sao-as-oito-pessoas-que-continuam-desaparecidas-2-anos-e-8-meses-apos-tragedia-da-vale.ghtml>>. Acesso em: 26 dez. 2021.

**15** Após 15 dias da tragédia em Brumadinho, o Instituto Inhotim reabriu ao público, retomando suas atividades no sábado de 9 de fevereiro de 2019.

**16** No original: “Where we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating”.

**17** De acordo com o artista e pesquisador Tato Taborda (2021) o termo “simpatia” é empregado a propósito de uma vibração que se dá na proximidade entre objeto e observador, e que nenhum outro método diferente da relação de proximidade tornaria a vibração possível entre ambos.

**18** Marar (2019) nos recorda que Albert Einstein conjecturava a possibilidade de o universo ser tridimensional, finito e sem borda, propondo recorrer a imagens mentais na busca por visualizar hipersuperfícies que permitiriam a percepção apropriada do universo. O feito de observar o universo em sua totalidade ou ao menos de projetá-lo, no entanto, ainda não se tornou possível.

**19** No original: “Thus, according to Duchamp, the hypothetical four-dimensional perception of the three-dimensional world is characterized by transparency. ‘The 4-dim’l native,’ he writes in a long note on the Large Glass, ‘when perceiving this symmetrical 4-dim’l body will go from one region to the other by crossing instantaneously the median space3 (...)’”.

**20** *O Aleph* é o último conto de livro homônimo de Jorge Luis Borges.

**21** No original: “After 6 weeks of montage (very small team), the result was bewildering. Its size was breathtaking. I felt an immense nostalgia, even though I was very young at the time, but I had a sense of loss. I was also expecting an exotic installation at the beginning, but the finished piece had this universal quality”.

**22** No original: “Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?”

**23** No original: “Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peu-être!”

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. À Une Passante (XCIII). In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. (Edição bilíngue) São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. p. 294.

BIENNALE OF SYDNEY. **Fifth Biennale of Sydney**: Private Symbol, Social Metaphor, 1984. (Excertos de catálogo de exposição digitalizado) Sydney: Biennale of Sydney, 1984. 8p.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: **Pelas Vias da dúvida**: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012. p. 32-45.

CAGE, John. **De Segunda a um Ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013a.

CAGE, John. **Silence**. (50Th Anniversary Edition) Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2013b.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 169-191.

COHEN, Ana Paula. Cildo Meireles. In: INSTITUTO INHOTIM. **Through: Inhotim**. (catálogo de exposição). Brumadinho (MG): Instituto Inhotim, 2009, p. 82-103.

**Interstellar** (2014), Dir: Christopher Nolan, Roteiro: Jonathan Nolan e Christopher Nolan, Estados Unidos, 169', Son., color.



LABELLE, Brandon. Acoustic Spatiality. *[sic]: Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, Zadar (Croácia), v. 2, n. 2, 2012.

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. **Ao Redor e Através**: um estudo crítico da obra *Através* de Cildo Meireles. 2016. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

MARAR, Ton. **Topologia geométrica para inquietos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme. **Cildo: estudos, espaços, tempo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEIRELES, Cildo. **Em conversa com a autora em seu ateliê**. Entrevista à Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro, ago. 2022, não publicado.

MEIRELES, Cildo. “Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles. Entrevista à Caroline Alciones de Oliveira Leite. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul.-dez. 2020. (2020a)

MEIRELES, Cildo. **Entrevista concedida à autora no ateliê do artista**. Entrevista à Caroline Alciones de Oliveira Leite. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jan. 2020. (2020b)

MEIRELES, Cildo. In: **Cildo** (2009), Dir: Gustavo Rosa de Moura, Roteiro: Sérgio Mekler e Gustavo Rosa de Moura, Brasil, 78’, Son., color.

MEIRELES, Cildo. Hans-Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Hans Michael Herzog. In: DAROS-LATINOAMERICA AG. **Seduções**: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto Installations. (Catálogo de exposição) Zurique: Daros-Latinoamerica, 2006. p. 70-75.

MEIRELES, Cildo. Através, 1983-1989. Relatos do artista. In: **Cildo Meireles**. [Catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario]. Londres: Tate Publishing, 2008. p. 142.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOLDERINGS, Hebert. **Duchamp and the Aesthetics of Chance**: Art as Experiment. Nova York: Columbia University Press, 2010.

PIMENTA, Ângela. Direitos do cidadão inspiram quatro artistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1989, Caderno 2.

POTTS, Alex. Installation and Sculpture. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 24, n. 2, p. 7-23, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**: essai interdisciplines. (Nouvelle édition) Paris: Du Seuil, 1966. *E-book*.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2011a.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2011b.

TABORDA, Tato. **Ressonâncias**: vibrações por simpatia e frequências de insurgência. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

VARIOUS ARTISTS. **Some Questions About Cildo Meireles' work** / (Morice de Lisle). [Em correspondência eletrônica à autora]: Bruxelas: 31 jan. 2022.

VARIOUS ARTISTS; GALLERIA CONTINUA. **Mango Discipline**: Cildo Meireles & Various Artists. [Catálogo publicado a partir da exposição *Q & A*]. Gent (Bélgica); San Gimignano (Italia): Galleria Continua, 2018.

## SOBRE A AUTORA

**Caroline Alciones de Oliveira Leite** é Doutora pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2022) e Mestre pelo PPGCA-UFF (2016). É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF. Integra a equipe da Vice-Presidência Científica da Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro (CECIERJ), desenvolvendo atividades de pesquisa em Artes (2014-) e coordenando o Cineclube CECIERJ (2015-). É membro do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Arte e Democracia: estudos críticos das práticas artísticas no contemporâneo” e do Grupo de Pesquisa (CNPq) “O Som Atravessado”. Atualmente, realiza Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF), com supervisão do Prof. Dr. Tato Taborda, e é representante titular do Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte e representante do Estado do Rio de Janeiro na ANPAP.

Artigo submetido  
em 17 de dezembro de 2023  
e aceito em 9 de agosto de 2024.

# **O TRÁFEGO NAS FOTOGRAFIAS**

**ALLAN SEKULA**

**TRADUÇÃO:  
ANDRÉ LEITE COELHO**

**THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS**

**EL TRÁNSITO EN LAS FOTOGRAFÍAS**

## RESUMO

Tradução\*

André Leite Coelho\*\*

 <https://orcid.org/0000-0002-8970-5458>

\* Publicação original:  
SEKULA, Allan.  
The Traffic in Photographs.  
Art Journal. New York,  
v. 41, n. 1, Spring, 1981,  
pp. 15-25.

\*\* Universidade de  
São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.  
ars.2024.207005

e-207005

Escrito na fase inicial da carreira do artista e pesquisador estadunidense Allan Sekula, *O tráfego nas fotografias* (1981) é um ensaio que investiga e problematiza a noção de linguagem universal atribuída à fotografia. Segundo uma abordagem materialista-histórica, o autor analisa a função política desempenhada pelos discursos estéticos e científicos atrelados ao meio fotográfico, dentro dos quais a noção de universalidade cumpre uma função de dominação cultural e econômica que tem como fundamentos ideológicos a família nuclear patriarcal, a lógica de consumo capitalista e o imperialismo.

**PALAVRAS-CHAVE** Fotografia; Cultura visual; Allan Sekula; Fotografia como linguagem universal; Crítica

## ABSTRACT

Written in the early stage of the career of American artist and researcher Allan Sekula, *The Traffic in Photographs* (1981) is an essay that investigates and challenges the notion of universal language attributed to photography. Using a materialist-historical approach, the author analyzes the political function played by aesthetic and scientific discourses attached to the photographic medium, within which the notion of universality serves a function of cultural and economic domination that is ideologically based on the nuclear family, capitalist consumer logic, and imperialism.

**KEYWORDS** Photography; Visual Culture; Allan Sekula; Photography as Universal Language; Criticism

## RESUMEN

Escrito en la etapa inicial de la carrera del artista y investigador estadounidense Allan Sekula, "El tráfico en las fotografías" (1981) es un ensayo que investiga y cuestiona la noción de lenguaje universal atribuida a la fotografía. Utilizando un enfoque materialista-histórico, el autor analiza la función política desempeñada por los discursos estéticos y científicos vinculados al medio fotográfico, dentro de los cuales la noción de universalidad cumple una función de dominación cultural y económica que tiene como fundamentos ideológicos la familia nuclear patriarcal, la lógica de consumo capitalista y el imperialismo.

**PALABRAS CLAVE** Fotografía; Cultura visual; Allan Sekula; Fotografía como lenguaje universal; Crítica



## NOTA DO TRADUTOR

Allan Sekula (1951 – 2013) foi um artista, crítico de arte, videografista e teórico da fotografia estadunidense. *O tráfego nas fotografias* (SEKULA, 1981) é um ensaio do início de sua carreira, no qual, assim como em outros textos que o autor escreveu no período, ele analisa criticamente a assimilação do meio fotográfico tanto por instituições artísticas, como galerias e museus, quanto pela historiografia da arte moderna.

Anteriormente, Sekula (1975a, 1975b, 1975c) publica na revista *Artforum* três ensaios que problematizam a transposição das categorias do regime estético para a obra de fotógrafos como Alfred Stieglitz, Ron Galella e Edward Steichen. Interessa ao autor demonstrar as incongruências discursivas que vêm à tona quando os contextos em que as fotos foram criadas são encobertos em prol de uma interpretação fetichista e formalista da imagem. Talvez o exemplo mais contundente nesse sentido seja o ensaio *The Instrumental Image: Steichen at War*, em que Sekula (1975c) analisa fotos aéreas de reconhecimento militar criadas pela Naval Aviation Photographic Unit durante a Segunda Guerra Mundial. O autor demonstra que essas imagens foram posteriormente atribuídas a Steichen, Tenente Comandante dessa unidade especial da marinha, sendo interpretadas — e comercializadas — como proposições abstracionistas do “grande fotógrafo-artista”.

Em 1978, o autor leva adiante seu projeto crítico publicando o ensaio-manifesto *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* na revista *The Massachusetts Review* (SEKULA, 1978). O texto rejeita tanto a ideia da fotografia como um meio objetivo, capaz de representar imparcialmente a realidade, quanto as categorias estéticas modernistas que, ao considerar os contextos sociais documentados sob os critérios da arte, impedem uma compreensão política das situações ou indivíduos representados. Sekula argumenta que, segundo essa compreensão, lutas coletivas das classes oprimidas são postas de lado em prol da dimensão formal da obra e da correspondente construção de um estilo a compor a figura do gênio artístico. A essa postura, o autor contrapõe a produção de artistas cujos trabalhos documentais abordam situações em que se implicam, visando constituir resistências políticas e simbólicas contra

violências próprias à conjuntura do capitalismo avançado. Essas situações incluem desde contextos laborais e relações desiguais de poder implícitas a eles, documentados por Chauncey Hare e Fred Lonidier, até um trabalho de Martha Rosler, que resiste à figuração “humanística” tradicional da miséria social por meio de uma série de fotografias de esquinas empobrecidas, nas quais poderíamos ver pessoas que sofrem com o alcoolismo, mas que, nesses casos, estão vazias. Cada fotografia dessa série é contraposta a inúmeros termos linguísticos usados de forma depreciativa para descrever estados de embriaguez.

A partir desse percurso, Sekula (1981) publica *O tráfego nas fotografias* no *Art Journal*. O trabalho leva adiante os temas abordados nos quatro ensaios anteriores em uma chave mais abrangente, analisando historicamente a produção e a circulação da fotografia desde o século XIX até a conjuntura da Guerra Fria em que o autor escrevia. O ensaio investiga a dinâmica pendular entre objetividade e subjetividade presente em diversos discursos dedicados ao meio fotográfico ao longo de sua história. Nas oscilações entre esses dois polos, Sekula identifica uma crise na cultura burguesa ocidental vinculada à autonomização da tecnologia como força produtiva. No seio da modernidade capitalista, a fotografia “artística” prometeria reconciliar a dimensão autoral e criativa da subjetividade por meio de uma técnica mecânica, industrializada e que, portanto, obedeceria aos predicados da ciência. Ao longo do ensaio, Sekula procura desmentir essa compreensão pacificada, salientando usos ideológicos da fotografia que se valem de seu entendimento equivocado como linguagem universal. Por meio da crítica quanto à exposição *The Family of Man*, curada por Steichen e patrocinada pela Agência de Informação dos EUA e empresas como a Coca-Cola, o autor demonstra o papel que a mostra cumpriu no pós-Segunda Guerra, propagandeando, nos inúmeros países em que foi montada, o modelo de família nuclear e o sistema capitalista como paradigmas universais.

Segundo Marie Muracciole e Benjamin Young (2014, p. 6), o ensaio cumpriu um papel importante nos debates sobre o meio fotográfico na década de 1980, servindo de referência para autoras como Abigail Solomon-Godeau, Victor Bürgin, Sally Stein, dentre outras. Em 1984,

*O tráfego nas fotografias* foi republicado em uma compilação que reúne o trabalho teórico e artístico de Sekula entre 1973 e 1983, denominado *Photography Against the Grain* (SEKULA, 1984). Entre as décadas de 1990 e 2000, o autor seguiu com sua produção artística e intelectual, publicando trabalhos de fôlego como *Fish Story* (SEKULA, 2018), um livro de fotografias e textos, originalmente publicado em 1995, que investiga o oceano como espaço crítico para circulação de mercadorias no capitalismo avançado, e o documentário videográfico *The Forgotten Space*, de 2010, dirigido em parceria com Noël Burch, que prolonga essa análise investigando infraestruturas de transporte, como portos e ferrovias.

Em 2014, menos de um ano após a morte de Sekula, a revista *Grey Room* lança uma edição especial dedicada à sua obra, contendo

diversos ensaios de sua autoria, bem como artigos que dialogam com esses trabalhos. A publicação conta com escritos de outras pessoas influentes no pensamento crítico sobre a cultura visual, como Tamar Garb. Em 2016, a editora Mack publica um fac-símile do livro *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973 – 1983*. A tradução a seguir foi realizada a partir dessa versão do texto, que apresenta alguns acréscimos quando comparada à edição original de 1981. Em 2020, a mesma editora publica o livro *Art Isn't Fair* (SEKULA, 2020), título do último trabalho do artista. O volume, organizado por Sally Stein e Ina Steiner, se assemelha ao livro *Photography Against the Grain* no sentido de reunir ensaios teóricos e artísticos de Sekula publicados em diversas revistas no período entre 1971 e 2012.

## REFERÊNCIAS

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2019.

MURACCIOLE, Marie; YOUNG, Benjamin J. Editors' Introduction: Allan Sekula and the Traffic in Photographs. **Grey Room**. Cambridge, v. 55, Spring, 2014, pp. 6–15.

SEKULA, Allan. **Art Isn't Fair**: Further Essays on The Traffic in Photographs and Related Media. London: Mack, 2020.

SEKULA, Allan. **Fish Story**. London: Mack, 2018.

SEKULA, Allan. **Photography Against The Grain**: Essays and Photo Works 1973 – 1983. London: Mack, 2016.

SEKULA, Allan. The Traffic in Photographs. **Art Journal**. New York, v. 41, n. 1, Spring, 1981, pp. 15-25.

SEKULA, Allan. Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation). **The Massachusetts Review**. Cambridge, v. 19, n. 4, Winter, 1978, pp. 859-883.

SEKULA, Allan. The Instrumental Image: Steichen at War. **Artforum**. New York, December, 1975c, pp. 26–34. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/the-instrumental-image-steichen-at-war-209590/>. Acesso em: 13/05/2024.

SEKULA, Allan. Jacqueline. **Artforum**. New York, April, 1975b, pp. 70–72. Disponível em: <https://www.artforum.com/columns/jacqueline-214848/>. Acesso em: 13 mai. 2024.

SEKULA, Allan. On The Invention of Photographic Meaning. **Artforum**. New York, January, 1975a, pp. 36–45. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/on-the-invention-of-photographic-meaning-212642/>. Acesso em: 13 mai. 2024.



Como podemos trabalhar para um entendimento ativo, crítico, das convenções prevalentes de representação, particularmente aquelas que circundam a fotografia? O discurso que a cerca fala paradoxalmente de disciplina e liberdade, de verdades rigorosas e prazeres desenfreados. Pelo menos em virtude da necessidade de conter as tensões inerentes a esse paradoxo, ocorre então, aqui, um certo jogo de fachada, uma certa dança e até mesmo uma certa política. Na verdade, nos convidam a dançar entre verdades e prazeres fotográficos, com pouquíssima consciência quanto ao piso sobre o qual bailamos, quanto aos músculos que tornam esses movimentos, aparentemente fáceis, possíveis.

Por discurso, então, me refiro ao contundente jogo de crenças tácitas e convenções formais que nos situa, enquanto seres sociais, em variadas atitudes, responsivas e responsáveis, quanto ao funcionamento semiótico da fotografia. Em si mesmo restrito, determinado por e contribuindo para uma força cultural, política e econômica “maior”, esse discurso tanto legitima quanto dirige o fluxo múltiplo do tráfego nas fotografias. Ele silenciosamente gerencia e restringe nossas habilidades para produzir e consumir imagens fotográficas, embora frequentemente encoraje, especialmente em

suas variantes contemporâneas mais publicizadas e glamurosas, uma liberdade semiótica aparentemente ilimitada, uma dimensão atemporal de apreciação estética. Codificado em textos acadêmicos e “populares”, em livros, jornais, revistas, em dispositivos de exibição institucionais e comerciais, no design de equipamentos fotográficos, na educação, em rituais sociais cotidianos e – por meio do funcionamento desses contextos – dentro das próprias fotografias, esse discurso exerce uma força simultaneamente material e simbólica, ligando intrinsecamente linguagem e poder. Acima de tudo, ao isolar momentaneamente essa ideologia historicamente específica e essa prática de representação, não devemos nos esquecer que elas dão forma concreta – assim conferindo tanto verdade quanto prazer – a outros discursos carregados de ideologia: da “família”, da “sexualidade”, do “consumo” e da “produção”, do “governo”, da “tecnologia”, da “natureza”, das “comunicações”, da “história” e assim por diante. Aqui se situa um importante aspecto da afiliação da fotografia com o poder. E como em toda cultura que nasce de um sistema de opressões, os discursos que carregam maior força na vida cotidiana são aqueles que emanam do poder, que dão voz a uma autoridade institucional. Para nós, hoje, essas vozes afirmativas e de supervisão falam principalmente pelo capital e,

de forma subordinada, pelo Estado. Este ensaio é uma busca prática por inconsistências internas e, portanto, por algumas das fragilidades presentes nessa ligação entre linguagem e poder.

A fotografia é assombrada por dois fantasmas tagarelas: aquele da ciência burguesa e aquele da arte burguesa. O primeiro fala sobre a verdade das aparências, sobre o mundo reduzido a um conjunto positivo de fatos, a uma constelação de *objetos* conhecíveis e passíveis de serem possuídos. O segundo espectro tem a missão histórica de se desculpar pelas atrocidades cometidas pelas subservientes – e mais do que espectrais – mãos da ciência. Esse segundo fantasma nos oferece um *sujeito* reconstruído na pessoa brilhante do artista. De 1939 em diante, comentários afirmativos a respeito da fotografia envolveram uma dança cômica entre o determinismo tecnológico e o *auteurismo*, entre a fé nos poderes objetivos das máquinas e a crença nas capacidades subjetivas, imaginativas da pessoa artista. Ao argumentar de forma persistente quanto à coexistência harmônica entre verdades óticas e prazeres visuais, ao unir um cientificismo positivista a uma metafísica romântica, o discurso fotográfico procurou transpor a separação filosófica e institucional entre as práticas científicas e artísticas que caracterizou a sociedade burguesa desde o final do século XVIII.

Os defensores da fotografia, ao mesmo tempo que confirmaram, também se rebelaram contra a clivagem kantiana entre epistemologia e estética: algumas pessoas argumentam pela verdade, outras, pelo prazer, a maioria por ambos, não sem se contradizerem. (E uma terceira voz, geralmente afiliada com o liberalismo, demanda uma dimensão ética ao significado fotográfico. Essa argumentação procura fundir a separação entre as esferas do fato e do valor para enxertar uma moralidade geralmente reformista no empirismo). Esse jogo filosófico de fachada é evidência de uma crise presente no cerne da cultura burguesa, uma crise enraizada na emergência da ciência e da tecnologia como forças produtivas aparentemente autônomas. A cultura burguesa teve que lidar com a ameaça e a promessa da máquina, às quais permanece a um só tempo evitando e abraçando. A imagem fotográfica, fragmentária e mecanicamente produzida, é central para essa atitude de crise e ambivalência; a questão abrangente é a natureza do trabalho e da criatividade no âmbito do capitalismo. Acima de tudo, a força ideológica da arte fotográfica na sociedade moderna talvez resida na aparente reconciliação das energias criativas humanas com um processo de mecanização cientificamente guiado, sugerindo que, apesar da divisão moderna e industrial do trabalho, e especificamente apesar

da industrialização do trabalho cultural, apesar da obsolescência histórica, marginalização e degradação dos modos de representação artesanais e manuais, a categoria do artista segue viva no exercício de um domínio imaginativo *puramente mental* sobre a câmera.

Durante a segunda metade do século XIX, contudo, uma tensão fundamental se desenvolve entre certos usos da fotografia que atendem a uma concepção burguesa do *Eu* e outros usos que procuram estabelecer e delimitar o terreno do *Outro*. Toda obra de arte fotográfica tem, assim, seu inverso oculto e objetificante nos arquivos da polícia. Na medida em que a sociedade burguesa depende da defesa sistemática das relações de propriedade, na medida em que a base jurídica do *Eu* reside nos direitos de propriedade, todo retrato de um “homem de gênio” feito por um “homem de gênio” tem sua contrapartida no retrato policial de um suspeito. Ambas as tentativas são motivadas por uma crença apreensiva na categoria do indivíduo. Da mesma maneira, toda paisagem romântica encontra seu eco mortífero na perspectiva aérea de um terreno visado. E na medida em que a sexualidade moderna foi inventada e canalizada pela medicina organizada, toda visão erotizada do corpo tem uma relação oculta com a representação anatômica clínica.

Com o surgimento das ciências sociais modernas, um fluxo regularizado de poder simbólico e material é arquitetado entre o

sujeito totalmente-humano e o objeto-menos-que-totalmente-humano ao longo de vetores de raça, sexo e classe. A apropriação da fotografia pelo cientista social levou a um gênero que eu chamaria de *realismo instrumental*, projetos representacionais dedicados às novas técnicas de diagnóstico e controle social, à nomenclatura, categorização e isolamento sistemáticos de uma alteridade que se pensa ser determinada pela biologia e manifesta através da “linguagem” do próprio corpo. As primeiras fotografias antropológicas, criminológicas e psiquiátricas, bem como as cronofotografias, usadas um pouco mais tarde na gestão do processo de trabalho segundo análises científicas, constituem tentativas ambiciosas de ligar o empirismo óptico com a verdade estatística abstrata, de sair da especificidade do corpo em direção às leis matemáticas abstratas da natureza humana. A fotografia foi, assim, engatada à locomotiva do positivismo.

Mas consideremos por um momento o culto simbolista à metáfora, tão central para a retórica da fotografia de arte da vanguarda emergente nos Estados Unidos no primeiro quarto deste século. Em sua tentativa de estabelecer um jogo metafórico flutuante ou uma equivalência de significantes, essa fotografia, influenciada pelo simbolismo, era fundamentalmente reativa,

resultado de um desejo de aproveitar uma pequena área de autonomia criativa de um meio instrumentalizado e contaminado, um meio que demonstrara repetidamente sua cumplicidade com as forças do industrialismo. O jogo de associações metafóricas foi, assim, implicitamente contrastado com a metonímia servil, tanto do realismo instrumental quanto do realismo sentimental da fotografia de família do final do século XIX. Com o simbolismo, o objetivo final da abstração também se aproxima, mas em uma roupagem metafísica e espiritualista, ao invés de positivista. Mas tanto a ciência moderna quanto a arte modernista acabam fazendo suas adorações nas catedrais flutuantes de relações e “leis” formais, abstratas e matemáticas. Talvez a pergunta fundamental a ser formulada é se a representação fotográfica, seja ela tradicional ou não, seja ela simbolista ou realista em sua retórica formal dominante, pode transcender a lógica ubíqua da forma da mercadoria, a abstração da lógica de troca que assombra a cultura do capitalismo. Apesar de suas origens de recusa radical quanto ao significado instrumental, o simbolismo parece ter sido absorvido pela cultura de massa, inscrito no espetáculo que dá corpo imaginário ao regime abstrato da troca de mercadorias.

Nenhuma teoria da fotografia pode deixar de lidar com a unidade oculta desses extremos da prática fotográfica sem cair em

mera promoção cultural, em música de fundo intelectual que acolhe a fotografia no shopping de uma alta cultura burocraticamente administrada que, no capitalismo tardio, tornou-se cada vez mais indiscernível da cultura de massa em sua dependência estrutural de formas de publicidade e estrelato. Os objetivos de uma teoria crítica da fotografia deveriam, em última análise, envolver o fazer, de modo a auxiliar o estabelecimento de um norte para uma prática cultural radical, reinventada. Outras formas mais poderosas de desafiar a ordem do capitalismo monopolista precisam ser criadas e descobertas, resistências que unam cultura e política. Revoltas simbólicas não são suficientes, assim como não é suficiente uma concepção puramente instrumental da política. Este ensaio é uma tentativa de levantar questões que considero apenas preliminares, porém, são etapas necessárias nessa direção.

