ARS | ANO 23 | V 23 | 2025



2025

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-Coordenador Prof. Dra. Sumaya Mattar
Membro Profa. Dra. Lúcia Machado Koch
Secretaria Valesca Vampieri

DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS
Chefe Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho
Vice-Chefe Prof. Dr. Marco Gianotti
Secretaria
Regina Landanji
Solange dos Santos
Stela M. Martins Garcia

ARS

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]
Tiago Mesquita
[Escola de Comunicações e Artes/USP]
Projeto gráfico
Nina Lins
Logotipo
Donato Ferrari
Diagramação
Leonardo Nones e Editora Iberoamericana
Assistência editorial
Eliane Pinheiro e Caio Vinícius Bonifácio
Capa
João Luiz Musa, Evandro Carlos Jardim
e Leonardo Nones
Produção editorial
Eliane Pinheiro e Caio Vinícius Bonifácio
Preparação e revisão de texto
Lara Rivetti, Beatrice Frudit, Editora Iberoamericana

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]
Gilbertto Prado
[USP]
Hans Ulrich Gumbrecht
[Stanford Univ.]
Irene Small
[Princeton Univ.]
Ismail Xavier
[USP]
Leticia Squeff
[Unifesp]
Lisa Florman
[The Ohio State Univ.]
Lorenzo Mammì
[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 2025
http://www2.eca.usp.br/cap/

ISSN: 1678-5320
ISSN eletrônico: 2178-0447

Contato:
ars@usp.br

CAPA

João Luiz Musa; Evandro Carlos Jardim. *Sem título.* Fotografia da cidade de São Paulo realizada com câmera Hasselblad e intervenções em gravura em metal. Década de 1990.

SUMÁRIO

1

ENSAIO VISUAL
SEM TÍTULO

JOÃO LUIZ MUSA
EVANDRO CARLOS JARDIM

2

ARTIGO INÉDITO
DA HETEROGENEIDADE À HEGEMONIA: A ARTE DOS ESTADOS UNIDOS NAS PRIMEIRAS BIENAIS DE SÃO PAULO

DÁRIA JAREMTCHUK

3

ENSAIO
A POTÊNCIA DE LANÇAR MUNDOS NO MUNDO: CORPOS INSURGENTES E O REGIME ESTÉTICO DAS ARTES DE RANCIÈRE

LUIZ CAMILLO OSORIO
LUCIA BARROS

4

ARTIGO INÉDITO
ROLAND BARTHES E FRANÇOIS LARUELLE SOBRE A ESSÊNCIA DA FOTOGRAFIA

MARCO CALIL
LEDA TENÓRIO DA MOTTA

5

ENTREVISTA
O MÉTODO ERRÁTICO: UMA CONVERSA COM JOÃO LUIZ MUSA SOBRE A SUA PRÁTICA ARTÍSTICA E O ENSINO DA FOTOGRAFIA NA UNIVERSIDADE

LUCAS ESKINAZI
MARCELO SCHELLINI

6

ARTIGO INÉDITO
ENTRE A TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE: AS FOTOGRAFIAS DO HAIN SELK'NAM, DE MARTIN GUSINDE, COMO IMAGENS-SINTOMA

BÁRBARA LISSA

SUMÁRIO

7

ARTIGO INÉDITO
“TRABALHO DE ÍNDIO” NA 13ª BIENAL DE SÃO PAULO? ARITANA YAWALAPÍTI NA SALA XINGU TERRA (1975)

MARÍLIA SOUZA

8

ARTIGO INÉDITO
O MACHADO ESQUECE, A ÁRVORE RECORDA: ARTE, ALEGORIA E ANCESTRALIDADE NA PRODUÇÃO DE DENIS MOREIRA

TADEU CHIARELLI

9

ENSAIO
VAL-VÊNUS: CONSTELAÇÃO FUGITIVA

OSMUNDO PINHO

10

ENSAIO
COREOGRAFIAS DA CRÍTICA NA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO

DANIEL PUCCIARELLI
FERNANDO TORRES PACHECO

11

ARTIGO INÉDITO
UMA INTRODUÇÃO À MEDIAÇÃO CULTURAL PÓS-CRÍTICA

CAYO HONORATO

12

ARTIGO INÉDITO
RECUSA AO TRABALHO, NÃO-FAZER E PRÁTICAS DE DESIDENTIFICAÇÃO NAS ARTES VISUAIS

PEDRO AUGUSTO GONÇALVES RIBEIRO DE ANDRADA

SUMÁRIO

13
ARTIGO INÉDITO
O BEM-SUCEDIDO DESASTRE DE *BODYSPACEMOTIONTHINGS*, DE ROBERT MORRIS: 1971 VS 2009
GUILHERME MELETTI YAZBEK

14
ARTIGO INÉDITO
MÚSICA E DANÇA EM TORNO DA IGREJA: NOTAS PARA UMA HISTÓRIA MÍNIMA DE CARORA
MOISÉS ORLANDO CHÁVEZ HERRERA

15
ARTIGO INÉDITO
NARRATIVA E LITERALIDADE NA PINTURA CONTEMPORÂNEA
PAULA MERMELSTEIN COSTA

16
ARTIGO INÉDITO
A PINTURA DOS TEMAS DESAGRADÁVEIS E AS ARTES PICTÓRICAS: ESBOÇO DE UMA TEORIA DA IMAGEM A PARTIR DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES
SULAMITA FONSECA LINO

17
ARTIGO INÉDITO
ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS DE JOÃOSINHO TRINTA: AGENCIAMENTO E TRÂNSITO DO "POPULAR" NO SESC POMPEIA
PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

18
ANAIS
ANAIS SEMINÁRIO PPGAV

SEM TÍTULO

JOÃO LUIZ MUSA
EVANDRO CARLOS JARDIM






TO NACIONAL S.A.
PARE


Fiorella
FAST Food


HOMENAGEM



Sem título
João Luiz Musa
Evandro Carlos Jardim

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.242080

FIGS. 1-6

João Luiz Musa; Evandro Carlos Jardim. *Sem título.* Fotografias da cidade de São Paulo realizadas com câmera Hasselblad e intervenções em gravura em metal. Década de 1990.

DA HETEROGENEIDADE À HEGEMONIA: A ARTE DOS ESTADOS UNIDOS NAS PRIMEIRAS BIENAIS DE SÃO PAULO[1]

FROM HETEROGENEITY TO HEGEMONY: AMERICAN ART IN THE FIRST SÃO PAULO BIENNIALS

DE LA HETEROGENEIDAD A LA HEGEMONÍA: EL ARTE ESTADOUNIDENSE EN LAS PRIMERAS BIENALES DE SÃO PAULO

DÁRIA JAREMTCHUK

Artigos originais
Dária Jaremtchuk*

https://orcid.org/0000-0002-8161-9045

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI:10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.242079

e-242079

RESUMO

Este artigo investiga a participação dos Estados Unidos nas duas primeiras edições da Bienal de São Paulo, analisando a relação entre arte, política e diplomacia cultural no contexto da Guerra Fria. O texto examina as estratégias de promoção da arte norte-americana, destacando o papel do Museum of Modern Art (MoMA) na organização e curadoria, bem como a atuação da United States Information Agency (USIA) e de Nelson Rockefeller. Por meio de fontes primárias, explora as dinâmicas e tensões entre autonomia artística e interesses geopolíticos do governo dos Estados Unidos. Nesse contexto, a Bienal funcionou como palco crucial para a diplomacia cultural americana, projetando uma imagem de liderança na arte contemporânea e promovendo valores de liberdade e inovação. Em suma, a Bienal consolidou-se como um espaço estratégico para a arte e a construção de alianças, mas também de disputa e negociação de significados.

PALAVRAS-CHAVE Estados Unidos nas Bienais de São Paulo; Arte norte-americana no Brasil; Artes visuais e Guerra Fria.

ABSTRACT

This article investigates the United States' participation in the first two editions of the São Paulo Biennial, analyzing the relationship between art, politics, and cultural diplomacy in the context of the Cold War. The text examines the strategies for promoting American art, highlighting the role of the Museum of Modern Art (MoMA) in organization and curation, as well as the actions of the United States Information Agency (USIA) and Nelson Rockefeller. Through primary sources, it explores the dynamics and tensions between artistic autonomy and the U.S. government's geopolitical interests. In this context, the Biennial served as a crucial stage for American cultural diplomacy, projecting an image of leadership in contemporary art and promoting values of freedom and innovation. In summary, the Biennial established itself as a strategic space for art and alliance building, but also for the dispute and negotiation of meanings.

KEYWORDS The United States in the São Paulo Biennials; American Art in Brazil; Visual Arts and the Cold War.

RESUMEN

Este artículo investiga la participación de Estados Unidos en las dos primeras ediciones de la Bienal de São Paulo, analizando la relación entre arte, política y diplomacia cultural en el contexto de la Guerra Fría. El texto examina las estrategias de promoción del arte norteamericano, destacando el papel del Museum of Modern Art (MoMA) en la organización y curaduría, así como la actuación de la United States Information Agency (USIA) y de Nelson Rockefeller. A través del análisis de fuentes primarias, explora las dinámicas y tensiones entre la autonomía artística y los intereses geopolíticos del gobierno estadounidense. En este contexto, la Bienal funcionó como un escenario crucial para la diplomacia cultural americana, proyectando una imagen de liderazgo en el arte contemporáneo y promoviendo valores de libertad e innovación. En resumen, la Bienal se consolidó como un espacio estratégico para el arte y la construcción de alianzas, pero también de disputa y negociación de significados.

PALABRAS CLAVE Estados Unidos en las Bienales de São Paulo; Arte norteamericano en Brasil; Artes visuales y Guerra Fría.

CC BY

Os Estados Unidos participam da Bienal de São Paulo desde sua edição inaugural e estiveram ausentes somente das Bienais de 1969 e 1971. Para a primeira edição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) convidou o Museum of Modern Art (MoMA) a organizar a representação do país, uma vez que inexistia, à época, um ministério da cultura ou qualquer órgão governamental responsável por planejar exposições a serem enviadas para o exterior. Anteriormente a esse convite, ambos os museus haviam estabelecido contato, e um acordo de cooperação foi assinado em 19 de outubro de 1950. A determinação previa o intercâmbio cultural, mas, mais significativamente, indicava que ambas as instituições poderiam ser reconhecidas como representantes nacionais.[2] Essa relação estreita entre MoMA e MAM-SP era frequentemente mencionada nos textos dos catálogos das Bienais e na documentação institucional, possivelmente com o intuito de legitimar o papel oficial do museu nova-iorquino em representar os Estados Unidos no Brasil. Também as conexões pessoais entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho são frequentemente apresentadas como fator determinante

para que o museu de Nova York enviasse exposições a São Paulo, relação que também contribuiu para que ambas as instituições se aproximassem.

Segundo Rockefeller, teria partido de Maria Martins a sugestão do intercâmbio cultural entre o museu nova-iorquino e museus brasileiros.[3] A atuação da artista extrapolou as Bienais de São Paulo, e uma análise mais detalhada poderia revelar seu impacto nas relações artístico-culturais entre Brasil e Estados Unidos, sobretudo durante seu período como embaixatriz. A importância da colaboração entre Martins e Rockefeller é evidenciada nas palavras deste último:

> É um grande prazer trabalhar novamente com você neste importante programa cultural entre nossos países. Iniciamos tantos projetos juntos durante a guerra que é gratificante ver alguns darem frutos e serem levados adiante. Espero sinceramente que tudo dê certo.[4]

A declaração foi feita pelo empresário norte-americano, então diretor do MoMA, em resposta a uma das cartas da artista brasileira, que propunha a realização de uma grande mostra de obras modernas do acervo do MoMA no Rio de Janeiro, intitulada "Twentieth-Century European Painting". O projeto, discutido por Martins com Alfred Barr e René d'Harnoncourt, tinha o apoio de Rockefeller, que

sugeriu que a exposição fosse exibida em São Paulo. Originalmente planejada para ser apresentada também em Caracas, Venezuela, a mostra foi adiada devido a mudanças políticas no país. Rockefeller informou que o MoMA não possuía recursos financeiros para contribuir com o projeto da exposição; talvez por isso a proposta não tenha se concretizado, pois as instituições brasileiras teriam que arcar com todo o custo da exibição, o que, naquele momento de surgimento dos museus, não parecia viável. Ainda sobre os estreitos contatos entre Rockefeller e Martins, em outra missiva sobre a formação da diretoria do MAM Rio, o empresário deixa clara a sua proximidade com a artista: "Tenho grande respeito pelo julgamento dela e, se Maria puder ser fundamental para atrair um grupo mais ativo, nada me agradaria mais".[5]

O acordo firmado entre o MoMA e o MAM-SP, duas instituições não governamentais, contou com o aval do Departamento de Estado norte-americano, que endossou a aproximação entre os museus:

> Gostaria de expressar, em nome do Departamento, a satisfação com este acordo, que se alinha de forma tão notável ao acordo cultural recentemente firmado entre os governos do Brasil e dos Estados Unidos. Gostaria também de assegurar que acompanharemos este programa experimental com grande interesse e lhe desejamos o maior sucesso na empreitada.[6]

Não só Rockefeller havia enviado uma cópia das tratativas para o secretário de Estado, como elas foram noticiadas pelo *New York Times* e pelo *New York Herald Tribune*.

Apesar de bastante conhecidas, as atividades de Nelson Rockefeller no Office of the Coordinator of Inter-American Affairs merecem ser aqui recordadas. O órgão, posteriormente renomeado como Office for Inter-American Affairs, em Washington, atuava nos âmbitos político, econômico e cultural durante a década de 1940 e antecede as tratativas entre os museus, realizadas na década de 1950. Porter McCray, que trabalhou diretamente com Rockefeller, lembra que a seção cultural do *office* persistiu ativa durante o período da guerra, promovendo intercâmbios como exposições, apresentações de orquestra e iniciativas similares, que alcançaram a maioria das capitais da América Latina, cumprindo o papel estratégico de fortalecer os laços hemisféricos (McCray, 1991).

Essas atividades foram posteriormente transferidas para escritórios na recém-inaugurada National Gallery, onde também foram alocados o Office of Arts and Monuments [Escritório de Artes e Monumentos] e departamentos afins; no entanto, a iniciativa foi descontinuada logo após o término da guerra. Inspirado pela eficácia

do programa cultural dos Estados Unidos, mesmo em contexto de conflito bélico e sob gestão governamental, Rockefeller retornou a Nova York e buscou dar continuidade a esse modelo de atuação. Diante da falta de interesse do governo, obteve uma doação substancial do Rockefeller Brothers Fund (fundação filantrópica instituída pelos cinco filhos de John D. Rockefeller Jr.) e criou, no MoMA, uma estrutura dedicada ao planejamento de turnês internacionais voltadas à Europa e à América Latina, reconfigurando o projeto originalmente desenvolvido no Office for Inter-American Affairs (McCray, 1991).

Foi nesse contexto que Porter McCray integrou-se ao MoMA, em 1947, tornando-se figura central na condução do novo projeto institucional. Criado em 1952, o International Program viabilizou o envio de grandes exposições de arte norte-americana ao exterior, impulsionado pelo suporte financeiro do Rockefeller Brothers Fund, válido por cinco anos.[7] O programa, dotado de um conselho autônomo em relação ao quadro de funcionários do museu e com personalidade jurídica própria, operava formalmente desvinculado da estrutura institucional. Além de definir o caráter e o calendário das exposições, ele detinha autonomia sobre os recursos financeiros destinados a cada mostra circulante.

Conforme Helen Franc,[8] a exposição "Twelve Modern American Painters and Sculptors", exibida em diversas capitais europeias entre 1953 e 1954, inaugurou o apoio do International Program às mostras itinerantes. Entretanto, já em 1953, o programa viabilizou a participação dos Estados Unidos na II Bienal de São Paulo, ainda que o MoMA houvesse assumido a organização da edição precedente (Franc, 1957). O aporte do International Program garantiu a presença de exposições de grande envergadura nas Bienais de São Paulo e Veneza até o início da década de 1960. A partir de então, a conjuntura da Guerra Fria e questões internas ao MoMA levaram a instituição a declinar da organização das mostras de ambas as Bienais, tarefa subsequentemente assumida pela United States Information Agency (USIA). Embora o MoMA tenha investido significativamente na circulação da arte norte-americana pela América Latina na década de 1960, um período particularmente sensível à política externa do país, a instituição gradualmente se afastou da organização das representações nas Bienais, buscando dissociar-se de uma agenda de representação nacional. Ao abandonar as representações oficiais nas bienais, o MoMA forçou o governo a assumir atribuições em eventos que se tornaram espaços mais diretamente associados à Guerra Fria.

O International Program era apresentado como um projeto de divulgação das artes visuais norte-americanas no exterior, onde essa produção era pouco conhecida. Ainda segundo Helen Franc, apenas os pintores James McNeill Whistler, John Singer Sargent e Mary Cassatt possuíam obras em coleções europeias, e o trânsito de exposições internacionais era oneroso e dependente das taxas de câmbio, o que desfavorecia empréstimos de obras para instituições estrangeiras e a circulação da produção norte-americana. As mostras itinerantes organizadas pelo programa visavam a alterar essa realidade, suprindo essa lacuna, sobretudo porque não havia nenhum setor do governo responsável por realizar tal tarefa. Entendia-se que, por ser um programa de caráter privado, o International Program não carregava conotações de propaganda, gozava de liberdade e poderia manter-se à margem das pressões políticas, como demonstrado pelo período macarthista no país, segundo Franc. Adicionalmente, o programa poderia envolver artistas controversos e organizar mostras em formatos mais adequados aos locais que as receberiam, independentemente do que setores do governo considerassem conveniente (Franc, 1957). O trauma ocasionado pela censura à mostra "Advancing American Art", caso a ser discutido adiante, parece estar refletido nas considerações de Franc.

Também o balanço realizado por Franc em "A Program of Art Exhibition Abroad", publicado em 1957, aponta os resultados obtidos pelo projeto: a arte contemporânea norte-americana ganhava reconhecimento, e tendências dessa produção podiam ser identificadas na produção artística de outros países; artistas norte-americanos estavam recebendo premiações no exterior; e, o mais importante, as mostras circulantes demonstravam a grande vitalidade criativa das artes visuais nos Estados Unidos e, com isso, revelavam que os "norte-americanos valorizavam estas artes em medida suficiente para promover e estimular seu desenvolvimento" (Franc, 1957, p. 16).

Ainda segundo Franc, a necessidade de afirmar uma posição de destaque na arena artística internacional não era acompanhada de nacionalismo. A intenção era que as obras fossem avaliadas no cenário artístico global com base em critérios de julgamento universalmente reconhecidos para a arte contemporânea. Acreditava-se que, a partir do mérito intrínseco daqueles trabalhos, a produção do país encontraria seu espaço no contexto internacional (Franc, 1957, p. 16). Esse balanço de Franc parece refletir o internacionalismo característico da agenda do MoMA, o qual também se manifestava nos textos dos catálogos dos Estados Unidos nas Bienais brasileiras,

em que a qualidade da produção da arte contemporânea do país era reiteradamente afirmada. Em outras palavras, é possível reconhecer que, na maioria dos textos que acompanhavam as exposições e nas entrevistas de curadores e artistas, a arte norte-americana era apresentada como sinônimo de "arte contemporânea", e não como produção determinada por particularidades geográficas e nacionalistas. Somente a participação na III Bienal de São Paulo, de 1955, constitui exceção a este caso.

Foi no contexto de circulação de mostras de arte norte-americana que o MoMA se tornou diretamente responsável pela organização das representações dos Estados Unidos na Bienal de São Paulo, entre 1951 e 1961, tendo coordenado quatro exposições ao longo desse período. Contudo, nas edições de 1955 e 1959, o museu convidou o San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) e o Minneapolis Institute of Arts, respectivamente, para assumir a curadoria e a organização das representações. Transcorrido esse período de atuação direta, o MoMA decidiu não mais se responsabilizar pela organização e pelo financiamento da participação dos Estados Unidos na Bienal de São Paulo, justificando sua decisão com o argumento de que, por se tratar de uma representação oficial do país, a incumbência caberia às agências governamentais. Tal transição de "responsabilidade" efetivou-

se em 1963, quando a USIA passou a coordenar diretamente a presença norte-americana no evento até a edição de 1967.