## LINGUAGEM UNIVERSAL

Parece nem ser preciso dizer que a fotografia surgiu e se proliferou como um modo de comunicação que habita um contexto mais amplo de uma *ordem mundial* capitalista em desenvolvimento. Nenhuma economia anterior constituiu uma



ordem mundial no mesmo sentido. Sendo um sistema econômico inerentemente expansionista, o capitalismo busca unificar o globo num sistema único de produção e troca de mercadorias. Até mesmo economias indígenas e feudais, à periferia do sistema capitalista, são transformadas drasticamente pelas pressões exercidas pelos agressivos centros financeiros e comerciais. Essas forças fazem com que economias e culturas locais percam muito de sua autossuficiência, de suas maneiras de estarem enlaçadas, por necessidade e tradição, a uma ecologia local específica. Esse processo de colonização global, que inicialmente exigiu a conquista total, o extermínio e a pacificação dos povos nativos, começou efetivamente no século XVI, um período de expansão do capitalismo mercantil. Ao fim do século XX, esse processo se mantém de uma forma mais intensiva do que extensiva, na medida em que o capitalismo encontra insurreições nacionais políticas por todo o mundo colonizado e procura fortificar sua posição contra uma crise que é simultaneamente política, econômica e ecológica, uma crise que é tanto interna quanto externa. Apesar dessas mudanças, uma lógica comum de acumulação de capital conecta, por exemplo, o comércio europeu de escravizados na África Ocidental nos séculos XVII e XVIII às fábricas precárias de eletrônicos do final do século XX, operadas

por multinacionais estadunidenses em Cingapura e na Malásia. E hoje, tanto as economias estabelecidas quanto as economias socialistas recentemente insurgentes são cada vez mais forçadas a se ajustar às pressões de um sistema monetário global dominado pelas grandes empresas multinacionais do Ocidente.

O que devemos fazer, então, com a afirmação frequentemente repetida de que a fotografia constitui uma “linguagem universal”? Praticamente desde 1839 até o presente, esse título honorífico foi extensiva e repetidamente vociferado por pessoas fotógrafas, intelectuais, jornalistas, empresárias culturais e redatoras publicitárias. Preciso citar exemplos? Mas a ubiquidade mesma desse clichê emprestou a ele uma armadura do senso comum que desvia questões críticas sérias. O mito da “linguagem universal” parece tão central, tão cheio de implicações sociais, que eu gostaria de esboçar o argumento na medida em que esse emergiu e reemergiu em três conjunturas históricas diferentes.

Uma caracterização inicial parece ser importante neste momento. A reivindicação por uma universalidade semântica depende de um pressuposto mais fundamental: a crença de que a fotografia constitui uma linguagem por si só. Porém, a fotografia *não* é um sistema de linguagem independente ou autônomo,

mas depende de condições discursivas maiores, incluindo invariavelmente premissas estabelecidas pelo sistema da linguagem verbal escrita. O significado fotográfico é sempre uma construção híbrida, o resultado de uma interação de convenções icônicas, gráficas e narrativas. Apesar de um certo momento fugidio de autonomia formal e semântica – o Santo Graal da maior parte da crítica modernista analítica – a fotografia é invariavelmente acompanhada por – e situada dentro de – um *texto* explícito ou encoberto. Mesmo no âmbito de uma imagem artificialmente “isolada”, a significação fotográfica é exercida em termos de convenções pictóricas que nunca são “puramente” fotográficas. Afinal, o código espacial dominante na tradição pictórica ocidental ainda é aquele da perspectiva linear, institucionalizado nos séculos XV e XVI. Tendo feito essa observação, apenas de passagem e muito brevemente, suponhamos que examinássemos a alegação mencionada, a reivindicação baseada na concepção duvidosa de “linguagem fotográfica”.

Meu primeiro exemplo consiste em dois textos que constituíram parte do coro eufórico que dava boas-vindas à fotografia e divulgava sua invenção em 1839. Ao lê-los, iremos “de trás para frente”, por assim dizer, das fronteiras da proliferação inicial da fotografia para o local

cerimonial de sua invenção, traçando uma espécie de movimento geográfico reverso dentro de um mesmo período de emergência.

No início de 1840, um reluzente relato de jornal sobre o daguerreótipo (traduzido de forma errônea, mas compreensível, como o “daguerreólito”) foi publicado em Cincinnati, Ohio. Cincinnati era um movimentado centro de navegação fluvial naquilo que era então o Oeste dos Estados Unidos, uma cidade que logo abrigaria um dos mais ornamentados e culturalmente pretensiosos estabelecimentos de retratos fotográficos estadunidenses, o *Ball's Daguerrian Gallery of the West* (RUDISILL, 1971, p. 201). Exponho um fragmento do que consistia indubitavelmente no primeiro anúncio local da nova invenção, que logo floresceria como a corporificação da Cultura:

Sua perfeição é impossível de ser alcançada pela mão humana e sua veracidade a eleva acima de toda linguagem, pintura ou poesia. É a primeira linguagem universal, destinada a todos que possuem visão, e compreensível igualmente nas cortes da civilização e nas cabanas dos selvagens. A linguagem pictórica do México, os hieróglifos do Egito, encontram-se agora suplantados pela realidade. (RUDISILL, 1971, p. 54)

Acho surpreendente que esse relato desliza do alarde inicial acerca de um triunfo sobre “toda linguagem”, supostamente incluindo todas as realizações culturais europeias precedentes,

para a celebração de um encontro vitorioso com convenções pictográficas “primitivas” e arqueologicamente remotas, tornando essas linguagens já extintas redundantemente “obsoletas”. Esse hino otimista ao progresso esconde um medo do passado. Para o inconsciente que reside nesse texto, as línguas e culturas mortas podem, muito bem, estar grávidas da ameaça de um renascimento. Como zumbis, precisam ser mortas novamente e embalsamadas por uma “união mais perfeita” entre signo e referente, uma união que fornece a “realidade” mesma, sem a mediação da mão ou da língua. Essa nova linguagem mecânica, em decorrência de sua proximidade à natureza, falará em timbres civilizatórios para pessoas “selvagens”, anteriormente impossíveis de serem educadas. Por trás da retórica de um igualitarismo derivado tecnologicamente, espreita uma visão de imposição implacável de um novo poder pedagógico.

Considere-se também uma passagem relacionada a um dos documentos ideológicos centrais do início da história da fotografia, o relatório sobre o daguerreótipo feito pelo físico e representante da esquerda republicana François Arago, endereçada a seus colegas da Câmara dos Deputados francesa. Esse relatório foi publicado juntamente com os textos dos discursos do químico Gay-Lussac e do Ministro do Interior Dûchatel, nas numerosas edições em

muitos idiomas do manual de instruções de Daguerre. Como é bem sabido, Arago defendeu um prêmio de uma pensão estatal para Daguerre por seu “trabalho de gênio”; essa compra seria então oferecida “generosamente para o mundo inteiro”. Não sem algumas manobras (envolvendo a secreta obliteração da pesquisa fotográfica feita por Hippolyte Bayard e a depreciação mais franca da contribuição de Nicéphore Niépce para a colaboração Niépce-Daguerre), Arago estabeleceu a originalidade da invenção de Daguerre (GERNSHEIM; GERNSHEIM, 1968, pp. 88 - 99). Arago também enfatizou a eficiência extraordinária da invenção – sua capacidade de acelerar o processo de representação – e a utilidade demonstrável do novo meio tanto para a arte quanto para a ciência. O principal serviço ideológico do relatório foi, portanto, fundir a autoridade do Estado à da pessoa autora individual – o *sujeito* individualizado da invenção. Mas enquanto o gênio e a burocracia parlamentar-monárquica do Estado de Louis-Philippe são reunidos dentro do contexto ideológico mais amplo de um progressismo técnico e cultural unificado, o relatório também aborda as investidas coloniais da França e, especificamente, as tarefas de arquivo dos “*zelosos e famosos estudiosos e artistas ligados ao exército do Oriente*” (ARAGO apud EDER, 1945, p. 235). Aqui se encontra a mais antiga fantasia escrita de uma colisão entre

fotografia e hieróglifos, uma fantasia que ressurgiu seis meses depois em Ohio:

Enquanto essas fotos são exibidas a você, todos imaginarão as vantagens extraordinárias que poderiam advir de um meio de reprodução tão exato e veloz durante a expedição ao Egito; todos notarão que, se tivéssemos a fotografia em 1798, possuiríamos, hoje, registros pictóricos fidedignos daquilo a que o mundo educado está eternamente privado por obra da ganância dos árabes e do vandalismo de certos viajantes.

Copiar os milhões de hieróglifos que cobrem até mesmo o exterior dos grandes monumentos de Tebas, Memphis, Karnak e outras cidades, requiriria décadas e legiões de desenhistas. Por meio do daguerreótipo, uma pessoa seria suficiente para realizar esse imenso trabalho com sucesso [...] esses projetos irão superar as obras dos mais talentosos pintores, em fidelidade ao detalhe e à verdadeira reprodução da atmosfera. Uma vez que a invenção segue as leis da geometria, será possível reestabelecer, com o auxílio de um pequeno número de fatores, o tamanho exato dos maiores pontos das estruturas mais inacessíveis. (ARAGO apud EDER, 1945, pp. 234-235)

Nesse exemplo um tanto marcado daquilo que Edward Said cunhou como discurso “orientalista”: um Ocidente “educado” coloniza um Oriente que sempre careceu ou perdeu toda a memória de seus aprendizados (SAID, 2007). Um objetivismo aparentemente

neutro, matemático, recupera, mede e preserva os artefatos de um Oriente que “gananciosamente” desperdiçou sua própria herança. Em certo sentido, o argumento de Arago aqui é sobredeterminado: a França, uma nação das mais civilizadas, uma nação consciente de sua missão histórica, não deve deixar de preservar e nutrir suas próprias invenções. Com efeito, a fala de Arago confunde a fotografia-como-um-fim com a fotografia-como-um-meio. Isso não surpreende de forma alguma, dada a poderosa tendência do pensamento burguês para fazer desabar toda teleologia em pura imanência do desenvolvimento tecnológico. O progresso racional se torna uma questão de refinamento cada vez mais quantitativo de meios técnicos; as únicas transformações positivas são aquelas que se originam de inovações técnicas ordenadas. Daí a ênfase de Arago na conquista do vandalismo, da ganância e da ignorância por meio da velocidade e das leis da geometria.

Em um contexto histórico sensivelmente distinto – os últimos anos de crise da República de Weimar – surge um texto que lembra a promoção refinada de Arago e a profecia hiperbólica do jornal de Ohio. August Sander, aquele rigoroso e abrangente retratista sociológico do povo germânico, realizou uma fala radiofônica em 1931 intitulada *Fotografia como uma linguagem universal*. A palestra, que foi a quinta



de uma série com Sander, enfatiza que uma pedagogia liberal, esclarecida e até mesmo socialmente crítica, pode ser alcançada pelo uso adequado dos meios fotográficos. A ênfase de Sander está, portanto, menos no arquivo pictórico antecipado por Arago em 1839 do que em uma modalidade global de comunicação que iria superar as barreiras do analfabetismo e das diferenças de idiomas. Ao mesmo tempo, contudo, Sander ecoa as noções científicas da verdade fotográfica que fizeram sua aparição oficial inicialmente no relatório de Arago:

Hoje, com a fotografia, podemos comunicar nossos pensamentos, concepções e realidades para todas as pessoas na Terra; se adicionarmos a data, temos o poder de fixar a história do mundo [...] Até o colono mais isolado poderia compreender uma fotografia dos céus – quer ela mostre o sol, a lua ou as constelações. Na biologia, no mundo das plantas e dos animais, a fotografia como uma linguagem imagética pode comunicar sem o auxílio do som. Mas o campo onde a fotografia tem um poder de expressão grandioso a ponto de a linguagem nunca poder se aproximar, contudo, é a fisionomia... (SANDER, 1978, pp. 674-675)

Talvez seja compreensível que, em seu entusiasmo pelo esclarecimento fotográfico, Sander leve sua audiência radiofônica invisível a acreditar que uma cosmologia copernicana e uma perspectiva albertiana mecanicamente produzidas deveriam

constituir discursos transculturais e trans-históricos: a fotografia poderia entregar verdades heliocêntricas e perspectivas da renascença para qualquer observador humano.

Mais adiante, Sander descreve a fotografia como o veículo da verdade para uma variedade eclética de disciplinas: não apenas a astronomia, mas a história, a biologia, a zoologia, a botânica, a fisiognomia (e claramente a lista não se propõe a ser exaustiva). Dois parágrafos adiante, seu texto procura nomear a fonte do poder enciclopédico para transmitir virtualmente todos os conhecimentos do mundo:

Nenhuma linguagem deste mundo fala tão abrangentemente quanto a fotografia, sempre permitindo que trilhemos o caminho químico, óptico e físico rumo às verdades demonstráveis e, assim, compreendamos a fisiognomia. Evidentemente, é necessário que decidamos se serviremos à cultura ou ao mercado. (SANDER, 1978, p. 675)

Ao opor a verdade fotográfica aos valores comerciais e ao abordar a fotografia como “uma disciplina especial com leis especiais e sua própria linguagem especial” (SANDER, 1978, p. 679), Sander está assumindo uma postura intransigentemente modernista. Essa posição não ocorre sem contradições. Por um lado, portanto, Sander atesta que a fotografia constitui uma “linguagem” que é tanto

autônoma quanto universal; por outro lado, a fotografia estaria subordinada a uma ordem lógica das ciências naturais. As “leis” que são “especiais” para a fotografia acabam sendo aquelas da química e da óptica. A partir dessa posição subordinada, a fotografia funciona como o veículo para uma pedagogia científica. Para Arago, a fotografia é um meio para adquirir agressivamente a verdade do mundo. Para Sander, ela dissemina essas verdades de bom grado para uma audiência global. Muito embora a ênfase no primeiro caso esteja na aquisição e, no segundo, na distribuição, ambos os projetos estão fundamentalmente enraizados numa mesma epistemologia. Essa epistemologia combina a fé na universalidade das ciências naturais e a crença na transparência da representação.

Para Sander, a fisiognomia era talvez a mais elevada das ciências humanas, as quais são, por sua vez, meras extensões do método científico-natural. O empirismo fisiognômico serve como base para aquilo que o médico e romancista Alfred Döblin, em seu prefácio para o livro *Antlitz der Zeit*, de Sander, descreveu como um projeto metodologicamente análogo à ciência médica, fazendo com que a história e a sociologia se tornassem anatomia social.

Você tem à sua frente uma espécie de história cultural, ou melhor, uma sociologia dos últimos 30 anos. Como escrever sociologia sem escrever,

mas, ao invés disso, apresentar fotografias, fotografias de rostos e trajes nacionais? É isso que o fotógrafo realizou com seus olhos, sua mente, suas observações, seu conhecimento e, finalmente, sua habilidade fotográfica. Somente através do estudo da anatomia comparada podemos chegar a uma compreensão da natureza e da história dos órgãos internos. Dessa mesma forma este fotógrafo praticou anatomia comparada e, portanto, encontrou um ponto de vista científico que vai além daquele próprio ao fotógrafo convencional. (DÖBLIN apud MELLOR, 1978, p. 58)

Os ecos do positivismo do século XIX e seus antecedentes iluministas são aqui ensurdecedores, assim como o são na própria hierarquia do conhecimento implícita de Sander. A principal voz sombria é aquela do esforço sistemático e profundamente influente de Auguste Comte para inventar a sociologia (ou “física social”, como ele inicialmente rotulou a nova disciplina) a partir do modelo das ciências físicas, em seu *Cours de Philosophie Positive* de 1830-1842 (COMTE apud LENZER, 1975).

A fisiognomia antecede e em parte prevê o positivismo. Uma série de disciplinas científicas sociais absorveram o método fisiognômico como uma forma de implementar a teoria positivista durante o século XIX. Essa prática se manteve no século XX e, apesar de sofrer certo declínio de legitimidade científica, assume um aspecto especialmente carregado no ambiente social da

República de Weimar. Sander compartilhava a crença comum do período – que datava pelo menos desde o trabalho de Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmente* de 1775-1778 – de que o corpo e especialmente o rosto e a cabeça apresentavam externamente os *signos* do caráter interior. O próprio Lavater foi o primeiro a sugerir que essa “linguagem original da natureza, escrita no rosto do homem” podia ser decifrada por uma *ciência* fisiognômica rigorosa (LAVATER, 1792, n.p). Essa “ciência” era realizada por meio de um isolamento analítico das características anatômicas da cabeça e do rosto – testa, olhos, orelhas, nariz, queixo e assim por diante – e da atribuição de uma significação para cada uma dessas partes do corpo. O “caráter” era julgado por meio de uma concatenação dessas leituras. É claro que Sander nunca proferiu um modo tão rigoroso de interpretação fisiognômica em suas fotografias. Nunca propôs que cada fragmento da anatomia facial fosse isolado por meio de uma espécie de dissecação pictórica esboçada por Lavater e praticada por sua miríade de discípulos. Suspeito que Sander queria envelopar seu projeto na aura que traz a legitimidade da ciência sem, contudo, violar a coerência estética e a ambiguidade semântica da forma tradicional do retrato. Apesar de sua retórica cientificista, seus retratos nunca alcançaram a “precisão” e a “exatidão” geralmente

desejada por fisiognomistas. O compromisso de Sander estava vinculado a uma variante sociologicamente estendida do retrato formal. Seu cientificismo se revela no conjunto, na tentativa por delinear uma anatomia social. Mais do que tudo, a fisiognoima serviu como *metáfora* reveladora para seu projeto.

As trajetórias históricas da fisiognomia e de práticas relacionadas, como a frenologia e a antropometria, são complexas e consistentemente imbricadas na história do retrato fotográfico. E, assim como foi o caso com a fotografia, essas disciplinas deram origem às mesmas justificativas, contraditórias, mas conectadas. Essas técnicas de leitura dos signos dos corpos pareciam prometer resultados tanto igualitários quanto autoritários. Num extremo, os mais liberais e apologéticos promoviam o cultivo de um entendimento humano comum da linguagem do corpo: toda humanidade seria assim o sujeito e o objeto para esse novo discurso igualitário. No outro extremo – certamente a tendência dominante em termos de práticas sociais efetivas –, uma forma especializada de conhecimento se abria atrelada às novas estratégias de canalização e controle social que caracterizavam o manicômio, a penitenciária e, eventualmente, os postos de trabalho fabris. À diferença do modo igualitário, esses últimos projetos traçavam uma linha inconfundível

entre a pessoa leitora profissional dos signos do corpo – psiquiatra, fisiologista, criminologista ou psicóloga industrial – e os “doentes”, “depravados” ou “biologicamente inferiores”, objetos de cura, reforma ou disciplina.

August Sander se posiciona do lado liberal do positivismo em sua fé em uma pedagogia universal. Ainda assim, como os positivistas em geral, era insensível às diferenças *epistemológicas* entre pessoas e culturas. A diferença parecia existir apenas na superfície; todas as pessoas partilham dos mesmos modos de percepção e cognição, assim como os mesmos códigos corpóreos naturais de expressão. Para o positivismo do século XIX, as diferenças antropológicas se tornaram quantitativas ao invés de qualitativas. Essa redução abriu as portas para uma das principais justificativas características ao darwinismo social. A inferioridade podia ser mensurada e localizada em uma balança calibrada uniformemente. Armados de paquímetros, bisturis e câmeras, os cientistas buscavam provar a falta de intelecto a reger os criminosos, os insanos, as mulheres, os trabalhadores e as pessoas não brancas. Aqui, novamente uma linhagem se estende para além do positivismo e do darwinismo social em direção à figura benigna de Lavater, que proclamou tanto a “universalidade dos discernimentos fisiognômicos” quanto definiu

a “natureza humana” como fundamentalmente constituída por uma mistura variável de “vida animal, moral e intelectual” (LAVATER, 1972, p.13).

Mas Sander, em contraste com seus predecessores do século XIX, se recusava a associar sua crença na ciência fisiognômica ao determinismo biológico. Ele organizou seus retratos segundo uma tipologia antes social que racial. Como Anne Halley notou em um ensaio arguto sobre o fotógrafo, nesse ponto residia a diferença mais imediata entre o projeto fisiognômico de Sander e aquele dos “teóricos” nazistas raciais como Hans F. K. Günther, que empregou leituras fisiognômicas de retratos fotográficos para estabelecer tanto a superioridade biológica da “raça” nórdica quanto a alteridade categórica dos judeus (HALLEY, 1978, pp. 663-673). O próprio universalismo do argumento de Sander para a verdade fotográfica e fisiognômica pode muito bem ter sido uma tentativa indireta e algo ingênua de responder ao particularismo racial dos nazistas, os quais legitimavam “cientificamente” o genocídio e o imperialismo.

O conflito entre Sander e a *Rassentheorie* nacional socialista, que culminou na destruição das chapas fotográficas de *Antlitz der Zeit* pelos nazistas em 1934, é bem lembrada e celebrada por historiadoras e historiadores da fotografia liberais. Ficamos tentados



a enfatizar um contraste entre a ciência fisiognômica “boa” de Sander e a ciência fisiognômica “má” de Günther e sua laia, sem questionar o fundamento positivista de ambos os projetos. Ou seja, o que é menos aparente é que Sander, em seu liberalismo “científico”, partilhava do mesmo panorama positivista geral incorporado no projeto fascista de dominação. Nesse quesito Sander pouco se diferenciava de outros social-democratas de seu tempo. As questões maiores que surgem aqui concernem as continuidades entre governos fascistas, liberal-capitalistas, social-democratas e burocrático-socialistas enquanto modos de administração que sujeitam a vida social à autoridade de uma perícia científica institucionalizada.

A política da social-democracia, da qual Sander era signatário, requer que o governo seja legitimado no fundamento da representação formal. Apesar da sensação de colapso próximo, do desemprego em níveis de crise e da guerra mundial iminente transmitida por Sander em sua fala radiofônica de 1931, ele mantém uma fé curiosa na *representatividade* do governo parlamentar burguês:

A imagem histórica se tornará ainda mais clara se unirmos imagens típicas dos numerosos grupos que constituem a sociedade humana. Podemos considerar o parlamento de uma nação, por exemplo. Se começarmos com os representantes da direita e nos direcionarmos ao longo dos

tipos individuais até alcançarmos os representantes da mais extrema esquerda, já teríamos uma imagem parcial fisiognômica do país. (SANDER, 1978, p. 678)

Da mesma forma que uma imagem representa seu referente, o parlamento representa a nação. Sander considera o parlamento, efetivamente, como uma imagem em si, uma amostra sinedóquica do todo nacional. Essa fusão das mitologias de representação pictórica e política pode muito bem ser fundamental para o discurso público do liberalismo. Sander, de forma distinta de Bertold Brecht ou do artista da fotomontagem de esquerda, John Herartfield, acreditava que as relações políticas eram evidentes na superfície das coisas. A revelação política era uma questão de amostragem cuidadosa para Sander, seu projeto compartilha a lógica da pesquisa de opinião. Nesse âmbito, Sander se posiciona na corrente principal do pensamento liberal acerca da natureza do jornalismo e da documentação social; compartilha tanto a epistemologia quanto a política que acompanha o realismo burguês. As águas enganosamente claras dessa corrente principal escoam da confluência de duas correntes ideológicas profundas. Uma corrente defende a ciência como *representação* privilegiada do real, como a fonte derradeira da verdade social.

A outra corrente defende a política parlamentar como representação de um desejo pluralista popular, como fonte derradeira de bem social.

Apesar da tendência de Sander de fazer a política se converter em tipologia fisiognômica, ele nunca perde de vista a arena política como um ambiente de conflito e luta. E ainda, visto como um todo, o compêndio de retratos do período de Weimar de Sander possui uma sincronicidade assombrosa – e ideologicamente limitante – para o espectador contemporâneo. Testemunha-se certa estagnação falsa, a aparição de um equilíbrio estrutural tenso das forças sociais. O projeto de Sander sugere, hoje, um tabuleiro de xadrez bem organizado que estava prestes a ser jogado no chão por criminosos de camisa marrom. Mas apesar das reivindicações contrárias de Sander e Döblin, esse projeto não era uma leitura correta da história social alemã naqueles tempos, assim como não o é hoje.

Mas o que dizer de um projeto fotográfico ainda mais ambicioso, que conseguiu não apenas congelar a vida social, mas também torná-la invisível? Penso aqui no celebrado evento da cultura estadunidense do pós-guerra, a exposição *The Family of Man*. Quase trinta anos após a fala radiofônica de Sander, o fotógrafo Edward Steichen, então diretor do departamento de fotografia do Museum of Modern Art (MoMA), articulou sentimentos

similarmente católicos em um artigo publicado em *Daedalus*, a revista da American Academy of arts and Sciences. Apesar do foro erudito, o argumento é simplista, muito mais do que qualquer coisa que Sander jamais afirmara:

Muito antes de haver uma linguagem de palavras, o homem das cavernas se comunicava por imagens visuais. A invenção da fotografia deu à comunicação visual sua linguagem mais simples, direta e universal. (STEICHEN apud LYONS, 1966, p. 107)

Steichen continuou a elogiar o sucesso de sua exposição *The Family of Man* no MoMA que, por volta de 1960, tinha sido vista por “em torno de sete milhões de pessoas, em vinte e oito países” (STEICHEN apud LYONS, 1966, p. 107). Ele segue, introduzindo um psicologismo tautológico bruto em sua visão do discurso fotográfico:

Os públicos não apenas compreendem essa apresentação visual, eles também participam dela e se identificam com as imagens, como se corroborassem as palavras do poeta japonês “quando você olha para um espelho, você não vê o reflexo, seu reflexo vê você. (STEICHEN apud LYONS, 1966, p. 107)

Steichen, nesse momento de afeição pela sabedoria Zen, se esquece de mencionar que os receptores japoneses da exposição insistiram na inclusão de um grande mural fotográfico retratando as vítimas do bombardeio atômico de Hiroshima e Nagasaki, resistindo assim ao argumento a-histórico do ensaio fotográfico.

*The Family of Man*, exposta pela primeira vez em 1955, pode muito bem ser a epítome do liberalismo da guerra fria estadunidense, com Steichen fazendo papel de adido cultural para Adlai Stevenson, quem posteriormente será o policial-bom da política externa dos EUA, promovendo uma visão benigna da ordem mundial estadunidense, estabilizada pela régua do direito internacional. *The Family of Man* universaliza a família nuclear burguesa, sugerindo um álbum de família globalizado e utópico, um idílio familiar imposto em cada esquina da Terra. A família também serve de metáfora para um sistema de disciplina e harmonia internacional. Nas mostras internacionais da exposição, articuladas pela Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA) e por corporações copatrocinadoras, como a Coca-Cola, o discurso era explicitamente aquele do capital e do governo multinacional estadunidense – a nova equipe de gestão global – envolto na vestimenta familiar e bolorenta do patriarcado. Nelson Rockefeller, que serviu como

presidente do Conselho de Curadores do MoMA entre 1946 e 1953, dá uma amostra reveladora em termos de sua própria fixação pelo pai.

Rockefeller inicia seus comentários em um tom apropriadamente internacionalista, sugerindo que a exposição criava um “senso de parentesco com toda humanidade” (ROCKEFELLER, 1955, p. 18). Ele segue:

Existe uma segunda mensagem a ser lida a partir dessa profissão de fé de Edward Steichen. Ela demonstra que a unidade essencial da experiência, postura e emoção humana é perfeitamente comunicável por meio das imagens. O olhar solícito de um pai bantu pousado sobre seu filho, que aprende a arremessar sua lança primitiva em busca de comida, é o olho de todo pai, quer ele esteja em Montreal, Paris ou Tóquio. (ROCKEFELLER, 1955, p. 18)

Para Rockefeller, a vida social começa com pais ensinando filhos a sobreviver em um mundo hobbesiano: toda autoridade pode ser metaforicamente equacionada com essa relação primária.

Uma leitura mais próxima de *The Family of Man* indicaria que a exposição evolui da celebração da autoridade patriarcal – que encontra sua encarnação mais alta nas Nações Unidas – à construção final de uma utopia imaginária que não se

assemelha a nada além de um estado prolongado de êxtase infantil edipiano. A versão em livro da exposição, um best-seller, termina com a seguinte sequência: primeiro, aparece uma variedade de retratos de casais idosos, em sua maioria pessoas camponesas ou fazendeiras da Sicília, Canadá, China, Holanda e Estados Unidos. A exceção gritante no que se refere à classe, é o retrato de Sander de um próspero dono de terras alemão e sua esposa. Cada imagem é legendada com a fala de Ovídio repetida, “nós dois formamos uma multidão”. Destas figuras parentais arquetípicas, viramos a página para encontrar uma grande fotografia da Assembleia Geral das Nações Unidas, acompanhada pelas frases de abertura da escritura das N.U. A próxima página oferece a parte inferior do corpo de uma mulher, enfeitada de flores, na água. As cinco páginas seguintes contêm fotografias menores de crianças brincando ao redor do mundo, concluindo com a fotografia famosa de W. Eugene Smith de seu filho e sua filha andando da escuridão para a luz em um jardim. A última fotografia do livro é literalmente uma representação do sentimento oceânico, uma imagem de Cedric Wright de ondas agitadas.

Pode ser também o caso de considerar *The Family of Man* como uma popularização mais ou menos não intencional da escola

de sociologia estadunidense então dominante, o funcionalismo estrutural de Talcott Parson. Os escritos de Parson sobre a família celebram a família nuclear moderna como a forma familiar mais avançada e eficiente, principalmente por conta da família nuclear estabelecer uma divisão clara dos papéis masculino e feminino. Nessa visão, a função masculina é principalmente “instrumental” e orientada para a realização na esfera pública. A função feminina é principalmente “expressiva” e restrita à esfera doméstica. Apesar de *The Family of Man* apresentar uma boa dose de nostalgia pelo engajamento da família estendida na produção agrária autossuficiente, o fluxo geral da narrativa frouxamente tecida pela exposição traça uma biografia familiar generalizada que se dirige ao modelo nuclear.

O familialismo de *The Family of Man* funciona tanto metafórica quanto específica e literalmente. Para públicos dos países de capitalismo avançado, e particularmente nos Estados Unidos, a celebração da esfera familiar como arena exclusiva de todo desejo e prazer serviu para legitimar um consumismo baseado na família. Se nada além disso, *The Family of Man* foi uma promoção maciça da fotografia de família, assim como uma celebração do poder das mídias de massa para representar o mundo todo em formas familiares e íntimas.



*The Family of Man*, originada no Museu de Arte Moderna, mas utilizando um modo expositivo foto-ensaístico monumentalizado arquitetonicamente, ocupa uma posição intermediária problemática, porém ideologicamente conveniente, entre as convenções do alto modernismo e aquelas da cultura de massa. A categoria modernista do autor solitário foi preservada, porém, se manteve restrita ao nível da edição. A exposição simultaneamente sugere um álbum de família, um show de jurados para foto-clubistas, uma apoteose da Life Magazine e a *magnum opus* da ilustre carreira de Steichen.

Muito mais poderia ser dito sobre *The Family of Man*, especialmente sobre sua relação quanto à política doméstica sexual da Guerra Fria e sobre sua relação exemplar com as mutações das convenções da propaganda e de revistas ilustradas de circulação em massa do mesmo período. Essa vontade deve esperar. Meu ponto central consiste em afirmar que *The Family of Man*, mais do que qualquer outro projeto fotográfico singular, foi uma tentativa burocrática massiva e ostentosa de *universalizar* o discurso fotográfico.

503 imagens tomadas por 273 fotógrafas e fotógrafos em 68 países foram escolhidas entre 2 milhões de submissões, organizadas por uma única e ilustre autoridade editorial, em uma exposição que

foi vista por 9 milhões de cidadãos em 69 países em 85 exposições distintas e em um livro que vendeu pelo menos 4 milhões de cópias até 1978 – assim dizem as estatísticas que permeiam todos os relatos da exposição. A mostra pretende fundir sujeito universal e objeto universal em um único momento de verdade visual e prazer visual, um momento único de identidade regozijante. Mas esse sonho soa vazio, especialmente quando nos deparamos com a seguinte construção oximorônica no prólogo de Carl Sandburg para a versão em livro da exposição: Sandburg descreve *The Family of Man* como “uma tabuada de multiplicação de rostos humanos que vivem e respiram” (SANDBURG apud SANDBURG; STEICHEN, 1955, n.p.). Repentinamente, a aritmética e o humanismo colidem, forçados a uma harmonia absurda via licença poética. Aqui, novamente, se encontram os fantasmas gêmeos que assombram a prática da fotografia: a voz de um objetivismo reificador tecnocrata e a voz redentora de um subjetivismo liberal. As estatísticas que procuram legitimar a exposição, demonstrar seu valor, começam a carregar um sentido mais profundo: a verdade que se promove aqui é aquela da enumeração. Esse é um trabalho estetizado de contabilidade global, um esforço cuidadoso da Guerra Fria por trazer o alinhamento ideológico das periferias neocoloniais com o centro imperial.

A cultura estadunidense de ambas as variedades, de elite e de massa, estava sendo promovida como mais universal do que aquela da União Soviética.

Uma breve nota sobre a política cultural da Guerra Fria pode ser valiosa aqui. Nelson Rockefeller, que deu boas-vindas a *The Family of Man* com a característica exuberância acima mencionada, era o arquiteto principal do International Circulating Exhibitions Program do MoMA, que recebeu uma bolsa de cinco anos do Rockefeller Brother's Fund, tendo início em 1952. Sob a direção de Porter McCray, esse programa expôs a arte estadunidense de vanguarda no exterior e, nas palavras de Russell Lynes, “fez com que fosse sabido, especialmente na Europa, que os Estados Unidos não eram o remanso cultural que os russos, durante aquele tenso período chamado de ‘Guerra Fria,’ estavam querendo demonstrar que fossem” (LYNES, 1973, p. 233). Eva Cockcroft (1974, pp. 39-41) mostrou de forma convincente que esse patrocínio não governamental estava intimamente aliado aos esforços da CIA por promover a alta-cultura estadunidense no exterior, enquanto contornava as sondagens de McCray quanto aos congressistas de direita que, por exemplo, viam o expressionismo abstrato como uma manifestação da conspiração comunista internacional. Mas, uma vez que a retórica formal de

*The Family of Man* era aquela do realismo fotojornalístico, nenhum antagonismo desse tipo foi desenvolvido e, embora vários fotógrafos e fotógrafas que contribuíram com seus trabalhos para a exposição eram ou tinham sido filiados a partidos ou causas da esquerda, Steichen, o grande autor desse grandioso ensaio fotográfico, estava acima de qualquer suspeita. *The Family of Man*, portanto, foi diretamente patrocinada pela USIA e abertamente acolhida pelas corporações co-patrocinadoras como uma ferramenta valiosa de marketing e relações públicas. A exposição tinha a intenção de contar com um imenso apelo *popular*, e circulou mais extensivamente do que qualquer outra produção do MoMA. Até mesmo cidades de tamanho médio dos EUA, Canadá, Europa, Austrália, Japão e do Terceiro Mundo receberam a mostra. Somente na Índia, para dar um exemplo, a exposição foi feita em Mumbai, Agra, Nova Déli, Amedabade, Calcutá, Madras e Tiruvanantapura. Na África do Sul, *The Family of Man* foi realizada em Johanesburgo, Cidade do Cabo, Durban, Pretoria, Windhoek (Namíbia), Porto Elizabeth e Uitenhage. Em mostras domésticas, somente no Estado de Nova Iorque, a exposição original do MoMA foi realizada em seguida em Utica, Corning, Rochester e Binghamton. Tons de televisão estadunidense, mas com pretensões mais altas.

Segundo minhas leituras dos registros das mostras internacionais de *The Family of Man*, parece claro que a exposição tendeu a se realizar em áreas de interesse do Terceiro Mundo. Cito um memorando da USIA relativo à exposição em Jacarta em 1962:

A exposição provou ter um apelo amplo [...] apesar do fato de que [...] o período coincidiu com aquele de um circo patrocinado pela União Soviética, com direito a um urso adestrado.

A exposição foi aberta com uma cerimônia de recepção, à qual membros dos grupos alvo mais importantes de Jacarta foram convidados. (UNITED STATES OF AMERICA INFORMATION AGENCY, 1962, n.p)

Em uma voz mais lírica, Steichen lembrou a exposição na Cidade da Guatemala em sua autobiografia *A Life in Photography*:

Uma experiência notável ocorreu na Guatemala. No último dia da exposição, um domingo, milhares de indígenas das colinas da Guatemala vieram a pé ou sobre mulas para vê-la. Um visitante estadunidense disse que foi como uma experiência religiosa ver aquelas pessoas de pés descalços do interior, que não podiam ler ou escrever, andar silenciosamente pela exposição, gravemente estudando cada imagem com extasiada atenção.

Independentemente do lugar, a resposta era sempre a mesma... as pessoas da audiência olhavam para as imagens e as pessoas nas imagens olhavam de volta para elas. Elas se reconheciam. (STEICHEN, 1962, n.p.)

Correndo o risco de entediar algumas pessoas leitoras com mais estatísticas, permitam-me lembrar que, em 1954, apenas catorze meses mais cedo, os EUA apoiaram diretamente um golpe na Guatemala, derrubando o governo eleito democraticamente de Jacobo Árbenz, que teve 72 por cento do voto popular nas eleições de 1950. Pilotos estadunidenses fizeram missões de bombardeio durante o golpe. Quando Árbenz assumiu o cargo, 98 por cento do território da Guatemala era propriedade de 142 pessoas, dentre as quais corporações contavam como indivíduos. Árbenz nacionalizou 200.000 acres de terra inutilizada pertencentes à United Fruit Company, concordando em pagar pela terra com títulos de 25 anos, em vez de simplesmente expropriá-las. Ao estabelecer as condições de pagamento, o governo da Guatemala aceitou a avaliação da United Fruit do terreno em 600.000 dólares, reivindicados para fins fiscais. Repentinamente a United Fruit alegou que a terra em disputa valia 16 milhões de dólares e abordou o Departamento de Estado dos EUA para obter ajuda. O secretário de estado, John Foster Dulles, que era tanto um acionista da United Fruit quanto

um ex-advogado da empresa, elogiou a bem-sucedida invasão e golpe como um “novo e glorioso capítulo na já grandiosa tradição dos Estados Americanos” (HOROWITZ, 1965, p. 160). Depois do golpe, a ditadura patrocinada pelos EUA do Coronel Castillo Armas desmantelou a reforma agrária e destituiu os direitos de 80 por cento da população que não podia, nas palavras de Steichen, “nem ler nem escrever”. Neste contexto, a “alfabetização visual” (STEICHEN, 1962, n.p) se reveste de um significado sinistro.

Minha última exposição relativa às extravagâncias da Guerra Fria: um esclarecimento corporativo sobre a exposição *The Family of Man*, em Johannesburg, África do Sul, em 1958, procurou relacionar o universalismo da exposição à autoridade global das commodities: “No hall de entrada, o grande globo mundial, circundado de garrafas da Coca-Cola, criava uma mostra muito atraente e identificava nosso produto com o patrocínio de *The Family of Man*” (COCA-COLA, 1958, p. 15).

E, assim, um refrigerante em órbita respondia ao desafio da *Sputnik*. *The Family of Man* atuou para tornar uma bebida engarrafada de açúcar, água, corante caramelo e cafeína “humanamente interessante”, para lembrar da expressão articulada por Steichen para seu trabalho publicitário do fim dos anos de 1920 e de

1930. Na paisagem política do apartheid, caracterizada por uma hierarquia racial brutal, que se refletia na diferença de ingestão calórica e separação forçada de famílias negras africanas, açúcar e sentimentalismo familiar eram misturados naqueles imaginários.

Tanto a política sexual quanto a política internacional de *The Family of Man* são claramente de especial interesse hoje, sob a luz do retorno precipitado da política estadunidense ao familialismo e ao intervencionismo de uma nova Guerra Fria, de escopo tanto doméstico quanto internacional. *The Family of Man* é um guia virtual para a sobreposição do político ao familiar, que tanto caracteriza o discurso ideológico dominante dos Estados Unidos contemporâneo. Em certo sentido, *The Family of Man* fornece uma espécie de diagrama para o teatro político mais recente; penso aqui nas orquestrações para o “regresso à casa” dos prisioneiros de guerra do Vietnã e o retorno dos reféns estadunidenses do Irã. Seria um erro, contudo, não notar que *The Family of Man* evitou a belicosidade e o racismo que vem a reboque desses últimos dramas e, nesse sentido, representa o limite de um discurso liberal oficial na era da Guerra Fria. O mundo pacífico vislumbrado por *The Family of Man* é meramente uma economia de mercado internacional em bom funcionamento, no qual laços econômicos foram traduzidos



em ligações sentimentais falsas, e na qual o racismo evidente, apropriado a formas mais primitivas de empreitadas coloniais, foi suplantado pela “humanização do Outro”, tão central para o discurso do neocolonialismo.

Novamente, o que fazer do argumento de que a fotografia constitui uma linguagem universal? Implícita nessa afirmação se encontra a sugestão de que a fotografia age como um solvente universal miraculoso sobre as barreiras linguísticas entre os povos. A cultura visual, tendo alcançado um nível sem precedentes de refinamento técnico, perde a especificidade; diferenças culturais são canceladas e uma “língua comum” prevalece em uma escala global. Paradoxalmente, um meio que é visto como sutilmente responsivo até nos mais diminutos detalhes do tempo e do espaço entrega esses detalhes por meio de um diagrama epistemológico não reconhecido, naturalizado. Como o mito da linguagem universal da fotografia sugere, a fotografia é mais natural do que a linguagem natural, tocando um sistema subjacente comum de desejo e compreensão intimamente ligados aos sentidos. A fotografia pareceria consistir em um meio para *conhecer* o mundo diretamente – esse é o aspecto cientificista de nossa fé nos poderes da imagem fotográfica. Mas a fotografia também pareceria consistir em uma forma de *sentir* o

mundo diretamente, com uma espécie de abertura pré-linguística, afetiva, do sentido visual – esse é o aspecto estético de nossa fé no meio. Como prática simbólica, então, a fotografia não constitui apenas uma linguagem universal, mas uma parelha contraditória de um sonho primitivista rousseauiano, o sonho de um naturalismo romântico com uma fé ilimitada no imperativo tecnológico. A verborragia da fotografia é o resultado não de uma universalidade imanente de significado, mas de um projeto de dominação global. As linguagens dos centros imperiais são impostas tanto vigorosa quanto sedutoramente sobre as periferias.

## EQUIVALENTE UNIVERSAL

A fotografia foi sonhada e vagarosamente inventada à sombra de uma aristocracia europeia em dissolução; se tornou praticável e rentável no período das revoluções europeias continentais de 1848, o período no qual a luta de classes, pela primeira vez, tomou a forma clara de um confronto político explosivo entre a burguesia e o proletariado urbano, travada contra o pano de fundo conflituoso da produção industrial. A fotografia se proliferou, tornando-se reprodutível e acessível no sentido moderno durante o fim do

século XIX, período de transição de um capitalismo competitivo para a forma de organização capitalista de monopólio, consolidada financeira e industrialmente. Na virada do século, portanto, a fotografia se mostra pronta para cumprir um papel central no desenvolvimento de uma cultura centrada na comercialização em massa de mercadorias produzidas em massa.

Talvez mais do que qualquer outra invenção técnica particular de meados do século XIX, a fotografia focalizou as confianças e medos de uma burguesia industrial em ascensão. Este ensaio é uma tentativa de compreender o papel contraditório cumprido pela fotografia dentro da cultura dominada por tal classe. Como vimos brevemente e veremos novamente, esse papel combinou um cientificismo frio e racional com uma busca sentimental e frequentemente anti-racional pelo belo.

Mas meu argumento aqui procura evitar conclusões deterministas simples: sugerir que a prática da fotografia está inteira e inseparavelmente vinculada às relações sociais capitalistas seria algo reducionista e não dialético ao extremo. Como prática social, a fotografia não é mais um “reflexo” da sociedade capitalista do que uma fotografia em particular é um “reflexo” de seu objeto referencial. Por outro lado, a fotografia não é uma técnica semiótica neutra,

transparentemente aberta tanto aos usos “reacionários” quanto “progressistas”. A questão é muito mais complicada do que qualquer um dos extremos nos faz crer. Embora eu queira argumentar que a fotografia está fundamentalmente relacionada, em sua forma normativa de representar o mundo, a uma epistemologia e a uma estética que são intrínsecas a um sistema de trocas de commodities, como sugeri anteriormente, a fotografia também precisa ser compreendida simultaneamente como *ameaça* e *promessa* em sua relação às ambições culturais prevalentes de uma burguesia ocidental triunfante, mas desconfiada, de meados do século XIX. O contexto histórico era de crise e paradoxo, esquecer isso é arriscar alcançar uma compreensão excessivamente harmonizada do material contraditório e das forças simbólicas em ação no desenvolvimento da cultura burguesa.

Com esse alerta em mente, gostaria de abordar um texto extraordinário escrito pelo médico, ensaísta e poeta estadunidense Oliver Wendell Holmes, publicado em 1859 na *Atlantic Monthly*. Em muitos sentidos, Holmes é uma figura exemplar, talvez única, na cultura da Nova Inglaterra do século XIX. Além disso, ele incorpora o movimento oscilatório entre cientificismo e esteticismo que tanto permeia o discurso da fotografia. Holmes

era tanto um homem prático, das ciências – um defensor do positivismo –, quanto um distinto homem de letras – o arquetípico brâmane bostoniano, autocrata, poeta e professor da mesa de café da manhã. Ele era um membro fundador da American Medical Association e, acompanhado de Emerson, Lowell e Longfellow, um fundador da *Atlantic Monthly*. De forma característica, a escrita de Holmes varia entre metáforas cirúrgicas e alusões aos clássicos. Talvez não tenha existido um escritor estadunidense que estivesse mais preparado, tanto retórica quanto ideologicamente, para envolver a fotografia na teia da Cultura.

O ensaio de Holmes sobre *O estereoscópio e a estereografia* foi a primeira de muitas tentativas otimistas de tanto filosofar quanto fazer um prognóstico sobre a fotografia. Médicos ingleses e estadunidenses parecem ter sido proeminentes na verbalização de entusiasmos não qualificados em defesa dos poderes da câmera. Holmes, no entanto, recorre a extremos hiperbólicos. Citando Demócrito, sugere que a fotografia estabelece um meio de capturar o eflúvio visual que continuamente “se desprende das superfícies dos sólidos” (HOLMES, 1859, p. 738). Argumentando, como era comum àquela época, que as fotografias eram produtos da maestria do sol, ele cunha a frase “espelho com uma memória” (HOLMES, 1859,

p. 739), sugerindo assim que a câmera é em tudo um aparato passivo, reflexivo e técnico. Segundo essa visão, a natureza se reproduz a si mesma. Assim, enquanto Holmes casualmente prefacia sua discussão sobre fotografia com uma menção à ferrovia, ao telégrafo e ao clorofórmio, parece que a fotografia constituiria uma invenção técnica particularmente privilegiada em sua recusa ou inabilidade de dominar ou transformar o reino da natureza. A fotografia parece oferecer uma abordagem inerentemente preservacionista em relação à natureza. Até aqui não há nada no argumento de Holmes que não seja relativamente comum àquilo que é, hoje, o discurso completamente institucionalizado do naturalismo fotográfico.

Mas o ensaio toma um rumo bizarro quando Holmes se aventura a especular sobre o futuro da fotografia, em uma conclusão que parece algo prototípico da ficção científica, mesmo em sua total inexpressividade, em seu humor apocalíptico:

*A forma é, a partir de então, divorciada da matéria. Na verdade, a matéria enquanto um objeto visível não é mais de grande serventia, exceto como molde na qual a forma é modelada. Dê-nos alguns negativos de algo que valha a pena ser visto, tomado de diferentes pontos de vista, e isso é tudo que queremos dessa coisa. Ponha-a abaixo ou queime-a, por obséquio. (HOLMES, 1859, p. 747, grifos no original)*

Talvez seja importante mencionar que Holmes está discutindo o aparato do estereoscópio, o maquinário ilusionista mais eficaz do século XIX em sua habilidade de reconstruir a visão binocular e assim oferecer uma sensação potente de profundidade tridimensional. (Holmes inventou um visualizador estéreo de mão, e era um ávido colecionador de fotografias estereoscópicas.)

Para além disso, assim como o diorama e os espetáculos de lanternas mágicas, o estereoscópio fornecia uma experiência visual total: imerso no campo de ilusão, com os olhos virtualmente presos aos globos oculares da máquina, o observador perde todo senso material, feito de papelão e vidro, do substrato da imagem. Apesar do leve desconforto sentido pelo corpo que sustenta o peso da máquina, a experiência criava uma visão desencarnada, uma visão que não tinha as margens destruidoras de ilusões de uma moldura. O processo do estereoscópio, portanto, era particularmente responsável por dar origem a uma crença na forma desmaterializada.

Mas seria absurdo que eu sugerisse que Holmes está descrevendo algo análogo ao processo de troca capitalista, através do qual valores de troca são desconectados e existem independentemente dos valores de uso das mercadorias? A metáfora dominante na discussão de Holmes é aquela da política econômica burguesa;

assim como o valor de uso é eclipsado pelo valor de troca, também o signo fotográfico acaba por eclipsar seu referente. Para Holmes, de forma um tanto explícita, a fotografia é aparentada ao dinheiro. O paralelo com a economia política se torna ainda mais aparente na medida em que Holmes prossegue:

A matéria, quando se apresenta em grandes quantidades, deve sempre ser fixada e valorizada; a forma é barata e transportável. Temos agora o fruto da criação e não precisamos nos preocupar com o âmago das coisas. Todo objeto concebível da natureza e da arte logo terá sua superfície descamada para nós. (HOLMES, 1859, p. 748)

Mas não estamos falando simplesmente sobre uma economia política global de signos; temos também um convite a imaginar um tesouro epistemológico, uma enciclopédia organizada de acordo com uma hierarquia global de conhecimento e poder. O fantasma de Diderot anima o entusiasmo ianque de Holmes:

Virá o tempo em que um homem que deseja ver qualquer objeto, natural ou artificial, se encaminhará à biblioteca estereográfica imperial, nacional ou da cidade, e solicitará sua pele ou forma, como o faria com um livro em qualquer biblioteca. (HOLMES, 1859, p. 748)



Quão profético e típico é um estadunidense, escrevendo dentro de uma república agressivamente em expansão, invocar a autoridade fictícia do império em sua visão do futuro. Holmes finalmente vai direto ao assunto:

Um operário já tem viajado pelo país com vistas estereográficas de mobílias, mostrando os produtos de seus patrões desse modo e anotando pedidos para eles. Essa é uma pequena amostra do que virá logo menos. (HOLMES, 1859, p. 748)

(Na verdade, por volta de 1850, caixeiros-viajantes levavam consigo daguerreótipos ilustrando sua linha de produtos). A visão de Holmes, de um sistema expandido de publicidade fotográfica, leva a um apelo direto por uma economia de imagens expandida:

Um sistema de trocas abrangente deve ser organizado como meio de facilitar a formação de acervos estereográficos públicos e privados, de modo que tal sistema possa crescer a ponto de se tornar algo como uma moeda universal das notas bancárias, como notas fiduciárias de substâncias sólidas, as quais o sol cunhou para o grande Banco da Natureza. (HOLMES, 1859, p. 748)

Note que Holmes, fiel à lógica de fetichismo da mercadoria, encontra a origem desse aspecto similar ao dinheiro da fotografia

não no trabalho humano, mas na agência “miraculosa” direta da natureza. Lembremos da definição crucial de Marx do fetiche da mercadoria, publicada pela primeira vez em 1867, no primeiro volume do *Capital*:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 2014, p. 94)

Para Holmes, a fotografia se mantém como “equivalente universal”, capaz de manifestar a permutabilidade quantitativa de todas as visões. Assim como o dinheiro é o medidor universal para o valor de troca, unindo todos os bens do mundo em um único sistema de transações, as fotografias são imaginadas para reduzir todas as visões a relações de equivalência formal. Penso que aqui mora um aspecto central das origens do formalismo ubíquo que assombra as artes visuais da época burguesa. O formalismo coleta todas as imagens do mundo em um único empório estético, despidido

de todas as contingências de origem, significado e uso. Holmes sonha com este fechamento transcendental estético enquanto cultiva, ao mesmo tempo, uma fé pragmática na fotografia como medida transparente do real. Assim como o dinheiro, a fotografia é tanto um fim fetichizado em si quanto um significante calibrado de um valor que reside noutro lugar, autônomo, mas também ligado à sua função referencial:

Para facilitar a comparação entre objetos semelhantes que possamos desejar ver lado a lado, deve haver uma régua estereográfica ou padrões fixos de distâncias focais para as lentes das câmeras [...] dessa forma o olho poderá fazer as comparações mais ágeis e exatas. Se o Great Elm e o Cowthorpe Oak, o Capitólio do Estado e a Basílica de São Pedro, forem tomados em uma mesma escala, e observados segundo um mesmo grau de ampliação, devemos compará-los sem a possibilidade de que sejamos enganados por aquelas contingências parciais que nos fariam tender a superestimar o vegetal indígena e o domo de nosso nativo Michelangelo. (HOLMES, 1859, p. 748)

De uma forma que pode ser tipicamente estadunidense, Holmes parece confundir quantidade com qualidade, mesmo ao sugerir modestamente as inferioridades da paisagem natural e arquitetônica dos EUA. De forma mais geral, Holmes compartilha sua fé abrangente na verdade matemática da câmera.