A despeito do papel do MoMA em representar os Estados Unidos na I Bienal de São Paulo, foi constituído um comitê encarregado da seleção das obras e dos artistas participantes. Andrew Ritchie, diretor do Departamento de Pintura e Escultura do museu, organizou e presidiu as duas comissões que selecionaram o conjunto de obras do país que vieram para São Paulo. Robert Beverly Hale, conservador-adjunto de arte norte-americana do Metropolitan Museum; Lloyd Goodrich, diretor-adjunto do Whitney Museum; John I. H. Baur, conservador de pintura e escultura do Brooklyn Museum; e Dorothy C. Miller, conservadora das coleções do MoMA, formaram o comitê que selecionou as pinturas. Já Carl Zigrosser, conservador de gravuras do Philadelphia Museum; A. Hyatt Mayer, conservador de gravuras do Metropolitan Museum; Una Johnson, conservadora de gravuras e desenhos do Brooklyn Museum; e Dorothy Lytle, do MoMA, formaram o comitê de seleção de artes gráficas (Museu..., 1951, p. 111-112). Segundo a instituição, a opção por esse grupo de especialistas para conduzir o processo decorreu da impossibilidade de se seguir um critério competitivo para a seleção, devido às limitações de tempo. A escolha por uma comissão colegiada, integrada por profissionais de diversas instituições artísticas, visava não apenas à

legitimidade das decisões, como também a atenuar possíveis vieses individuais e a proteger o processo seletivo contra questionamentos ideológicos.[9] O comitê priorizou um recorte amplo de obras, com uma variedade de movimentos artísticos e nomes que fossem líderes reconhecidos em seus campos. Segundo os organizadores, o número de trabalhos poderia ter sido maior, não fossem as limitações de espaço da mostra no evento brasileiro.

A repercussão no meio nova-iorquino não deixou de ser observada por Rockefeller, que escreveu para d'Harnoncourt:

> Fiquei muito impressionado esta manhã ao ler o resumo do relatório do seu comitê no *New York Times* e espero que seja tão convincente para os figurões quanto o é para o homem comum. Para mim, parece ser a única formulação positiva do que a América representa em termos de desenvolvimento econômico e social que foi feita nos últimos dez anos.[10]

Nelson Rockefeller, que acompanhava as missivas entre o MAM-SP e o MoMA, soube que uma lista preliminar com os nomes de artistas selecionados havia sido enviada para Francisco Matarazzo, que a aprovou por meio de telegrama enviado para René d'Harnoncourt.[11] Junto à carta com os nomes pré-selecionados endereçada a Matarazzo, d'Harnoncourt apresenta as justificativas para a escolha dos artistas:

> Além de pintores nascidos ou formados nos Estados Unidos, esta lista inclui diversos artistas que construíram suas reputações na Europa, mas que desde então se tornaram parte integrante de nosso mundo artístico e são considerados norte-americanos como os demais. Isso me parece de particular importância, já que sempre foi característico dos grandes centros de arte atrair talentos de todas as partes do mundo".[12]

Conforme se discutirá mais adiante, a afirmação de uma identidade norte-americana para as escolhas, mesmo que alguns artistas tivessem nascido no estrangeiro, parecia necessária ao contexto norte-americano naquele momento.

A exacerbação e a reiteração seletiva de certos "valores" já haviam motivado episódios de censura a exposições patrocinadas pelos Estados Unidos no exterior. Em 1946, na ocasião da mostra "Advancing American Art", o Departamento de Estado adquiriu 79 obras de artistas modernistas, selecionadas pelo historiador da arte J. LeRoy Davidson e por Richard Heindel, para uma itinerância de cinco anos por cidades da Europa e da América Latina. A aquisição justificava-se pela extensa circulação do evento, pois não apenas os empréstimos seriam mais onerosos, sobretudo devido ao pagamento do seguro, como também colecionadores e instituições dificilmente disponibilizariam suas obras por tanto tempo. Antes de seguir para

o exterior, o conjunto foi exibido no Metropolitan Museum de Nova York, em outubro de 1946, onde recebeu críticas favoráveis, sobretudo por sua seleção ampla e diversificada de estilos modernistas. Após a mostra em Nova York, o acervo foi dividido em dois grupos: 49 seguiram para a Europa Oriental, tendo Praga como primeiro destino, e 40 foram para Havana, Cuba. Antes disso, o tour europeu incluíra, ainda, uma exibição na sede da recém-criada UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), em Paris.

Por se tratar de um projeto de diplomacia cultural no contexto da Guerra Fria, a iniciativa de aquisição de obras de arte pelo Departamento de Estado parecia, a princípio, bem-sucedida, dadas as primeiras recepções positivas da mostra em locais como Praga. Cabe sublinhar que a exposição se inscrevia no esforço de afirmação simbólica dos Estados Unidos no campo ideológico europeu, em um momento em que a cultura norte-americana precisava se fazer presente na disputa com a União Soviética. No entanto, congressistas daquele país, apoiados por setores conservadores da sociedade, começaram a atacar a seleção moderna das obras e a integridade dos artistas. Para esses grupos, o conjunto pouco representava a identidade da arte norte-americana. O episódio foi desencadeado pela percepção,

difundida entre políticos e críticos, de que as obras eram "antiamericanas" e promoviam valores alinhados ao ideário comunista. Argumentava-se que a arte abstrata e estilos socialmente engajados ou experimentais não refletiam os valores nacionais nem a cultura do país da América do Norte.

A imprensa amplificou a indignação pública, enfatizando que aquelas obras haviam sido adquiridas com recursos públicos, um uso desnecessário do dinheiro do contribuinte para promover uma arte considerada pouco atraente, incompreensível ou sem técnica. Acusações relativas ao passado esquerdista de alguns artistas e suas supostas conexões com organizações comunistas surgiram, culminando na interrupção do projeto e na venda das obras em leilão, em 1947, a preços irrisórios. Embora o uso de recursos públicos para a aquisição de obras de arte sempre tenha sido um tema delicado nos Estados Unidos, a censura à mostra "Advancing American Art" tornou-o ainda mais sensível, para não dizer traumático.

A controvérsia foi agravada pelo fato de que a exposição coincidia com os estágios iniciais da Guerra Fria, um período marcado por forte sentimento anticomunista. Críticos relacionaram a arte abstrata a movimentos de vanguarda europeus vistos como influenciados por ideologias socialistas ou comunistas, alegando

que o patrocínio do Departamento de Estado promovia efetivamente uma agenda estrangeira e subversiva. Simultaneamente, setores liberais da sociedade civil mobilizaram-se em defesa da liberdade de expressão, argumentando que controle, instrumentos de censura e banimento eram expedientes próprios das agendas nazista e fascista – característicos de regimes que condenaram e proibiram a arte moderna em suas instituições, um caminho que os Estados Unidos deveriam condenar, e não apoiar.

Passados alguns anos, a defesa da arte moderna recorreria aos mesmos argumentos. Em 1952, Alfred Barr publicou um artigo no *New York Times* defendendo a arte moderna, em contraposição à sua rejeição pelos regimes nazista e soviético, que a viam como subversiva e desprovida de valor propagandístico, respectivamente. Barr contrastou essa postura com o respeito geral à liberdade artística no Ocidente, ainda que houvesse antipatia à arte moderna, e alertou para as acusações infundadas de que esta seria comunista, vindas de setores acadêmicos e políticos dos Estados Unidos, como o representante George A. Dondero. Barr afirmou, ainda, que a equiparação entre arte moderna e totalitarismo era um equívoco prejudicial aos artistas, especialmente em um contexto que exigia a proteção da liberdade de expressão, e classificou como "mentira absurda" a alegação de que a

arte moderna seria um instrumento de subversão do Kremlin (Barr, 1952).[13]

Nesse contexto norte-americano, não parece fortuito que o formato panorâmico da exposição "Advancing American Art" apresentasse afinidades com a seleção realizada para a I Bienal de São Paulo.[14] Nenhuma das duas mostras visava a exibir um compêndio histórico; ao contrário, ambas buscavam apresentar obras contemporâneas, substituindo a figuração associada às tendências regionalistas e ao realismo social – abordagens já marcadas pelo estatuto de "históricas". Em retrospectiva, a partir da análise da exposição enviada à primeira Bienal, é possível pensar que "Advancing American Art" partilhava não só da mesma estrutura de comitê de seleção, mas também de um alcance panorâmico sincrônico similarmente amplo e inclusivo. Talvez essa conexão sugira que o mundo da arte, por meio dos seus principais diretores de museus, respondia ao cancelamento e à censura de "Advancing American Art", promovidos pelo *establishment* político conservador do país.

Também é importante lembrar que, após o término da Segunda Guerra Mundial, havia uma crença generalizada no potencial das artes para promover a reconciliação entre as nações e mitigar as feridas e os traumas decorrentes do conflito, ideal que se

refletiu na criação da UNESCO, assim como da ONU (Organização das Nações Unidas). Transcorrida mais de uma década desde o fim da guerra, e já sob a égide da Guerra Fria, o investimento na circulação internacional de exposições de arte persistia como estratégia que parecia eficaz. Uma nota do *New York Times* ilustra tal convicção:

> Há muito se reconhece que as artes em geral têm sido eminentemente bem-sucedidas em superar os obstáculos culturais em direção a uma compreensão mais completa entre as nações. Exemplos de artes visuais, transcendendo as barreiras linguísticas, parecem particularmente adequados a essa importante tarefa. Portanto, é animador saber que o propósito do novo comitê não é apenas dar continuidade ao programa internacional do museu, mas também expandi-lo (Cultural Reinforcements, 1956, tradução minha).[15]

Na primeira Bienal de São Paulo, os Estados Unidos apresentaram um vasto número de artistas, que abrangeu figuras estabelecidas na arte moderna do país, assim como artistas internacionais. No espectro moderno, por exemplo, estavam Stuart Davis, John Marin, Charles Sheeler, Yasuo Kuniyoshi, Morris Graves, Jacob Lawrence, Georgia O'Keeffe, Ben Shahn e Lyonel Feininger. Já entre os artistas abstratos, estavam William Baziotes, Irene Rice Pereira, Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, Bradley Walker Tomlin, Mark Tobey e Fritz Glarner. Tampouco faltaram



FIGURA 1.
I Bienal de São Paulo, 1951. Seção Geral, Representação dos Estados Unidos. À esquerda, Willem de Kooning, *Attic*, 1949. Óleo, esmalte e transferência de jornal sobre tela, 157,2 x 205,7 cm. À direita, Bradley Walker Tomlin, *Number 18*, 1950. Óleo sobre tela, 199 x 124 cm. Na parte superior, à direita, uma parte de Jackson Pollock, *Lucifer*, 1947. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Crédito: Peter Scheier.



FIGURA 2.
I Bienal de São Paulo, 1951.
Jackson Pollock,
Lucifer, 1947.
Técnica mista, 102 x 264 cm.
Arquivo Histórico
Wanda Svevo.



FIGURA 3.
Theodore Roszak, *Young Fury*, 1948.
Bronze, base de madeira,
77,3 x 92,8 x 65,4 cm; base 77,3 x 93
x 65,4 cm.
Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 4.
I Bienal de São Paulo, 1951. René d'Harnoncourt, diretor do MoMA, entre duas pessoas não identificadas; à esquerda, pinturas de Yves Tanguy, *Divisibilidade indefinida* (1942), *Os transparentes* (1951) e *Lentamente para o norte* (1951); à direita, móbile *Ogunquit* (1946), de Alexander Calder. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Crédito: Peter Scheier.

trabalhos figurativos produzidos por Edward Hopper, Loren MacIver, Philip Evergood, Reginald Marsh, Jack Levine, Charles Burchfield, Peter Blume, Hyman Bloom, Ivan Le Lorraine Albright, Max Weber e Alton Pickens. Também foram incluídos os europeus Max Ernst, George Grosz e Yves Tanguy.[16]

A incorporação de estrangeiros se conecta com o esforço dos Estados Unidos em se posicionarem como um refúgio seguro para artistas que escapavam do nazismo e da devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial. Ao incluir nomes europeus em sua representação oficial, o país promovia a noção de que, como grande vencedor do conflito, havia se tornado o guardião dos ideais iluministas e das grandes produções da humanidade. A representação na I Bienal de São Paulo também se inscreve tanto na lógica do pós-guerra quanto no cenário da Guerra Fria, pois a ideia de liberdade de expressão, associada à concepção de democracia, manifestava-se na diversidade, fosse ela apresentada por meio de um conjunto diverso de formatos artísticos ou por artistas norte-americanos e estrangeiros naturalizados. Alfred Barr, então diretor do MoMA, reconhecia o valor do pluralismo artístico como ferramenta diplomática da Guerra Fria, recomendando, em 1952, que o processo de seleção de obras de arte para exposições no exterior organizadas pelo International

Program do MoMA considerasse não apenas critérios de qualidade, mas também a capacidade de demonstrar, de forma convincente, a "tolerância do país à autocrítica e à diversidade de atitudes sociais" (Bailey, 2019, tradução minha).[17] Também se acreditava que a liberdade criativa nos Estados Unidos tornava as obras ali produzidas as mais adequadas para representar o país no exterior, evidenciando um ambiente favorável à expressão artística. Nesse sentido, ao discutir a inclusão de Feininger e Grosz em uma mostra na Albertina Gallery, em Viena, em 1949, Barr afirmava: "Por razões políticas e sociais, além das artísticas, creio que seria sensato incluí-los, mas apenas com obras produzidas neste país [Estados Unidos]".[18]

A inclusão de artistas estrangeiros em representações dos Estados Unidos para mostras circulantes também pode estar conectada com estratégias dissimuladas do expansionismo artístico-cultural do gigante da América do Norte. Na época em que ocupava o cargo de subsecretário de Estado do Departamento de Estado [Assistant Secretary of the Department of State], Nelson Rockefeller solicitou, em caráter confidencial, que René d'Harnoncourt viajasse pela América Latina, registrando suas impressões em um relatório, muito provavelmente a fim de subsidiar um programa de pós-guerra. Nesse documento, referente às observações realizadas entre 27 de dezembro

de 1944 e 23 de março de 1945 em cidades como Cidade do México, Lima, Santiago, Buenos Aires, Mar del Plata, Rosário, Rio de Janeiro, Belém, Port-au-Prince e Montevidéu, d'Harnoncourt destacava o sucesso da política externa francesa, que se baseava no envolvimento de profissionais locais. Essa estratégia contrastava com a abordagem dos Estados Unidos, marcada pela ênfase na produção nacional. D'Harnoncourt sugeria, então, que os norte-americanos poderiam seguir o exemplo francês, e acrescentava:

> A opinião, defendida por alguns de nossos oficiais, de que apenas as realizações norte-americanas devem ser promovidas em exposições e outras atividades culturais, causa, a meu ver, grande prejuízo. As poucas exposições que mostraram grande arte de todo o mundo, notadamente a de gravuras da Coleção Rosenwald, não apenas foram um enorme sucesso, mas também trouxeram a muitos na América do Sul a percepção de que os Estados Unidos são hoje um centro cultural mundial. Como tal, os Estados Unidos assumem uma importância muito maior na mente latino-americana do que se fossem apresentados apenas com base em seus esforços nacionais.[19]

D'Harnoncourt reconhecia a apreensão latino-americana em relação à influência cultural dos Estados Unidos, notadamente por meio do cinema e das revistas. Propôs, então, que o programa artístico enfatizasse que as relações culturais não tinham o objetivo de impor

um modelo norte-americano, mas sim o de capacitar a América Latina a desenvolver sua própria identidade cultural. Para ele, o valor das contribuições latino-americanas residia em sua originalidade e potencial para enriquecer a cultura global, e não em uma simples imitação de padrões estrangeiros. Em resposta ao relatório de d'Harnoncourt, Rockefeller demonstra entusiasmo e manifesta o desejo de discutir o assunto pessoalmente, além de solicitar permissão para compartilhá-lo, em caráter confidencial, com outras pessoas. Essa atitude revela a preocupação em evitar a ênfase nacionalista, postura que, paradoxalmente, poderia ser interpretada como imperialista. Conforme já discutido neste texto, parece que o acordo entre MoMA e MAM-SP e as aproximações de Rockefeller com a cena artística carioca podem estar relacionados com os resultados apontados no relatório de d'Harnoncourt, assim como o envolvimento do MoMA com as Bienais brasileiras. Da mesma forma, conectam-se a essas prerrogativas a inclusão de artistas internacionais em representações dos Estados Unidos nas Bienais brasileiras e, ainda, a identificação da produção do país com a arte contemporânea, e não com lastros identitários nacionalistas.

No que diz respeito à primeira Bienal em São Paulo, o crítico de arte Antonio Bento (1951) considerou o resultado da representação

dos Estados Unidos desastroso, argumentando que a heterogeneidade excessiva e didática da mostra deixava o observador desconcertado diante de um conjunto sem um significado comum. Segundo ele, a contemplação das diversificadas posições teóricas dos diretores dos museus envolvidos resultava em um "misto de estatística de tendências heterogêneas e de escolha feita em obediência a praxes meramente burocráticas. Uma coisa que não tem vida nem é, por sua vez, digna de figurar num museu moderno". O crítico sinalizava ainda que mesmo a arte abstrata norte-americana, "tão original sob certos aspectos", apresentava baixa qualidade, excetuados naturalmente os trabalhos de Feininger, cuja brilhante juventude era uma das coisas realmente vivas e significativas da mostra. "Nada se logrou ver do esforço dos jovens pintores que procuraram criar um estilo novo, com uma liberdade muito maior que a das gerações passadas, tão presas ainda às tradições europeias." Mesmo os artistas europeus exibidos no conjunto, como Tanguy e Max Ernst, não traziam nada verdadeiramente surpreendente em suas fases estadunidenses, segundo Bento. Em suma, pode-se dizer que o crítico observava o conjunto de obras pensando em "gerações" e em suas relações com a trajetória europeia, tentando configurar aspectos específicos, capazes de expressar uma identidade artística nacional.

Por sua vez, Lourival Gomes Machado também se deteve sobre a variedade, embora de forma menos negativa que a de Bento; em suas palavras:

> Os Estados Unidos enviaram cerca de 120 itens. O comitê nomeado pelo Museum of Modern Art em Nova York para escolhê-los demonstrou extremo ecletismo. Se isso pode ter prejudicado a força do agrupamento, de qualquer forma deu uma boa ideia da tremenda variedade da arte contemporânea dos Estados Unidos (Machado, s.d., p. 21-23, tradução minha).

Mesmo que breves, as avaliações de Bento e Machado representamperspectivascontrastantes. Bentovianaheterogeneidade um fator de confusão e falta de afirmação identitária, enquanto Machado a interpretava como um reflexo da rica diversidade da arte contemporânea dos Estados Unidos. Essa dicotomia revela diferentes concepções sobre o papel e o impacto da representação da arte norte-americana na Bienal. Ao longo das edições seguintes, o modelo enxuto defendido por Bento se mostrará mais eficiente para os propósitos da diplomacia cultural norte-americana.

Por ocasião da participação do país na II Bienal de São Paulo, Walter Zanini também lembrou, em retrospectiva, que a heterogeneidade da mostra na primeira participação dos Estados

Unidos foi pouco eficaz. Porém, segundo ele, o erro não se repetiu em 1953, quando, com uma

> nova diretriz, a embaixada ianque desfaz a desconcertante impressão causada pela que a antecedeu, em 1951. O vago e o indefinido que ficavam de tantos artistas de posição estética contrastada [...] transformam-se agora em contribuição homogênea, que nos permite deduzir melhor as possibilidades. (Zanini, 1954, n.p.)

Zanini considerava necessário que a instituição brasileira colocasse em suas formulações a importância de evitar dispersões: "Menos artistas e mais obras de cada participante [...] [para] nos familiarizarmos de verdade com os valores estrangeiros" (Zanini, 1954, n.p.).

A alteração no formato da representação dos Estados Unidos entre a I e a II Bienal, e sua continuidade nas edições subsequentes, sugere o reconhecimento da crescente importância das Bienais e a necessidade de participar de modo exemplar. A organização das representações parece responder às críticas do público especializado brasileiro e às sugestões dos organizadores da Bienal de São Paulo.

Ao examinar o conjunto heterogêneo apresentado pelos Estados Unidos na I Bienal sob uma perspectiva atual, constata-se

que obras que hoje são consideradas emblemáticas na produção artística norte-americana não receberam destaque nas resenhas críticas da época. Peças como *Ático*, de Willem de Kooning; *Lucifer*, de Pollock; e *Burial* e *Number 18*, de Walker Tomlin, apesar de suas proporções avantajadas e de sua localização estratégica no espaço expositivo, não foram objeto de reconhecimento crítico no contexto predominantemente figurativo exibido pelos Estados Unidos. Esses trabalhos, referências da pintura abstrata norte-americana da década de 1950, passaram desapercebidos naquele período. De modo análogo, outras criações de suma importância para a historiografia artística daquele país, como *Number 6*, de Mark Rothko; *Gas*, *Dawn in Pennsylvania* e *Cape Cod Morning*, de Edward Hopper; e *Tombstone*, *Sedation e Tenement*, de Jacob Lawrence, também não foram sinalizadas nas resenhas sobre a representação estadunidense na Bienal. Este cenário indica uma variação significativa nos critérios de valoração artística prevalecentes à época em comparação com a relevância que essas obras adquiririam posteriormente. A isso soma-se a atenção predominante do meio artístico brasileiro à produção europeia, em detrimento da estadunidense, naquele momento.

De forma gradual, os espaços proporcionados pelas Bienais de Veneza e de São Paulo revelaram-se cruciais para a diplomacia cultural.

Nesse contexto, vale destacar que o MoMA, além de criar o International Program – que destinou recursos significativos para a representação dos Estados Unidos nesses eventos –, adquiriu, em 1954, o pavilhão nos Giardini, em Veneza, construído pelas Grand Central Art Galleries em 1930 para a Bienal. Esse gesto pode ser compreendido como um reconhecimento da relevância estratégica desses espaços durante a Guerra Fria.

II BIENAL – 1953-1954

Parece ter havido incertezas quanto à participação dos Estados Unidos na II Bienal de São Paulo. Nelson Rockefeller havia se manifestado dizendo não ter recebido convite formal para que o MoMA organizasse a representação do país. Matarazzo, então, enviou carta para d'Harnoncourt, em novembro de 1952, esclarecendo que o convite formal para a Bienal havia sido encaminhado por meio dos representantes diplomáticos – no caso dos Estados Unidos, o embaixador Walther Moreira Salles e o embaixador do país no Brasil, Herschel V. Johnson.[20] Para garantir essa presença, Maria Martins

intercedeu pessoalmente junto ao MoMA e reiterou o convite formalmente encaminhado ao museu. A chegada da artista brasileira aos Estados Unidos havia sido anunciada, a que d'Harnoncourt respondeu: "Fico muito feliz em saber que Maria chegará este mês. Aguardo ansiosamente a oportunidade de discutir com ela nossa participação na Bienal".[21] Em carta endereçada a Martins, que se encontrava naquele momento em Nova York, a comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo (que organizava a Bienal como parte das comemorações) expressava preocupações quanto ao real engajamento do MoMA, apesar de d'Harnoncourt, então diretor da instituição, ter agradecido o convite e assegurado tanto a sua colaboração pessoal como a participação do museu. Dizia a carta a Martins:

> Até que ponto podemos contar com a participação do Museu? Como tenho a impressão de que o Governo americano, como já o fez por ocasião da I Bienal, não se fará representar, gostaria de saber se o Museu de Arte Moderna de Nova York assumirá a representação, pois estamos em cima da hora e é preciso reservar espaço, iniciar propaganda, elaborar a lista dos participantes, etc.[22]

Ao fim, sabe-se que Martins se reuniu com membros do MoMA, dentre os quais Porter McCray, e aspectos da II Bienal foram tratados.[23]

Conforme já discutido neste texto, o MoMA acabou por se tornar a instituição que representava os Estados Unidos nos eventos internacionais de grande porte. Embora não seja possível conhecer o grau de comprometimento do museu com as agendas oficiais do governo estadunidense, há sinais de comunicação direta entre ambas as esferas. Em carta para d'Harnoncourt, com cópia para Arturo Profili, que se encontrava em São Paulo, McCray informava sobre solicitações de apoio, agora feitas diretamente por um funcionário do governo dos Estados Unidos, para a participação nas comemorações do IV Centenário de São Paulo. Na ausência de d'Harnoncourt do MoMA, McCray tratou o assunto com Dick Brecker:

> Parece que Washington propôs uma participação oficial [nas comemorações do] IV Centenário, em julho [...] (provavelmente preparada diretamente pelo escritório de Brecker ou pelo Smithsonian), e os representantes americanos no Brasil estão insistindo no tema: "Os Estados Unidos caminham rumo à paz, ao progresso e à prosperidade". Brecker gostaria de saber se você poderia discutir informalmente a questão com nossos representantes do governo e incentivar a proposta original de Washington. Disse a ele que escreveria para você e perguntaria se estaria disposto a apoiar o pedido dele em conversas com as autoridades competentes ou a preparar uma alternativa aceitável para todos e sujeita a menos armadilhas do que aquelas que Dick acredita caracterizarem a segunda proposta.[24]

A correspondência evidencia a comunicação entre o MoMA e o governo dos Estados Unidos e revela o desafio do museu em "negociar" as solicitações de funcionários norte-americanos no Brasil sem comprometer seu próprio projeto expositivo. É notório o papel da diplomacia do país no Brasil e a atuação da embaixada – então sediada no Rio de Janeiro – para viabilizar sua representação em São Paulo. Além disso, o projeto enviado para a II Bienal foi a primeira exposição internacional sob a responsabilidade do International Program do MoMA, o que garantiu um aporte financeiro substancial. Os custos com o seguro e com a embalagem de remessa e de retorno ficaram a cargo do MoMA, e o transporte foi realizado de modo gratuito pela companhia marítima Moore-McCormack Lines.

Para Rockefeller, a relevância da participação estrangeira na Bienal era inequívoca; o governo francês planejava enviar cerca de duzentas obras de arte contemporânea, e outros governos europeus demonstraram intenção de cooperar em nível similar, fatos expostos em carta para o diretor das Moore-McCormack Lines. Em face desse contexto, a representação dos Estados Unidos se tornava ainda mais crucial. Apesar do apoio do secretário de Estado, não havia verbas governamentais disponíveis, de modo que o MoMA solicitava às Moore-McCormack Lines a disponibilização de cerca de duzentos pés

cúbicos de espaço em um de seus navios para o transporte da seção norte-americana para o Brasil. O MAM-SP se responsabilizaria pela instalação e pela apresentação, enquanto o MoMA cuidaria da seleção e da montagem das obras nos Estados Unidos.[25] O empenho do próprio Rockefeller para que a empresa realizasse gratuitamente o transporte para a Bienal brasileira se prolongou por diversos anos; contudo, parece ter sido de Matarazzo a sugestão de que o transporte fosse realizado pela companhia mencionada, como se pode ler em uma comunicação entre d'Harnoncourt e Nelson Rockefeller de 1951:

> O Sr. Matarazzo está na cidade apenas por dois ou três dias. Ele sugeriu que uma carta assinada por você e por ele fosse enviada ao Sr. Moore, das Moore-McCormack Lines, solicitando espaço em seus navios para o transporte de quadros para São Paulo e de volta. Louise me disse que você conhece o Sr. Moore, então estou apenas anexando uma minuta de uma carta formal para ser assinada por você e pelo Sr. Matarazzo. Parece-me, no entanto, que, para ser eficaz, tal carta provavelmente deveria ser precedida ou introduzida por uma ligação pessoal ou uma nota sua ao Sr. Moore.[26]

A sugestão do empresário brasileiro para a viabilização do transporte das obras demonstra o seu empenho pessoal para garantir a presença daquele país na Bienal de São Paulo. Se, por um lado, aspectos de logística eram discutidos entre homens de negócios, as

tratativas conceituais da mostra corriam em outras instâncias.

Ao contrário do que ocorrera na I Bienal, quando os Estados Unidos se representaram com um conjunto vasto e heterogêneo de artistas, na segunda edição houve redução da mostra a 15 participantes, cada um exibindo um número maior de obras. A sugestão para a diminuição do número de artistas teria partido da própria Bienal, que buscava evitar o aspecto de salão propiciado pela diversidade. O MoMA atendeu a essa solicitação, o que sugere que o MAM-SP tinha prerrogativas claras e atuara para que elas fossem colocadas em prática. Ainda sobre o formato de representação com número reduzido de artistas, não parece fortuito que, na Bienal de Veneza de 1954, os Estados Unidos tenham exibido apenas dois nomes, Willem de Kooning e Ben Shahn, revertendo a tendência de edições anteriores, em que o número de representantes fora elevado.[27]

Para a II Bienal de São Paulo, René d'Harnoncourt justificou a seleção do conjunto de artistas

> […] escolhidos para ilustrar a variedade de estilos e pontos de vista que caracterizam a arte dos Estados Unidos hoje. O grupo inclui pintores de reputação estabelecida, bem como jovens no início de suas carreiras. Nos últimos anos, as artes gráficas têm sido exploradas nos Estados Unidos com um vigor e curiosidade sem precedentes. A seleção de gravuras deste ano dá

> uma indicação da gama de estilos e mídias. Além da representação do grupo, fomos solicitados pela Diretoria da Bienal a preparar uma exposição maior de um artista de destaque. Assim, reunimos uma exposição individual do escultor Alexander Calder, cujas raras qualidades de invenção lhe renderam reconhecimento internacional.[28]

Para a edição brasileira de 1953-1954, em que os Estados Unidos receberam espaço considerável para organizar sua representação, ficou estabelecido que haveria uma exposição individual de Alexander Calder com 45 trabalhos. Também foram expostas 57 pinturas e desenhos e gravuras de 15 artistas: 25 obras de William Baziotes (cinco pinturas), Hyman Bloom (cinco pinturas), Willem de Kooning (quatro pinturas a óleo e um pastel), Rico Lebrun (cinco pinturas) e Walker Tomlin (cinco pinturas)[29]; vinte desenhos de Edward Corbett (cinco desenhos), Joseph Glasco (cinco desenhos), Robert Motherwell (quatro desenhos e uma colagem) e Ben Shahn (cinco desenhos); e 12 gravuras de Leonard Baskin (duas gravuras em madeira), Ralston Crawford (duas litografias), Seong Moy (duas gravuras em madeira em cor), Gabor Peterdi (duas águas-fortes), Alton Pickens (uma água-forte e uma água-forte e água-tinta) e Sylvia Wald (duas serigrafias). Alguns desses nomes já haviam participado da I Bienal, como Baziotes, Bloom, De Kooning, Tomlin e, claro,



FIGURA 5.
II Bienal de São Paulo, 1953-54. Sala Especial Alexander Calder. Ao fundo, *Acrobacia em bicicleta*, 1950, de Ben Shahn. Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 6.
II Bienal de São Paulo, 1953-54. William Baziotes, *Noite na floresta*, 1953. Óleo sobre tela, 182,8 x 91,4 cm. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Calder. O país também participou da seção de arquitetura, com um conjunto de fotografias ampliadas e textos; tratava-se de uma versão de exposição apresentada no MoMA em 1953, composta por 46 painéis e 56 *slides* estéreo-realistas.[30]

Ainda que a seleção de nomes fosse mais restrita que a da Bienal de 1951, a variedade estilística foi considerável, indicando um equilíbrio entre produções abstratas e figurativas, embora d'Harnoncourt tenha explicitamente indicado, no texto do catálogo, que Baziotes, De Kooning e Motherwell eram artistas expressionistas abstratos, uma nova tendência que parecia estar ganhando adeptos. Curiosamente, o diretor do MoMA não incluiu Tomlin nesta classificação, de quem foram exibidas pinturas abstratas. Hyman Bloom e Rico Lebrun participaram com diversas obras figurativas de temática espiritual, as quais d'Harnoncourt considerou como outras modalidades de expressionismo. Nomes relevantes da cena artística de Nova York no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, todos haviam participado de mostras coletivas e individuais em galerias da cidade e possuíam obras em coleções importantes naquele momento. Vale notar que De Kooning, Bloom e Lebrun, apesar de terem nascido na Europa, foram apresentados como artistas norte-americanos.

No conjunto de trabalhos de Baziotes predominam formas

biomórficas, evocativas da produção de artistas surrealistas como Joan Miró e André Masson.[31] Exceção é *Phantasm*, realizada em 1951, de caráter mais abstrato. Na obra, de proporções consideráveis (152,4 x 184,1 cm), próximo ao centro da pintura, um núcleo cromático verde incandescente é circundado por áreas bidimensionais, formadas por uma espécie de rede que organiza planos nas áreas laterais a esse foco luminoso, ao passo que finas linhas gráficas no canto superior direito remetem a pequenos sulcos sobre as cores.

As obras de Willem de Kooning eram de duas fases distintas. Produzidas em 1947, *Orestes* (65,7 x 95,3 cm) e *Black Friday* (137,1 x 96,5 cm) eram associadas ao período *black and white* do artista. Em ambas, ele explora a dissolução das fronteiras entre primeiro plano e fundo, criando uma tensão constante. *Orestes*, cujo título evoca a mitologia grega, é realizada em esmalte e colagem de papel sobre painel e caracteriza-se por uma composição caligráfica. A superfície da pintura é ocupada por grandes formas gráficas, gerando uma sensação de tensionamento devido à dinâmica das áreas em preto e branco, que parecem concorrer pelo primeiro plano da tela. Apesar da predominância do preto e branco, a obra apresenta pequenos fragmentos de cor em porções específicas.

De caráter figurativo, participaram *Women, Seated and Standing* (1952), em pastel e carvão sobre papel (54,29 x 61,91 cm),



FIGURA 7.
II Bienal de São Paulo, 1953-54. Seção Geral, Representação dos Estados Unidos. À esquerda, Willem de Kooning, *Black Friday* e *Woman and Bicycle*. Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 8.
Willem de Kooning, *Black Friday*, 1947. Esmalte e óleo sobre colagem de papel em painel de madeira prensada em moldura de madeira pintada, 137,1 x 96,5 cm. Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 9.
Willem de Kooning, *Woman and Bicycle*, 1952-1953. Óleo, esmalte e carvão sobre linho, 194,3 x 124,8 cm. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

e *Woman and Bicycle*. Devido a suas pequenas proporções e a seus aspectos formais, como traços e zonas de cores inacabadas, *Women Seated and Standing* parece ser uma obra preparatória, apesar de sua forte dinâmica de composição de traços e cores. A obra *Woman and Bicycle* (1952-1953), executada em óleo, esmalte e carvão sobre linho (194,3 x 124,8 cm), é considerada parte da série *Woman*, que o artista desenvolveu entre 1950 e 1953. A representação de uma figura feminina em pé é inegável, embora os contornos do corpo se confundam com a intensa gestualidade das pinceladas que o circundam, sobreposição que faz com que a figura tenha dificuldade em se destacar do fundo dinâmico da imagem. Tanto nessa obra quanto em outras da série, predominam pinceladas vigorosas e marcadas, que transmitem energia, velocidade e determinam uma tensão notável entre os planos da tela, em que figura e fundo competem pela atenção do observador. A deformação da figura humana é evidente, e a coexistência de elementos figurativos e abstratos no mesmo plano reflete a visão do artista de que esses aspectos não são mutuamente excludentes.

Já as obras de Bradley Walker Tomlin foram produzidas entre 1950 e 1953 e exemplificam dois momentos distintos de sua trajetória. Em *Number 9, in Praise of Gertrude Stein* (124,5 x 259,1 cm), de 1950, sobressaem formas caligráficas: letras e sinais em preto e tons amarelados flutuam sobre um fundo esverdeado, enquanto

tracejados brancos, resultantes de pinceladas mais gestuais, evocam a caligrafia islâmica. Em contraste, as obras *Number 5* (206 x 116,9 cm), *Number 10* (182,9 x 259,1 cm) e *Number 13* (116,8 x 90,2 cm), produzidas entre 1952 e 1953, são de caráter mais abstrato, com traços entrelaçados que preenchem os espaços da tela. Com a densidade da composição, a sensação de profundidade é dada pelo contraste cromático dos entrelaçamentos.

Hoje pouco lembrado, Rico Lebrun teve uma posição considerável na cena artística dos Estados Unidos na década de 1950. Entre as obras expostas, *Executioners* (1949), pintura em duco (91,4 x 204 cm), apresenta silhuetas de rostos em perfil, trajadas de armaduras e com mãos empunhadas (algumas armadas) em direção a um alvo indefinido, sugerindo a integração a um exército em marcha contra um inimigo. As armas se imbricam com as silhuetas, e os planos da imagem se confundem, com o fundo geometrizado avançando em direção ao primeiro plano. Temas constantes na obra de Lebrun, como a morte e o sofrimento humano, manifestam-se em imagens religiosas de grandes proporções: *Figures on Cross with Lantern* (1950), duco com 243,9 x 121,9 centímetros, e *Shroud on the Arm of the Cross* (1950), com 91,5 x 306 centímetros. Nessas obras, observa-se o tratamento plástico característico do artista: a fragmentação dos

corpos e a geometrização (de origem cubista). Em contraste, duas imagens de animais apresentam um tratamento plástico distinto, sem a fragmentação das formas: *Mata-mata* (1948), caseína com 62,2 x 74,9 centímetros, que retrata o acasalamento de duas tartarugas, e *Armored Creature* №2 (1950), duco com 30,5 x 91,4 centímetros, que evoca um rinoceronte, apesar do casco enrijecido.

Hyman Bloom, também atualmente pouco conhecido, participou da Bienal com duas pinturas de temática espiritual: *The Rabbi* (1947), com 127 x 91,4 centímetros, e *The Synagogue* (c. 1940), com 165,7 x 118,7 centímetros. O misticismo judaico é evidente tanto na figura do rabino quanto no ritual retratado na sinagoga, cujo tratamento formal com discretas distorções evoca o expressionismo. Já em *The Bride* (1941), óleo com 51,5 x 126,4 centímetros, e em *Treasure Map* (1945), com 106,7 x 81,2 centímetros, observam-se a ênfase nos primeiros planos e uma espacialidade rasa. A obra que destoa do conjunto exibido na Bienal é *Female Corpse, Back View* (1947), com 172,6 x 91,4 centímetros. Nela, um corpo feminino bem-delineado, em posição dorsal e com distorções, exibe sinais evidentes de decomposição, com círculos de cores vermelhas e verdes, notadamente nas nádegas, que apresentam proporções exageradas e áreas mais acentuadas de putrefação. A figura humana é envolvida por



FIGURA 10.
II Bienal de São Paulo, 1953-54.
No primeiro plano, *Josephine Baker Azteca,* de Calder, e *Bycicle Act,* de Ben Shahn. Arquivo Histórico Wanda Svevo.



FIGURA 11.
Ben Shahn, *Bycicle Act*, 1950.
Nanquim, 63,5 x 96,5 cm.
Arquivo Histórico Wanda Svevo.

um contorno branco circular, sugerindo uma forma de panejamento que parece impedir que ela extrapole os limites da composição. Enquanto as pinturas místicas remetem à espiritualidade, essa representação de um corpo deformado e em decomposição explicita a finitude da carne humana de maneira crua.