Oliver Wendell Holmes, como a maioria dos promotores da fotografia, estabelece uma unidade discursiva falsa, alternando contraditoriamente entre instrumentalismo e esteticismo, empirismo e pragmatismo ianque e um romantismo difuso, convocando assim aquela outra incongruência relacionada, a associação de Ralph Waldo Emerson entre “fato natural” e “fato espiritual” (EMERSON, 1971, p. 18). Os guardiões ideológicos da fotografia são forçados a periodicamente trocar de chapéus, a alternarem de positivistas para metafísicos, numa força de expressão. É o metafísico quem re-espiritualiza o projeto racionalizado da representação fotográfica. Em um ensaio mais tardio sobre fotografia, Holmes se refere aos retratos *carte-de-visite* como “dólares sentimentais da civilização” (HOLMES, 1863, p. 8). Tudo isso é evidência de uma sociedade na qual relações econômicas aparecem, como Marx coloca, “como relações materiais” (MARX, 2014. p. 95). Holmes finaliza seu primeiro ensaio com uma inversão apropriadamente idealista do mito de Prometeu: “...uma nova época na história do progresso humano data do tempo quando nós [...] tomamos um pincel de fogo das mãos do ‘anjo de pé no sol’ e o colocamos nas mãos de um mortal” (HOLMES, 1859, p. 748).

Para o humanismo burguês, Prometeu não é mais um rebelde arrogante, mas um receptor agradecido de favores divinos. E então o progresso técnico se reconcilia com a teologia. A fotografia, tal como foi concebida em meados do século XIX nos EUA, era a vocação de contadores piedosos.

## CONCLUSÃO

Uma anedota final para concluir este ensaio, já demasiadamente longo. Ao atravessar o piso principal cavernoso da Grand Central Station de Nova Iorque recentemente, olhei ao alto para ver a mais recente instalação de uma exposição que já dura trinta e poucos anos, contendo transparências monumentais retroiluminadas; uma imagem, tomada de um ângulo baixo, da terra molhada de uma locação rural na Irlanda, uma aparição vegetal exuberante de paisagem e cabanas, suspensa sobre esse terminal urbano sombrio para o tráfego humano. Com essa imagem – aparentemente maior e mais ilusionista, mesmo com sua imobilidade, do que o cinerama – tudo aquilo que está ausente se torna presente. Acima – quietude, lar, lareira, o solo, o interior antigo e remoto para muitos viajantes, um local de férias acessível ou inacessível para outros, uma visão

sedutora para olhos que devem se esforçar apressadamente na escuridão para ler as tabelas de horários de partida. Abaixo – a cidade, um lugar para o fluxo racionalizado de corpos. Acompanhando essa fotografia gigante, uma legenda diz, tanto quanto posso me lembrar:

## FOTOGRAFIA: A LINGUAGEM UNIVERSAL

EASTMAN KODAK 1880-1980

E o que dizer da universalidade desse nome, Kodak, desconhecido para qualquer idioma até ser cunhado, em 1888, por George Eastman, inventor do filme em bobina, pioneiro na integração corporativa horizontal e vertical, no marketing de massas global de bens de consumo? Eastman deu uma explicação etimológica em 1924 na *American Photography*:

Filologicamente, portanto, a palavra ‘kodak’ é tão sem significado quanto o primeiro ‘goo’ de uma criança. Conciso, abrupto a ponto de ser rude, literalmente mordido pelas firmes e inflexíveis consoantes presentes em suas duas extremidades, ele estala como o obturador de uma câmera na sua cara. O que mais se poderia pedir? (EASTMAN apud EDER, 1945, p. 489.)

Somos então apresentados a uma “linguagem” primitiva, infantil, agressiva – o discurso imagético da máquina. A questão

crucial permanece por ser colocada: pode a fotografia ser qualquer coisa além disso?

## NOTAS DE FIM

- 1 Os ensaios são *On the Invention of Photographic Meaning, Jacqueline* — renomeado como *Paparazzo Notes* quando publicado no livro *Photography Against the Grain* —, e *The Instrumental Image: Steichen at War*. Cabe mencionar que o primeiro texto influenciou teóricos brasileiros da fotografia, como Arlindo Machado (2019) e Mauricio Lissovsky (2009).
- 2 Recentemente, a editora Mack publicou uma biografia crítica de Hare intitulada *Quitting Your Day Job: Chauncey Hare's Photographic Work*.
- 3 Agradeço a Sally Stein por ter gentilmente sugerido essa descrição do trabalho Rosler.
- 4 Uma versão anterior e menor deste ensaio foi publicada no *Australian Photography Conference Papers*, Melbourne, 1980. Sou grato aos editores da *Working Papers on Photography*, Euan McGillivray e Matthew Nickson pela oportunidade de lá apresentar a versão preliminar. [N. do A.]
- 5 Ao longo do ensaio, o autor emprega o itálico para salientar certos vocábulos. Optei por manter essas indicações como no original. [N. do T.]
- 6 No original a palavra empregada é “*auteurism*”, termo originário da crítica cinematográfica francesa que designa o postulado de que as obras autorais possuem características estilísticas que refletem um estilo pessoal, próprio à pessoa que criou uma determinada obra. [N. do T.]
- 7 Em 1790 Kant separa o conhecimento do prazer de um modo que antecipa por completo a condição bastarda da fotografia: “Se a arte, adequada ao conhecimento de um objeto possível, direciona as ações para tal requeridas somente para torná-lo real, ela se chama mecânica; se, em contrapartida, tem o sentimento de prazer como seu propósito imediato, ela se chama estética” (KANT, 2016, p. 203).
- 8 Diversos textos parecem relevantes para tratar da questão de quem fotografa como mero “apêndice da máquina”. O livro de Bernard Edelman é especificamente importante nesse sentido (EDELMAN, 1979). Menos diretamente relacionados, mas também valiosos, são os livros de Harry Braverman (BRAVERMAN, 1977), de Alfred Sohn-Rethel (SOHN-RETHEL, 1978) e um ensaio de Raymond Williams (WILLIAMS, 1958, pp. 33 – 52). [N. do A.]



**9** Sempre que possível, incluí as referências bibliográficas utilizadas pelo autor em suas traduções e edições brasileiras. No caso das outras referências, que não contam com tradução para nosso idioma, as edições consultadas no original em inglês foram mantidas e as traduções desses trechos são minhas. [N. do T.]

**10** Sou grato a Sally Stein pelas discussões acerca da relação entre a gestão científica e o desenvolvimento de uma cultura visual mecanizada no início do século XX e especificamente por me mostrar um ensaio não publicado intitulado *The Graphic Ordering of Desire: Modernization of The Ladies' Home Journal, 1914-1939*. A crítica e apoio oferecidos por ela foram muito importantes. Bruce Kaiper também merece agradecimentos pelo ensaio lúcido *The Human Object and its Capitalist Image* (KAIPER, 1976, pp. 40-60) e por uma série de conversas sobre o assunto. [N. do A.]

**11** O século XX no caso, uma vez que o ensaio é de 1981. [N. do T.]

**12** Para uma discussão anterior acerca da relação entre a fotografia simbolista e realista, conferir meu ensaio *On the Invention of Photographic Meaning* (Cf. SEKULA, 2016, pp 3-32). [N. do A.]

**13** Uma introdução útil a algumas das implicações culturais de uma economia capitalista internacional pode ser encontrada em *In Praise of Socialism*, de Samir Amin (AMIN, 1977, pp. 73-85). Nesse contexto, uma observação recente, e talvez sardônica, de Harold Rosenberg vem à mente: "Hoje, todos os modos de excitação visual, desde ídolos do Benin até os chintz do leste da Índia, são contemporâneos e americanos." (ROSENBERG, 1972, p. 305). [N. do A.]

**14** A introdução de Lenzer é especialmente valiosa. [N. do A.]

**15** Essa é a tradução para o inglês de *Physiognomische Fragmente, Zur Beförderung der Menschenkenntnis and Menschenliebe, Leipzig and Winterthur, 1775-1778*. [N. do A.]

**16** Estou preparando um ensaio que lida com as relações entre a fisionomia e o realismo instrumental muito mais detalhadamente (SEKULA, 1986). Grande parte desse trabalho aborda um estudo de duas das principais escolas da criminologia europeia do fim do século XIX, a Escola Positivista, do psiquiatra forense italiano Cesare Lombroso, e a Escola Estatística, do oficial de

polícia francês Alphonse Bertillon. Lombroso levou adiante a noção profundamente racista e longeva do atavismo de um tipo criminoso, enquanto Bertillon, ao aplicar as estatísticas sociais desenvolvidas pelo estatístico belga Adolphe Quételet nos anos de 1820 e 1830, perseguia a identificação absoluta da “individualidade” criminal. O método de identificação policial de Bertillon, que relacionava uma série de mensurações antropométricas para um *portrait-parlé* fotográfico ou “semelhança falante”, foi o primeiro sistema “científico” de inteligência policial. Talvez o exemplo mais marcante do matematismo inerente a essas buscas por verdades absolutas e objetivas do corpo encarcerado não se encontra na literatura criminológica do século XIX, mas no campo relacionado à medicina psiquiátrica.

**17** Gostaria de citar um exemplo para enfatizar a natureza deste pensamento. Hugh Welch Diamond, um psiquiatra inglês de menor importância e membro fundador da *Photographic Society*, tentou utilizar retratos fotográficos de pacientes do *Surrey Country Women's Asylum* para pesquisas empíricas, terapias e vigilância da população internada. Diamond leu um artigo de seu trabalho à *Royal Society* em 1856: “O fotógrafo, por outro lado, em muitos casos não necessita de nenhuma ajuda de qualquer linguagem própria, mas prefere ouvir, por meio das imagens à sua frente, à silenciosa, mas reveladora linguagem da natureza... a imagem fala por si própria com a mais marcada pressão e indica o ponto *exato* que foi alcançado na *escala* de infelicidade entre a primeira sensação e sua altura máxima” (grifos meus) (DIAMOND apud GILMAN, 1977, p. 19). Considero o trabalho de Michel Foucault particularmente valioso na consideração desses tópicos, especialmente o livro *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 1987). Meu interesse nesta área teve início em conversas com Martha Rosler; seu vídeo *Opera, Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1976) é um estudo exemplar do poder das ciências de mensuração sobre o corpo, com uma inflexão feminista que está ausente no trabalho de Foucault. [N. do A.]

**18** Conferir também o comentário histórico de Robert Kramer (apud SANDER, 1980, pp. 11-38) para uma discussão sobre a relação de Sander com tradições fisiognômicas. [N. do A.]

**19** A ideologia fascista é de caráter abertamente metafísica dependendo, em grande medida, dos cultos de superioridade nacional e racial e da demonstração ostensiva de autoridade carismática. No entanto, o funcionamento real do Estado corporativo fascista requer o exercício secreto do racionalismo burocrático, que, por sua vez, está profundamente enraizado nas noções positivistas do papel de comando da ciência e das elites técnicas. Os ideólogos nazistas sentiram a necessidade de legitimar cientificamente o culto ao Führer. Há um texto particularmente

relevante para nossa discussão sobre Sander e a fisiognomia. Trata-se do livro *Unser Führerim Lichte der Rassenfrage und Charakterologie* (RICHTER, 1933), que busca demonstrar o ideal racial e gênio político inato de Adolf Hitler e dos oficiais mais proeminentes do partido por meio de retratos formais belamente iluminados, acompanhados por análises fisiognômicas elogiosas. O álbum dessa pesquisa laudatória fornece evidências não intencionais de que a aparente autoridade carismática do líder fascista tem a qualidade de uma aparição, um aspecto de Mágico de Oz que requer amplificação por meio da mídia e legitimação através de um apelo à autoridade maior e abstrata da ciência. Sob essa luz, Hitler resplandece como a corporificação de um princípio racial. Em seu ataque ao pluralismo parlamentar, o governo fascista retrata a si mesmo não apenas como um meio de salvação nacional, mas como *expressão* orgânica de uma vontade de dominação não racional e biologicamente impulsionada. [N. do A.]

**20** Walter Benjamin cita uma passagem de Brecht bastante explícita e comumente citada a esse respeito: “Com efeito, diz Brecht, a situação ‘se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas — numa fábrica, por exemplo —, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, algo de fabricado.” (BENJAMIN, 1994. p. 106) Poderíamos argumentar que até mesmo a *assemblage* de retratos perseguida por Sander meramente reproduz a lógica de atribuição a lugares individuais e, portanto, de reificação. [N. do A.]

**21** Agradeço a Alex Sweetman por chamar minha atenção para esse artigo. [N. do A.]

**22** Ver Parsons (1955), bem como a crítica oferecida em Poster (1978, pp. 78-84). Barbara Ehrenreich e Deirdre English (1978) são excelentes no assunto da ideologia familiar no período pós-guerra. [N. do A.]

**23** Russell Lynes apresenta evidências de que a indicação de Steichen à posição de diretor do departamento de fotografia do MoMA, em 1947, envolveu um plano mal sucedido de trazer financiamento direto de corporações relacionadas à fotografia para o museu. Apesar de não ser surpreendente na era de financiamento direto de corporações que vivemos hoje, essa era uma jogada nova no fim dos anos de 1940 (Cf. LYNES, 1973, pp. 259-260). [N. do A.]

**24** Ver também Kozloff (1973, pp. 43-54) e Hauptman (1973, pp. 48-52). A obra de Lasch (1969, pp. 322-359) é de interesse geral. É interessante, se não bastante relevante para meu argumento, notar que Harry Lunn, atualmente considerado o maior negociador de fotografias dos EUA, era um dos principais agentes infiltrados da CIA na National Student Association nos anos de 1950 e 1960, de acordo com Sol Stern (1967, p. 33). [N. do A.]

**25** Uma cópia deste memorando encontra-se nos arquivos do International Council Office do MoMA. [N. do A.]

**26** O resumo dos eventos na Guatemala foi extraído majoritariamente do livro de Felix Greene (1971, pp. 196-198), com algumas referências a Horowitz (1965, pp. 160-181). [N. do A.]

**27** Em 1955, o crítico conservador Hilton Kramer atacou *The Family of Man* por demonstrar ingenuidade liberal em uma era de realidades políticas duras, dizendo que a exposição era “uma reafirmação em termos visuais de tudo que foi desacreditado na ideologia progressista” (KRAMER, 1955, n.p) [N. do A.].

**28** Para outros pontos de vista críticos sobre *The Family of Man* segundo a esquerda política, ver Barthes (2001, pp. 113 – 115). Também encontrei uma tradução ainda não publicada para o ensaio de Edmundo Desnoes, *The Photographic Image of Underdevelopment* (tradutor desconhecido) extremamente valioso. Esse ensaio foi publicado em espanhol na revista *Punto de Vista*, Havana, 1967. [N. do A.]

**29** O autor faz referência ao livro *The Autocrat of the Breakfast-Table*, uma coleção de ensaios de Oliver Wendell Holmes Sr. originalmente publicada na revista *Atlantic Monthly*. (Cf. HOLMES, 1858). [N. do T.]

**30** Minha atenção se voltou a esse ensaio em função de um artigo instigante (GREEN, 1979, p. 109). [N. do A.]

**31** Great Elm era um olmo que ficava no centro do parque Boston Common, em Boston, Massachusetts. A árvore, de grandes dimensões, foi derrubada por uma tempestade em 15 de fevereiro de 1875, e pode ser observada em uma fotografia estereoscópica que consta na Biblioteca Pública de Nova Iorque (Cf. OLD, s.d. n.p.). Cowthorpe Oak era um carvalho que ficava na vila inglesa de Cowthorpe, North Yorkshire. A árvore foi destruída por um raio na década de 1950 e pode ser observada por meio de uma fotografia e alguns desenhos (Cf. THORNE, 2021, n.p). [N. do T.]

## REFERÊNCIAS

AMIN, Samir. **Imperialism and Unequal Development**. New York: Branch Line, 1977.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e capital monopolista**: a degradação do trabalho no século XX. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

COCA-COLA. **Coca-Cola Overseas**. December, 1958.

COCKROFT, Eva. Abstract Expressionism as a Weapon of the Cold War. **Artforum**, New York, Vol. XII, N. 10, June, 1974.

COMTE, Auguste. Cours de Philosophie Positive (1830-1842) In LENZER, Gertrud. **Auguste Comte and Positivism**: The Essential Writings. New York: Routledge, 1975.

DÖBLIN, Alfred. About Faces, Portrait, and Their Reality: Introduction to August Sander, *Antlitz der Zeit* (1929), In MELLOR, David. (Org.) **Germany: The New Photography**, 1927-33. London: Arts Council of Great Britain, 1978.

EDELMAN, Bernard. **Ownership of the Image**: Elements for a Marxist Theory of Law. London: Routledge, 1979.

EDER, Josef Maria. **History of Photography**. Trans. Edward Epstein. New York: Dover, 1945.

EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. **For Her Own Good**: 150 Years of the Experts' Advice to Women. New York: Anchor, 1978

EMERSON, Ralph Waldo. **The Collected Works of Ralph Waldo Emerson**, Vol. I. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: Nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GERNSHEIM, Helmut; GERNSEIM, Alison. **L. J. M. Daguerre**: The History of the Diorama and the Daguerreotype. New York: Dover, 1968.

GILMAN, Sander L. (Ed.). **The Face of Madness**: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography. Syracuse: Echo Point Books, 1977.

GREEN, Harvey. *Pasteboard Masks, the Stereograph in American Culture, 1865-1910*, In EARLE, Edward (Org.) **Points of View**: The Stereograph in America – A Cultural History. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1979.

GREENE, Felix. **The Enemy**. New York: Random House, 1971.

HALLEY, Anne. August Sander. **Massachusetts Review**, Hadley, Vol. XIX, No. 4, Winter, 1978.

HAUPTMAN, William. The Suppression of Art in the McCarthy Decade. **Artforum**, New York, Vol. XII, N. 2, October, 1973.

HOLMES, Oliver Wendell. **The Autocrat of the Breakfast-Table**. Boston: Phillips, Sampson and Company, 1858.

HOLMES, Oliver Wendell. The Stereoscope and the Stereograph, **Atlantic Monthly**, Boston, Vol. III, N. 20, June 1859.

HOLMES, Oliver Wendell. Doings of the Sunbeam, **Atlantic Montly**, Boston, Vol. XIII, N. 49, July 1863.

HOROWITZ, David. **Free World Colossus**. New York: Hill and Wang, 1965, p. 160

KAIPER, Bruce. **Left Curve**, nº 5, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

KOZLOFF, Max. American Painting During the Cold War. **Artforum**, New York, Vol. XI, N. 9, May 1973.

KRAMER, Hilton. Exhibiting The Family of Man. **Commentary**, Vol. 20, N. 4, October 1955.

LASCH, Christopher. *The Cultural Cold War: A Short History of the Congress for Cultural Freedom In* BERNSTEIN, Barton (ed.) **Towards a New Past: Dissenting Essays in American History**. New York: Pantheon Books, 1969.

LAVATER. Johann Caspar. **Essays on Physiognomy**. Trans. Henry Hunter. London: Murray and Highley, 1792, V. I.

LYNES, Russel. **Good Old Modern**. New York: Atheneum, 1973.

LYONS, Nathan (Org.) **Photographers on photography**. New Jersey: Prentice Hall, 1966.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: livro I. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

OLD elm tree, Boston Common. **The New York Public Library Digital Collections**. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e0-864b-a3d9-e040-e00a18064a99>. (Acesso em 14/05/2024).

PARSONS, Talcott et al. **Family, Socialization, and Interaction Process**. New York: Free Press, 1955.

POSTER, Mark. **Critical Theory of the Family**. New York: Seabury Press, 1978.

ROCKEFELLER, Nelson. Preview Address: 'The Family of Man'. In MALONEY, Tom (Ed.). **U.S. Camera 1956**. New York, 1955.

ROSENBERG, Harold. The Problem of Reality. In BOORSTIN, Daniel J. (Ed.) **American Civilization: A Portrait from the 20th Century**. London: McGraw-Hill, 1972.

RICHTER, Alfred. **Unser Führerim Lichte der Rassenfrage und Charakterologie**. Leipzig: Leipzig Verlag Der Literaturwerke Minerva R Max Lippold, 1933.

RUDISILL, Richard. **Mirror Image**: The Influence of the Daguerreotype on American Society. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1971.

SAID, Edward. **Orientalismo**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SANDBURG, Carl; STEICHEN, Edward. **The Family of Man**. New York: The Museum of Modern Art, 1955

SANDER, August. **August Sander**: Photographs of an Epoch. Philadelphia: Aperture, 1980.

SANDER, August. **Photography as a Universal Language**. Trans. Anne Halley. *Massachusetts Review*, Cambridge, Vol. XIX, Nº 4, Winter, 1978.

SEKULA, Allan. **Photography Against the Grain**: Essays and Photo Works 1973 – 1983. London: Mack, 2016.



SEKULA, Allan. The Body and the Archive. **October**, Cambridge, Vol. 39, pp. 3–64, Winter, 1986.

SOHN-RETHEL, Alfred. **Intellectual and Manual Labour**. London: MacMillan, 1978.

STEICHEN, Edward. **A Life in Photography**. New York: Outlet Book Company, 1962.

STERN, Sol. NSA and the CIA, A Short Account of International Students Politics and the Cold War. **Ramparts**, Menio Park, Vol. 5, N. 9, March 1967.

UNITED STATES OF AMERICA INFORMATION AGENCY. **Memo, subject:** “Djakarta showing of Family of Man”. Feb. 5, 1962

THORNE, Luke. Under England’s famous old oak tree: John Clayton’s account of the Cowthorpe Oak. **The Linnean Society of London**. 2021. Disponível em: <https://www.linnean.org/news/2021/10/01/under-englands-famous-old-oak-tree-john-claytons-account-of-the-cowthorpe-oak>. (Acesso em 14/05/2024).

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**: 1780 – 1950. New York: Anchor Books, 1958.

## SOBRE O AUTOR

**Allan Sekula** foi um artista, escritor, cineasta e teórico da fotografia estadunidense. Sua obra trata das relações materiais implícitas ao capitalismo e à cultura visual fotográfica. Dentre seus trabalhos, destacam-se o livro *Fish Story*, em que Sekula investiga imagética e textualmente a geografia da indústria marítima globalizada e suas consequências políticas e sociais, bem como o volume *Photography Against the Grain 1973–1983*, que reúne a produção artística e teórica do início de sua carreira.

## **SOBRE O TRADUTOR**

**André Leite Coelho** é artista e pesquisador. Investiga as histórias do dispositivo fotográfico e suas relações com o complexo internético, bem como os fundamentos materiais dessas tecnologias: o extrativismo mineral, as infraestruturas que embasam a cultura visual contemporânea, dentre outras realidades vinculadas à imagem fotográfica e digital.

Tradução submetida em  
18 de janeiro de 2023 e aceita para  
publicação em 13 de maio de 2024.

# **NOTAS SOBRE ESCULTURA & NOTAS SOBRE ESCULTURA, PARTE 2**

**ROBERT MORRIS**

**TRADUÇÃO:  
RENATO RODRIGUES DA SILVA**

**NOTES ON SCULPTURE &  
NOTES ON SCULPTURE, PART 2**

**NOTAS SOBRE ESCULTURA &  
NOTAS SOBRE ESCULTURA, PARTE 2**

## RESUMO

Tradução\*

Renato Rodrigues da Silva\*\*

 <https://orcid.org/0000-0002-9160-2415>

\* Estes artigos foram primeiramente publicados em: Robert Morris, "Notes on Sculpture," Artforum vol. 4, no. 6 (February 1966), pp. 42-44; Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 2," Artforum vol. 5, no. 2 (October 1966), pp. 20-23. Créditos: © 2024 The Estate of Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.

\*\*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.227959

e-227959



Os artigos "Notas sobre Escultura" e "Notas sobre Escultura, Parte 2" de Robert Morris representam um marco na história da escultura, desafiando as noções tradicionais de forma e função. A ênfase em elementos geométricos básicos e a compreensão da escultura como um evento espacial, em vez de um objeto estático, transformaram o discurso artístico. Ao propor uma abordagem centrada na experiência do espectador e na interação da obra com o ambiente, Morris abriu caminho para o Minimalismo. Através de suas reflexões, o artista ampliou significativamente as possibilidades da escultura, influenciando de maneira decisiva a produção artística contemporânea e a crítica de arte.

**PALAVRAS-CHAVE** Escultura; Espaço; Espectador; Percepção; Materialidade; Minimalismo

## ABSTRACT

The articles "Notes on Sculpture" and "Notes on Sculpture, Part 2" by Robert Morris mark a milestone in the history of sculpture, challenging traditional notions of form and function. The emphasis on basic geometric elements and the understanding of sculpture as a spatial event, rather than a static object, transformed artistic discourse. By proposing an approach centered on the viewer's experience and the work's interaction with the environment, Morris paved the way for Minimalism. Through his reflections, the artist significantly expanded the possibilities of sculpture, influencing contemporary art production and criticism in a decisive manner.