Na categoria de trabalhos gráficos, Ben Shahn recebeu o prêmio de melhor desenhista estrangeiro por um conjunto de obras figurativas que, em sua maioria, apresentava silhuetas humanas e cenas cotidianas. Entre elas, destacavam-se *Girl Jumping Rope* (1943), *Susannah and the Elders* (1947), *Dancers* (1947), *Bycicle Act* (1950), *Clarinets* (1950) e *The Alphabet* (1951), esta última sendo a única obra abstrata do conjunto. As obras de Motherwell, compostas por quatro desenhos e uma colagem, ainda apresentavam forte proximidade com as composições cubistas. No conjunto de gravuras, coexistiam tanto trabalhos figurativos, como os de Leonard Baskin e Alton Pickens, quanto obras abstratas, a exemplo das de Seong Moy, Sylvia Wald e Ralston Crawford.

Sobre essa participação dos Estados Unidos na Bienal, Zanini avaliou alguns artistas de modo geral, destacando tanto a força quanto a fragilidade de pinturas, desenhos e gravuras de alguns dos participantes. Sobre Rico Lebrun, por exemplo, afirmou que o

artista "obtém um resultado de legítima autenticidade"; já William Baziotes "cria um cosmos hipersensível, na frialdade de suas cores e na interrelação de formas 'inconscientes', não admitindo senão o problema plástico".

> Menção especial merece Willem de Kooning, exemplo do artista moderno envolvido pela necessidade de pensar antes que de trabalhar. A linha incontida e descomedida em suas evoluções céleres pela tela, como se tomadas de um ímpeto centrífugo, revelam o peso de anteriores meditações, uma filosofia dramática, a carga do homem indefinido do século XX. (Zanini, 1954, n.p.)

Sobre as gravuras, Zanini observou que a participação "é um pouco mais miúda" e, entre os desenhos, destacou Ben Shahn, "com o purismo orgânico de seu trabalho tenso e irônico", sendo *Acrobacia em bicicleta* [Bycicle Act] uma obra, segundo ele, "de notável composição" e que fazia jus ao melhor desenho estrangeiro naquela Bienal. Já em relação a Silvia Wald e Seong Moy, comentou que "quase não participam da exposição, tal é a má colocação de suas obras. Vimo-las por verdadeiro acaso, e serviram para reforçar nossa opinião de que os ianques praticam realmente uma técnica gráfica de considerável valor" (Zanini, 1954, n.p.).

Para além dessas apreciações positivas, Zanini considerou a sala especial de Calder uma das mais significativas daquela Bienal:

> Nos *mobiles*, sentimos palpitar a notável força criadora de sua arte travessa e irreverente, que exige ventiladores (à falta de vento direto) ou empurrões com as mãos e os pés – as crianças aprenderam logo isso – nos instantes em que os guardas se distraem. Nasce, da movimentação dessas armações frágeis e equilibradas, um fabuloso mundo de ritmos e proporções, como se fossem dotadas de vida, como se, nos fios delgados que unem suas formas, circulasse o sangue. Há em Calder toda a ressonância pragmática da vida americana e o poder expressivo do artista capaz de encontrar caminhos inesperados. (Zanini, 1954, n.p.)

Talvez seja prudente lembrar que o nome do artista já havia recebido destaque no Brasil, bem como sua produção fora relacionada aos debates da arte abstrata neste país.[32] Por ocasião da exposição individual do artista no MoMA, em 1944, Mário Pedrosa (2000a, p. 54; 2000b, p. 71) publicou dois textos sobre a produção de Calder, tornando o nome deste mais familiar ao público carioca. Também em 1948, por ocasião de sua exposição no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, e no MASP, em São Paulo, sua obra ganhou visibilidade no Brasil. O artista acabou permanecendo dois meses no país, período em que se aproximou de intelectuais,

arquitetos, críticos e artistas (cf. Moura, 2014).

Comumente, a mostra de Picasso é associada à representação dos Estados Unidos, pois o MoMA emprestou 17 obras de sua coleção, e Nelson Rockefeller cedeu duas de sua coleção particular, o que fez com que o museu nova-iorquino fosse apresentado como colaborador na organização. *Guernica* (1937) e *Card Player* (1913-1914) foram enviadas diretamente da exposição em Milão para São Paulo, e a Bienal arcou com os custos de transporte das obras da Itália para o Brasil e, posteriormente, seu envio para Nova York.[33] Para Mário Barata, a mostra de Picasso era o "mais belo conjunto ali exposto. Sua beleza é tal, sua qualidade é tão evidente, que mereceu o maior prêmio que um artista pode ter: o de ensejar aos visitantes a necessidade de sentarem-se para contemplar as obras" (Barata, 1954).

Ainda no que diz respeito às resenhas sobre a II Bienal, Aline B. Louchheim, repórter do *New York Times*, afirma que a Bienal "não é apenas a maior de seu tipo, mas, na opinião da maioria dos visitantes internacionais, a melhor já realizada" (Louchheim, 1954a, n.p., tradução minha). Esse sucesso se devia, em parte, à decisão dos países de exibir um conjunto de obras de artistas selecionados, apresentar trabalhos inovadores e organizar seções históricas relevantes. A crítica também observou que, apesar das particularidades nacionais,

a arte moderna parecia comunicar-se por meio de uma linguagem universal. Em relação à representação dos Estados Unidos, Louchheim (1954a, n.p., tradução minha) destacou tanto pontos positivos quanto pontos negativos:

> Calder reinou absoluto: original, talentoso e totalmente alinhado com o nosso tempo. Os artistas gráficos também nos encheram de orgulho, desde a linha emaranhada e aracnídea de Glasco até a tensa de Shahn, das imagens esfumaçadas de Corbett às xilogravuras inequívocas de Baskin que transmitem imagens perturbadoras.[34]

Ao analisar a seção de pintores, contudo, ela ressalta que algumas obras com apelo visual imediato ("*punch* de exposição") ganharam destaque, mesmo não possuindo a mesma profundidade que a de trabalhos como os de De Kooning (cuja seleção poderia ter sido mais precisa, segundo ela). Hyman Bloom pareceu menos expressivo que o usual, e Rico Lebrun, um tanto superficial. Louchheim lamenta a ausência de um artista mais ousado para elevar a seção, ou de obras mais representativas de De Kooning, que pudessem confirmar a reputação do artista (cf. Louchheim, 1954a).[35]

Louchheim apresentou a resenha mais perspicaz sobre a participação dos Estados Unidos na II Bienal. Sua cobertura, intitulada

"Brazil's Biennial a High Point" ["Bienal do Brasil: um ponto alto"] (cf. Louchheim, 1954a), considerou que a Bienal continha "muito mais ouro" do que outras mostras de arte internacionais. Impressionada com a escala da exposição, Louchheim questiona, em "Cultural Diplomacy: An Art We Neglect" (cf. Louchheim, 1954b), se tais eventos seriam relevantes apenas para a comunidade artística e intelectual, ou se também funcionariam como ferramentas estratégicas de política externa durante a Guerra Fria, utilizadas para se obter influência e alianças. A autora relata, ainda, que muitas nações, especialmente as europeias, viam a Bienal como uma oportunidade para exibirem sua cultura e sofisticação ao Novo Mundo, enquanto os países latino-americanos buscavam romper com estereótipos de atraso ou subordinação a seu poderoso vizinho do norte. No entanto, de forma singular entre as 39 nações participantes, os Estados Unidos careciam de endosso e financiamento oficiais por parte de seu governo.

Louchheim também destaca o contraste: os comissários de outros países estavam intensamente envolvidos em apresentar o melhor de suas respectivas nações e em buscar prêmios como prova de glória artística nacional; os Estados Unidos, por sua vez, dependiam do MoMA (financiado pelo Rockefeller Brothers Fund) para organizar e custear sua presença no evento. Embora os móbiles

de Alexander Calder tenham se destacado, conquistando uma posição proeminente, a ausência de patrocínio governamental reforçou percepções negativas sobre a suposta indiferença dos Estados Unidos à cultura, assim como a crença de que o país confiava unicamente em seu poder financeiro para garantir alianças. Louchheim questiona, por fim, se seria melhor arriscar críticas pela ausência de apoio oficial ou, ao contrário, apaziguar os conservadores domésticos com uma arte menos desafiadora e mais palatável às expectativas ideológicas da época (cf. Louchheim, 1954b). A alusão à possibilidade de a arte agradar ao congresso seguramente faz referência ao caso de censura da mostra "Advancing American Art" e à permanência das críticas à arte moderna entre setores conservadores da sociedade norte-americana, conforme Barr discutiu em seu artigo no *New York Times*.

Para resolver a questão, Louchheim sugere a concessão de apoio governamental a grupos privados, como o MoMA, ou a criação de um programa cultural abrangente, vinculado ao Departamento de Estado e liderado por especialistas em arte comprometidos com a valorização da expressão contemporânea. Ela conclui que conquistar o respeito pela cultura norte-americana – particularmente por sua arte e arquitetura de vanguarda – era essencial para a construção de alianças genuínas com parceiros internacionais reticentes, algo

inatingível por meio da indiferença ou da hostilidade em relação às próprias conquistas artísticas do país (cf. Louchheim, 1954b).

A autora também menciona detalhes relacionados à falta de apoio oficial por parte dos Estados Unidos e relata o sentimento de desapontamento manifestado por outros participantes quanto a algumas autoridades norte-americanas:

> Embora certos membros do Departamento de Estado tenham comparecido à abertura oficial como indivíduos, o Embaixador não compareceu nem enviou um representante devidamente autorizado para estar presente e formalizar a fila de cumprimentos na exposição norte-americana, como seus colegas fizeram com grande pompa para os outros países líderes. (Um brasileiro comentou cinicamente: "Ele provavelmente está jogando golfe. Não é isso que os americanos em cargos públicos fazem?") (Louchheim, 1954b, n.p., tradução minha)[36]

Esses detalhes sugerem que tais omissões teriam afetado a percepção internacional sobre o grau de importância atribuído pelos Estados Unidos ao evento, possivelmente reforçando a hipótese, apresentada em outras análises, de uma postura negligente em relação à cultura e de um alinhamento ao materialismo pragmático. Louchheim (1954b, n.p., tradução minha) argumenta que essa postura "[r]eflete a acusação de que somos bárbaros culturais,

interessados apenas em dólares e materialismo. Eles sabem que nossa atitude ofende a maioria das nações cuja amizade buscamos e reforça a impressão de que acreditamos poder 'comprar' a amizade e as alianças". É importante notar, em conclusão, que essas questões emergem como resultado de uma comparação com as ações das autoridades estrangeiras, e não como um relatório objetivo ou formal da atuação norte-americana no evento, posição que espelha o contexto próprio da Guerra Fria (cf. Louchheim, 1954b).

Sabe-se que os esforços empreendidos para a organização da II Bienal de São Paulo, vinculada às comemorações do IV Centenário da cidade, resultaram em um evento que reuniu o maior contingente de obras de arte da década de 1950 – aspecto destacado por Louchheim. A grandiosidade da edição deveu-se, portanto, a esta se atrelar às comemorações do aniversário de São Paulo e ao subsídio financeiro público para a sua realização. Nas resenhas do período, são frequentes os elogios às seções históricas, como o cubismo e o futurismo, às mostras de James Ensor, Piet Mondrian, Paul Klee, assim como à de Picasso (75 obras) e à de Calder. Com abertura em dezembro de 1953 e encerramento em fevereiro de 1954, justamente para acompanhar o calendário das comemorações do IV Centenário, a II Bienal foi uma edição sem precedentes no mundo pelo volume e pela importância

do conjunto de obras reunidas, pois, além de trazer núcleos históricos da arte moderna, exibiu produções de artistas contemporâneos dos países participantes. É importante lembrar que o Parque Ibirapuera, com seus respectivos prédios, projetados por Oscar Niemeyer, foi criado para essa ocasião.

BIENAL DE ARQUITETURA

Paralelamente à Bienal de Artes, a Bienal de Arquitetura, embora com menor destaque, contribuiu para a promoção da arquitetura moderna e a consolidação de alianças culturais. A representação dos Estados Unidos na II Bienal de São Paulo incluiu uma versão da exposição "Built in USA: Post-war Architecture", originalmente apresentada pelo MoMA em 1945. A mostra, que seguiu para o Brasil, era composta por 46 fotografias e 43 painéis com textos, além de dois pôsteres, totalizando 43 construções de 32 arquitetos. Conforme o texto da exposição, a proposta era contrastar a coleção de edifícios norte-americanos anteriores à Segunda Guerra com o florescimento arquitetônico do pós-guerra. Esse desenvolvimento teria sido impulsionado pela formação de arquitetos que romperam

com estilos tradicionais (como Frank Lloyd Wright e Ludwig Mies van der Rohe), pelo reconhecimento do talento destes por parte do governo e de empresas e pela maturidade de grandes escritórios de arquitetura. A seleção abrangia edifícios variados, incluindo escritórios, escolas, residências, hospitais, fábricas, capelas e usinas, escolhidos por sua relevância histórica e qualidade artística.

A proposta de exibir "Built in USA: Post-war Architecture" teria partido de Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do Patrimônio Histórico Nacional, a quem McCray conhecera na residência dos Rockefeller. Em carta ao diretor brasileiro, o diretor do International Program manifesta entusiasmo com a perspectiva de apresentar a referida exposição no Rio de Janeiro após sua exibição na Bienal de São Paulo. McCray também se demonstra satisfeito com a confirmação do espaço no Ministério da Educação e com a expectativa de que um arquiteto como Affonso Eduardo Reidy assumisse a responsabilidade pela instalação. Ele menciona, ainda, o interesse de Paulo Bittencourt em expor a mostra no MAM Rio e a disposição do adido cultural Gordon Brown em colaborar para o seu sucesso, solicitando informações sobre custos de transporte, montagem,

seguro e a viabilidade de um catálogo.[37] Apesar das tratativas para exibir a mostra em espaços diversos, a embaixada acabou por acolher a exposição.[38]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, pode-se dizer que Bienal de São Paulo, em seus primórdios, foi um palco estratégico para a projeção da hegemonia estadunidense no âmbito da arte contemporânea, notadamente durante a Guerra Fria cultural na década de 1960. Não obstante as críticas à representação inaugural, em 1951, o evento propiciou a experimentação e o aprimoramento de estratégias de diplomacia cultural, refletindo uma crescente percepção da centralidade da Bienal na moldagem de narrativas internacionais acerca da produção artística norte-americana. Em um contexto de acirramento ideológico, a Bienal afirmou-se como instrumento crucial para a consolidação da influência cultural dos Estados Unidos mediante a reiterada narrativa sobre inovação, liberdade criativa e diversidade expressiva, em nítido contraste com as restrições ideológicas imputadas à União Soviética e seus satélites.

Mesmo que não tratadas neste texto, cabe mencionar que as demais representações dos Estados Unidos, sobretudo no final da década de 1950, passaram a enfatizar a autonomia e a originalidade de sua produção, em um movimento de progressivo distanciamento da influência europeia. O evento brasileiro consolidou-se como arena estratégica na nova geopolítica das artes, na qual os Estados Unidos ambicionavam a primazia. A originalidade e a autoria, assim, emergiram como elementos distintivos, patenteados tanto nas escolhas curatoriais quanto no modelo expositivo adotado e nos debates estéticos suscitados, sinalizando um processo contínuo de experimentação e refinamento – esses elementos, inclusive, eram enfatizados nos textos que acompanhavam as exposições, nas entrevistas e nos *press releases* distribuídos à imprensa. Se o MoMA, por intermédio de seu International Program, promoveu a circulação e a validação da arte norte-americana, a USIA deu continuidade a esse projeto até 1967, o que culminou na IX Bienal de São Paulo, que consagrou a *pop art* como paradigma da arte contemporânea.

Reconhecendo a insuficiência da mera diversidade para orientar uma historiografia linear da arte, a busca por privilegiar autoria e originalidade, que determinou as participações dos Estados Unidos a partir do final da década de 1950, acabou fixando o modelo

que combinava uma mostra individual de um artista consagrado com uma coletiva de jovens talentos, cujas obras, embora em diálogo com a do artista principal, sinalizavam novas tendências na produção contemporânea do país. A reiteração desse modelo ao longo da década de 1960 contribuiu para a sedimentação da narrativa que sinalizava os Estados Unidos não apenas como o centro da arte contemporânea, mas como sua própria metonímia, conferindo à participação na II Bienal, na década anterior, um caráter singular e inaugural.

NOTAS

1. Esta pesquisa é resultante do financiamento da FAPESP e compreende o Projeto Temático: "Geopolíticas institucionais: arte em disputa nas mostras internacionais circulantes no Brasil (1948-1978)", processo 22/12333-3, e "As representações dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo: palco da Guerra Fria cultural?", projeto de pesquisa no exterior, processo 17/08562-9.

2. Agreement between The Museu de Arte Moderna of São Paulo and The Museum of Modern Art of New York, 19 out. 1950. Localizado no Museum of Modern Art Archives, NY, IC/IP. IV.A.7.

3. Carta de Nelson A. Rockefeller para Dean G. Acheson (secretário de Estado). Nova York, 2 nov. 1950. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II. 38.

4. Carta de Nelson A. Rockefeller para Maria Martins. Nova York, 2 abr. 1948. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II. 38. Texto original: "I can't tell you what a pleasure it is to work with you again on an important cultural program between our two countries. We got so many things underway together during the war that it's wonderful to see some of them bearing fruit and being carried forward, and I do hope that it may be possible for this to work out". Tradução minha.

5. Carta de Nelson A. Rockefeller para Yolanda e Francisco Matarazzo. Nova York, 27 jul. 1950. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II. 38. Texto original: "I have great respect for her judgment and if Maria can be instrumental in bringing in a more active group, nothing would please me more". Tradução minha.

6. Carta de William C. Johnstone Jr. para Nelson A. Rockefeller. Nova York, 9 abr. 1951. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II. 38. Texto original: "I should like to express to you, on behalf of the Department, the feeling of gratification around this Agreement which is so much in line with the Cultural Agreement recently signed between the Governments of Brazil and the United States. I should also like to assure you that this

experimental program will be watched with sympathetic interest and to wish you the fullest measure of success in the undertaking". Tradução minha.

7. A empresa de transporte marítimo Moore-McCormack Lines também contribuiu de modo considerável com o International Program, transportando gratuitamente obras para serem exibidas no estrangeiro e colaborando com a produção de catálogos de exposições em diversas ocasiões.

8. Helen Franc foi editora associada do International Program do MoMA.

9. Organizada em 1941 pelo Art Committee do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, a exposição "Contemporary North American Painting", que circulou pela América Latina, também teve seus trabalhos selecionados pelos diretores do Museum of Natural History, do Brooklyn Museum, do Metropolitan Museum, do Museum of Modern Art de Nova York e do Whitney Museum.

10 Carta de Nelson A. Rockefeller para René d'Harnoncourt. Nova York, 12 mar. 1951. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II. 38. Texto original: "I was highly impressed this morning reading the summary of your committee's report in the New York Times, and I hope that it will be as convincing to the big boys as it is to the man in the street. To me it seems the one positive formulation of what America stands for in economic and social development that has been made in the last ten years". Tradução minha.

11. Artists selected for São Paulo. 14 maio 1951. Localizado no Museum of Modern Art Archives, NY, RDH, II. 38.

12. Carta de René d'Harnoncourt para Francisco Matarazzo (com cópia para o Sr. Rockefeller). Nova York, 15 mai. 1951. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II. 38. Texto original: "In addition to painters born or trained in the United States, this list includes several artists who have made their reputations in Europe but who have since become completely a part of our art world and are considered Americans here like the others. This seems to me of particular importance since it has always been characteristic of major art centers that they attract talents from everywhere in the world". Tradução minha.

13. Texto original completo: "It is obvious that those who equate modern art with totalitarianism are ignorant of the facts. To call modern art communistic is bizarre as well as very damaging to modern artists; yet it is an accusation frequently made. Most people are merely expressing a common dislike by means of a common prejudice. But this is a point of view which is encouraged by the more reckless and resentful academic artists and their political mouthpieces in Congress and elsewhere. It was given voice in the recent attack on the Metropolitan Museum by the National Sculpture Society, in the ridiculous but sinister debate in the Los Angeles City Council late in 1951, and in the well-coached speeches of Representative George A. Dondero of Michigan. Those who assert or imply that modern art is a subversive instrument of the Kremlin are guilty of fantastic falsehood".