**KEYWORDS** Sculpture; Space; Spectator; Perception; Materiality; Minimalism

## RESUMEN

Los artículos "Notas sobre Escultura" y "Notas sobre Escultura, Parte 2" de Robert Morris marcan un hito en la historia de la escultura, desafiando las nociones tradicionales de forma y función. El énfasis en los elementos geométricos básicos y la comprensión de la escultura como un evento espacial, en lugar de un objeto estático, transformaron el discurso artístico. Al proponer un enfoque centrado en la experiencia del espectador y la interacción de la obra con el entorno, Morris allanó el camino hacia el minimalismo. A través de sus reflexiones, el artista amplió significativamente las posibilidades de la escultura, influyendo de manera decisiva en la producción y la crítica del arte contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE** Escultura; Espacio; Espectador; Percepción; Materialidad; Minimalismo

## APRESENTAÇÃO DO TRADUTOR

Não é possível sobrevalorizar a contribuição do artista norte-americano Robert Morris à arte contemporânea, visto que ele participou, ou mesmo lançou, vários movimentos e correntes que definem a arte nos dias de hoje. Tendo surgido no cenário da dança contemporânea, antes mesmo do que das artes visuais, Morris explorou as relações entre a performance, o movimento e o espaço na dança experimental de Anna Halprin, em São Francisco e, posteriormente, no Judson Dance Theatre, em Nova Iorque. No começo dos anos 1960, suas performances empregaram objetos construídos, de modo a inserir o corpo no espaço definido por esses objetos. E foi justamente essa inserção que o artista investigou no Minimalismo, quando trabalhou com esculturas imersivas, com formas geométricas simples, com a noção de repetição, com a materialidade dos objetos, e com as relações entre objeto, duração e espaço. Em pouco tempo, sua curiosidade adentrou as regiões sensíveis que seriam problematizadas pela arte conceitual, pela arte de processo, pela arte informal (*Felt pieces*) e pela *land art* – regiões essas que ele muitas vezes materializou entre ou através de disciplinas diferentes.

Morris não foi apenas artista, mas também um teórico brilhante, legando-nos vários textos que sinalizam o percurso sensível que trilhou em sua obra. Embora decididamente específicas, suas observações sobre problemas artísticos transcendem as particularidades, elevando-se a um nível abrangente, universal – ou dito de outra forma: as observações específicas sobre problemas artísticos são declaradas em um discurso geral. Essas dimensões fazem com que seus escritos atinjam igualmente dois tipos de público: os que estão imediatamente preocupados com o fazer artístico e os que estão concentrados na história da arte contemporânea. Em particular, os artigos traduzidos a seguir

“Notas sobre Escultura” e “Notas sobre Escultura, Parte 2” são exemplares desse tipo de formulação.

O público interessado na feitura das artes notará que Morris identifica – “no que concerne às diferenças” – a escultura como sendo independente da pintura, da arquitetura e do relevo. Trata-se também de uma prática artística que dispensa a cor, que é compreendida como “aditiva”, mesmo que esta seja paradoxalmente uma propriedade inevitável dos objetos. Em prol do essencialismo, ele propõe a construção de “formas unitárias” que apresentam uma “gestalt forte”, tal como os poliedros simples, que se distanciam da divisibilidade das formas mais complexas. O objeto assim contruído é tangível ao corpo, o que torna sua “escala” – e não sua dimensão objetiva – um conceito fundamental da teoria artística de Morris. Com efeito, a escala “monumental” dos objetos proporciona um aspecto mais público do que a escala menor, identificada ao que é privado. Para o artista, a percepção de um cubo é reveladora: “uma forma simples como um cubo será necessariamente vista num modo mais público à medida que seu tamanho cresce em relação ao nosso. Ela acelera a valência da intimidade à medida que seu tamanho diminui em relação ao nosso próprio corpo”. Argumentando em favor da escala pública da escultura, o artista volta-se contra os “detalhes”, que aumentam o grau de intimidade dos objetos artísticos. Como consequência, o artista defende o trabalho novo que se concentra explicitamente nas “próprias condições sob as quais certos tipos de objetos são vistos”.

Os conceitos e propostas de Morris não interessam apenas aos artistas, mas também à crítica, pois eles infletem a história da arte numa juntura particular. Assim, o artista esforçou-se por superar a estética cubista, que criava composições através das inevitáveis relações entre as partes, ao mesmo tempo que sublinhava o legado fundamental dos construtivistas russos, enaltecendo os trabalhos

de Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner e Vantongerloo, que criaram uma “escultura não-imagética independente da arquitetura”. No começo dos anos 1960, ele concebeu obras que ilustrariam seu próprio pensamento, de modo que *Box for Standing* (1961), *Box with the Sound of its Own Making* (1961), *Corner Piece* (1965) and *Ring with Light* (1965) entre outras, explicitam a presença do observador no espaço da galeria, que se torna público. Essas propostas de Morris inauguraram o Minimalismo, movimento que veio a acomodar uma vasta gama de artistas que se dedicavam à problemas similares. Nesse sentido, esse modo de trabalhar artisticamente e de reavaliar o passado deve ser revisitado por todos aqueles que se interessam pelo surgimento da arte contemporânea – o que faz da leitura de “Notas sobre Escultura” e “Notas sobre Escultura, Parte 2” uma tarefa fundamental.

*O que se torna aparente deve segregar para aparecer.*  
– Goethe

Tem havido poucos escritos definitivos sobre a escultura atual. Quando é discutida, ela é frequentemente invocada para apoiar um amplo ponto de vista iconográfico ou iconológico – depois de esgotados os exemplos de apoio da pintura. Kubler levantou a objeção de que as afirmações iconológicas pressupõem que experiências tão diferentes como as do espaço e tempo devem ser de alguma forma intercambiáveis. Talvez seja mais acurado dizer, como Barbara Rose escreveu recentemente, que elementos específicos são compartilhados entre as várias artes hoje – um ponto de vista iconográfico em vez de iconológico. A distinção é útil, pois o iconógrafo, que localiza elementos e temas compartilhados, tem uma ambição diferente do iconólogo, que, segundo Panofsky, localiza um significado comum. Na verdade, pode haver uma sensibilidade geral nas artes nesse momento. No entanto, as histórias e os problemas de cada arte, bem como as experiências oferecidas por cada uma, indicam o seu envolvimento em preocupações muito distintas. No máximo, as afirmações e sensibilidades comuns são generalizações que minimizam as diferenças. A ocorrência de



clímax está ausente no trabalho de John Cage e Barnett Newman. No entanto, também é verdade que Cage tem consistentemente apoiado uma metodologia de colagem que não está presente em Newman. Uma questão a ser perguntada sobre as sensibilidades comuns é até que ponto elas proporcionam uma vantagem na experiência das diversas artes das quais são extraídas. É claro que esta é uma questão irrelevante para alguém que aborda as artes com o objetivo de encontrar identidades de elementos ou significados.

No que concerne às diferenças, parece que é o momento de articular algumas das distinções que a escultura obteve para si. Para começar da maneira mais ampla possível, deve-se declarar que as preocupações da escultura têm sido, há algum tempo, não apenas distintas, mas também hostis às da pintura. Quanto mais clara torna-se a natureza dos valores da escultura, mais forte aparece a oposição. Certamente, a realização contínua de sua natureza não teve nada a ver com a evolução dialética que a pintura enunciou para si. As problemáticas básicas com as quais a pintura avançada tem-se ocupado durante cerca de meio século têm sido estruturais. O elemento estrutural tem sido gradualmente revelado, estando localizado dentro da natureza das qualidades literais do suporte. Isso tem sido um longo diálogo com um limite. A escultura, por outro lado, que nunca teve

envolvimento com o ilusionismo, não poderia ter baseado os esforços de 50 anos sobre o ato bastante piedoso, embora algo contraditório, de desistir desse ilusionismo e aproximar-se do objeto. Excetuando-se a replicação, que não deve ser confundida com ilusionismo, os fatos esculturais do espaço, da luz e dos materiais têm sempre funcionado de modo concreto e literal. As suas ilusões ou referências não tem sido proporcionais às sensibilidades indicativas da pintura. Se a pintura procurou aproximar-se do objeto, ela também se empenhou duramente em desmaterializar-se no caminho. É necessário fazer distinções mais claras entre a natureza essencialmente tátil da escultura e as sensibilidades óticas envolvidas na pintura.

Tatlin foi talvez o primeiro a liberar a escultura da representação e estabelecê-la como uma forma autônoma, tanto pelo tipo de imagem, ou melhor, não-imagem, que empregou, quanto pelo seu uso literal dos materiais. Ele, Rodchenko, e outros Construtivistas refutaram a observação de Apollinaire que “uma estrutura torna-se arquitetura, e não escultura, quando seus elementos não têm mais suas justificativas na natureza”. Ao menos os trabalhos iniciais de Tatlin e outros Construtivistas não faziam referências nem à figura nem à arquitetura. Nos anos subsequentes, Gabo, e em menor grau Pevsner e Vantongerloo, perpetuaram o

ideal Construtivista de uma escultura não-imagética que fosse independente da arquitetura. Essa autonomia não era sustentada no trabalho do maior escultor americano, o tardio David Smith. Hoje, há a reafirmação do não-imagético como uma condição essencial. Embora, de passagem, deve ser notado que essa condição tem sido enfraquecida por uma variedade de trabalhos que, enquanto mantinham o não-imagético, concentravam-se no altamente decorativo, no precioso, ou no gigantesco. Não há nada inerentemente errado com essas qualidades; cada uma oferece uma experiência concreta. Mas acontece que elas não são experiências relevantes para a escultura, pois desequilibram relações plásticas complexas a ponto de alguém focar essas qualidades em trabalhos que são, ao contrário, não-imagéticos.

O relevo sempre foi aceito como uma modalidade viável. Entretanto, ele não pode ser aceito como legítimo hoje. A natureza autônoma e literal da escultura requer que ela tenha o seu próprio espaço, igualmente literal – não uma superfície compartilhada com a pintura. Ademais, um objeto pendurado na parede não confronta a gravidade; ele timidamente resiste a ela. Uma das condições de se conhecer um objeto é dada pela percepção da força gravitacional atuando sobre ele no espaço real. Ou seja, o espaço

com três coordenadas, não duas. O plano da terra, não a parede, é o suporte necessário para a máxima consciência do objeto. Uma objeção adicional ao relevo é a limitação do número de vistas possíveis que a parede impõe, juntamente com a constante de cima, baixo, direita, esquerda.

A cor, tal como foi estabelecida na pintura, notavelmente por Olitski e Louis, é uma qualidade que não está de maneira alguma vinculada às formas estáveis. Michael Fried salientou que um dos principais esforços desses artistas tem sido, de fato, liberar a cor da forma desenhada. Eles fizeram isso seja através da enervação do desenho (Louis), seja eliminando-o totalmente (Olitski recente), estabelecendo assim uma autonomia para a cor que havia sido somente indicada por Pollock. Essa transcendência da cor sobre a forma na pintura é citada aqui porque ela demonstra que ela é o elemento mais ótico num meio ótico. É essencialmente essa natureza ótica, imaterial, não-contida, não-tátil da cor que é inconsistente com a natureza física da escultura. As qualidades de escala, proporção, forma e massa são físicas. Cada uma dessas qualidades torna-se visível através do ajuste de uma massa literal, obturada. A cor não tem essa característica. Ela é aditiva. Obviamente, as coisas existem como coloridas. A objeção é levantada

contra o uso da cor que enfatiza o ótico e, fazendo isso, subverte o físico. Os matizes mais neutros, que não chamam atenção para si, permitem o foco máximo naquelas decisões físicas essenciais, que informam os trabalhos esculturais. Em última instância, a consideração da natureza das superfícies esculturais é a consideração da luz, o elemento menos físico, mas tão real quanto o espaço em si. Porque, diferentemente das pinturas, que são sempre iluminadas de maneira ótima, a escultura sofre mudanças pela incidência da luz. David Smith, nos trabalhos *Cubi*, foi um dos poucos que confrontou as superfícies esculturais em termos de luz. Mondrian foi tão longe a ponto de afirmar que “as sensações não são transmissíveis, ou melhor, as suas propriedades puramente qualitativas não são transmissíveis. O mesmo, entretanto, não se aplica às *relações* entre as sensações... Consequentemente, somente as *relações* entre as sensações podem ter um valor objetivo...” (MONDRIAN, 1986). Isso pode ser ambíguo em termos de fatos perceptivos, mas em termos de observação da arte é descritivo das condições obtidas. Isso acontece porque objetos de arte têm partes claramente divisíveis que estabelecem relações entre si. Tal condição sugere a questão alternativa: poderia existir um trabalho que tenha somente uma propriedade? Obviamente não, uma vez que nada

existe que tenha somente uma propriedade. Uma sensação única, pura, não pode ser transmissível precisamente porque percebemos simultaneamente mais de uma propriedade como partes de qualquer situação dada: se cor, então também dimensão; se planaridade, então textura, etc. Entretanto, existem certas formas que, se não negam as numerosas sensações relativas da cor à textura, da escala à massa, etc., não apresentam partes claramente separadas para que esses tipos de relações sejam estabelecidos em termos de formas. Tais são as formas mais simples que criam sensações de gestalt fortes. Suas partes estão juntas de tal forma que elas oferecem uma máxima resistência à separação perceptiva. Em termos de sólidos, ou formas aplicáveis à escultura, essas gestalts são os poliedros mais simples. É necessário considerar por um momento a natureza das gestalts de três-dimensões tal como elas ocorrem na apreensão de vários tipos de poliedros. Nos poliedros regulares mais simples, tais como cubos e pirâmides, não é necessário mover-se em volta do objeto para ocorrer o sentido de totalidade, a gestalt. Vemos e imediatamente “acreditamos” que o padrão dentro das nossas mentes corresponde ao fato existencial do objeto. Crença, nesse sentido, é tanto um tipo de fé na extensão espacial e uma visualização dessa extensão. Em outras palavras, trata-se daqueles aspectos da apreensão que não

são coexistentes com o campo visual, mas são antes o resultado da experiência do campo visual. A natureza mais específica dessa crença e como ela é formada envolvem teorias perceptivas de “constância de formas”, “tendências à simplicidade”, pistas cinestésicas, traços de memória e fatores fisiológicos em relação à natureza da visão paraláctica binocular e à estrutura da retina e do cérebro. Nem as teorias nem as experiências dos efeitos da gestalt relacionadas aos corpos tridimensionais são tão simples e claras como elas o são para duas dimensões. Mas a experiência dos sólidos estabelece o fato que, tanto como nas formas planas, enquanto algumas configurações são dominadas pela totalidade, outras tendem a separar-se em partes. Isso fica claro se outros tipos de poliedros são considerados. No tipo regular complexo há um enfraquecimento da visualização à medida que o número de lados aumenta. Uma figura de sessenta e quatro lados dificulta a visualização, mas devido à sua regularidade podemos sentir o todo, mesmo se visto de um ponto de vista único. Os poliedros irregulares simples, tais como vigas, planos inclinados e pirâmides truncadas, são relativamente mais fáceis de visualizar e sentir como totalidades. O fato de que alguns são menos familiares do que formas geométricas regulares não afeta a formação de uma gestalt. Ao contrário, a irregularidade torna-se uma qualidade particularizadora.

Os poliedros irregulares complexos (por exemplo, as formações de cristal), se forem suficientemente complexos e irregulares, podem frustrar a visualização quase completamente; em tal caso, é difícil afirmar que alguém está experimentando uma gestalt. Os poliedros irregulares complexos permitem a divisibilidade das partes na medida em que criam gestalts fracas. Eles pareceriam retornar à uma das condições dos trabalhos que, nos termos de Mondrian, transmitem relações facilmente na medida em que separam suas partes. Os poliedros regulares complexos são mais ambíguos nesse aspecto. Os regulares e irregulares mais simples mantêm a resistência máxima ao serem confrontados como objetos com partes separadas. Eles parecem falhar ao apresentar linhas de fratura através das quais poderiam dividir-se para facilitar o estabelecimento de relações entre as partes. Eu chamo de “formas “unitárias” esses poliedros regulares e irregulares simples. As esculturas envolvendo formas unitárias, sendo mantidas unidas como estão por um tipo de energia fornecida pela gestalt, frequentemente provocam a reclamação entre os críticos de que tais trabalhos estão além da análise.

É característico de uma gestalt que, uma vez estabelecida, toda informação sobre ela, *qua* gestalt, é esgotada. (Não se procura, por exemplo, a gestalt de uma gestalt). Ademais, uma vez



estabelecida, ela não se desintegra. Estamos, então, tanto livres da forma quanto ligados a ela. Livres ou liberados devido ao esgotamento de informações sobre ela, como forma; ligados a ela porque ela permanece constante e indivisível.

A simplicidade da forma não se equipara necessariamente à simplicidade da experiência. As formas unitárias não reduzem as relações. Elas as ordenam. Se a natureza hierática predominante da forma unitária funciona como uma constante, todas aquelas relações particularizadoras de escala, proporção, etc., não são, portanto, canceladas. Em vez disso, elas estão ligadas de modo mais coeso e indivisível. O engrandecimento desse valor escultural único e mais importante – a forma –, juntamente com a maior unificação e integração de todos os outros valores escultóricos essenciais, torna, por um lado, estranhos os formatos flexionados e multipartes da escultura passada e, por outro, estabelece tanto um novo limite como uma nova liberdade para a escultura.

*P: Por que você não o tornou maior para que se projete sobre o observador?*

*R: Eu não estava fazendo um monumento.*

*P: Então, por que você não o tornou menor para que o observador possa ver por cima?*

*R: Eu não estava fazendo um objeto.*

*– As respostas de Tony Smith às perguntas sobre seu cubo de aço de seis pés.*

A faixa de tamanho das coisas tridimensionais inúteis é um *continuum* entre o monumental e o ornamento. A escultura tem sido geralmente considerada como aqueles objetos que não estão nas polaridades, mas se colocam entre elas. O novo trabalho que é feito hoje situa-se entre os extremos desse *continuum* de tamanho. Porque grande parte apresenta uma imagem de referência que não é nem figurativa nem arquitetônica, os trabalhos têm sido descritos como “estruturas” ou “objetos”. A palavra *estrutura* aplica-se a qualquer coisa ou à maneira como uma coisa é montada. Todo corpo rígido é um objeto. Um termo particular para o novo trabalho não é tão importante como saber quais são os valores e padrões.

Na percepção do tamanho relativo, o corpo humano entra no *continuum* total de tamanhos e se estabelece como uma constante naquela escala. Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior do que nós mesmos. É óbvio, embora importante, tomar nota

do fato de que as coisas menores que nós são vistas diferentemente do que as maiores. A qualidade da intimidade é atribuída a um objeto em uma proporção bastante direta à medida que seu tamanho diminui em relação a nós mesmos. A qualidade de publicidade é atribuída em proporção à medida que o tamanho cresce em relação a nós mesmos. Isso é verdade tão logo percebamos a totalidade de algo grande e não uma parte. As qualidades de publicidade ou de privacidade são impostas às coisas. Isso acontece devido à nossa experiência em lidar com objetos que se afastam da constante do nosso próprio tamanho em dimensão crescente ou decrescente. A maior parte dos ornamentos do passado, artigos de vidro egípcios, marfins românicos, etc., explora conscientemente o modo íntimo através de incidentes superficiais altamente trabalhados. A consciência de que incidentes superficiais são sempre levados em conta em pequenos objetos permite que a elaboração do detalhe delicado sustente a si mesma. As esculturas grandes do passado, que existem agora somente em pequenos fragmentos, convidam a nossa visão a executar um tipo de ampliação (algumas vezes literalmente feita por fotografia) que dá à variação superficial desses fragmentos a qualidade de detalhe que nunca teve no

trabalho original inteiro. O modo íntimo é essencialmente fechado, sem espaço, comprimido e exclusivo.

Embora o tamanho específico seja a condição que estrutura a nossa resposta em termos de mais ou menos público ou íntimo, objetos enormes na classe dos monumentos suscitam uma resposta muito mais específica para o tamanho *qua* tamanho. Ou seja, além de providenciar a condição para um conjunto de respostas, os objetos de grande porte exibem o tamanho mais especificamente como um elemento. É a avaliação mais consciente do tamanho em monumentos que contribui para a qualidade da “escala”. A consciência da escala é uma função da comparação feita entre aquela constante, o tamanho do corpo, e o objeto. O espaço entre o sujeito e o objeto está implicado em tal comparação. Nesse sentido, o espaço não existe para objetos íntimos. Um objeto maior inclui mais espaço em volta de si do que um objeto menor. É literalmente necessário que se mantenha a distância de objetos grandes para se trazer a vista total de algo para o campo de visão de alguém. Quanto menor for o objeto, mais nos aproximamos dele e, portanto, ele tem correspondentemente menos campo espacial para existir para o observador. É essa distância necessariamente maior do objeto no espaço em relação aos nossos corpos, para que ele seja visto completamente, que estrutura a

modalidade não-pessoal, ou pública. Entretanto, é justamente essa distância entre o objeto e o sujeito que cria uma situação mais extensa, pois a participação física torna-se necessária. Exatamente como não há exclusão do espaço literal em objetos grandes, também não há uma exclusão da luz existente.

Assim, as coisas na escala monumental incluem mais termos necessários para sua apreensão do que objetos menores do que o corpo, a saber, o espaço literal no qual existem e os requerimentos cinestésicos impostos ao corpo.

Uma forma simples como um cubo será necessariamente vista num modo mais público à medida que seu tamanho cresce em relação ao nosso. Ela acelera a valência da intimidade à medida que seu tamanho diminui em relação ao nosso próprio corpo. Isso é verdade mesmo se a superfície, o material e a cor são mantidos constantes. De fato, são justamente essas propriedades de superfície, cor, material, que se tornam engrandecidas em detalhes à medida que o tamanho é reduzido. Propriedades que não são lidas como detalhes em trabalhos grandes tornam-se detalhes em trabalhos pequenos. As divisões estruturais em trabalhos de qualquer tamanho são outra forma de detalhe. (Eu discuti o uso de uma gestalt forte ou de formas de tipo unitário para evitar a divisibilidade e situar

o trabalho além da estética Cubista *retardataire*, em Notas sobre Escultura, Parte 1, acima). Aqui, há uma suposição de diferentes tipos de coisas tornando-se equivalentes. O termo “detalhe” é usado aqui num sentido especial e negativo, e deveria ser entendido em referência a todos os fatores num trabalho que o puxam para a intimidade, permitindo que elementos específicos se separem da totalidade e, assim, estabeleçam relações dentro do trabalho. Objeções à ênfase na cor como meio estranho à fisicalidade da escultura foram levantadas anteriormente, mas uma posterior objeção pode ser levantada no que diz respeito a sua função como um detalhe. Ou seja, a cor intensa, sendo um elemento específico, separa-se da totalidade do trabalho para se tornar mais uma relação interna. O mesmo pode ser dito da ênfase no material sensual específico, ou nos acabamentos impressionantemente refinados. Um certo número dessas relações produtoras de intimidade foi eliminado na nova escultura. Coisas como a exibição de processos através das marcas da mão do artista foram obviamente abandonadas. Mas uma das piores e mais pretenciosas dessas situações produtoras de intimidade em alguns dos trabalhos novos é o elemento cientificista que geralmente aparece na aplicação de preocupações matemáticas ou de engenharia para gerar ou modular imagens.

Isso pode ter funcionado brilhantemente para Jasper Johns (e ele é o protótipo desse tipo de pensamento) em suas pinturas de número e de alfabeto, nas quais o esgotamento de um sistema lógico fecha e encerra a imagem, e produz a pintura. Mas o apelo à matemática binária, às técnicas de tensegridade, aos módulos matematicamente derivados, às progressões, etc., dentro de um trabalho, é apenas mais uma aplicação da estética Cubista de ter razoabilidade ou lógica para as partes relacionadas. O melhor trabalho novo retira as relações do trabalho, tornando-as uma função do espaço, da luz e do campo de visão do observador. O objeto é apenas um dos termos da estética mais recente. É de alguma forma mais reflexivo porque a autoconsciência de alguém de existir no mesmo espaço do que o trabalho é mais forte do que com relação aos trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. Estamos mais conscientes do que antes de que nós mesmos estabelecemos relações à medida que apreendemos o objeto a partir de várias posições e sob condições variáveis de luz e contexto espacial. Toda relação interna, seja constituída por uma divisão estrutural, uma superfície rica, ou seja lá o que for, reduz a qualidade pública e externa do objeto e tende a eliminar o observador na medida que esses detalhes o

colocam numa relação íntima com o trabalho e fora do espaço no qual o objeto existe.

Grande parte da nova escultura faz do tamanho grande um valor positivo. Essa é uma das condições necessárias para evitar a intimidade. O tamanho maior que o corpo tem sido explorado de duas formas específicas: seja em termos de comprimento ou de volume. A objeção ao trabalho atual de grande volume como monólito é uma questão falsa. É falsa não porque seja possível identificar o uso de material oco – isso pode tornar-se um detalhe enfocado e uma objeção por si só – mas porque ninguém está lidando com massas sólidas obturadas, e todos sabem disso. Se é necessário um tamanho maior que o corpo para o estabelecimento da modalidade mais pública, não se segue, entretanto, que quanto maior for objeto, melhor ele faz isso. Acima de um certo tamanho, o objeto pode oprimir, e a escala gigantesca torna-se o termo carregado. Essa é uma situação delicada. Porque o espaço da sala em si mesmo é um fator estruturante, tanto em seu formato cúbico, quanto em termos dos tipos de compressão que salas de tamanhos e proporções diferentes podem causar na relação objeto-sujeito. Que o espaço da sala se torne tão importante não significa que uma situação ambiental está sendo estabelecida. Espera-se que o espaço total seja desejavelmente alterado de certas



maneiras pela presença do objeto. Ele não é controlado no sentido de ser ordenado por um agregado de objetos ou pela moldagem do espaço em volta do observador. Essas considerações levantam uma questão óbvia. Por que não colocar o trabalho do lado de fora e mudar os termos ainda mais? Existe uma necessidade real de permitir que esse próximo passo torne-se prático. Os pátios de escultura projetados arquitetonicamente não são a resposta, nem é a colocação do trabalho do lado de fora de formas arquitetônicas cúbicas. Idealmente, seria um espaço sem arquitetura como pano de fundo e referência o que daria termos diferentes para se trabalhar.

Embora todas as propriedades estéticas do trabalho que existe em uma modalidade mais pública ainda não foram articuladas, aquelas que foram tratadas aqui parecem ter uma natureza mais variável do que os termos estéticos correspondentes dos trabalhos íntimos. O melhor dos trabalhos novos, sendo mais aberto e neutro em termos do incidente superficial, é mais sensível aos contextos variáveis de espaço e luz em que existe. Ele reflete mais agudamente essas duas propriedades e torna-se mais notavelmente modificado por elas. Em certo sentido, ele incorpora essas duas coisas em si mesmo, pois sua variação é uma função da variação delas. Mesmo a sua propriedade mais patentemente inalterável – a

forma – não permanece constante. Porque é o observador que muda constantemente a forma através de sua mudança de posição em relação ao trabalho. Estranhamente, é a força dessa forma constante e conhecida, a gestalt, que permite que essa consciência torne-se muito mais enfática nesses trabalhos do que na escultura anterior. Um bronze figurativo Barroco é diferente em todos os lados. Assim como um cubo de seis pés. A forma constante do cubo mantida na mente, mas que o observador nunca experimenta literalmente, é uma realidade contra a qual a mudança literal de visões perspectivas está relacionada. Há dois termos distintos: a constante conhecida e a variável experimentada. Tal divisão não ocorre na experiência do bronze.

Embora o trabalho deva ser autônomo, no sentido de ser uma unidade autocontida, para a formação da gestalt, a totalidade indivisível e indissolúvel, os principais termos estéticos não estão contidos nesse objeto autônomo, mas são dependentes dele e existem como variáveis não fixas, que encontram sua definição específica no espaço e luz particulares e no ponto de vista físico do espectador. Somente um aspecto do trabalho é imediato: a apreensão da gestalt. A experiência do trabalho existe necessariamente no tempo. *A intenção é diametricamente oposta ao Cubismo, com sua preocupação de visões simultâneas num plano.* O trabalho novo

ampliou os termos da escultura através de um foco mais enfático nas próprias condições sob as quais certos tipos de objetos são vistos. O próprio objeto é cuidadosamente colocado sob essas novas condições para ser somente um dos seus termos. O objeto sensual, resplandecente, com relações internas comprimidas, teve que ser rejeitado. Que muitas considerações devam ser levadas em conta, de modo que o trabalho mantenha seu lugar como um termo na situação ampliada, dificilmente indica uma falta de interesse no objeto em si mesmo. Mas as preocupações agora são no sentido de mais controle e/ou cooperação da situação toda. Controle é necessário para que as variáveis de objeto, luz, espaço e corpo funcionem. O objeto em si não se tornou menos importante. Ele meramente tornou-se menos *auto*-importante. Ao tomar seu lugar como um termo entre outros, o objeto não se dissolve em uma forma indiferente, neutra, generalizada ou, dito de outro modo, retraída. Pelo menos, a maior parte dos novos trabalhos não se dissolve. Alguns, que geram imagens tão prontamente através de unidades modulares repetidas inúmeras vezes, talvez se atolassem numa forma de neutralidade. Tal trabalho torna-se dominado por seus próprios meios através da visibilidade opressiva da unidade modular. Muito do que há de positivo em dar às formas a presença necessária, mas não dominante e não comprimida, ainda não foi articulado. No entanto, grande parte

do julgamento desses trabalhos parece basear-se na percepção da justeza do peso específico e não neutro da presença de uma forma particular, em sua relação com os outros termos necessários.

A forma particular, as proporções, o tamanho e a superfície do objeto específico em questão ainda são fontes críticas em relação à qualidade individual que o trabalho gera. Mas agora não é possível separar essas decisões, que são relevantes para o objeto como uma coisa em si mesma, daquelas decisões externas à sua presença física. Por exemplo, em grande parte dos trabalhos novos, nos quais foram mantidas as formas unitárias, o seu posicionamento torna-se crítico como nunca antes no estabelecimento da qualidade particular do trabalho. Uma viga apoiada em sua extremidade não é o mesmo que uma viga de lado.

Não é surpresa que algumas das esculturas novas, que evitam partes variadas, policromadas, etc., foram chamadas de negativas, tediosas, niilistas. Esses julgamentos surgem da confrontação do trabalho com expectativas estruturadas por uma estética Cubista, na qual o que deve ser obtido do trabalho está localizado estritamente dentro do objeto específico. A situação agora é mais complexa e ampliada.

## NOTAS DE FIM

**1** “Assim, *Strukturforschung* pressupõe que os poetas e artistas de um determinado lugar e época sejam portadores conjuntos de um padrão central de sensibilidade, do qual todos os seus vários esforços fluem como expressões radiais. Esta posição concorda com a do iconólogo, para quem a literatura e a arte parecem aproximadamente intercambiáveis.” (KUBLER, 1962, p. 27).

**2** Tanto Clement Greenberg quanto Michael Fried têm lidado com essa evolução. A discussão de Fried sobre a “estrutura dedutiva” em seu catálogo *Three American Painters* explicitamente lida com o papel de suporte na pintura (FRIED, 1998, 213-265).

## REFERÊNCIAS

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1998.

KUBLER, George. **The Shape of Time**: Remarks on the History of Things. New Haven; Londres: Yale University Press, 1962.

MONDRIAN, Piet. **The New Art – The New Life**: The Collected Writings of Piet Mondrian. Boston: G. K. Hall & Co., 1986.

## SOBRE O AUTOR

**Robert Morris** (1931–2018) foi um artista norte-americano fundamental para os movimentos Minimalista e Pós-minimalista. Suas esculturas, muitas vezes feitas de materiais industriais e instaladas em espaços específicos, desafiaram as noções tradicionais de escultura. Além de suas obras, Morris também foi um importante teórico da arte, com seus escritos influenciando gerações de artistas. Suas contribuições para a arte incluem a exploração da relação entre a obra e o espaço, a introdução de elementos performáticos e ambientais em suas esculturas e a criação de obras em grandes espaços abertos. Durante os anos 1960, sua curiosidade adentrou as regiões sensíveis que seriam problematizadas pela arte conceitual, pela arte de processo, pela arte informal (*Felt pieces*) e pela *land art*—regiões essas que ele muitas vezes materializou entre ou através de disciplinas diferentes. Morris deixou um legado duradouro, expandindo os limites da escultura e questionando a natureza da própria arte.

## SOBRE O TRADUTOR

**Renato Rodrigues da Silva** é professor de História da Arte da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde ensina cursos de História da Arte, Crítica de Arte e História de Arquitetura. Ele concluiu seu doutorado em História e Crítica de Arte na Universidade do Texas em Austin, Estados Unidos, e trabalhou como professor da Universidade Emily Carr de Arte + Desenho Industrial e da Universidade da Colúmbia Britânica Okanagan, ambas no Canadá. É autor dos livros *A fotografia moderna* (Cosac Naify, 2004) e *New perspectives on Brazilian constructivism* (Cambridge Scholars, 2021), e editor – com o professor Bruno Melo Monteiro – do livro *Antologia crítica de Ferreira Gullar: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (Contracapa, 2015). Sua pesquisa versa sobre as transformações artísticas e estéticas da arte brasileira das décadas de 1950 e 1960.

Tradução submetida em  
8 de abril de 2024 e aceita para publicação em 19 de junho de 2024.



## ANAIS DO SEMINÁRIO "QUANDO A CASA QUEIMA" (PPGAV-ECA-USP)

A mostra **QUANDO A CASA QUEIMA** traz a produção de 25 artistas com trabalhos desenvolvidos em cerâmica, desenho, fotografia, gravura, instalação, performance e pintura. A proposta da exposição é trazer a diversidade de pesquisas desenvolvidas pelos estudantes da pós-graduação.

O texto que inspirou o título da mostra é de autoria do filósofo italiano Giorgio Agamben. O autor cria metáforas com as ideias de chamas e ruínas, para falar de uma parte da humanidade que finge não ver o mundo em crise, enquanto a sensibilidade aparece como possibilidade de resgate da vida. Os trabalhos que serão apresentados discutem com linguagens diversas as crises do mundo.

Por ocasião da exposição, organizou-se um seminário com o objetivo de promover o diálogo entre as três linhas de pesquisa do programa: História, teoria e crítica de arte, Poéticas visuais e Fundamentos do ensino e aprendizagem artística. Durante as comunicações, o/a pesquisador/a irá compartilhar parte de suas investigações e produções em processo. A participação foi aberta a toda a comunidade da USP, além de artistas, curadores, educadores e pesquisadores em artes visuais em geral.

### **QUANDO A CASA QUEIMA**

29 de outubro a 14 de novembro de 2024

Espaço das Artes e ECA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

**Organização:** Lúcia Koch e Mario Ramiro

**Artistas:** Adriana Siqueira, Aline Moreno, Bruno Makia, Carime Elmor, Carla Chaim, Dani Shirozono, Fernanda Kikuchi, Fernanda Pujol, Fernando Aidar, Flavia Kitasato, Francis Rodrigues, João Reynaldo, Juliana Frontin, Lara Ovídio, Leandro Muniz, Luísa Bartalini, Marcela Aquarone Salzstein, Maria Fernanda Miguel, Maya Guizzo, Miguel Alonso, Renato Atuati, Rogério Salatini, Talita Rauber, Ulisses Garcez e Yohanna Ciotti.

### Programação

DIA 7/11 - QUINTA-FEIRA

19-21H

MESA 1 - QUANDO A CASA QUEIMA - MEDIAÇÃO DE CAIO FEITOSA

### AS LIÇÕES DE ANATOMIA DE FREDERIK RUYSCH – A TEATRALIDADE DO CORPO DISSECADO E A TRADIÇÃO DO MEMENTO MORI NA HOLANDA NO SÉCULO XVII

Isabela Ferreira Loures - <http://lattes.cnpq.br/1592327676550640>

Resumo: Entre os anos de 1603 e 1758, a Guilda de Cirurgiões de Amsterdã encomendou pinturas que retratavam suas lições públicas de anatomia. Nos anos de 1670 e 1683 foram encomendadas pinturas que representavam lições conduzidas por Frederik Ruysch (1638-1731). Nesta comunicação, analisamos primeiramente a *Lição de Anatomia de Frederik Ruysch*, pintada por Adriaen Backer (1635-1684). Nela, o anatomista está cercado por seis cirurgiões que acompanham a dissecação. Mal vemos a incisão feita no corpo; enxergamos apenas a coloração avermelhada do interior da coxa do cadáver que indica o início do procedimento. O corpo se encontra em uma posição sensualizada: seus braços estão dobrados, assim como o rosto, voltado na mesma direção da perna fletida, são enfatizados pela dramática luminosidade da cena.

Apresentamos a trajetória de Ruysch, que se tornou conhecido por ter desenvolvido técnicas de conservação, embalsamento e preservação de matéria orgânica, possibilitando um exame mais atento e detido dos cadáveres na dissecação. Além disso, preparava

algumas partes do corpo para serem armazenadas com uma solução especial que havia desenvolvido para impedir sua decomposição. Em sua coleção pessoal, um grande número de ossos e órgãos eram preservados dentro de jaras de vidro. Rins, bexigas e pedras de vesícula formavam composições piramidais nas quais eram fixados vasos sanguíneos endurecidos pela aplicação de cera e que pareciam se tornar pequenas árvores nos montes de órgãos. Esqueletos de feto dispostos em posições dramatizadas, se somavam à composição, habitando esses dioramas.

Apontamos que, nesses objetos, o interesse anatômico e científico despertado pelos órgãos e pela técnica de preservação dos corpos era indissociável do apreço estético evidente nas montagens dos arranjos. As gravuras feitas para ilustrar o catálogo da coleção evidenciam a valorização artística alinhada ao conhecimento anatômico e a lembrança da morte, como mensagem moral. Isso é demonstrado também pelas inscrições que acompanham as figuras, como “Eu fui como uma planta no solstício, de repente nasci, de repente morri”] (1737, vol. 2, p. 550. Tradução livre.). Aproximamos a encenação teatralizada da coleção de Ruysch ao *Theatrum Anatomicum* da cidade de Leiden, que, durante o verão, era decorado com esqueletos com inscrições que também remetiam à transitoriedade da vida. Para Philip Blom (2002), a coleção de Ruysch, seguindo a coleção do teatro de Leiden, efetivaria a síntese entre a objetificação do corpo como matéria morta e um impulso para a manutenção indefinida de sua existência; um “impulso para a eternidade, para a memória, e para a superação da morte” (2002, p. 79).

Retornando às pinturas comissionadas pela Guilda de Amsterdã, analisamos a segunda *Lição de Anatomia de Frederik Ruysch* pintada em 1683 por Jan van Neck (1635–1714), que apresenta o anatomista dissecando o cadáver de um bebê. Os cirurgões que acompanham a dissecação têm reações menos apaixonadas ao corpo se comparadas à pintura de Baker e o jogo de luz e sombra é menos dramático do que na obra anterior. A opção pelo corpo de um recém-nascido reflete o interesse da coleção de Ruysch, que era conhecida pelo grande número de cadáveres de crianças, bebês e fetos. Vale lembrar também que Ruysch foi instrutor chefe das doulas de Amsterdã, o que garantia um acesso facilitado aos cadáveres de natimortos. No canto da composição está Hendrik Ruysch, filho do anatomista, que encarna a imagem idílica da inocência e da vida que tomou forma em contraposição à morte precoce do bebê dissecado e do esqueleto articulado que carrega (Blom, 2002). O conjunto das três crianças evidencia a incorporação do signo do *memento mori* no retrato do anatomista, isto é: a prática anatômica é representada como ferramenta pedagógica para o conhecimento do corpo, mas ela também remete à lembrança da finitude humana.

### O GÓTICO E A ARTE TUMULAR EM SÃO PAULO: O CEMITÉRIO NA CONSTRUÇÃO DO *LOCUS HORRIBILIS*.

Luciano Sacheto - <http://lattes.cnpq.br/8059038212677309>

Resumo: 1. O *Locus Horribilis* e a Arte Cemiterial.

A literatura gótica e a arte tumular dialogam com a evolução do conceito de "gótico". Gilda Williams analisa a ambivalência desse termo, que, embora associado ao terror e à cultura urbana contemporânea,

origina-se no contexto medieval. A autora destaca que o gótico transcende o terror, envolvendo uma relação estética com arquitetura e religiosidade. A arte cemiterial dialoga com a abordagem ampliada do termo gótico, abrangendo tanto a produção medieval quanto as narrativas literárias. Cemitérios contemporâneos são frequentemente associados ao misticismo e terror, evocando o medo primal da morte, conforme a teoria de Bauman. No entanto, essa percepção nem sempre foi de medo. No início do século XIX, cemitérios eram espaços comuns de sociabilidade, desta forma a coletividade compartilhava momentos de sociabilidade. Autores como Mary Shelley, Edgar Allan Poe e Bram Stoker, consolidaram o cemitério como *locus horribilis* no imaginário popular. Esse termo, em contraste com o *locus amoenus* da literatura clássica, evoca cenários sombrios e misteriosos, incluindo cemitérios. O cinema e a mídia ampliaram essa estética, reforçando a associação desses espaços ao terror. O conto *O Enterro Prematuro* (1844), de Poe, exemplifica o cemitério como *locus horribilis*, explorando o medo de ser enterrado vivo. A narrativa enfatiza a claustrofobia e o confronto com a morte, reforçando o cemitério como símbolo de pavor existencial. Segundo Bauman, o medo da morte fundamenta outros medos, consagrando o cemitério no imaginário do terror.

### 2. O Medievalismo Gótico e a Arte Tumular

A "Lei da Secularização dos Cemitérios" (24 de setembro de 1882) foi fundamental para regulamentar os sepultamentos no Brasil, promovendo a criação de cemitérios públicos e retirando o monopólio da Igreja Católica. Essa secularização fez com que famílias incorporassem elementos religiosos e arquitetônicos, como réplicas em miniatura de igrejas e capelas, buscando preservar o costume

medievalista de enterrar seus familiares na “casa de Deus”. No Cemitério da Consolação, muitos jazigos-capela, inspirados no estilo gótico, reproduzem simbolicamente espaços sacralizados. Um exemplo notável é o jazigo da família Siniscalghi, construído em 1913 pela Marmoraria Savóia. Inspirada na arquitetura gótica de Milão, essa obra de mármore Carrara tem 12,56 metros de altura e ocupa dois terrenos. O monumento apresenta características góticas marcantes: uma torre central acompanhada de quatro torres menores, arcos ogivais tripartidos na entrada e esculturas sacras no estilo gótico radiante. Rosáceas decoram os quatro lados superiores, preservando o estilo de qualquer ângulo. Internamente, o altar é adornado com um vitral bíblico do artista italiano Henrique Zucca, enfatizando o caráter sagrado e estético das catedrais góticas. Assim, a arte tumular paulistana revela a influência do medievalismo gótico, combinando simbolismo religioso e sofisticação arquitetônica.

### 3. Considerações Finais

As análises realizadas confirmam a forte relação entre o conceito de “gótico” e a arte tumular; o espaço cemiterial emerge como elemento central na construção do *locus horribilis*, termo ligado à literatura gótica e à ideia de um ambiente aterrorizante, permitindo compreender sua ligação com o terror e o sobrenatural. Ressaltamos que a prática de sacralização dos jazigos-capela em cemitérios secularizados, evidencia o caráter medievalista de sepultar na igrejas, que persiste entre o final do século XIX e início do século XX. Essa sacralização utiliza símbolos religiosos e referências à arquitetura de grandes igrejas e catedrais góticas. Neste contexto, encontramos jazigos que emulam a arquitetura medieval gótica nos espaços funerários, com destaque ao Cemitério da

Consolação. Este local, com seus numerosos jazigos-capela no estilo gótico, revelou-se um campo de convergência entre arte tumular e arquitetura gótica, refletindo uma persistência da estética religiosa medieval na São Paulo do início do século XX.

### DEPOIS DO FIM DA FAMÍLIA

**Manuela de Souza de Almeida Leite** - <http://lattes.cnpq.br/1725828551319070>

Resumo: Cândida é uma tese, uma antítese e uma síntese. Tudo num mesmo corpo, num mesmo tempo e espaço, que articula presente, passado e futuro numa repetição maçante onde a narrativa perde o significado presa numa espiral que gira em aceleração constante.

Como fazer arte politicamente em meio a ditadura da prosperidade?

Relatar a cena cultural da nossa época.

Teologia da prosperidade.

Vamos continuar fazendo piadas sobre isso?

Por que criar imaginários de resistência?

Por que resolvi fazer um capítulo sobre Cândida?

Qual o contexto histórico em que esta tese está sendo escrita?

Os direitos conquistados estão garantidos?

As mulheres estão seguras na sociedade atual?

Qual o papel de uma artista mulher diante da condição social das mulheres?

Verificar índices de violência contra as mulheres. Anuário de violência brasileiro. Red pills. Movimento feminino pela submissão da mulher. O que tem de novo na vida da mulher de hoje? O feminicídio não é uma

## ANAIS DO SEMINÁRIO "QUANDO A CASA QUEIMA" (PPGAV-ECA-USP)

continuação da caça às bruxas? Poder atualmente exercido pela mão do marido, representante do estado (e da igreja) dentro da família patriarcal?

O que pode a arte diante desse cenário?

Saber pela arte que o problema existe te livra dele?

Existe opção em se afetar ou não diante de uma obra de arte?

O materialismo histórico é mais forte que a pulsão de vida?

O discurso é maior que a pulsão de vida?

A construção social é capaz de vencer o desejo pela autonomia?

O que pode acontecer para interromper bruscamente o fluxo do materialismo histórico?

A arte é capaz de interromper esse fluxo?

Individualmente?

Coletivamente?

Os homens estão desde sempre em guerra contra as mulheres, falta nessa disputa a dialética entre ataque e contra ataque.

Guerrilheiras (Monique Wittig), baise moi (Virginie Despentes), Pagu, Dora, Godard – até a vitória + chinesa, Benjamin – sobre o conceito de história - angelus novus, Hegel – consciência, experiência e espírito, Elsa Dorlin - autodefesa, sobre o direito universal de autodefesa. Reconhecimento em Fanon e Hegel. Anatomia de uma queda, monster desejo assassino, mulher repolho na tese da Dora, Drica Barbosa – medo de buceta, Mc Carol “meu namorado é o maior otário”, Guerrilhas Girls, Olympia de Manet.

A arte feita por mulheres sempre é categorizada como feminina e os discursos sobre a violência são direito “natural” dos homens. A representação da mulher no contexto de violência a mantém

permanentemente no lugar da vítima, negando sua participação como agente da violência.

\*

O que é fazer um doutorado em artes?

Um artista é quem faz doutorado em artes?

Alguém pode me dizer o que é arte?

E o que é um doutorado?

Como fazer um doutorado sobre o que não se sabe o que é?

Como fazer uma tese sobre o indefinido?

Arte é ser ou é vir a ser?

Quando o trabalho vira arte?

Se a arte que afeta hoje é a mesma que afetou há mil anos, a arte é atual ou a sociedade está desatualizada para o tempo atual?

Se precisa afetar daqui a mil anos, não seria pensar que em mil anos a sociedade não vai mudar?

Se a obra de arte supera o tempo da vida humana, os problemas sociais não fazem a mesma coisa?

Existe arte sendo feita com o propósito de resolver os problemas sociais?

Ou só para mostrar que eles são os mesmos há dois mil anos?

Há seis mil anos?

Se sabemos de certos problemas a tanto tempo, porque eles continuam iguais?

A função da arte é apenas registrar que os problemas são iguais mesmo com o passar de muitos séculos?

O medo do fim da família é o medo de mudar o problema da arte?

## ANAIS DO SEMINÁRIO "QUANDO A CASA QUEIMA" (PPGAV-ECA-USP)

### A SÉRIE CORPO SECO DO PROJETO LATIN GRUFTI: O ECOGÓTICO COMO GATILHO E ALVO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DIVERSAS LINGUAGENS

**Talita Bazzo Rauber** - <http://lattes.cnpq.br/8560418481459812>

Resumo: Na exposição "Quando a casa queima", do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, no Espaço das Artes, foi apresentada a série de obras Corpo Seco, do projeto Latin Grufti. No Seminário concomitante à exposição, abordou-se o processo de criação da série. O projeto é objeto de pesquisa da artista Talita Rauber, no mestrado em Poéticas Visuais, dentro da linha de investigação sobre as interações entre arte e música e o Gótico na arte. A série tomou corpo através da conversa entre várias linguagens: um videoclipe, a capa do *single* da música e três pinturas expostas, e o show performático que ocorreu na abertura da exposição, ao lado das bandas de dois professores artistas do programa, Caõ (Dora Longo Bahia) e do/Z (Mario Ramiro). O projeto apresenta o Gótico como manifestação artística em seus diversos campos, partindo principalmente da literatura e emigrando para outros campos, como o das artes visuais, cujos estudos mais recentes vêm sendo conduzidos por autores como Christoph Grunenberg, Richard Davenport-Hines e Gilda Williams. Os trabalhos do projeto, além de se orientarem pelos elementos do Gótico, manifestam tais aspectos. A tríade figura monstruosa, *locus horribilis* e fantasmas do passado é proposta por Júlio França; o sombrio é tratado, principalmente, por Fred Botting. A vertente do Gótico trabalhada na série Corpo Seco é denominada Ecogótico, dotada de ecocrítica e de pessimismo diante da crise ecológica e das catástrofes climáticas.

As referências foram tomadas do livro *Ecogothic* (2013), de Andrew Smith e William Hughes, como da palestra "Notas sobre o (eco)gótico rioplatense: Mariana Enriquez e suas contemporâneas", de Renata de Felipe. Na série Corpo Seco, a destruição da natureza é associada à lenda folclórica homônima, na qual um homem, por matar a própria mãe, é amaldiçoado a se tornar um morto-vivo ressequido. De acordo com Felipe, tal vertente do Gótico ganha cada vez mais espaço na literatura latino-americana de autoria feminina, na qual a figura monstruosa é aquela conivente com os sistemas tóxicos de produção, o *locus horribilis* é tanto o ambiente selvagem natural quanto os espaços urbanos atingidos por catástrofes ambientais, e os fantasmas do passado são, principalmente, a subalternização do trabalho das mulheres e as heranças das ditaduras que assombram o presente. A série Corpo Seco traz essa vertente, mais presente na literatura, para o campo das Poéticas Visuais e da produção contemporânea em diversas linguagens.

DIA 8/11 - SEXTA-FEIRA

19-21H

MESA 2 - AÇÕES DO IMEDIATO - MEDIAÇÃO DE CARIME ELMOR

### PEIXE PODRE ENTRE A PRECARIEDADE E O IMPROVISO

**Aristeu Moreira de Souza Junior** - **AriFrost** - <http://lattes.cnpq.br/7309991885772748>

Resumo: Quais as relações entre o precário, o improviso e a arte? Em um contexto de produção artística originada fora dos centros urbanos,

quais influências o precário e o imprevisto exercem sobre os artistas e seus trabalhos hoje?

Com estes questionamentos, pretende-se problematizar os cruzamentos na construção dos processos artísticos como manifestações políticas, em Carapicuíba, município da região metropolitana oeste de São Paulo. Para isso, proponho investigar grupos que atuam reformulando, subvertendo, desviando e atribuindo novos significados a esses espaços (entre o público e o privado) “à margem” da cidade e, assim, produzir trabalhos - de técnicas variadas - que remetam a questões do município em contraste com sua história, pensando o papel do artista na contemporaneidade. Espera-se trazer pontos de aproximações e distanciamentos que evidenciem, ora a diversidade, ora as tensões existentes, não só por meio de questões relevantes sobre as produções artísticas que resistem e manifestam-se como alternativa à produção hegemônica, localizadas nas ruas da periferia paulista, mas também em questões que contribuam na composição do pensamento sobre arte contemporânea na cidade de Carapicuíba.

### OS PLURIOBJETOS DE WILLYS DE CASTRO

**Caio Vinícius Bonifácio** - <http://lattes.cnpq.br/7817565637419812>

Resumo: Esta apresentação tem o título “Pluriobjetos de Willys de Castro”. Sua metodologia é documental, submetendo textos críticos, clippings, fotografias, monografias e os próprios trabalhos a uma análise radicalmente contextual, entre passado e presente.

Willys de Castro nasceu em Uberlândia em 1926 e faleceu em São Paulo em 1988, em decorrência de um câncer. Ele teve uma

formação em Química, mas atuou pouquíssimo na área. Da década de 1950 até sua morte, atuou como desenhista industrial e como artista visual ao lado de seu parceiro Hércules Barsotti. Além disso, ele foi também poeta, pintor e escultor. Foi colecionador também, e era um grande admirador de Aldemir Martins e de peças consideradas naïf. Sua produção se inicia com pinturas, passa aos Objetos Ativos, pelos quais é mais conhecido, e termina com Pluriobjetos, que são meu objeto de pesquisa.