14. Segundo informações retiradas do catálogo da I Bienal de São Paulo, os Estados Unidos exibiram um total de 76 pinturas de 32 artistas, 16 esculturas de 16 escultores e trinta gravuras produzidas por dez gravadores. O número de obras atribuídas aos pintores variava entre uma e três, dependendo do tamanho de cada uma delas. No que diz respeito às esculturas, cada artista teve somente uma obra selecionada, enquanto os gravadores tiveram três cada um. O núcleo de pintura incluía Ivan Le Lorraine Albright, William Baziotes, Hyman Bloom, Peter Blume, Charles Burchfield, Stuart Davis, Max Ernst, Philip Evergood, Lyonel Feininger, Fritz Glarner, Morris Graves, George Grosz, Edward Hopper, Willem de Kooning, Yasuo Kuniyoshi, Jacob Lawrence, Jack Levine, Loren MacIver, John Marin, Reginald Marsh, Georgia O'Keeffe, Irene Rice Pereira, Alton Pickens, Jackson Pollock, Mark Rothko, Ben Shahn, Charles Sheeler, Yves Tanguy, Pavel Tchelitchew, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin e Max Weber. O núcleo de escultura incluía Saul Baizerman, Alexander Calder, José de Creeft, Herbert Ferber, Chaim Gross, David Hare, Minna Harkavy, Robert B. Howard, Jacques Lipchitz, Richard Lippold, Oronzio Maldarelli, Isamu Noguchi, Hugo Robus, Theodore Roszak, David Smith e William Zorach. Já a mostra de gravuras exibiu Federico Castellan, Adolf Dehn, Sue Fuller, Robert Gwathmey, Max Kahn, Misch Kohn, Armin Landeck, Mauricio Lasansky, Boris Margo e Louis Schanker.

15. Texto original: "It long has been recognized that the arts in general have been eminently successful in overcoming the cultural obstacles to more complete understanding among nations. Examples of the visual arts, transcending as they do language barriers, would seem to be particularly suited to this important task. It is, therefore, heartening to know that the purpose of the new committee is not only to continue the Museum's international program but to expand it".

16. Por reconhecer a importância das obras na I Bienal, a Embaixada dos Estados Unidos tentou circular a representação norte-americana por outras cidades brasileiras, mas sem sucesso. Segundo o MoMA, as obras já estavam comprometidas com eventos naquele país.

17. "Alfred Barr also recognised the value of artistic pluralism as a Cold War policy, recommending in 1952 that the process of selecting artworks for overseas exhibitions organised by MoMA's International Program should consider not solely their quality but also an ability to convincingly demonstrate the country's 'tolerance for self-criticism and diversity of social attitudes'."

18. Carta de Alfred Barr para Harrison Kerr. Nova York, 18 mai. 1949. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II.38. Texto original: "For political and social reasons, as well as artistic, I think their inclusion would be wise, but I should include only work done in this country". Tradução minha.

19. Recommendations in the Field of Cultural Exchange (relatório de René d'Harnoncourt para Nelson A. Rockefeller), 21 jun. 1945. Localizado no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II.28. Texto original: "The opinion that only American achievements should be put forward in exhibitions and other cultural activities which are being held by some of our officials, has, I believe, a great deal of harm. The few exhibitions, notably that of the Prints from the Rosenwald Collection showing great art from all over the world, have not only been an enormous success but have brought the realization to many people in South America that the United States is today a cultural center of the world. As such a center, the United States takes on a much greater importance in the Latin American mind than if it were presented only on the strength of its national efforts". Tradução minha. As despesas de viagem de d'Harnoncourt, no valor de U$ 2.500, foram pagas pelo Office of Inter-American Affairs, conforme consta na correspondência sobre o caso. A viagem de d'Harnoncourt pelo Brasil foi apresentada por ele como oportuna para "incentivar intercâmbio entre artistas modernos de nossos países", que continua: "minha viagem, tem assim, por finalidade, permitir um conhecimento mais exato das possibilidades dos artistas brasileiros, a fim de que seja levado a efeito, com êxito, o nosso plano de cooperação intelectual". (A arquitetura..., 1945, n.p.).

20. Carta de Francisco Matarazzo para René d'Harnoncourt. Nova York, 11 nov. 1952. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II.38.

21. Carta de René d'Harnoncourt para Francisco Matarazzo. Nova York, 3 dez. 1952. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II.38. Texto original: "I am delighted to know that Maria is coming this month and am looking forward very much to discussing with her our participation in the Bienal". Tradução minha.

22. Carta da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo para Maria Martins. São Paulo, 13 fev. 1953. Localizada no Museum of Modern Art Archives. Collection IC/IP. Series Folder I.A.379. Apenas a primeira folha do documento foi preservada; o restante encontra-se extraviado. Tradução minha.

23. Carta de Porter McCray para Arturo Profili. Nova York, 28 abr. 1953. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH VI. 1.

24. Carta de Porter McCray para René d'Harnoncourt (com cópia para Arturo Profili). Nova York, 4 dez. 1953. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, IC/IP I.A.380. Texto original: "It seems that Washington has proposed for an official participation at the IV Centennial in July [...] (probably prepared directly by Brecker's office or the Smithsonian) and the American representatives in Brazil are insisting upon the theme: 'The United States walks toward peace, progress, and prosperity.' Brecker wonders if you could informally discuss the matter with our Government representatives and encourage Washington's original proposal. I have told him I would write to you and ask if you would be willing, either to support his request in discussion with appropriate authorities, or prepare an alternate acceptable to all, and subject to fewer pitfalls than Dick feels would characterize the second proposal". Tradução minha.

25. Carta de Nelson A. Rockefeller para Arturo Profili. Nova York, 8 mar. 1951. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II.38.

26. Carta de René d'Harnoncourt para Nelson A. Rockefeller. Nova York, 7 mar. 1951. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RdH II.3807. Texto original: "Mr. Matarazzo is in town for two or three days only. He suggested that a letter signed by both you and him be sent to Mr. Moore of the Moore-McCormack Lines, requesting space on their boats for the transportation of pictures to Sao Paulo and back. Louise tells me that you know

Mr. Moore, so I am simply attaching a draft of an official letter to be signed by both you and Mr. Matarazzo. It seems to me, however, that to be effective such a letter should probably be preceded or introduced by a personal call or note from you to Mr. Moore". Tradução minha. A carta supracitada também se encontra nos arquivos do MoMA.

27. "This time all countries have followed the suggestion of the Biennial Commission by reducing the number of artists and showing more examples of each." (Louchheim, 1953, n.p.).

28. U.S. Representation: II Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo, [s.d.], [s.l.]. Documento localizado no Museum of Modern Art Archives, IC/IP I.A.366. Texto original completo: "This year sixteen artists, represented by paintings or drawings or prints, have been chosen to illustrate the variety of styles and view-points which is characteristic of the art of the United States today. The group included painters of established reputation as well as younger men at the beginning of their careers. In recent years, the graphic arts have been explored in the United States with unparalleled vigor and curiosity. This year's print selection gives some indication of the range of style and media. In addition to the group representation, we have been asked by the Directorate of the Bienal to prepare a larger exhibition of one outstanding artist. We have accordingly assembled a one-man show of the sculptor, Alexandre Calder, whose rare qualities of invention have won him international recognition". Tradução minha.

29. Bradley Walker Tomlin havia falecido em maio de 1953; porém, o MoMA esperava que suas obras pudessem concorrer ao prêmio, haja vista ele ter sido selecionado antes do seu falecimento e ter participado da primeira edição da Bienal brasileira. Cf. Carta de Porter McCray para Arturo Profili. 20 ago. 1953. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, Collection RdH, VI 11.

30. The Museum of Modern Art Archives, NY. International Council & International Program Record, I.A.366.

31. As obras de Baziotes expostas na II Bienal foram: *Jungle Night*, pintura a óleo de 1953 (182,8 x 91,4 cm); *The Net*, pintura a óleo de 1953 (50,2 x 102,3 cm); e *Moon Phantasy*, pintura a óleo de 1952 (121,9 x 91,5 cm).

32. Sobre as mostra de Calder no Brasil, cf. Jaremtchuk (2025).

33. Carta de Rose R. Kolmetz para Arturo Profili. 17 nov. 1953. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, Collection IC/IP. I.A.379.

34. Texto original: "Calder reigned supreme here: original, accomplished and wholly of our time. The graphic artists did us proud, also, from Glasco's tangled spidery line to Shahn's tensile one, from Corbett's smokey images to Baskin's unequivocal woodcuts conveying troubled images." Tradução minha.

35. Enviada pelo *New York Times*, a repórter viajou a São Paulo. Por não conhecer a cidade, recorreu a René d'Harnoncourt, diretor do MoMA, solicitando uma indicação de hotel. D'Harnoncourt, por sua vez, pediu a Arturo Profili que se encarregasse da reserva para a jornalista. Carta de René d'Harnoncourt para Arturo Profili. Nova York, 16 abr. 1953. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, RDH, IV 271.

36. Texto original: "Although certain members of the State Department came to the official opening as individuals, the American Ambassador neither appeared nor sent a duly authorized delegate to stand with and formalize a receiving line in the American exhibition as his colleagues did with great show for the other leading countries. (One Brazilian cynically remarked: 'He's probably playing golf. Isn't that what Americans in public life do?)". Tradução minha.

37. Carta de Porter McCray para Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nova York, 25 abr. 1954. Localizada no Museum of Modern Art Archives, NY, IC/IP I.A.320.

38. A mostra na embaixada teve o apoio do Instituto Brasil-Estados Unidos e do Instituto de Arquitetos do Brasil. Henrique Mindlin deu uma palestra intitulada "Moderna arquitetura nos EUA: uma expressão do povo" no teatro da embaixada para um público de aproximadamente cinquenta brasileiros. A mostra foi visitada por mais de duas mil pessoas. Cf. Built in USA: Post-war Architecture. ICE-F-19-53. Localizado no Museum of Modern Art Archives, NY, IC/IP I.A.317.

REFERÊNCIAS

A ARQUITETURA brasileira é a primeira do continente. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1945, n.p.

BAILEY, Julia Tatiana. 'Realism Reconsidered': Ben Shahn in London, 1956. **Collecting and Exhibiting American Art at Tate**, Tate Research Publication, 2019. Disponível em: https://www.tate.org.uk/research/publications/modern-american-art-at-tate/essays/realism-reconsidered. Acesso em: 8 jun. 2023.

BARATA, Mário. Presenças e ausências na II Bienal. **Diário de Notícias**, 10 jan. 1954, n.p.

BARR, Alfred H. Is Modern Art Communistic?; On the contrary, says an expert, it is damned in Soviet Russia as it was in Nazi Germany. **The New York Times**, 14 dez. 1952.

BENTO, Antonio. Os americanos na Bienal Paulista. **Diário Carioca,** Rio de Janeiro, 4 nov. 1951.

CULTURAL Reinforcements. **The New York Times**, 28 dez. 1956.

FRANC, Helen M. A Program of Art Exhibition Abroad. **News Bulletin**, dez. 1957, p. 7-16.

JAREMTCHUK, Dária. Traços de uma identidade artística norte-americana em mostras circulantes. In: COUTO, Maria de Fátima Morethy; ALVES, Moema de Bacelar (orgs.). **Exposições e conexões internacionais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948-1978)**. São Paulo: Intermeios, 2025, p. 97-129.

LOUCHHEIM, Aline B. Modern Art Fete Excites Sao Paulo; Calder shares honors with Picasso. **The New York Times**, 8 dez. 1953, n.p.

LOUCHHEIM, Aline B. Brazil's Biennial a High Point; Nations and Movements Notably Represented – Progressive Work. **The New York Times Magazine**, 3 jan. 1954a.

LOUCHHEIM, Aline B. Cultural Diplomacy: An Art We Neglect; How U.S. Artists Might Win Friends and Influence Allies is Shown in a South American Exhibit. **The New York Times**, 3 jan. 1954b.

MACHADO, Lourival Gomes. World Art Goes to São Paulo. In: **Bienal de São Paulo (1st: 1951):** miscellaneous uncatalogued material. Material localizado na MoMA Library. Recorte de periódico (sem indicação de nome), p. 21-23.

McCRAY, Porter. The Museum of Modern Art Oral History Program. [Entrevista concedida a] Sharon Zane. **MoMA Archives Oral History**, 18 abr. 1991. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_mccray.pdf. Acesso em: 4 mai. 2025.

MOURA, Flávio. Mário Pedrosa e o neoconcretismo: a centralidade de um projeto crítico. **Revista Novos Estudos**, n. 99, jul. 2014, p. 137-157.

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. **Catálogo.** I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4. Acesso em: 11 nov. 2025.

PEDROSA, Mário. Calder, escultor de cataventos. In: ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá**: textos escolhidos IV. São Paulo: EDUSP, 2000a, p. 43-66.

PEDROSA, Mário. Tensão e coesão na obra de Calder. In: ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá:** textos escolhidos IV. São Paulo: EDUSP, 2000b, p. 67-79.

ZANINI, Walter. Artes Plásticas. Roteiro da II Bienal (XX). Estados Unidos. **O Tempo**, 23 fev. 1954.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

GARLAKE, Margaret. **Britain and the São Paulo Bienal 1951-1991**. Londres: The British Council, 1991.

GÓMEZ-SICRE, José. Today's Art at São Paulo. **Americas**, Washington, jan. 1958, p. 30-33.

GUILBAUT, Serge. Recycling or Globalizing the Museum: MOMA-Guggenheim approaches. **Parachute: Contemporary Art Magazine**, Montréal, n. 92, out.-dez., 1998, p. 63-67

GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **ARS**, São Paulo, v. 9, n. 18, 2011, p. 148-173.

JACHEC, Nancy. **Politics and Paintings at the Venice Biennale, 1948–64**: Italy and the Idea of Europe. Manchester: Manchester University Press, 2007.

KRENN, Michael L. **Fall-Out Shelters for the Human Spirit:** American Art and the Cold War. Chapel Hill: [s.e.], 2005.

McCOMAS, Jennifer. Reconstructing Cold War Cultural Diplomacy Exhibitions: The Case of Advancing American Art. **Stedelijk Studies**, Amsterdã, v. 2, 2015.

Disponível em: https://stedelijkstudies.com/journal/reconstructing-cold-war-cultural-diplomacy-exhibitions/. Acesso em: 21 nov. 2021.

MUSEUM OF MODERN ART. Circulating Exhibitions 1931-1954. **The Bulletin of the Museum of Modern Art**, Nova York, v. 21, n. 3/4, (verão 1954), p. 3-30.

SIWI, Marco. Art in Orbit: São Paulo, New York, and the Internationalization of Abstract Expressionism. **Luso-Brazilian Review**, v. 61, n. 1, 2024, p. 91-130.

STANISZEWSKI, Mary Anne. **The Power of Display**: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. Cambridge: MIT Press, 1999.

TAYLOR, Alex J. Cold War Diplomacy. In: ROSZAK, Theodore. **The Unknown Political Prisoner (Defiant and Triumphant) 1952**. [s.l.]: Tate Research Publication, 2018. Disponível em: https://www.tate.org.uk/research/in-focus/unknown-political-prisoner/. Acesso em: 20 mai. 2023.

VOGEL, Sabine B. **Art on a Global Scale**. Nova York: SpringerWien, 2010.

WALLACH, Alan. The Museum of Modern Art: The Past's Future. **Journal of Design History**, Oxford, v. 5, n. 3, 1992, p. 207-215.

ZALMAN, Sandra. Modern Art Inc: The Museum of Modern Art v. Huntington Hartford. **Grey Room**, Cambridge, n. 53, (outono 2013), p. 32-59.

SOBRE A AUTORA

Dária Jaremtchuk é Professora Livre Docente pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH/USP). Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991), Mestrado (1999) e Doutorado (2004) em Artes pela Universidade de São Paulo. É professora de História das Artes nos cursos de graduação da EACH/USP e de Pós-graduação em Artes Visuais da ECA/USP. Foi pesquisadora visitante na Brown University (2011-2012) e na Georgetown University (2017-2018), com financiamento da FAPESP. Em 2016, participou do Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP) com investigação sobre o trânsito de artistas brasileiros para os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970. No primeiro semestre de 2019, foi professora visitante na Emory University, Atlanta, por ter sido selecionada pelo Programa Fulbright para a Cátedra de Estudos Brasileiros. Atualmente, realiza pesquisas dedicadas a compreender os "exílios artísticos" nas décadas de 1960 e 1970, assim como as representações oficiais dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo. Como pesquisadora principal, participa do projeto temático "Geopolíticas institucionais: arte em disputa nas mostras internacionais circulantes no Brasil (1948-1978)". Seu livro mais recente, *Políticas de atração: relações culturais entre Estados Unidos e Brasil nas décadas de 1960-1970*, foi publicado pela editora UNESP, com o apoio da FAPESP.

Artigo recebido em 13 de outubro de 2025 e aceito em 10 de novembro de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editor responsável:
Prof. Dr. Claudio Mubarac
https://orcid.org/0000-0003-2648-6558

A POTÊNCIA DE LANÇAR MUNDOS NO MUNDO: CORPOS INSURGENTES E O REGIME ESTÉTICO DAS ARTES DE RANCIÈRE

THE POWER TO LAUNCH WORLDS INTO THE WORLD: INSURGENT BODIES AND RANCIÈRE'S AESTHETIC REGIME OF THE ARTS

LA FUERZA DE LANZAR MUNDOS AL MUNDO: CUERPOS INSURGENTES Y EL RÉGIMEN ESTÉTICO DE LAS ARTES DE RANCIÈRE

LUIZ CAMILLO OSORIO
LUCIA BARROS

RESUMO

O artigo revisita o conceito de regime estético das artes de Jacques Rancière e procura discutir suas potências e limitações no que concerne ao debate, cada vez mais presente na arte contemporânea, acerca da afirmação política das identidades e da autoria. Ao mesmo tempo que a experiência estética emancipa ao redistribuir o sensível, sua promessa de universalidade encontra limites históricos, sobretudo para mulheres e sujeitos marginalizados. Corpos que foram mais personagens do que autoras buscam agora inserir-se no cânone, ou melhor, deslocá-lo e multiplicá-lo. Pretendemos repensar o vínculo entre estética e política incorporando dilemas éticos contemporâneos sem, no entanto, reduzir a arte à função representativa.

PALAVRAS-CHAVE Jacques Rancière; Estética; Política; Feminismo.

Artigos originais

Luiz Camillo Osorio*

https://orcid.org/0000-0003-2069-0363

Lucia Barros**

https://orcid.org/0000-0002-7179-451X

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Brasil

**Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.236958

e-236958

CC BY

ABSTRACT

The article revisits Jacques Rancière's concept of the Aesthetic Regime of the Arts and seeks to discuss its potentials and limitations regarding the increasingly prominent debate in contemporary art about the political affirmation of identities and authorship. While the aesthetic experience emancipates by redistributing the sensible, its promise of universality encounters historical limits, especially for women and marginalized subjects. Heterogenous bodies, assuming its own authorship, seek to insert themselves into the canon, or rather, to displace and multiply it. We aim to rethink the link between aesthetics and politics by incorporating contemporary ethical dilemmas without, however, reducing art to a representational function.

KEYWORDS Jacques Rancière; Aesthetics; Politics; Feminism.

RESUMEN

El artículo retoma el concepto de régimen estético de las artes de Jacques Rancière y trata de discutir sus poderes y limitaciones en relación con el debate, cada vez más presente en el arte contemporáneo, sobre la afirmación política de las identidades y la autoría. Si bien la experiencia estética emancipa redistribuyendo lo sensible, su promesa de universalidad encuentra límites históricos, especialmente para las mujeres y los sujetos marginados. Cuerpos que han sido más personajes que autores buscan ahora insertarse en el canon o, mejor dicho, desplazarlo y multiplicarlo. Pretendemos repensar el vínculo entre estética y política incorporando dilemas éticos contemporáneos sin por ello reducir el arte a su función representativa.

PALABRAS CLAVE Jacques Rancière; Estética; Política; Feminismo.

No final da primeira estrofe da canção "Livros", Caetano Veloso afirma: "Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso e, sem dúvida, sobretudo o verso é o que pode lançar mundos no mundo" (Veloso, 1997). O compositor retira-se de sua prerrogativa de autor, de modo que o verso aparenta ser uma entidade animada, cuja função é lançar mundos no mundo. O que não é nenhuma novidade; desde a Bíblia a palavra inicia o mundo:[1] "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus". Porém, no decorrer da canção, percebemos que a premissa transcendental das palavras tem para o artista uma vocação mais profana: "Os livros são objetos transcendentes, mas podemos amá-los do amor táctil que votamos aos maços de cigarro" (Veloso, 1997). O autor da canção descarta qualquer aura de transcendência mística do verso e o compara à devoção que os fumantes têm pelos seus maços de cigarro. Nesse sentido, a elevação bíblica do verso funde-se com o prazer mundano do tabaco.

Ainda assim, mesmo que desfeita a afinidade bíblica da canção, o livro é descrito como um objeto transcendente. E devemos

distinguir o transcendental do transcendente, na medida em que o verso não aspira a ir além da experiência, mas a fundar as condições de possibilidade de novas formas de experiência, logo, de instauração de mundo. Assim, reitera-se a caracterização das palavras como uma entidade animada, que abre horizontes de sentido até então inimagináveis. Logo, se não Deus, quem lança os versos que lançam mundos no mundo? A canção de Caetano Veloso revela o desinteresse por esta origem. Ao escrever uma música que fala de livros, o autor desestabiliza sua posição de artista e coloca-se também na posição de leitor. O que está em jogo não é de onde a palavra sai, e sim para onde ela vai. No cerne da desapropriação da palavra não está inscrito o despojamento narcísico do autor, mas o pressuposto de autonomia do verso, no qual vem a reboque o princípio de igualdade da percepção, em que os afetos circulam disponíveis e qualquer pessoa seria capaz de devotar aos livros seus afetos.

No entanto, mesmo que não haja divisão entre aqueles que fumam, aqueles que leem e os que fumam lendo, o livro é um objeto singular, que vai além de si mesmo, e o cigarro, não. Enquanto estes limitam-se ao jogo do prazer e do vício, os livros podem lançar

mundos no mundo. Nesse sentido, o que configura o livro como um objeto transcendente é sua capacidade de potencialmente abrir-se para a vida ao invés de encerrar-se em si mesmo. De proporcionar uma experiência singular, disponível para qualquer um e, portanto, potencialmente coletiva.

Quando a transcendência do verbo deixa de ser Deus para ser mundo, ela passa a se configurar pela sua potência autônoma enquanto experiência estética. Importante pensarmos essa potência autônoma que nasce junto ao regime estético moderno não enquanto desconexão entre arte e realidade, mas como uma indeterminação do modo pelo qual o ficcional se faz mundo, ou seja, produz sentido. Não há mais um vínculo, determinado pela mimesis, entre o fazer artístico e a experiência estética. Para o filósofo francês Jacques Rancière, no momento em que a palavra deixa de ser identificada com o bem e o ideal cristão e passa a circular livremente entre toda sorte de tabagistas, surge um novo regime de identificação da arte, que ele chamará de regime estético da arte.[2] Para Rancière, esse processo teve início muito antes das vanguardas do século XX. Ainda assim, a noção de regime estético da arte oferece subsídios extremamente frutíferos para pensarmos a arte nos dias de hoje; não à toa, é um conceito muito caro a diversos teóricos, pesquisadores e estetas.

Gostaríamos, entretanto, de retornar à questão da origem da obra; assim como Caetano, Rancière não se importa com a autoria da obra de arte, mas com sua potência de criar mundos, que se dá justamente pela autonomia e transcendência da palavra, capaz de afetar a todos. O fato de não importar quem fala, mas como se fala, não significa que seja irrelevante a voz do autor, uma vez que sabemos que, historicamente, muitos corpos e sujeitos não hegemônicos foram mantidos à margem do espaço da arte. O que vai nos interessar ao longo deste artigo não será a desconexão entre quem fala e o que se diz, entre voz e palavra, mas a multiplicação das formas de relacionar – quem diz e o que se diz – o ficcional e o real. A arte, para trazer o crítico Mario Pedrosa, deve continuar sendo um exercício experimental de liberdade que implique os corpos na produção proliferante de sentido, sem subjugá-los a ter que dizer uma única coisa, sempre a partir do mesmo lugar e com um mesmo endereçamento. O desafio é o de tentar trabalhar esta ampliação dos lugares de fala poética sem, com isso, estabelecer um vínculo determinista entre quem fala e os mundos que se abrem pelo dizer poético. Não se trata de um problema simples, e é justamente esta complexidade que não pode ser abandonada, uma vez que a política da arte não pode retomar a premissa da origem e da identidade sem perder o que se instaura, no encontro aberto e sem

endereçamento definido, entre ela e seus públicos. Como salientou Rancière em livro recente, "a política é uma esfera de experiência na medida mesmo em que é impossível circunscrever este espaço e traçar suas fronteiras" (Rancière, 2023, p. 134, tradução nossa).

Ao mesmo tempo que a prerrogativa de autonomia da obra de arte e a igualdade da percepção vinculam a experiência estética à política, como veremos mais adiante, nas últimas décadas, a questão da autoria da obra de arte vem ocupando um espaço cada vez maior nos debates políticos e no próprio regime de legibilidade das obras. Enquanto foi possível estabelecer um diálogo sem muita tensão entre os contemporâneos Jacques Rancière e Caetano Veloso, pensar a arte hoje à luz da noção de regime estético das artes, tal como formulada pelo filósofo, pode causar alguns ruídos. Por outro lado, paradoxalmente, insistir no vínculo entre estética e política, que caracteriza esse regime de identificação das artes, parece ser uma das maneiras de tentar oxigenar alguns debates, hoje cerceados por uma moral que recusa o dissenso. Para pensarmos os limites e as possibilidades daquela noção, conforme proposta por Rancière, será necessário retornar à sua origem.

Durante o período clássico, tomado aqui como regime representacional/poético tal qual descrito por Rancière, a sociedade seguia uma hierarquia rígida e duradoura, atribuindo a cada grupo e indivíduo um lugar definido. Essa estrutura proporcionava uma base sólida e expectativas limitadas, consideradas condições propícias à felicidade e segurança das classes mais humildes, historicamente oprimidas. Evidentemente, isso nunca inibiu o surgimento de grandes artistas e obras de arte. É de dentro deste regime hierarquizado de convenções e protocolos, tanto sobre o que se podia representar como os modos de fazê-lo, que a arte teve que encontrar força plástica para produzir os resultados estéticos que conhecemos.

O fato de ter sido feita no interior do regime representacional, em que modos de fazer e formas de apreensão estavam normatizadas, jamais coibiu a arte de dar a ver a beleza e de produzir mundos. No entanto, no século XIX europeu, segundo Rancière, essa ordem normativa foi desfeita, e as palavras, imagens, sonhos e aspirações tornaram-se acessíveis a todos. Surgia por toda parte, em todos os poros da sociedade moderna, um levante da multidão de aspirações e desejos, um ciclo incessante de estímulos. Ao analisar por que Emma Bovary teve que ser morta ["*Why Emma Bovary Had to Be Killed*", em referência ao título de seu artigo], Rancière (2008) observa que a

sociedade transformou-se, então, em um redemoinho de indivíduos com aspirações igualitárias, que queriam desfrutar de tudo o que era agradável, inclusive os prazeres sensoriais.

Rancière procura retirar as questões sociais de sua vinculação restrita com as normas representativas e dar-lhes indeterminação e liberdade, constituindo o que ele denominaria de regime estético. (Rancière, 2019a). O que significa retirar a estética do aquário do bom gosto e colocá-la enquanto formas, nada pacificadas, de partilha da experiência. Paralelamente, a política deixa de ser analisada em termos de causa e efeito e torna-se o processo, indeterminado *a priori*, de construção de outras realidades possíveis. Nesse sentido, afirmar que, a partir daquele momento, os indivíduos tornaram-se livres e iguais não é sinônimo de assumir que todas as pessoas possuíam os mesmos direitos na prática, mas que, de acordo com o autor, partilhavam do mesmo princípio de igualdade. Ou seja, a divisão entre tarefas que prescreviam as capacidades de um cidadão dera lugar a uma propriedade comum do sensível.

Desse modo, a política é pensada como ato; ações inesperadas que quebram expectativas e prerrogativas e afirmam a igualdade do qualquer um com qualquer coisa. Abandonava-se a hierarquia de um gosto educado que submetia todos aos seus ditames; cada um estaria

apto a sentir por si a partir dos seus próprios meios de apreensão estética. Trata-se de um sentir por si e com os outros, negociando semelhanças e diferenças. Por conta desta experimentação entre sentir e (não) saber, Rancière (2019a) afirmava, de forma um tanto provocadora, que a revolução social é filha da revolução estética.

Em sua tese de doutorado, intitulada *A noite dos proletários*, Rancière (1988) se debruça sobre os trabalhadores das fábricas do século XIX que também exercitavam, no tempo livre, a escrita, assumindo-se como romancistas e poetas amadores. A partir disso, o filósofo pensa a política como a disputa pelo tempo e pelo espaço, que designam tarefas e ocupações. Os proletários, que deveriam trabalhar durante o dia e descansar à noite para retornar à fábrica no dia seguinte, ao invés de dormirem, escreviam poemas. Portanto, no cerne da política há um processo de desidentificação com um modo de vida prescrito, que surgia da tomada da palavra com a qual exercitavam a liberdade de imaginarem-se de outras maneiras. Trata-se de uma dimensão estética não porque os operários escrevem poemas, mas porque essa reviravolta abarcou toda uma nova partilha de experiências. Podemos perceber isso quando Rancière argumenta que:

> A experiência dos trabalhadores testemunhou uma relação muito mais dialética entre o social, o estético e o político. A "politização" da experiência dos trabalhadores foi acompanhada por um senso de propriedade comum dos poderes da linguagem, bem como dos espetáculos da natureza ou da decoração da cidade, e pela capacidade de se apropriarem eles mesmos da prática da linguagem poética e do olhar "desinteressado" sobre o visível. (Rancière, 2019b, p. 3)

A apropriação dos trabalhadores de uma língua que não era sua, a da dita "alta" literatura, foi o cerne de um processo de emancipação social. O filósofo chama de revolução estética um processo político ocorrido durante a modernização francesa no qual os trabalhadores abriram possibilidades para outras variações da experiência sensível que não aquela "adequada" à sua condição de operários, tendo apelado à transformação dos valores poéticos que vigoravam até então. Neste processo, está em jogo uma dupla desidentificação: ao escreverem, os trabalhadores desestabilizam as noções que os identificavam em categorias sociais fixas, ao mesmo tempo que borram as antigas definições que delimitavam a palavra poética.

> Dessa forma, a "revolução estética dos trabalhadores" parecia acompanhada da "revolução estética" mais ampla, caracterizada pela ampla difusão da

> escrita e pela rejeição às antigas hierarquias entre assuntos ou personagens altos e baixos. (Rancière, 2019b, p. 4)

Assim, Rancière identifica a nascente de um novo regime de identificação da arte, também no século XIX, o qual ele nomeia como regime estético das artes.

> Estético porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer [...] as coisas das artes são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo. (Rancière, 2019a, p. 32)

Este regime rompe com a hierarquia entre gêneros e com um sistema hierarquizado de dignidade temática. Ou seja, solapa não só as distinções entre linguagens, mas também a categoria de temas mais ou menos elevados. Bem entendido, a política da estética se instaura pela igualdade do qualquer um com qualquer coisa, que postula, ao mesmo tempo, a autonomia e a heteronomia da arte. A arte não precisa conferir dignidade aos seus temas, o que implica a ausência de uma linha divisória entre o que pertence à arte e o que está para além dessa esfera. Tal paradoxo já havia sido anunciado em *A partilha*

do sensível, quando Rancière afirma que, no regime estético das artes, as coisas da arte não são mais identificadas por uma distinção interior nos modos de produção, mas por um regime específico do sensível, conforme vimos. Ele também é a origem de certo *Mal-estar na estética*, livro que será publicado na França quatro anos depois, ou seja, em 2004. A lógica que elimina a fronteira entre arte e não arte é a mesma que a faz existir no singular, com A maiúsculo. Entretanto, afirmar que tudo pode se tornar arte não é sinônimo de que tudo passe a ser visto como tal. Está aí a tensão entre autonomia e heteronomia, na medida em que as condições de possibilidade são constituídas historicamente.

Desse modo, há uma política da estética que se instaura na incapacidade de fixarmos um conceito de arte, o que explicita a possibilidade de esse estatuto ser constantemente modificado. Quando algo que não era arte passa a sê-lo, os códigos desse sistema são transformados e abre-se uma outra possibilidade de percepção sobre o mundo para além da esfera artística. "O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte" (Rancière, 2019a, p. 36).

Para Rancière, a imaginação que faz ser arte aquilo que não era

até então, que inclui como arte aquilo que estava fora das convenções poéticas é a mesma que produz a subjetivação política. A relação da política com a estética passa pelo deslocamento do visível e do dizível, que abre outros possíveis. Desse modo, assim como a estética da política não é uma questão de representatividade, a política da estética, ou da arte, não se dá pela mensagem que a obra transmite. O que este novo regime de identificação das artes promove é justamente a ruptura com a noção de uma poética de representação do real. A arte torna-se uma máquina óptica de fazer ver de outra maneira, na medida em que a experiência estética "invalida as hierarquias ordinárias incorporadas na experiência sensível do dia a dia"[3] (Rancière, 2019b, p. 3) – o que, no limite, possibilita a igualdade do qualquer um com qualquer coisa.

O filósofo argumenta que o romance foi a arte dessa nova escrita que coloca em cena uma poética igualitária da vida e desfaz a distinção entre vida poética e vida ordinária. A partir do romance, entendido por ele como literatura, não há mais assuntos nobres ou sujeitos irrelevantes, a distinção entre o poético e o prosaico torna-se turva. É também nesse momento que os anônimos, os quaisquer um, ganham alguma representação nas artes.

> Tal revolução acontece primeiro na literatura. Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo

> qualquer, (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como maneira absoluta de ver as coisas (Flaubert). (Rancière, 2019a, p. 47)

O surgimento da literatura do século XIX ocorreu junto à ruína da partilha hierárquica do sensível, que vinculava distinções poéticas à divisão entre dois tipos de humanidade. De tal modo, o filósofo não distingue o gesto de ter a palavra em um romance e ter a palavra na cena pública.

> É o que acontece quando as pessoas comuns, que deveriam se preocupar apenas em viver e reproduzir a vida, ficam entusiasmadas com palavras como liberdade e igualdade e começam a se manifestar sobre questões de governo, que não são da sua conta. É também o que acontece quando moças como Emma [Bovary], destinadas à família e à vida no campo, se envolvem na busca mortal do que significam palavras como bem-aventurança, felicidade ou êxtase. (Rancière, 2008, p. 245, tradução nossa)

Sendo assim, a igualdade que a literatura coloca em cena envolve uma redistribuição ampla do sensível que ignora a diferença entre a humanidade daqueles dedicados a ações nobres e ao bom gosto e dos homens e mulheres que se dedicam à vida prática. Do mesmo

modo que os operários podem escrever poemas e tratados filosóficos, escritores como Gustave Flaubert podem "fazer arte a partir da vida da filha de um fazendeiro, na medida em que a filha do fazendeiro pode fazer arte de sua vida e vida de sua arte." (Rancière, 2008, p. 238, tradução nossa).

Esta é uma abordagem inspiradora porque toma a ideia de igualdade como ponto de partida. Todavia, ela também negligencia certas problemáticas que não devem ser desconsideradas. Quando Rancière formula o conceito de regime estético das artes, não parece estar preocupado com a questão da autoria, com as especificidades de quem escreve ou pinta, mas sim com a tessitura do visível que a obra coloca em cena. De certo modo, para ele, a autoria se constitui a partir da obra, e não o contrário. No entanto, há uma diferença entre a promessa do possível e sua realização. A política da estética – do regime estético da arte – e a estética da política – dos proletários que escrevem – são dobras, mas não têm relação de causa e efeito. Os "operários de Rancière" puderam fazer arte de sua vida, mas em que medida conseguiram fazer uma vida a partir de sua arte?

Gostaríamos de sugerir que, do mesmo modo que a emancipação social dos trabalhadores envolveu uma apropriação poética, um poder fazer coisas que não estavam previstas anteriormente, quem faz

também precisa ser levado em conta na discussão acerca dos limites e das possibilidades da arte enquanto um ato de reconfiguração da experiência. A subjetividade poética se inventa no ato poético e na sua capacidade de diferir do que até então era determinação existencial e social. Para isso, procuraremos introduzir algumas questões que possam ampliar as partilhas do regime estético, com foco na relação das mulheres com a política e, sobretudo, com as artes.

No período em que Rancière investigava os operários do século XIX, há alguns poucos textos em que ele fala explicitamente das mulheres. Neles, o filósofo identifica o surgimento de uma história das mulheres, que deixam de ser objetos suscetíveis às mudanças da história para se tornarem agentes de transformação. Tal qual os operários – e operárias – que desestabilizaram a partilha do tempo ao se apropriarem da noite para escrever, o movimento sufragista, que teve início na Europa do século XIX, transtorna as definições do que significava ser mulher até então. Parafraseando Rancière, é possível dizer: a política feminista começou com as decisões de reinterpretação daquilo que as mulheres fazem ou daquilo que as faz serem mulheres. Dessa forma, podemos conceber a política feminista não pelas lentes da representatividade, mas enquanto uma política do dissenso cuja dimensão estética se dá pela invenção de outras possibilidades de vida

e experiência social.[4]

Quando pensamos na arte, seguindo a predileção de Rancière pela literatura, é possível admitir que o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, um dos seus preferidos, incorpora tal redistribuição ampla do sensível, na medida em que a prática da leitura, cultivada pela personagem principal, e os livros em si mesmos, fazem Emma Bovary sonhar e tentar viver outra vida. Dessa forma, a linha que separa o prazer material do prazer espiritual é rompida, e a literatura, dentro do próprio romance, torna-se uma fonte de entusiasmo prático da personagem. Ainda que Flaubert não esteja preocupado com questões propriamente feministas, é possível seguir com o repertório teórico proposto por Rancière e observar que *Madame Bovary* enfraquece, igualmente, a hierarquia entre os gêneros, na medida em que Emma deseja e vive suas vontades de uma forma que rompe com a expectativa da época sobre qual seria o lugar de uma mulher.

De igual maneira, é possível listar diversos romances e dramaturgias ao longo dos séculos XIX e XX nos quais há personagens femininas que se recusam a cumprir o seu destino: Nora e Hedda Gabler, Anna Karenina, Capitu. E seus autores, Henrik Ibsen, Tolstói e Machado de Assis, respectivamente. Assim como autoras mulheres,

tais como Jane Austen, Virginia Woolf e Karen Blixen, cujas obras tomam a renovação estética como abertura para outros mundos. Todavia, há, aqui, um fato flagrante: no período da "revolução estética", enquanto os anônimos tornavam-se personagens de romances e deslocavam formas prescritas de sociabilidade, na vida social propriamente dita, não obstante suas pulsões, desejos, sonhos e promessas, mulheres, trabalhadoras do campo ou da fábrica, seguiam engessadas em seus papéis sociais. A temporalidade simbólica e a temporalidade social não coincidem, apesar da reverberação de uma sobre a outra.