No final da década de 1960, Willys passa a se dedicar a um único objeto produzido entre 1967 e 1971, chamado Pluriobjeto, e não produz mais nada até 1983. Essa peça, já não é mais um objeto simples, um sólido geométrico artesanal, como o Objeto Ativo, mas uma junção de materiais duros, com a multiplicação de superfícies e a recusa enfática do acesso a diversas dimensões do objeto pelo observador.

Ao contrário dos projetos de Objetos Ativos, que eram experiências de dobradura de papel com pintura à mão, esses Pluriobjetos tinham projetos com uma linguagem técnica e hermética, voltada a especialistas. Os desenhos revelavam algo de uma alquimia industrial que daria origem a peças metálicas que se erguiam como figuras humanas sobre duas pernas, sem cabeça, com um tronco cindido.

Chamo algumas dessas peças de Pluriobjetos tipo fita, porque elas são feitas de um tipo de fita metálica. Um desses objetos, de 1983, aparece em algumas fotografias no arquivo do Instituto de Arte Contemporânea – IAC. Nela, vemos a presença fugidia de um visitante em frente ao objeto, que não circunda a peça para ver seus lados, como ocorreria com um Objeto Ativo, mas logo volta suas costas a

ela. No texto da exposição, Ronaldo Brito caracteriza os Pluriobjetos como “radicalmente anti-contemplativos”, e que têm a qualidade de recusar qualquer projeção psicológica e de alterar o brilho conforme o observador se movimenta.

O Pluriobjeto fita se oculta no ambiente quando visto de lado, avança sobre o observador quando visto de frente. Esse objeto, como outros desse tipo, talvez tenha sua forma extraída da cidade de São Paulo, como era na década de 1980: uma cidade que triplicou suas dimensões em apenas três décadas, aprofundou desigualdades e violência urbana, multinacionais chegavam com prédios em aço e espelhos em uma verticalização espantosa – que se replicava na verticalidade das obras. A construção vertical é também de certa maneira uma configuração autoritária da forma, que se ergue sobre os seres e em direção ao céu.

O abandono da dimensão artesanal e mais íntima dos Objetos Ativos pode decorrer da derrocada de uma ideologia da forma pedagógica, característica das vanguardas construtivas. No Pluriobjeto, a estratégia poética virou confronto violento, recusa da presença confortável e harmônica com o ambiente e com o observador. Enquanto o Objeto Ativo também mantém uma recusa à apreensão simultânea de sua totalidade, ele oferece uma experiência marcada pelos tempos do gesto do artista, por pequenos desvios de percurso e detalhes perceptivos, românticos. O Pluriobjeto é enigmático e recusa uma convivência harmônica, se apresenta cruamente, simplesmente como material grosseiro, apresenta faces totalmente ocultas, voltadas para seu interior, ou é francamente agressivo, em metal áspero e pontiagudo.

### **MODERNIDADE ENTRE LINHAS: ESCRITOS SOBRE DESENHO DE MÁRIO DE ANDRADE EM RELAÇÃO À SUA COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS, À SUA BIBLIOTECA E A MANUSCRITOS PRESENTES NO IEB-USP**

**Cristina Paiva** - <http://lattes.cnpq.br/3677563145569551>

Resumo: Essa pesquisa se propôs a investigar o desenho na obra do poeta e intelectual Mário de Andrade (1893-1945). O estudo parte de uma seleção de escritos relacionados ao desenho e busca estabelecer pontes entre esses textos e documentos, livros e obras de arte do Fundo Mário de Andrade do IEB-USP. Esse Fundo é composto por Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais.

Se o desenho é um assunto que tangencia seu pensamento sobre artes visuais, Mário de Andrade dedica-se a seu estudo apenas nos últimos anos de vida, principalmente entre 1938 e 1943, momento de engajamento político e maturação dos princípios estéticos modernistas das décadas de 1920 e 1930. Nesse período, escreve dois ensaios intitulados “Do Desenho” (1939 e 1943). Somam-se a estes as anotações do curso de Filosofia e História da Arte ministrado por ele na Universidade do Distrito Federal (1938-1939), além de artigos de jornal do mesmo período.

Diferentemente de outros escritos sobre artes visuais, nos quais obras ou artistas são analisados a partir de uma possível adequação a um projeto modernista nacionalista, nesses ensaios Mário de Andrade parece apontar outras vias de solução de antigos dilemas entre forma estética e expressão de sentimentos ou ideais na obra de arte. Sem se deter na análise de obras específicas, o autor se aproxima de modo poético e experimental do desenho como linguagem, a fim de



conceituar sua natureza, usos e funções. E, de modo surpreendente, Mário extrapola os limites das chamadas Belas-Artes em direção à formulação de noções ampliadas do fazer artístico, guiado pelo desenho. Como ele chega a essas formulações, e para onde apontam, são perguntas que nos interessam investigar.

Segundo nossa hipótese, isso só foi possível devido à relação muito próxima, diversa e experimental de Mário de Andrade com o desenho, testemunhada pelos documentos bibliográficos e iconográficos que podem ser encontrados no conjunto de seu acervo. Ali encontramos, por exemplo, desenhos realizados pelo poeta em suas viagens às cidades históricas mineiras como forma de registro e documentação, além de desenhos trocados por poemas com amigos e artistas, evidenciando intercâmbios sociais e afetivos mediados pelo desenho. Ou ainda o conjunto de 2700 desenhos de crianças colecionados por ele quando foi chefe do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, entre 1935 e 1938.

Assim, nossa proposta é de recolher e situar esses escritos em relação ao seu acervo presente no IEB, reconectando os escritos e os documentos em seus possíveis diálogos.

Poeta e intelectual não-acadêmico, Mário de Andrade realiza sua formação a partir da leitura de obras nacionais e internacionais que vão compondo sua biblioteca, e também a partir de sua experiência como poeta e crítico de arte, música e literatura, buscando sempre que possível o contato próximo com as obras, assim como com artistas e escritores. Suas coleções de livros e obras de arte desempenharam papel fundamental em sua formação e em sua atuação como um dos mais importantes autores do modernismo paulista.

Portanto, nossa investigação parte do princípio de que o pensamento de Mário de Andrade, devido a seu caráter aberto e experimental, não se restringe apenas aos escritos, mas se espalha numa rede de ações e interrelações cujos vestígios podem ser acessados por meio de suas coleções.

Assim, ao lidar com essa obra que tem um aspecto aberto e inacabado, não estamos em busca de imprimir-lhe contornos precisos, ou em busca de afirmações definitivas, mas de tentar reestabelecer o próprio movimento de seu pensamento em relação ao desenho, em suas diversas possibilidades de conexão. Nossa abordagem permite, dessa forma, uma aproximação também afetiva, poética e fabulativa, sempre a partir de fatos e documentos históricos.

### **JORGE FERREIRA BRANDÃO: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA E A REPRESSÃO DURANTE A DITADURA MILITAR NO BRASIL**

**Juliana Proença de Oliveira** - <http://lattes.cnpq.br/7850900790604975>

Resumo: Jorge Ferreira Brandão (1927–1992) nasceu no Maranhão e desenvolveu sua carreira artística entre Rio de Janeiro e São Paulo, criando desde cenários e figurinos para peças de teatro até ilustrações para artigos e publicações com marcado tom político em plena ditadura militar (1964–1985). Para além de produções vinculadas a projetos específicos, Brandão deixou uma produção plástica pouco conhecida que aborda aspectos políticos e sociais do regime ditatorial no país. A insistência no tema iniciou ainda em 1964, quando o artista permaneceu cerca de 06 (seis) meses preso no Centro de Inteligência da Marinha

(Cenimar) no Rio de Janeiro, produzindo uma série de desenhos que retratam o seu cotidiano na prisão.

Esta pesquisa parte dos desenhos produzidos pelo artista na prisão, acessados mediante contato com a família de sua esposa, Édila Pires. Foram preservados 27 desenhos em papel, datados de 1964 e 1965, com representações de guardas, companheiros de celas, torturas e das burocracias nas auditorias da Marinha. Os trabalhos estão numerados, supondo-se haver entre eles uma narrativa, hoje incompleta, em razão de obras faltantes. O projeto de publicá-los em conjunto, se é que existiu, nunca foi realizado. Busca-se, assim, aprofundar o contexto de possível realização das ilustrações, através de pesquisa documental e entrevistas. Documentos encontrados nos arquivos do projeto Brasil: Nunca Mais indicam que Brandão foi, de fato, preso em meados de 1964, por suposto envolvimento com marinheiros desertores logo após o golpe. Registros do Serviço Nacional de Informações (SNI) também indicam que o artista seguiu sendo monitorado, sobretudo por seu envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), através do qual editou publicações, por exemplo, sobre a Guerrilha do Araguaia. Atualmente, os desenhos produzidos durante o encarceramento encontram-se em comodato na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Nesta breve comunicação, propõe-se analisar os desenhos, o contexto da prisão de Jorge Brandão e a sua carreira artística após esse episódio, desdobrando possíveis reflexões sobre a produção artística e a repressão durante a ditadura militar no Brasil a partir deste estudo de caso. O desconhecimento sobre o caso de Brandão reforça a

ideia de que ainda há muito a descobrir sobre o regime militar no Brasil, inclusive sobre os seus impactos duradouros sobre o meio artístico e intelectual.

### REALISMO NA ALEMANHA DA REPÚBLICA DE WEIMAR

Lara C. Casares Rivetti - <http://lattes.cnpq.br/0128981927430079>

Resumo: Esta apresentação, que deriva de pesquisa de doutorado em andamento realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, e que conta com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, teve como objetivo analisar uma espécie de relação complexa, singular e decisiva que os artistas atuantes na Alemanha da República de Weimar travam com uma cultura de massas em plena ebulição – o que incluía, sobretudo, a imprensa e outras mídias impressas – e com as novas técnicas que então adquiriam proeminência no início do século (sobretudo o cinema e a fotografia).

Tal tarefa – que demandou uma breve exposição a respeito do pujante quadro de publicações impressas na Alemanha do período – concentrou-se na análise de alguns dos desenhos caricaturais de George Grosz (1893-1959) produzidos à época e publicados em revistas, jornais e sob a forma de álbuns pela Malik Verlag, editora fundada e gerida por Wieland Herzfelde (1896-1988). Buscou-se argumentar como essas imagens, feitas a lápis sobre papel e depois transferidas para a chapa litográfica, apresentam uma relação intrínseca e complexa com a dinâmica de produção de uma cultura de massas – cuja lógica é, ela mesma, internalizada em prol de uma arguta crítica às estruturas sociais

## ANAIS DO SEMINÁRIO "QUANDO A CASA QUEIMA" (PPGAV-ECA-USP)

da época. Tal aspecto assinala, portanto, uma relação não menos tensa de concomitante distanciamento e proximidade entre a obra de Grosz e a indústria cultural, cujos efeitos potencialmente perversos ainda estavam para ser plenamente formalizados.

Além disso, tentou-se mostrar como o trabalho de Grosz em questão, além de mobilizar a dinâmica e o ritmo característicos das mídias de comunicação de início do século passado, também se reportava, de maneira direta, a aspectos da tradição das imagens satíricas, cujo desenvolvimento histórico inclui dois momentos importantes no contexto anterior à formação do Estado alemão, a saber, as manifestações iniciais do fenômeno, durante o século 16, e a retomada dessa linguagem no final da década de 1840. Assim, intentou-se elucidar as diversas forças de atuação mobilizadas no trabalho caricatural de Georg Grosz, o que revela a complexidade de sua obra, que conjuga formas derivadas de estratos temporais distintos em um conjunto de trabalhos de forte crítica e intervenção social.

DIA 11/11 - SEGUNDA-FEIRA

19-21H

MESA 3 - OLHAR, CORPO E PAISAGEM - MEDIAÇÃO DE LEANDRO MUNIZ

**PINTURA DE INTERIORES E IMAGENS DA INTERIORIDADE: NOTAS SOBRE "ABSORÇÃO E TEATRALIDADE" DE MICHAEL FRIED**

Beatrice Frudit - <http://lattes.cnpq.br/3607678475898187>

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo apresentar algumas de minhas considerações sobre a noção de absorção proposta por Michael Fried em seu livro de 1976, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* [Absorção e Teatralidade: pintura e observador na era de Diderot], uma obra fundamental para os estudos da arte europeia do século XVIII. Esta noção de absorção se tornou um marco para as análises da pintura de gênero do período, especialmente em relação ao trabalho do pintor francês Jean Siméon Chardin (1699-1779), cuja produção é o foco principal de minha pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da USP.

Na primeira parte da fala, destaco a importância do tema da absorção para a hipótese de Fried de que a pintura de meados do século XVIII colocava em curso uma transformação decisiva na relação entre arte e observador, que divisou na primazia de um tipo de envolvimento do observador baseado na negação ou neutralização de sua presença frente à tela. Tomo como exemplo o Retrato de Auguste Godefroy para apresentar os principais pontos destacados por Fried em suas análises de pinturas de Chardin nas quais figuras de crianças são representadas num estado ou condição particular de atenção intensa, retratadas completamente absortas no que estão fazendo e postas para ignorar o olhar externo dirigido a elas. Procuro mostrar que o espaço do interior doméstico encontra, nessa pintura, certa correspondência com a absorção interiorizada do menino, cujo estado mental só poderia ser caracterizado como essencialmente voltado para dentro, concentrado e fechado, criando uma espécie de circuito fechado entre o olhar do menino e o pião, objeto de sua atenção exclusiva. Para Fried, essa geometria dos olhares na pintura tem por efeito criar a ilusão de que o

que se passa na tela é um mundo a parte, e providenciar um espaço de representação do qual o observador se vê excluído; sinaliza, segundo o crítico, um movimento de autonomização da representação, em que a atitude de absorção das personagens acaba por significar a absorção do espaço da pintura nele mesmo (considere-se que *Absorption and Theatricality* é parte de um esforço intelectual mais amplo de Fried de delimitar um processo evolutivo da pintura em direção a autonomia cada vez mais plena da arte moderna).

Em seguida, levanto uma questão para Fried que diz respeito a neutralidade com que ele aborda o espaço representado nas pinturas de Chardin, isto é, o interior doméstico. Tendo em vista mudanças sociais profundas que estavam em curso em meados do XVIII nas concepções de privacidade, intimidade, individualidade e mesmo de família e lar na França - afinal, estamos falando de um momento histórico caracterizado nas ciências sociais como a origem da esfera pública burguesa nas metrópoles europeias e de uma consequente nova importância conferida à intimidade como afeto social legítimo -, argumento que não é possível deixar de lado da interpretação das pinturas de Chardin (e de seus contemporâneos) motivações históricas, sociais e culturais mais amplas que levaram a que o interior doméstico - um espaço que se redefine em contraposição ao espaço público que despontava na metrópole francesa - tenha sido justamente um espaço privilegiado na pintura para fazer funcionar a ilusão de uma cena absorvida em si mesma (a ficção de autonomia da pintura).

Com isso, busco oferecer uma contribuição para repensar as relações entre arte e subjetividade no contexto do século XVIII francês, ao buscar avaliar implicações estéticas e ideológicas das imagens

da interioridade nas pinturas de interiores de Chardin e como essas imagens se inserem em uma emergente cultura burguesa, permeada por ideias iluministas de subjetividade e feminilidade.

### **DESENHANTE: CAMINHANDO COM O MUNDO AO LONGO DE LINHAS.**

**Bruno Gonçalves Oliveira Rios** - <http://lattes.cnpq.br/8806985716595960>

Resumo: O presente projeto pretende investigar as aproximações entre desenho e caminhada, a partir dos conceitos de movimento, abertura, entrelaçamento e fazer conjunto, tomando como guia a bibliografia desenvolvida pelo antropólogo Tim Ingold ao longo dos últimos anos, em que verifica na linha uma imagem-síntese de um modo de habitação e/ou relação com as coisas no mundo. O estudo busca, então, verificar como o desenho e a caminhada podem se articular como pensamento e modo de operar, nos ajudando a estabelecer uma relação mais integrada com as coisas e histórias que nos rodeiam, levando em consideração as narrativas já presentes nos ambientes e materiais que vinculam-se em um fazer inventivo.

Para tal, a pesquisa invoca uma série de obras realizadas sobre influência de algumas vanguardas artísticas durante o séc. XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Situacionismo, em que o deslocamento pelas ruas da cidade torna-se protagonista de posicionamentos críticos e propositivos. Para além da análise, comparação e estudo de tais realizações anteriores, o projeto pretende também elaborar obras plásticas autorais entremeadas por tais investigações no desejo de criar uma estrutura e modo de pensar que chamaremos de *desenhante*. O termo pressupõe não somente uma abordagem técnica

ou estética do trabalho, mas amplia-se a partir de uma mirada filosófica, epistemológica e metodológica na percepção dos espaços.

O projeto de pesquisa fundamenta-se ainda em uma busca por renovação e ampliação da compreensão de desenho no âmbito formativo e cultural. Expandir a concepção do que se entende por desenho, impregnando-o de sentido não somente técnico, pode fornecer aos leitores e participantes de uma experiência artística ferramentas mais sensíveis na lida com o mundo. Uma vez analisado sobre a ótica do movimento, o desenho coloca também o corpo em jogo nas mudanças de perspectivas, abalando certezas e propondo outros caminhos de construção de realidades.

O projeto propõe também o cruzamento de saberes quando busca aproximar obras artísticas com considerações levantadas por um antropólogo, verificando na Arte sua capacidade associativa e relacional com outros campos do saber. Trazer para perto os textos de Tim Ingold na construção dessa tecitura é afirmar uma postura propositiva da pesquisa em âmbito acadêmico. A percepção e modo de pensar as linhas em Ingold ajuda-nos a atuar nos ambientes de forma mais integrada.

Por fim, a pesquisa ao intencionar o estudo e produção de obras a partir do contexto urbano, reafirma esse espaço enquanto lugar privilegiado para discussão em torno da ideia de bem comum; do mesmo modo que nela se ressaltam as complexidades sociais, urbanísticas e econômicas tão necessárias de serem discutidas atualmente. Os trabalhos, intervenções e propostas podem remodelar o imaginário que temos desse espaço, corrompendo ordens dominantes e abrindo caminho para construção simbólica de outras formas de

viver na cidade. O desenho e a caminhada podem então funcionar como ferramentas de construção e transformações sociais através da mobilização dos sentidos, articulando concomitantemente reinvenções subjetivas e políticas.

### **CORPO/FRAGMENTO: PERCEPÇÃO, FRAGMENTAÇÃO E DUALIDADE NA OBRA DE JASPER JOHNS**

**Caio de Sousa Feitosa** - <http://lattes.cnpq.br/3870461605349581>

Resumo: A pesquisa parte da discussão de um conjunto de trabalhos do artista norte-americano com o intuito de tensionar reflexão sobre percepção, corpo e processos de dualidade. A produção é vastíssima sob a materialização de meios e suportes variados, desenvolvidos ao decorrer de quase sete décadas. A metodologia é qualitativa, baseada em bibliografias, documentos, entrevistas, escritos do artista bem como das exposições: "Jasper Johns: Arrependimentos" e "Farley se desmancha" no Museum of Modern Art (MoMA) em 2014; "Jasper Johns: Mente/Espelho" em retrospectiva da obra, exibida de forma simultânea no Philadelphia Museum of Art e Whitney Museum of American Art em 2021. Em recorte, o capítulo: "Percepção e as formas de ocupar o espaço", exploram os elementos de constrição e expansão; duplo, dobra e processos de reversibilidade.

No questionamento retrucado de Johns a Christian Geelhaar – em entrevista concedida em 1980 – ao ser indagado sobre o *modus operandi* de seu trabalho, Johns apresenta uma série de operações perceptivas que configuram as formas pelas quais pensa compositiva e conceitualmente suas obras. A apressada pergunta que sucede

a problemática central de como se faz uma pintura, para Johns, é justamente a questão da espacialidade. Os mapas, o cinza, as cores primárias e secundárias; as colagens de jornais; os corpos fragmentados em moldes de gesso e a grade como composição esquemática, se tornam elementos autocitacionais utilizados através das alternativas de acréscimo, inserção, ocupação e divisão, elencando uma preocupação de fundo gestáltico relacional entre o todo e a parte.

O desejo de transformar pintura em objeto, comentado em diversas entrevistas ao longo das décadas de 1960 a 1990, apresentam como mote central a questão da percepção atrelada às múltiplas capacidades cambiantes de seu uso na construção de diferentes temporalidades e contextos interpretativos. Em um primeiro plano, numa mesma obra, em momentos posteriores, na repetição de um mesmo elemento em obras de séries diferentes, sustentando a ideia de narrativas parciais que permeiam toda a produção do artista. Em obras como *Montez a cantar* (1989), *O banho* (1988), *Sem título* (1954), *Alvo com quatro faces*, *Mapa* (1962-63), *Borda do espelho* (1992) e *Borda do espelho 2* (1993), é possível observar como a centralidade do interesse pela percepção é explorada de forma multifacetada na criação de dispositivos de subversão: são instrumentos de estrutura e desarranjo. Nos mapas que não apresentam coordenadas precisas e são concebidos com alto nível de ilegibilidade e portanto perdem sua função a priori; na oscilação visual de diferença na similitude da variação serial de um mesmo motivo em técnicas, suportes e contextos variados. A oscilação perceptiva entre literalidade figurativa e abstração subjetiva escalam para zonas de indefinição, na série "Farley se desmancha" de 2014, onde a separação entre corpo humano e paisagem já não são mais

discerníveis, apresentam apenas pistas de sua condição a priori, como nas fotos que serviram de suporte e ainda delimitam as linhas gerais das composições.

Em *Fragmento – De acordo com o que: perna e cadeira* (1971); moldes de gesso de fragmentos corpóreos são apregoados a estacas de madeiras coladas transversalmente sobre um chassi de tela. O corpo então se torna fragmento que se dilui, é matéria similar àquela escolhida para representar os territórios de mapas. As incongruências entre conceituação objetiva e a imaginação espacial subjetiva nos mapas; as indefinições perceptivas entre forma e dissolução, na série Farley se Desmancha, acenam para a possibilidade de que, reside em Johns, uma preocupação subjacente com a percepção e suas oscilações embricadas por processos de dualidade que condicionam ambiguidades.

### AO RECONFIGURAR: CRUZAMENTOS DE VISTAS E DE MATERIALIDADES NA PINTURA DE PAISAGEM

Francis Rodrigues da Silva - <http://lattes.cnpq.br/6187133284610723>

Resumo: A pesquisa tem o objetivo de examinar processos e desdobramentos na minha produção em pintura que trata da paisagem e da arquitetura. Nos trabalhos são associadas vistas de lugares, fragmentadas e sobrepostas, criando delimitações que provocam confrontos entre o todo e suas diferentes partes, gerando a interação entre diferentes espacialidades e temporalidades. Na elaboração dos trabalhos, são usadas fotografias e *softwares* de edições de imagens para a criação de colagens digitais, incluindo operações combinatórias



de recorte, sobreposição, justaposição e repetição, que servem como base para a feitura de pinturas. O estudo baseia-se na hipótese de que a construção das vistas de paisagens nos meus trabalhos se dão por meio de experiências, de processos influenciados pelos cânones artísticos, das tecnologias digitais e da fatura pictórica, associando técnicas e suportes. Segundo Anne Cauquelin (2007), o conceito paisagem é resultado de um processo complexo de aprendizado, dependendo de várias áreas do conhecimento humano, dentre elas a pintura, dando forma às nossas categorias cognitivas e às percepções espaciais. Questões estas que continuam a se expandir no período contemporâneo, com diferentes abordagens de natureza, a relação com o real, as imagens e com novas tecnologias audiovisuais, permitindo outras possibilidades perceptivas. Nesta investigação serão observados quatro trabalhos-chaves produzidos entre 2015 e 2023, e a escolha destes se deu pela importância das questões que trazem para a constituição de pinturas. O primeiro deles, de 2015, explora a fragmentação espacial da paisagem urbana e suas arquiteturas, sendo usada a técnica a óleo de sobreposição de camadas transparentes, a velatura. O segundo, de 2018, contrasta representações arquitetônicas recortadas e as características materiais da tinta e da cor, com uma superfície brilhante de acrílica colada sobre a superfície da tela. O terceiro, de 2018, integra pintura e colagem ao espaço expositivo, com fragmentos de tecidos com representações de elementos arquitetônicos colados na parede. E o quarto, de 2022-2023, aborda a passagem e impermanência nas paisagens, justapondo suportes pintados e outros materiais. Como componentes teórico-metodológicos são trazidos dois conceitos. O primeiro, *holarquia do pensamento artístico* de Paulo Laurentiz (1991),

que considera a criação nas artes como um processo simultâneo composto por três situações separadas, que conectadas produzem um todo. Assim, abrangendo: o *insight*, a ideia que desencadeia a produção; a *operacionalização*, que compreende o ato de criar; e a *avaliação*, com a observação e análise do que foi produzido. O segundo, *o pensamento-paisagem* de Michel Collot (2013), que propõe como estes dois elementos se constituem numa relação mútua, onde ideias são desencadeadas pelas experiências nos lugares. O autor baseia-se na fenomenologia e na literatura para pensar a paisagem, compreendendo-a como algo que atravessa a cultura, superando o dualismo entre sujeito e objeto. Ao associar estes dois conceitos, é possível refletir sobre como os três momentos da holarquia, a experimentação em pintura e a relação com a paisagem contaminam-se mutuamente. A união destas proposições é base para como o conteúdo será estruturado, analisado e apresentado.