Dito de outro modo, ao mesmo tempo que a literatura emerge como uma nova expressão da escrita que não mais deve se reportar a antigas hierarquias entre temas mais ou menos nobres, na qual não há a distinção entre sujeitos mais ou menos relevantes, há outro tipo de partilha que permanece enrijecida. Esse problema fica explicitado na citação de Rancière sobre os

> [...] vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestaram às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem

> gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre essa mesma base. (Rancière, 2019a, p. 26)

Constata-se que, no interior deste regime, surge um paradoxo entre a suposta equivalência entre a arte e a vida não artística, de um lado, e a concepção de arte como uma experiência estética singular, de outro lado. Tal equivalência funciona como um sinal de indeterminação sobre o que separa as formas da arte e os movimentos da vida, embaralhando formas de fazer, de sentir e de pensar a arte e o mundo. Para Rancière, "a maneira correta, a maneira artística, de lidar com a equivalência consiste em colocá-la apenas no livro, no livro como um livro" (Rancière, 2008, p. 238, tradução nossa). Assim sendo, não há um espelhamento direto entre uma estética da política e uma política da estética. Ademais, a literatura não procura representar o real, mas, ao contrário, abre a possibilidade para que outra realidade possa ser imaginada. É essa potência da imaginação que queremos enfatizar como o dado determinante de uma política das artes no regime estético, que atua na articulação aberta entre obra e espectador. Importante ressaltar, todavia, que o papel da imaginação em produzir mundos não se desconecta de seu vínculo com a história, tampouco das contradições políticas de seu tempo. Ela se vincula sem se deixar determinar, abrindo linhas de fuga em

que tudo parece capturado pelo possível, ou seja, pelo determinismo histórico.

No momento em que a arte se inscreve em um regime de identificação singular, no qual arte e não arte têm fronteiras turvas, o artista, com seu gesto experimental, põe em movimento o *devir-arte* da coisa qualquer. Porém, como sabemos, esse campo de possibilidades é historicamente mais factível para uns do que para outros. Como vimos, o fato dos proletários se apropriarem da noite para escrever não lhes garantiu acesso ao mundo literário, nem tampouco acabou com a exploração dos operários nas fábricas. Ao mesmo tempo que arte e vida podem se misturar, suas equivalências precisam ser desfeitas.

Não é trivial o diálogo entre a dinâmica emancipadora do regime estético e as lutas feministas ao longo da história. É pela pena e pela boca de homens que os corpos femininos, cujos desejos são desidentificados da expectativa normativa, são incluídos no reino das humanidades pensantes. Ao longo da história do ocidente europeu, podemos evocar personagens femininas capazes de exercer sua vontade e enfrentar o *status quo*, desde Antígona e Medeia a Lady Macbeth. No século XIX, entretanto, ao invés de serem rainhas, as personagens tornam-se trabalhadoras e camponesas. Dessa forma, a

literatura parece começar a se articular a partir de uma redistribuição do sensível tanto em termos de gênero como de classe social.

O ponto em comum que une todas essas personagens citadas reside no fato de elas serem justamente personagens, e não autoras. E isso não tem apenas afinidade com uma problemática ética de lugar de fala. Ao observarmos os desfechos dessas mulheres, de Antígona a Emma Bovary, constatamos que, nem nos romances, a promessa de uma outra vida possível é concretizada. Que possibilidade emancipatória ou horizonte de igualdade pode haver em penas de morte ou suicídios movidos pela culpa e pela infelicidade de uma vida da qual não se pode escapar?

Para estabelecer alguma afinidade entre o regime estético das artes e uma política feminista do dissenso, seria preciso que a literatura tivesse inventado mais Noras do que Emma Bovarys, aquelas que abandonam suas casas de bonecas para ter *Um teto todo seu*.[5] Nossa aposta é que seria possível partir desse regime de Rancière e, sem bani-lo, ir além de sua proposição original. Conforme vemos, o autor propõe um campo de indeterminação entre formas de sentir que abriria espaço para o exercício de formas de vida heterogêneas. Este exercício, todavia, para abrir mundo no mundo, demanda que corpos insurgentes assumam a própria autoria. Devemos, com isso

em vista, repensar o vínculo entre estética e política dentro do regime estético.

A categoria de sujeito universal é palco de um dos maiores embates que o feminismo travou ao longo de sua história. Seja buscando reconhecer-se nela, seja recusando-a, a política feminista procurou, acima de tudo, demonstrar a falácia de tal concepção. De maneira análoga, no campo da arte, a noção de gênio artístico foi fortemente polemizada pelas mulheres,[6] na medida em que repousava nas mesmas bases desse sujeito transcendental, dotado de aptidões inatas que, curiosamente, sempre se personificava na figura do homem branco.

Segundo Rancière, a política acontece quando a parte excluída de gozar de suas capacidades sensíveis rompe com a divisão entre as humanidades e aplica sua igualdade no comum. Esse processo de subjetivação política, que demandava uma circulação indeterminada das palavras e dos discursos, é contemporâneo ao romance surgido no século XIX e à inscrição da arte em outro regime de identificação. Aqui, qualquer um começa a assumir seus direitos de fala, transformando o universal em um princípio não totalizante e que se constitui no atrito entre quem fala, o que se diz e como se enuncia o dito. Não se trata de uma narrativa que se impõe ou de uma prerrogativa

homogeneizante, mas da igualdade do qualquer um com qualquer coisa que rompe com a fronteira que separa humanos mais ou menos aptos e assuntos mais ou menos nobres. Não obstante esta ser uma tomada de posição virtuosa, muitas vezes ela ignora mecanismos de opressão que impedem que essa igualdade se efetue.

Se o princípio da igualdade é universal, porém não totalizante, isso significa, por um lado, que não há humanos hierarquicamente superiores e, por outro, que essas sensibilidades não são idênticas nem homogêneas. Tal universalidade não determina um modelo que reduz as diferenças à unidade, mas uma qualidade singular de qualquer um que se manifesta no seio da diferença. Isso também implica que não há sujeito transparente; os sujeitos são situados em seu espaço e no seu tempo. Nesse sentido, o contexto histórico-social do artista não determina a obra, mas também não é neutro, de modo que não deve ser desconsiderado.

Tais apontamentos suscitam uma questão inevitável: em que medida a diversidade de corpos constitui outros modos de ser das obras, novos critérios e repertórios críticos? Se não são os artistas que determinam as obras, não deixa de ser menos verdade que estas são transformadas pela inserção de corpos marginalizados que carregam imaginários culturalmente heterogêneos. Portanto, a questão de

quem é artista importa, não apenas em termos de justiça social, mas também sob a perspectiva estética da capacidade de imaginar outros novos possíveis. Trata-se, no entanto, não de manter aqueles imaginários isolados, mas de lhes garantir uma opacidade que force o trabalho de recepção a sair do seu lugar histórico estabelecido.

Enquanto a igualdade de gênero não pôde ser verificada na história da arte do século XIX, a partir do século XX, as mulheres começaram a ganhar espaço, de modo irrevogável, enquanto autoras e pensadoras no ocidente. Dessa forma, assim como a história das mulheres começa quando elas invadem a cena pública, promovem um desentendimento em torno do significado da palavra "mulher" e, com isso, inventam outras possibilidades de existência para si, a história das mulheres na arte se inicia quando elas começam a ocupar o espaço dos escritores e dos artistas. É neste momento que surge uma nova alquimia de sentidos pela manipulação das palavras "mulher" e "artista", que faz os ouvidos surdos serem obrigados a escutar outras coisas.

Quando as mulheres deixam de ser apenas personagens e tornam-se também artistas, elas novamente desestabilizam os significados da palavra que as identifica, abrem novas possibilidades de existência para si, transtornam os códigos da arte e dão um novo

contorno político para o regime estético. A partir desse momento, o vínculo entre estética e política se reposiciona, na medida em que as possibilidades da imaginação produtiva são ampliadas.

Glória Anzaldúa, em "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo", de 1980, dialoga com questões colocadas por Rancière em sua tese de doutorado no que concerne aos movimentos emancipatórios. Sem ignorar os caminhos tortuosos que envolvem uma mulher colocar palavras no mundo, a autora reposiciona o impossível. Isto é, escrever deixa de ser um ato inviável para os corpos femininos do dito Terceiro Mundo e torna-se uma forma de fazer do impossível uma realidade – o que não deixa de ser uma espécie de magia.

> [...] escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for rica ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (Anzaldúa, 2019, p. 90-91)

O exposto nos diz também sobre a ruptura com a temporalidade

hegemônica que prescreve a divisão das tarefas e ocupações, tal como colocado por Rancière. São formas de interrupção do tempo dominante a partir de processos de emancipação que instauram outros tipos de experiência, aquelas "dos que trabalham num mundo e vivem no outro" (Rancière, 2021, p. 45). Porque, "mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências" (Anzaldúa, 2019, p. 93). Isso pode se passar em maior ou menor escala, pode significar escrever para oxigenar o próprio universo particular e constituir algum tipo de autonomia ou pode escorrer pelo mundo. As palavras são uma guerra e escrever é um ato de criar alma, porque é uma forma de inventar um mundo que a realidade não dá e, com isso, habitar uma realidade que o mundo não tem.

As palavras de Anzaldúa fabulam outras possibilidades de vida para os corpos historicamente exilados dos espaços de poder, muito mais inspiradoras e potencialmente emancipadas do que os romances do século XIX. Uma autora que poderia ser lembrada aqui é Carolina Maria de Jesus, cujo livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960, explicita uma necessidade improvável de escrita, equivalente àquela tratada acima, como forma de resistência social e transformação existencial.

A luta pela afirmação dos corpos invisibilizados corre paralela à luta pela experimentação com novas formas de arte. Para além da dimensão ética da representatividade ou da reparação histórica, trata-se do vínculo da estética com a política enquanto exercício de uma imaginação produtiva que aponta novas possibilidades de existência. Nesta fronteira lábil e movediça entre arte e não arte surge um campo fértil de experimentação poética e judicativa, em que coisas podem ser e não ser arte ao mesmo tempo. Esta condição cambiante e paradoxal de simultaneamente ser e não ser algo é um campo político em disputa, no qual corpos e identidades não hegemônicas podem buscar visibilidade e legitimidade. Tal fluidez é uma premissa de igualdade pautada no devir, e não na origem.

A origem importa do ponto de vista ético, assim como pode ser relevante para a experiência estética quando trabalhada como abertura para outros mundos partilháveis. A pauta da representatividade, por mais relevante que seja, não deve ser articulada como correspondência entre o artista e sua obra, mas pode ser associada à transformação de uma estrutura de valoração da sensibilidade. Ou seja, a força poética de trabalhos que mobilizam a questão da origem sem se deixar submeter a ela reside no deslocamento dos discursos já estabelecidos acerca dos corpos marginalizados, inaugurando caminhos que, em

vez de identificar o endereçamento, abrem-se para múltiplas afecções imprevistas de antemão.

O regime estético deve incluir corpos e subjetividades marginalizadas que, ao recusar a exclusão e trabalhar novas partilhas poéticas e históricas, criam mundos comuns e heterogêneos. A indeterminação do que é arte, ao mesmo tempo que desfaz as hierarquias entre quem é ou não artista, não pode abrir mão de afirmar aqueles que até então estiveram à margem desta possibilidade. O grande desafio é fazê-lo sem retomar qualquer normatividade a respeito do que deve ser dito ou visto e tampouco estabelecer endereçamentos dirigidos aos que sabem ler, ver e interpretar as enunciações poéticas. O trabalho da imaginação deve produzir deslocamentos e deixar surgir mundos no desfazimento das identidades fixas e na produção de identidades outras, com lastro histórico divergente. Ou seja, a história potencial (Azoulay, 2024) e a indeterminação identitária caminham no fio, sempre na disputa entre a ficção e a materialidade das lutas históricas. A arte só poderá participar destas disputas dilatando a imaginação histórica e a experimentação poética, desaprendendo o que já sabe ser arte e suas formas de interpretação. No entanto, o modo como ela deve trabalhar nesta ampliação de passados e multiplicação de futuros não é uma questão resolvida.

A concepção de autonomia da arte foi fundada em um tempo em que a figura do artista era corporificada por homens brancos e europeus. Ainda assim, a necessidade de repensar a autonomia não deve ser sinônimo de abandoná-la. Hoje, a existência do artista, suas origens e sua intenção são elementos que balizam nossos modos de percepção e as referências históricas e culturais mobilizadas, sem que isso dirija as formas de recepção e a liberdade do espectador. Uma coisa não deve excluir a outra. O trabalho da recepção também põe em cena os corpos heterogêneos da produção artística. Mesmo sem que isso determine o que interessa como qualidade estética, esta reclama outros modos de sentir para além daqueles constituintes do nosso repertório crítico hegemônico.

A interpretação que dá à autoria mais relevância do que à obra repousa sob a mesma base da interpretação que ignora a origem do artista. E, portanto, partilha do mesmo risco de enfraquecer a força inventiva que a arte pode ter. A primeira interdita o espaço emancipado do espectador e, por consequência, a chance da percepção ser simultaneamente um princípio singular e coletivo. A segunda, como já foi dito, cerca o campo de possibilidades da arte ao que uma pequena parcela de pessoas é capaz de imaginar.

Sem desconsiderar as necessárias interdições éticas que visam a desautorizar e desarticular as dinâmicas de opressão, como podemos renegociar uma relação entre obra e autoria na qual a diversidade não é uma tolerância apaziguada ou amedrontada, mas carrega a potência de um desentendimento produtivo? A confusão entre estética e política, em vez de desfeita, deve ser retrabalhada, de modo que as obras de arte possam ser mais interrogações do que afirmações. Por isso, ao mesmo tempo que certa atualização da noção de regime estético das artes se faz necessária, há algo no cerne de sua formulação que pode auxiliar no encaminhamento dos debates da arte atual. Trata-se do vínculo da política com a estética, que não passa pela dimensão representativa do real, mas pela possibilidade de produzir o impossível.

NOTAS

1. Passagem que se encontra no Evangelho de João, João 1:1.

2. Os regimes de identificação da arte – ético, representativo e estético – começam a ser elaborados em *Politiques de l'écriture* [Políticas da escrita] (1995) e ficam plenamente concebidos a partir do livro *Le Partage du Sensible* [A partilha do sensível] (2000), ganhando continuamente novos desdobramentos e delimitações, sem, contudo, alterar o que já foi posto neste livro.

3. Cremos que, dentro da noção do regime estético das artes, podemos incluir tanto as poéticas modernas como contemporâneas, tanto uma pintura abstrata de Mondrian como um *readymade* de Duchamp. Se uma obra é produzida pelo artista ou não, pouco importa, já que não é isso que interessa para que se constituam, a partir dos espectadores, novas partilhas e novos modos de produção de sentido não determinados por convenções e protocolos.

4. Na dissertação de mestrado *Feminismos e as poéticas do dissenso: os caminhos da política como dano a partir de Jacques Rancière*, defendida em 23 de setembro de 2023 por Lucia Barros no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, esta argumentação é desenvolvida mais detidamente.

5. No final da peça *A casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, a personagem Nora sai de sua casa, deixando marido e filhos, em um gesto de recusa ao seu destino como dona de casa. Cinquenta anos depois, em 1929, Virginia Woolf publicou o livro *Um teto todo seu*, cujo título alude à necessidade de um espaço próprio e de independência financeira para as mulheres, de modo que elas consigam produzir seus próprios trabalhos.

6. Ainda em *Um teto todo seu,* Virginia Woolf complexifica a questão do talento e a figura do gênio ao argumentar como as condições materiais interferem nas possibilidades de produção criativa e intelectual. As mulheres, sobrecarregadas com o trabalho doméstico, sem independência financeira e sem tempo próprio, não usufruem das mesmas condições de possibilidade que os homens para expressar sua criatividade. Mais recentemente, a filósofa Denise Ferreira da Silva problematizou a noção do gênio kantiano em trabalhos como "Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of The World" (cf. Silva, 2014).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). **História das mulheres, histórias feministas: antologia.** Tradução Edina de Marco. São Paulo. MASP, 2019, p. 85-93.

AZOULAY, Ariella. **História potencial.** Tradução Célia Euvaldo. São Paulo, Ubu Editora, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários.** Tradução Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. Why Emma Bovary Had to be Killed. **Critical Inquiry**, Chicago, vol. 34, (inverno 2008), p. 233-248.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2019a.

RANCIÈRE, Jacques. Da política à estética? Tradução Luiz Baez e Daniel Lampert. **ALCEU**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 38, jan-jun/2019b, p. 5-16.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos: arte, tempo, política.** Tradução Pedro Taam. São Paulo: N-1, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Les voyages de l'art.** Paris, Editions de Seuil, 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. "Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of The World". **The Black Scholar,** Journal of Black Studies and Research, vol. 44, n. 2, 2014, p. 81-97. DOI: 10.1080/00064246.2014.11413690.

VELOSO, Caetano. Livros. In: **Livro**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1997. CD, 4'31''

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. In: COUTINHO, Afrânio (org.) **Machado de Assis, obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 807-944.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Editora Ática, 2018.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

IBSEN, Henrik. **Uma casa de bonecas.** Tradução: Leonardo Pinto Silva. Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

SHAKESPEARE, Willian. **Macbeth**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

SÓFOCLES, **Antígona: uma tragédia grega**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Karenina.** Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução Vanessa Bárbara. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

SOBRE OS AUTORES

Luiz Camilo Osorio é Decano do Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH) da PUC-Rio, onde é Professor Associado II do Departamento de Filosofia. Pesquisador PQ 1D do CNPQ e Professor Colaborador da Escola das Artes na Universidade Católica Portuguesa no Porto. Entre 2009 e 2015, foi Curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 2015, foi o curador do Pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza. Autor, entre outros, dos seguintes livros: *Olhar à Margem* (São Paulo: SESI-SP e COSAC NAIFY, 2016) e *Gestos Curatoriais: Duchamp e Malraux* (Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e NUMA, 2025).

Lucia Barros é graduada em teatro, mestre em Filosofia pela PUC-Rio e doutoranda em filosofia pela mesma instituição. Pesquisa a relação entre arte, política e feminismo. Desde 2021, participa do Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPQ "Arte, Autonomia e Política" e atua na comissão editorial da Revista Alter, dos discentes do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Artigo recebido em 20 de maio de 2025 e aceito em 10 de novembro de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editor responsável:
Prof. Dr. Tiago Mesquista
https://orcid.org/0000-0003-2247-5480

ROLAND BARTHES AND FRANÇOIS LARUELLE ON THE ESSENCE OF PHOTOGRAPHY

MARCO CALIL
LEDA TENÓRIO DA MOTTA

ROLAND BARTHES E FRANÇOIS LARUELLE SOBRE A ESSÊNCIA DA FOTOGRAFIA

ROLAND BARTHES Y FRANÇOIS LARUELLE SOBRE LA ESENCIA DE LA FOTOGRAFÍA

ABSTRACT

This study aims at a non-standard stance on the Art and Science of Photography. The first section on François Laruelle draws on the critique of philosophical makings as the technique of Photography, a relation figured as the photocentric destiny of Western thought. The second section investigates the nature of Photography as research in Roland Barthes' silver-salt ontology and effects. From the common ground of a Non-Standard Photography, this study eventually assesses similarities and differences between the approaches of François Laruelle and Roland Barthes toward a Photography of another kin and kind.

KEYWORDS Roland Barthes; François Laruelle; Photography; Photo; Aesthetics

RESUMO

Este artigo busca adotar uma postura não padrão em relação à arte e à ciência da fotografia. A primeira seção, sobre François Laruelle, baseia-se na crítica à filosofia como técnica da fotografia, uma relação entendida como o destino foto-centrado do pensamento ocidental. Na segunda seção, sobre Roland Barthes, o artigo explora a investigação sobre a natureza da fotografia como pesquisa de sua ontologia e efeitos de sais de prata. A partir do terreno comum de uma fotografia não padrão, o artigo eventualmente avalia semelhanças e diferenças entre as abordagens de François Laruelle e Roland Barthes em prol de uma fotografia de outro gênero e ordem.