### NU COMO PAISAGEM – ANDY WARHOL TARDIO (1968-1987)

Leonardo Nones - <http://lattes.cnpq.br/7713403772184330>

Resumo: Entre 1976 e 1978, o artista norte-americano Andy Warhol (1928-1987) produziu mais de duas mil fotografias que consistiam no registro do corpo de modelos que, eventualmente, engajavam-se em interações sexuais. Duas séries derivam dessas experiências, *Torsos* e *Sex Parts*, somando 85 pinturas, 40 desenhos associados e mais de 30 reproduções impressas. O artista apelidou as sessões, as pinturas e os próprios modelos de *Landscapes* [paisagens], um jogo entre os gêneros pictóricos academicamente estabelecidos, a matriz historiográfica que relaciona corpo e natureza, além de ser uma maneira de escamotear

o conteúdo erótico-pornográfico dos trabalhos, ou ao menos de sua atenuação de modo a ingressar no circuito erudito de arte.

No contexto norte-americano do pós-guerra do qual a obra de Warhol participa, a definição dessas imagens tomaria um debate por si só, pois, pelo seu nível de transformação (seja por meio de ornamentações ou tratamento abstrato) contornam sentidos eróticos, obscenos, íntimos e imorais para o *ethos* de então. Sem uma pretensão de determinar seu estatuto e pressupondo que a obra invariavelmente decorre de uma sexualidade não-normativa, a apresentação concentra-se em dois principais aspectos: o modo como esses trabalhos perscrutam o gênero do nu e o tópico do erotismo ao longo das décadas produtivas de Warhol. Objetiva-se demonstrar como as possibilidades formais do corpo humano são distendidas e explorar obras pouco examinadas na trajetória do artista.

O estudo faz parte da pesquisa de doutorado de título "Andy Warhol tardio (1968-1987)", que investiga em trabalhos do referido período as alterações dos signos de autoria – suas implicações sobre sexualidade, corporeidade, gestualidade, biografia, fisiologia, autoimagem e autorreferência – e parte da hipótese, ainda em construção, de que a presença do corpo representado opera de modo projetivo nas pinturas, meio privilegiado pelo artista, menos voltado à dissimulação de sua existência como nas décadas anteriores. A obra tardia do artista seria, nas palavras do autor Wayne Koestenbaum, "uma experiência de corporificação [*embodiment*]."

DIA 12/11 - TERÇA-FEIRA

19-21H

MESA 4 - ALÉM DAS LINGUAGENS - MEDIAÇÃO DE LEANDRO MUNIZ

### SISMOGRAFIA

Arturo Macedo Perez Gamero - <http://lattes.cnpq.br/5364351440894965>

Resumo: A história da interioridade pode ser descrita como um processo de escavação, no qual o corpo humano foi sendo moldado; ora marmóreo e bélico, em Homero; ora poeira atômica, entre os milésios; ora argila insuflada, entre os cristãos; seja como for, observar a moldagem do corpo pelas goivas abstratas nos releva estágios que se constituem como imaginário da experiência interior. Arquitetura gasosa, labirinto sem paredes, a interioridade se estruturou como uma redoma que envolve as manobras da memória; fermentação, às vezes caótica, mas também – por que não dizer? –, serena, no fundo da qual supostamente se acumulam as peças de um acervo intraduzível, que tensiona permanentemente a linguagem e a Vida. Ao percorrermos as paisagens que emanam da noção de "interioridade", depreendemos deste itinerário algo como uma geografia. Placas de cobre prolixamente gravadas pelo tempo cintilam no fundo do olhar. Ora, em que consiste a experiência, para muitos, trivial, de possuir um rosto? Imaginar que a face possui um miolo interno, um complexo de nós mnemônicas, lampejos emocionais, turbulências sensíveis, e que é perfurada por um olhar que vem de dentro ao encontro do mundo, não é senão efeito de um conglomerado de imagens produzidas desde a antiguidade. Mencionar alguns exemplos poéticos nos ajudará a caracterizar o



rumor da noção de interioridade. A tensão entre rosto e paisagem, como elã visceral que entrelaça pele e aporia, está presente quando Platão, embebido do imaginário órfico, confere ao corpo a opacidade terrosa de um cárcere em oposição a metafísica sibilina do olhar; quando Dafne pede a Peneu, seu pai, que lhe oculte a feição humana, transformando-a lentamente em árvore – os seios envoltos em fina casca, ramagens em lugar dos cabelos, galhos em vez de braços e, no interior do tronco, o palpar do coração; quando Eco, a ninfa eloquente, no interior de uma gruta, é amalgamada ao silêncio das pedras e vê definhando seus membros até desaparecerem no ressoar incorpóreo das vozes; quando Narciso, em êxtase, seduzido pela sua imagem como por outro, debruçado sobre a fonte, como quem busca saciar a sede, mergulha no plasma da sua própria imagem; quando Marco Aurélio, ao redigir suas notas pessoais, descreve o mundo como a orla obscura da qual sua alma se retira para o *mar interior*; ou ainda, ao entrevermos, santo Agostinho confessar para si mesmo os atos de uma história na qual se abre o abismo insondável do tempo; e quando Rembrandt desenha, como um taquígrafo, uma espécie de teatro da existência; ou quando Piranesi concebe seus *Carceri d'invenzione* inventando um espaço aporético cujas câmaras se abrem infinitamente para dentro de si mesmas; e quando G. Bataille vivencia suas próprias entranhas enervadas por um olho pineal, experiência que o lança numa obscuridade tal que o impede de encontrar dentro dos espelhos mais do que as convulsões de um vazio inexprimível, “deflagrações eróticas revolucionárias e vulcânicas”; ou quando Giacometti faz do retrato uma busca pelo absoluto, notações sismográfica do espanto frente ao ser; quando L. Bourgeois desenha *À l'Infini*, cordões vitais entrelaçados,

um relato autobiográfico que envolve pulsações pré-natais, coito parental e erupção no mundo; ou quando Baselitz inverte a gravitação dos corpos; e quando Ana Mendieta remonta às formas do animismo primitivo celebrando a corporeidade germinal do cosmos; e quando Tunga concebe um plasma de corpos humanos e corpos não humanos, nascendo uns dos outros, precipitados uns sobre os outros, num erotismo labiríntico; ou ainda, quando Giuseppe Penone encapa sua pupila com um espelho. Me pergunto se no corpo-cárcere e alma-olho de Platão, no corpo ramado de Dafne, na face gasosa de Eco, na sede insaciável de Narciso, na face crua de Marco Aurélio, no semblante abismal de Agostinho, no auto-teatro de Rembrandt, no infinito-interior de Piranesi, no vazio convulsivo de Bataille, no crânio granitado de Giacometti, no elã embrionário de Bourgeois, na anti-transcendência de Baselitz, na silhueta anímica de Mendieta, na imanência hetero-narcísica de Tunga ou no olho-espelho de Penone, não haveria algo do inquieto rumor da interioridade?

### QUE BLOCO É ESSE? EU QUERO SABER! - A FESTA COMO METODOLOGIA PARA O ENSINO DE ARTE NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Karine Benediht de Oliveira Leão - <http://lattes.cnpq.br/4910314791844399>

Resumo: Considerando as leis 10.639/03 e 11.645/08, os documentos orientadores e o currículo da cidade de São Paulo, observa-se a necessidade de avançar as discussões acerca das metodologias de ensino adotadas na escola pública. Para isso, buscamos estratégias de produção de conhecimento que considerem o estudante como

sujeito de sua própria história e produtor de cultura e conhecimento, fundamentando prática e teoria a partir de um horizonte afro-brasileiro e indígena dentro da escola.

Na contramão da educação bancária praticada largamente nas escolas Brasil afora, que deposita produções artísticas gregas e romanas como única possibilidade de expressão criativa e conta a história da arte a partir de nomes e movimentos criados por homens brancos, devemos olhar para a educação e a escola como meio de aglutinação de gente e mobilização social, construção da sua própria história e criadora de arte, como nos leva a refletir Paulo Freire e bell hooks.

Ora, sendo as aulas de Arte na educação básica um espaço potencialmente gerador de experiências criadoras, como, então, é possível proporcionar uma experiência de existência histórica aos sujeitos que sobreponha seus saberes e a cultura local ao ideal colonizador de produção de mão de obra? Lançamos mão, neste momento, do entendimento do processo criativo, de modo a refletir sobre uma prática docente que abra os caminhos para o fluxo de criação dos educandos, buscando meios e ferramentas materiais e imateriais que nos conectem à produção de culturas dos nossos povos, ao processo de criação que faz sentido dentro da nossa comunidade e, além disso, que possibilite a emancipação dos sujeitos através da arte. Para isso, olhamos para o repertório daqueles envolvidos no processo educativo - estudantes, professores, comunidade escolar - e para a forma como os desejos individuais são pautados pelo ambiente no qual se está inserido e pela cultura que ali se pratica. Assim como somos produtores de cultura, somos consumidores de cultura, e esse

movimento define nossa relação com as pessoas e com o mundo.

Diante disso, esta pesquisa volta-se para o ensino de Arte na educação básica e, a partir da escuta da comunidade escolar e do território onde se desenvolve, busca compreender como as festas tradicionais brasileiras podem contribuir para a construção de uma metodologia do ensino de Arte decolonial, de modo a considerar a expressão da identidade dos estudantes como epistemologias e poéticas contracoloniais e privilegiando a alegria e a festa como componentes estruturantes da relação professor-estudante.

A festa, aqui, apresenta-se como materialidade pois, nas tradições brasileiras que festejam seus ritos, é ela que agrega em um único evento as denominadas quatro linguagens das artes: artes visuais, dança, teatro e música. Compreendendo que as tradições brasileiras estão inseridas em uma cosmologia diferente desta que divide e assim chama suas expressões artísticas, é possível encontrar pistas que nos levem a um caminho decolonial do ensino, mesmo dentro da escola. Além disso, se “O que espanta a miséria é a festa”, como nos ensina Beto Sem Braço (SIMAS, 2019, p. 50), nela também podemos encontrar metodologias para a emancipação do sujeito que, traduzidas, aplicam-se ao contexto escolar de modo a alcançarmos juntos a integralidade desta emancipação.

### À BEIRA

**Marcela Aquarone Salzstein** - <http://lattes.cnpq.br/5216312947630627>

Resumo: É da vocação da criatura de Frankenstein ser simultaneamente inteiro e fragmentado. Esta, que agora está viva, se assemelha muito

pouco à vida que o doutor Frankenstein gostaria de reproduzir. Parece que há algo que viaja nesse corpo de parte a parte que, não sendo morte, não chega a ser também a inteireza orgânica que projetamos na natureza viva. Algo sempre se encontra prestes a dismantelar-se, embora cada parte aja, articule e exista como se fora pertencente a um ser inteiro.

À partir de uma tensão entre Konstantin Stanislávski, teórico do teatro russo do século XIX e Bertold Brecht, encenador e teórico alemão do começo do século XX, e suas respectivas visões sobre o tempo na cena, este projeto foi produzido. Busca enveredar exatamente pelos espaços onde esta noção de tempo pode ser fixada num ponto entre a continuidade e a descontinuidade, ou seja, transformar a fábula como criatura de Frankenstein.

A sequencialidade e a ruptura já ocuparam espaço central nas discussões dos fazeres artísticos ao longo do tempo, e muito se explorou nesses modos de apreender a experiência humana. Na contemporaneidade, penso que as estratégias encontradas para representar os tempos da vida em fábulas, como costumávamos vê-las no teatro realista de Stanislavski e ainda vemos em certos filmes, livros e histórias em quadrinhos, mascaram os ritmos desconcertados a que estamos submetidos na nossa experiência com o real. Mas, também, a dissecação da história, imposta pelo autor ao redor de uma intencionalidade racional, não contempla o acidente, a fluidez e a dispersão que podem operar nesse mesmo real. O que dá coesão aos desenhos do projeto À Beira é o meu corpo, o corpo da desenhista, e por extensão, dos elementos ficcionais. E da mesma forma, é o que

produz rachaduras em todos eles.

Durante os meus estudos da figura literária da criatura de Frankenstein, eu tentei imaginar como seria uma fábula nesse estado de suspensão. As interferências de diferentes páginas, quebras e colagens buscaram trazer disritmias na história, e essas interferências eram produzidas a partir de desenhos descartados. Como se vê, não há uma relação de continuidade entre as ações, tempos e lugares. Algumas conjecturas surgem: a sobreposição de páginas implica uma sobreposição de tempos? Se sim, a ordem física representa a ordem temporal, ou seja, o presente por cima do passado, o futuro por cima do presente? Ou a inserção funcionaria como uma interferência do passado no presente, do presente num projeto ou sonho da personagem?

### DA MITOPOÉTICA DO INSTANTE ÀS POÉTICAS DO PORVIR: ESTUDOS SOBRE O BIOBIBLIOPARANGOLÉ

**Samuel Robinson Miranda de Souza** - <http://lattes.cnpq.br/9844521092198585>

Resumo: Com desenvolvimento na área de Poéticas Visuais, a palavra foi a principal matéria plástica com a qual esta dissertação de mestrado foi moldada.

Após algumas experiências práticas envolvendo as relações entre Artes Visuais e bibliotecas, foi proposta uma ampliação da discussão em torno dessas experiências no ambiente da Universidade através de um estudo exploratório.

Este trabalho parte da noção de biobiblioparangolé para elaborar, inspirado em Décio Pignatari, uma proposição-signagem

onde o neologismo biobiblioparangolé denota um diálogo entre três dimensões: a dimensão bio, com os atravessamentos da natureza e as marcas do fazer deixadas pelos artistas ; a dimensão biblio, que indica toda a relação entre documentos de cultura dos mais variados tipos e funções; e a dimensão parangolé, baseada nos trabalhos homônimos de Oiticica, que indica uma emulação do espectador ao ambiente estético criado pelas obras e suas relações com o ambiente.

Através de um percurso crítico-criativo, o escrito percorre exemplos de iniciativas de artistas brasileiros que trabalharam a ideia de biblioteca em manifestações artísticas como instalações, performances, desenho, pintura, e intervenções em bibliotecas e praças públicas, dentre outros.

Como um norte epistemológico, o conceito de biobiblioparangolé foi situado entre a mitopoética do instante – alusão ao suprassensorial de Oiticica - e as poéticas do porvir, envolvendo a biblioteca como um work in progress derivado das ideias de Oiticica, e reflexões sobre o que chamamos de carnavalização do saber organizado a partir de referências como Mikhail Bakhtin, Marcel Duchamp, Hélio Oiticica e Cildo Meireles.

O resultado é um texto ensaístico com alguns aspectos teóricos e propositivos, incluindo o relato de uma incursão em um universo parabibliográfico, qual seja o acervo de trabalhos em poéticas visuais do acervo da ECA USP.

Ao fim da jornada, delineamos um porvir como a estesia de um sonho onde o potencial estético de uma biblioteca possa trazer luz sobre o fazer artístico e vice-versa.

DIA 13/11 - QUARTA-FEIRA

19-21H

MESA 5 - BIENAIIS E CURADORIAS - MEDIAÇÃO DE CAIO FEITOSA  
COM A PARTICIPAÇÃO DE THIAGO SOUZA

### A ARTE DE MAGDALENA ABAKANOWICZ NA VIII BIENAL DE SÃO PAULO

Caroline Bernardo - <http://lattes.cnpq.br/5255073521147458>

Resumo: A pesquisa proposta adota uma abordagem transdisciplinar para investigar as relações históricas e sociais da arte refletidas nas obras da artista polonesa: Magdalena Abakanowicz, selecionada para a VIII Bienal de Arte de São Paulo, realizada entre setembro e novembro de 1965.

É importante enfatizar que esta pesquisa não pretende se concentrar exclusivamente em aspectos biográficos da artista Magdalena Abakanowicz, ou na história da Bienal de São Paulo, nem se aprofundar de forma extensiva na categorização histórica da arte têxtil.

Para analisar os diferentes aspectos que compõem esta pesquisa, ela será dividida em cinco partes. Primeiramente abordará brevemente o contexto da VIII Bienal de São Paulo, realizada em 1965, destacando as questões sociais, políticas e culturais que influenciaram esse evento.

Posteriormente, tratará dos artistas classificados na categoria de 'Arte Aplicada' da VIII Bienal de São Paulo, analisando suas obras, suas características, bem como suas semelhanças e diferenças. Na

terceira parte, será discutido o cenário internacional das artes têxteis em 1965. Vale ressaltar que, neste trabalho, será utilizado o termo 'arte têxtil' ou fiber art, uma nomenclatura amplamente adotada a partir da década de 1960. Contudo, reconhece-se que, no contexto atual, essa categorização envolve uma série de problemáticas, as quais serão discutidas ao longo da pesquisa.

A quarta parte identificará os fatores políticos, culturais e históricos que possibilitaram o trânsito de obras, como as da artista Magdalena Abakanowicz, para a VIII Bienal de São Paulo, destacando a importância de figuras influentes nesse processo, como o curador Ryszard Stanislawski.

Por fim, será discutido a premiação de Magdalena Abakanowicz na VIII Bienal, analisando de que forma esse reconhecimento impactou sua trajetória e incentivou mudanças nas produções de outros artistas, como os brasileiros Norberto Nicola e Jacques Douchez.

### **CURADORIA COMO CUIDADO: EXPOSIÇÕES DE ARTE E OS IMPASSES DA CURADORIA CONTEMPORÂNEA**

**Mariana Gazioli Leme** - <http://lattes.cnpq.br/1515357582455419>

Resumo: Partindo de considerações sobre a exposição *Still Present!* — 12ª Bienal de Berlim (2022), que integra a pesquisa de doutorado intitulada *Curadoria como cuidado*, foram abordadas as contradições da exposição e as disputas acarretadas por ela, em debates públicos. Procurei argumentar que a simples “representação” de artistas “diversos” em contextos internacionais parece não ser suficiente, caso a intenção da curadoria seja a de questionar as fissuras coloniais/

modernas que atravessam também o campo da arte.

Em agosto de 2022, três artistas iraquianos — Sajjad Abbas, Layth Kareem e Raed Mutar — retiraram seus trabalhos da referida Bienal, que teve como curador-chefe o artista franco-argelino Kader Attia. O motivo foi uma instalação do francês Jean-Jacques Lebel, intitulada *Poison Soluble* (2013), que consistia num labirinto de cortinas nas quais foram impressas fotografias de assassinatos e tortura perpetrados por soldados estadunidenses (que se divertiam) na prisão de Abu Ghraib, intensamente replicadas pela imprensa em 2004.

Este episódio é elucidativo da atuação dos curadores de grandes exposições, que convidam artistas a fazerem parte delas, mas ao mesmo tempo parecem aliená-los do processo de tomada de decisão — algo que pode transformar radicalmente o significado dos trabalhos ou reacender traumas que invariavelmente existem, num mundo estruturado por relações assimétricas e violentas de poder.

A “ação” dos curadores da Bienal de Berlim parece ter sido a de promover uma “representação” de temas, por meio das obras dos artistas, sem que se levasse em conta, de maneira efetiva, as dinâmicas históricas locais que lhes são constitutivas. Nesse caso, parece ter sido ignorado, por um lado, a experiência da ocupação dos Estados Unidos no Iraque, da parte dos artistas que viviam em Bagdá (assim como a curadora Rijin Sahakian, que contribuiu com o catálogo), correndo o risco de serem, eles mesmos, arbitrariamente detidos e assassinados. Por outro lado, Attia e sua equipe parecem ter subestimado a violência de instituições ocidentais contra pessoas não brancas, que foi, de certa maneira, atualizada na obra de um artista europeu que decidiu reproduzir imagens de soldados, brancos como ele, fazendo graça da tortura e da morte alheia.

*Still present!* é apenas um exemplo das contradições que podem ficar evidentes numa exposição de arte contemporânea que pretende discutir e/ou reparar as assimetrias de poder que se estabeleceram no âmbito da modernidade colonial. Porém, a disputa que ocorreu em torno da obra de Lebel — e o protesto de Sahakian e seus colegas — não quer dizer que exposições não devam tratar de temas e imagens sensíveis, menos ainda que uma pessoa branca deva se abster de tomar posições. Outros exemplos reunidos na mesma Bienal, brevemente comentados durante a apresentação, mostram que é possível (e desejável) que os herdeiros daqueles que praticaram crimes coloniais façam parte do debate e dos esforços para a construção de uma sociedade que não seja pautada pela supremacia branca.

Considerando os diversos interesses que permeiam uma exposição, quais seriam as maneiras de organizá-la que não aquelas excessivamente centradas na figura e/ou nas ideias do curador? Como estabelecer nexos em meio à vasta produção de arte contemporânea levando em conta as especificidades das obras, das pessoas envolvidas e dos lugares que acolhem tais iniciativas, num mundo marcado por assimetrias regionais, raciais, de classe e gênero? Essas são as questões centrais que orientam *Curadoria como cuidado*. Trata-se de uma aceção ao mesmo tempo histórica e alargada de curadoria, em que idealmente os organizadores de exposições estejam atentos às dinâmicas e desigualdades que atravessam suas práticas laborais, cuidando para que as obras dos artistas não venham a se tornar meras ilustrações de enunciados que lhes são externos.

## LISTA DE DEFESAS

### DOUTORADO

Título: "O movimento e a interação humano—criatura artificial: novas abordagens"

Aluno: Priscila Duarte Guerra

Orientador: Monica Baptista Sampaio Tavares

Data da Defesa: 13/09/2024

Título: "Arquivo Vivo: preservação e expansão da memória cultural no campo da arte e tecnologia"

Aluno: Paula Monseff Perissinotto

Orientador: Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

Data da Defesa: 30/08/2024

Título: "Territórios em suspensão: contexto e mediação em intervenções contracoloniais."

Aluno: Eduardo Silva Salvino

Orientador: Monica Baptista Sampaio Tavares

Data da Defesa: 08/08/2024

Título: "O abraço no mundo e o espelho do impossível"

Aluno: Mônica Poli Palazzo

Orientador: Branca Coutinho de Oliveira

Data da Defesa: 30/07/2024

Título: "Simulação e invenção de mundos outros: simulacro como ferramenta de dilatação de sentidos"

Aluno: Paula Davies Rezende

Orientador: Branca Coutinho de Oliveira

Data da Defesa: 03/05/2024

Título: "Perspectivas sobre a alteridade nos textos curatoriais: estereótipos, essencialismos e as reivindicações interculturais (1984-2012)"

Aluno: Amanda Bonan Gusmão Porto

## LISTA DE DEFESAS

Orientador: Dária Gorete Jaremtchuk

Data da Defesa: 14/03/2024

Título: "Da visão à cor: um exame da pintura"

Aluno: Renato Mendes Castanhari

Orientador: Geraldo de Souza Dias Filho

Data da Defesa: 11/03/2024

Título: "Ervas-rochas-coisas: conversações e travessias com nomes dados e não-nomes"

Aluno: Anais Alves Murakami

Orientador: Ana Maria da Silva Araujo Tavares

Data da Defesa: 07/03/2024

Título: "ELA,"

Aluno: Ana Paula Raposo de Almeida Albé

Orientador: Carlos Alberto Fajardo

Data da Defesa: 30/01/2024

## MESTRADO

Título: "A idade da flor"

Aluno: Fernanda Sayuri Kikuchi

Orientador: Luiz Claudio Mubarac

Data da Defesa: 04/11/2024

Título: "contra-volume"

Aluno: Juliana Mares Guia de Frontin

Orientador: Dora Longo Bahia

Data da Defesa: 17/10/2024



## LISTA DE DEFESAS

Título: "Queda"

Aluno: Fernanda Maciel Rodrigues

Orientador: Dora Longo Bahia

Data da Defesa: 10/10/2024

Título: "A perseguição às artes em 2017: a campanha difamatória contra a exposição Queermuseu e seus desdobramentos"

Aluno: Jorge Luiz Miguel

Orientador: Dária Gorete Jaremtchuk

Data da Defesa: 10/10/2024

Título: "Uma jornada material ou o ritual da captura do tempo"

Aluno: Ariel Fernandes Spadari

Orientador: Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

Data da Defesa: 04/10/2024

Título: "Tecidos da memória: entrelaçamentos entre história de vida, o fazer da costura e a aprendizagem pela arte"

Aluno: Priscila Akimi Hayashi

Orientador: Sumaya Mattar

Data da Defesa: 10/09/2024

Título: "Tempos mortos"

Aluno: Maya Marui Guizzo

Orientador: Dora Longo Bahia

Data da Defesa: 29/08/2024

Título: "Um lugar . A espera"

Aluno: Bruno Mitsuo Makia

Orientador: Geraldo de Souza Dias Filho

Data da Defesa: 12/07/2024

## LISTA DE DEFESAS

Título: "As obras pictóricas no cinema de Andrei Tarkovski"

Aluno: Ananda Fortunato da Cruz

Orientador: Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior

Data da Defesa: 08/07/2024

Título: "Recto | verso"

Aluno: Flávia Naomi Kitasato

Orientador: Luiz Claudio Mubarak

Data da Defesa: 24/05/2024

Título: "Diálogos híbridos entre Arte e Educação: estudos de uma práxis expandida"

Aluno: Paulo Victor Fernandes de Barcellos Moreira Delgado

Orientador: Dália Rosenthal

Data da Defesa: 20/05/2024

Título: "Paisagem Construída"

Aluno: Aline Moreno de Oliveira

Orientador: Liliane Benetti

Data da Defesa: 26/04/2024

Título: "Entre vazios"

Aluno: Juliana Akstein Simão Incrocci

Orientador: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

Data da Defesa: 24/04/2024

Título: "CorpoÁgua ou estratégias para o nascimento de um rio"

Aluno: Maíra Daniel Vaz Valente

Orientador: Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

Data da Defesa: 19/04/2024

## LISTA DE DEFESAS

Título: "Verbovisualidade Adinkra: Reflexões sobre Estética, Política e Arte Educação"

Aluno: Adriana Amaral dos Santos

Orientador: Alberto Roiphe Bruno

Data da Defesa: 12/04/2024

Título: "Superfícies e jogos compositivos: reflexões sobre padronagem, materialidade e pintura"

Aluno: Bárbara Moraes Basseto

Orientador: Marco Garaude Giannotti

Data da Defesa: 01/02/2024



Apoio:



**ARS** é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. A editoria da **ARS** agradece qualquer informação relativa a autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos – visto que todos os esforços foram realizados para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem nesta edição – e se compromete a incluí-los nas futuras reedições.

© 2024 dos autores e da ECA | USP

**distribuição** on-line / dos editores

**textos** Edita Book

**títulos e notas** Univers LT Std

**capa** Evandro Carlos Jardim e Leonardo Nones