PALAVRAS-CHAVE Roland Barthes; François Laruelle; Fotografia; Foto; Estética

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo adoptar una postura no convencional sobre el arte y la ciencia de la fotografía. La primera sección sobre François Laruelle se basa en la crítica de la creación filosófica como técnica de la fotografía, una relación que se representa como el destino centrado en la fotografía del pensamiento occidental. En la segunda sección sobre Roland Barthes, el artículo explora la investigación sobre la naturaleza de la fotografía como un estudio de su ontología y efectos de la sal de plata. Desde el terreno común de una fotografía no estándar, el artículo finalmente evalúa similitudes y diferencias entre los enfoques de François Laruelle y Roland Barthes en nombre de una fotografía de otra índole y especie.

PALABRAS CLAVE Roland Barthes; François Laruelle; Fotografía; Foto; Estética

Artigos originais

Marco Calil*

https://orcid.org/0000-0003-3273-9910

* Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil.

Leda Tenório da Motta**

https://orcid.org/0000-0002-1468-4752

** Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Brasil.

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.216769

e-216769

CC BY

INTRODUCTION

This study aims at a non-standard stance on the Art of Photography (practice) and the Science of Photography (theory). Its first section on François Laruelle draws on the critique of philosophical makings as the technique of Photography, a relation that figured the White, the Lights, the Clarity, and Vision as the photocentric destiny of Western thought. In its second section on Roland Barthes, this study investigates the nature of Photography as research in its silver-salt ontology and effects. Both sections aim to build a common ground for a Non-Standard Photography from which to extract, in the third and final sections, similarities and differences between the approaches of François Laruelle and Roland Barthes and offer concluding remarks on a Photography of another kin and kind.

On the one hand, Roland Barthes (1981, p. 3) states in *Camera Lucida*:

> This question grew insistent. I was overcome by an "ontological" desire: I wanted to learn at all costs what Photography was "in itself": by what essential feature it was to be distinguished from the community of images.

> Such a desire really meant that beyond the evidence provided by technology and usage, and despite its tremendous contemporary expansion, I wasn't sure that Photography existed, that it had a "genius" of its own.

On the other hand, in *The Concept of Non-Photography*, François Laruelle (2011, p. 4) provides the following definition:

> Here is the first meaning of "non-photography:" this word does not designate some new technique, but a new description and conception of the essence of photography and of the practice that arises within it; of its relation to philosophy; of the necessity no longer to think it through philosophy and its diverse "positions," but to seek an absolutely non-onto-photo-logical thinking of essence, so as to think correctly, without aporias, circles or infinite metaphors, what photography is and what it can do.

From the outset, one may note in the aforementioned excerpts that François Laruelle and Roland Barthes commonly employ an unorthodox formulation as they search for the unique/generic identity/essence of their photographic discourse/objects. Photography is at once unique and generic for its simultaneously located and dispersed character long after its invention. Being either a technique, an art, or commerce, Photography responds all too well to the metaphysical and representational phantasies

of Western Sciences and Arts, namely, the collapsing of the distance between Original and Copy, the continuing reproduction of Being, the expressing of Things by Media most Clear and Light, thus suppressing the Logocentrism of Ancient and Modern societies into new, contemporary, now onto-*photo*-centric regimes. As much as one is unable to conceive of the Visual Arts of Image and Media without their photographic and technical support, one must remind oneself that the rationale of Photography forms and informs its techno-historical eventuality.

If Barthes' growing interest in Photography collides with the prejudice against images that thrives amid well-thinking, 19th-century culture, it is because their iconoclastic representatives see Photography exit the black box agenda, namely, clarity, which is the Platonic truth-distorting device. Indeed, all the daring axioms about the photo as an emanation of the referent or its attestation of presence (as it began to circulate in *Camera Lucida* after Barthes allowed himself to assume a certain resistance on his part to be homologated by language in previous works) are avowedly contrary to the general clamor of those who only presume their falsification. So much so that, from the outset, in "Fragment 2" (BARTHES, 1981), the author's "ontological desire" to know what Photography is

"in itself" or in its "essence" is not declared without stumbling into the verification of the importunate voice of a certain Science that goes to say Photography would be nothing more than sociological commentary on the family rite.

In fact, the team of sociologists that literally infuriates Barthes at this point in the volume for treating Photography as a social protocol of integration (whereas Barthes is moved by some loving photo) is captained by none other than Pierre Bourdieu for the expertise of another book with a better intellectual tone, pointing precisely to the massification of Photography as a vulgar medium; as the title reads: *Photography, a Middle-Brow Art* (BOURDIEU, 1996). And yet one must note that Barthes called into question Semiology itself as it is associated with the ordinary discussions on Image, ignoring such an anthropologically new object. According to such a Barthes, more realist than semiotician, the novelty of the object is its being the perfect analogon of the external world:

> The realists, of whom I am one and of whom was already one when I asserted that the Photograph was an image without code – even if, obviously, certain codes do inflect our reading of it – the realists do not take the photograph for a "copy" of reality, but for an emanation of *past reality*: a *magic*, not an art. To ask whether photograph is analogical or

> coded is not a good means of analysis. The important thing is that the photograph possesses an evidential force, and that its testimony bears not on the object but on time. From a phenomenological viewpoint, in the Photograph, the power of authentication exceeds the power of representation (BARTHES, 1981, pp. 88-89).

Photography may be the occasion of redefining both the Art of Photography and the Thought of Photography, i.e., its theory and practice, as well as their very opposition. It is, therefore, our general intention to represent photographic representation otherwise, via Barthes and Laruelle. In each case, Photography is researched not as much for the representational character between photo and photographed but in what Photography is and what Photography can do in its essential capacities or ontological strategies, without referring to conceptual authorities of either sociological, technical, or philosophical sort. Given their way, what sets these writers apart from Standard Photography is their *construct* of the Essence, Being, or Identity of Photography, which is, the paradox of such a task notwithstanding, essentializing rather than essentialist, ontologizing rather than ontological, and identifying yet non identical.

Indeed, "Photography never ceases to reflect its own enigma, which is the logical extension of modernity's ambiguous

attitude towards both technique and art" (Taminiaux, 2009, p. 7). However, the inscription of Photography within Time (History) and Space (techno-urbanity) seems too sociological and realistic for our taste. After Laruelle and Barthes, we vent a Photography without date and rubric as it were, which reflects the impossible Science of Photo-Fiction of François Laruelle as well as the Art Photography of Barthes. This study, therefore, aims at mitigating something missing in the photographic discourse, namely: "What remains missing, somehow, is the true knowledge of an object that successfully resists any specific inscription within the cultural sphere" (Taminiaux, 2009, p. 7).

Speaking of lacks and mitigations, we acknowledge that our study should ideally have been written in Portuguese due to the absence of Laruellean commentators in Brazil. However, from within the Brazilian academic milieu, the aim refers to contributing to the international debate on Image Studies, particularly within the unexplored nexus of Barthes as interpreted by Laruelle, hence our contrastive, old-school commentary on the essence of photography. Nonetheless, it is important to note that two brief studies regarding Laruelle and his Theory of Photography and Non-Philosophy have recently been published in Portuguese: "Da ciência-ficção: a hipótese

ficcionalista em François Laruelle" (CALIL, 2023) and "François Laruelle ao uso da estética e história da arte" (CALIL, 2022). While these studies update the Brazilian scholarship on Image Studies on these matters, they also prepare the ground for the Barthesian element, which this study incorporates.

FRANÇOIS LARUELLE: NON-PHOTOGRAPHY AND PHOTO-FICTION

In Laruelle, the concept of Non-Photography insurges itself not against Photography as a techno-historical, artistic-scientific existence but against the Legend of Lights prior to the Enlightenment, vicarious of the labyrinth of mirrors and the geometric optics of Philosophy. According to Laruelle, legend has it that in the Beginning was the Flash, "not so much illuminating a World that was already there, as making it surge forth as the figure of those things that its fulguration would have forever outlined for the West" (LARUELLE, 2011, p. 1). As the philosophical legend of the primal Flash, the genesis of the World, hence the Origin of Philosophy in the spirit of Photography, Laruelle notes how Philosophy enunciates the Cosmos as it taking distance and taking photos, announcing itself as its very own onto-photo-generator. A transcendental photographer

analogous to Heraclitus' child, Philosophy in photographing the World produced it, in a photography "with no camera, and perhaps for that very reason destined ceaselessly to take new shots of that first flash, consigned to extinction" (LARUELLE, 2011, p. 1).

For Laruelle, therefore, no reason exists to separate Philosophy from this photographic legend: Philosophy is nothing more than the legend of the enlightening illumination of things by photo-words taken from a distance by Philosophy-Photography, hence, onto-photo-logo-centrism. This photo-taking distance is what "founds the photo-grapho-centric destiny of the West. Well before the invention of the corresponding technology, a veritable automatism of photographic repetition traverses Western thought" (LARUELLE, 2011, p. 2), hence its obsession with Vision (*theoria*), with painting (*pictura*), with letters (*scriptura*), with appearances (*phenomena*, *realia*, etc.). The photo-verification of things is instituted, i.e., is imposed under the illumination of Lights, Clarity, and Sharpness: lights, camera, and action and behold the World in a Flash, namely, Photo-Philosophy verified photologically, never as a trick of the senses.

Thus, Philosophy will have been a trope in the search for the fading light of its original Flash, repeated and rephotographed by

the chain of historical philosophers. What Laruelle conjectures as the Meta-photo-graphic Hypothesis of the Origins of Philosophy is nothing more than a certain photograph taken too quickly, taken to have been taken well: "an activity of transcendental photography constituted by the absence of adequate technology, indeed on the very basis of this absence" (LARUELLE, 2011, p. 2). Photography without technique, without art, without science, forever destined to reflect and nostalgically its founding myth, Philosophy is a certain form of primitive-primitivist thought that would have been constituted not by a Mirror Stage but by a Flash Stage, a Darkroom Stage, giving it an ontological fragility at its foundations. Laruelle continues with the hypothesis:

> [...] this photographocentric pulsion at the heart of thought, something like an *objective photographic Appearance* that it draws on, like an uncircumventable element, makes it impossible to rigorously think the essence of photography. If the latter functions as a *constitutive* metaphor of philosophical decision, how could it then be thought *by* philosophy without a vicious circle resulting? Any philosophy of photography whatsoever – this is an invariant – will appeal to the World, to the perceived object, to the perceiving subject, all supposedly given, and given initially by that transcendental flash that will have made the World surge forth from the midst of being (LARUELLE, 2011, p. 3).

That is why to Photo-Philosophy Laruelle opposes a practical process that makes the photo-World a mere occasion, releasing photographic representation from the photo-philosophical. Rather than talking about Revolution, a concept charged with Philosophy begging for beginnings, turnings, and churnings, something which would have nothing to do with a science of Photography, one "but [talks] of the photographic mutation or cut; of the novel emergence, under precise technological conditions, [...] other than that which traditional ontology and its contemporary deconstructions form and govern" (LARUELLE, 2011, p. 36).

Hence, Laruelle treats non-philosophical Photography as a discovery of a scientific nature rather than an artistic one, as a new object of theoretical thought, suspending all the problems of the genesis-creation in their most varied positions, be them historical, aesthetic, political, or technological, no longer analyzable, aestheticizable, or historicizable in the ontological presuppositions and thoughts of Greek extraction. "Only a rigorously non-photographic thought, that is to say, a thought from the start non-philosophical in its essence or its intimate constitution, can describe photography without begging the question [...] philosophically anticipated in an ideal essence and empirically realistic" (LARUELLE, 2011, p. 4),

delivering Photography as an art and technique to the scientific-inventive experience of Non-Photography.

Laruelle adds to the concept of Non-Photography the dimension of Photo-Fiction as a new, hypothesized, scientific-generic principle. Photo-Fiction takes its inventiveness from photographic art, returning invention to theoretical practice. Photo-Fiction dispenses with Photography as the materiality of multiple photos and frees itself from the treatises and standard sciences of Photography, from the relation of the "of" of Photography, from its intention, tension, ontology, or surplus capital values. Thus, one can ask oneself what after all one is doing. If a question neither of the artist nor of the aesthete, what is Photo-Fiction all about? Laruelle answers: "I'm not doing aesthetics, but I'm trying to build a thought that exceeds or replaces the general process of philosophical aesthetics and its descriptions. This is a practice of a quite special genre that is not completely standard or recognized" (LARUELLE, 2012, p. 12).

In a somewhat laboratorial fashion, instead of making the camera from diagrams in manuals or techno-industrial rationalities, Laruelle designs a totally new apparatus as Philo-*Fiction* (and not Philo-*Sophia*), capable of producing not

simply photos, but Photo-Fictions. "This Photo-Fictional theoretical apparatus will be an aesthetic impossibility, a non-aestheticizable or non-philosophizable impossibility, and it is as such that it will realize a non-aesthetics of the photo" (LARUELLE, 2012, p. 12). Photo-Fiction designates and effectuates a singular apparatus one must conceive as it lies beyond commercial or philosophical sale since Photo-Fiction is theoretical rather than industrial. Photo-Fiction is a generic extension of the photographic apparatus, neuter for its aesthetic-philosophical pretensions. Photo-Fiction could be called a micro-model rather than a miniature and reduced in the sense of phenomenology rather than of its metric dimensions.

For Laruelle, the products of Photo-Fiction shall be "a kind of chaos that is even more intense than the photo, perhaps as a mixture of Cubism and fractality exerted on the same conceptual material, based on a special logic of what we could call an Art-Fiction or a Non-Standard Aesthetics" (LARUELLE, 2012, p. 13). What is standard in Aesthetics is that only Philosophy as the *dominatrix* of all Sciences, to use a medieval expression, would be able to justify Art accomplishing the real and that only Philosophy can give Art its proper and fair description, whether progressive or regressive, liberal, or conservative. Such limitation offers, rather

than a problem for Laruelle *per se*, the limitation of Philosophy within this framework as no longer philosophical in itself as it is made in the aid of Art and ultimately has an artistic meaning.

Non-Photography and Photo-Fiction are "neither an extension of photography with some variation, difference, or decision, nor its negation. It is a use of photography in view of a non-photographic activity which is the true element of the photo, its meaning, and its truth" (LARUELLE, 2011, pp. 4-5). They invalidate Photography, rather than only a technical act, deemed the auto-philosophical self-interpretations accompanying Photography, i.e., the "photographism" that takes place in thought, forgetting the essence of photography ever since Photography has been subjected to philosophical appropriations, which are all onto-photo-logical. For Laruelle, Onto-Photo-Logic manifests itself in the form of a circular self-position of the photographic technique and of elements taken from the World (body, perception, motif, camera), and such a self-position means a perverse self-reflection in any case, the foundation of the onto-photo-logical prejudices of the West, redoubled and fetishized in the Western thought tendencies of Photo-Graphism and Photo-Logic, getting away with the so-called critical and philosophical vigilance which never

turns against its own practices lest they turn non-philosophical, anti-photo-logo-centric.

Laruelle concludes that it is insufficient to erect the metaphorical Origins of Philosophy to think of the photographic with the necessary rigor (something that philosophers have always done) in their way of taking distance and taking new photos:

> It is more urgent to find the means to suspend or to bracket out, radically and without remainder, all of the Western onto-photo-graphics; to rethink what a 'shot' is according to its essence. Supposing, as we shall suggest, that the essence of the shot is nothing photographic, that it totally excludes the onto-photological metaphor, then it is according to this originary and positive non-photographic instance that we must 'see' photography anew, rather than on the basis of photography itself and therefore circularly, without rigor. The essence of photography is not itself 'photographic' in the onto-photographic sense of the word (LARUELLE, 2011, pp. 5-6).

Hence Laruelle's notions of Standard and Non-Standard applied to photographic phenomena and discourses. The distinction between "standard" and "non-standard" is central to his critique of traditional philosophical structures, particularly of Photography. Standard Photography (or "onto-photo-logic") is grounded in the assumption that photographs represent wordily reality by philosophical concepts such

as subject, object, reflection, etc. This approach treats photography as a tool for mirroring the world within pre-existing conceptual frameworks. In contrast, Laruelle's concept of "Non-Photography" rejects this reflective model. It views photography as an immanent process tied to the "force (of) vision," a non-representational activity that precedes any philosophical formulae. Non-Photography, rather than aiming to reflect or reproduce the world, creates a "quasi-space" of theoretically-axiomatically enclosed *figmenta*, hence fiction as a form of *essence*, a being operating outside the standard logic of Image-mediation.

The opposition between "standard" and "non-standard" extends beyond Photography to the project of Non-Standard Philosophy, comprising Laruelle's works from the 2010s onward. While Standard Philosophy claims to provide a comprehensive, self-sufficient framework for understanding society or reality, Non-Standard Philosophy undermines these claims by subordinating Philosophy to non-philosophical principles, such as science or generic thought. Laruelle employs a "unilateral duality," acknowledging the reality of Philosophy but positioning it as secondary to non-philosophical instances. Drawing inspiration from Quantum Physics, which, as Photography, works with Light

in a non-corpuscular fashion, Laruelle parallels concepts such as superposition and non-commutativity, illustrating how multiple perspectives can coexist without being reduced to a single unified system. Thus, Non-Standard Philosophy opens new possibilities free from bounds to the onto-photo-logic, enabling creative and experimental Image Studies.

ROLAND BARTHES: THE PHOTO-APHASIC SEMIOLOGY VERSUS THE PHONO-LOGIC MYTHOLOGY

Prior to Photography, let us return to Semiology – Barthes' essentials. The Barthesian Semiology is of the Word. It is the precedence of the problem of language, the fatal mediator of the modern experience of World-via-Word, that moves the *nouvelle critique* of which Roland Barthes became spokesperson as early as the 1960s amid the controversy triggered by his structural readings, i.e., non-historic-social and non-Sorbonist of the Classic of Classics that Racine is. Before that, during the 1950s, the concept of Writing Degree Zero had already redefined style as a mark of a withdrawal of the *écrivain* in the face of this same deadlock, whereas the concept of Myth signaled the escalation of

arbitrary signs to Homeric abuses of language in the demiurgic assemblages of the Media. Barthes' New Criticism turned itself away from repertoires to direct itself to an understanding of the Crisis of Literature as resistance to the Myth of Literature and to a sarcastic, impious, non-Marxist denunciation of the mystification of collective representations as the rustle of Language. The fine instrument of these operations, "the necessary conjunction of these two enterprises: no denunciation without an appropriate method of detailed analysis, no semiology which cannot, in the last analysis, be acknowledged as semioclasm" (BARTHES, 1991, p. 8).

It is from the same sensitivity against verbal violence that the new Barthesian iconology proceeds. Indeed, even though the Mass Media are mainly journalistic and even because the French Press much such as Barthes was still much literate, he had always been as interested in linguistic ultrasignifications, as in the rhetoric of images, namely, the Photo. Therefore, as much as his problem was the *parole* in the Saussurean sense of language performance by a speaking-writing subject, Barthes' attention was drawn to the eternal subscription of visual discourse to linguistic reason or the speaking *ethos* of the image. Take for instance, in *Mythologies*, the exhibition "The Family of man"

of socialist-realist photos, which aimed to show human gestures in the daily life of all peoples of the world in defense of the beautiful thesis made to reconfirm the doxa of the ordinary spectator that Man is born, Man works, Man lives, and Man dies everywhere in the same way. In Barthes' analysis, the exhibition shows itself to be so closely related to the curator's and its artists' previous convictions that it is impossible to ignore the humanitarian creed that serves as an alibi for them. On such a mythology of Photography in the service of Ideology, Barthes wrote: "Any classic humanism postulates that in scratching the history of men a little, the relativity of their institutions or the superficial diversity of their skins (but why not ask the parents of Emmet Till, the young Negro assassinated by the Whites what *they* think of *The Great Family of Man*?), one very quickly reaches the solid rock of a universal human nature" (BARTHES, 1991, p. 101).

It is in the same direction that the entire iconographic album of the book goes, the fringe of the Roman in the Roman historical reconstructions of Hollywood, a politician running for office whose gaze is lost in infinity as an expression of a great ideal within a vision of civilization dictated by the image in which everything one sees reaches one already covered by the reactive layer of Logos.

Describing the new politics of the gaze in Barthes involves pointing out that the speaking subject is always subjected to the conceptual articulations inherent to the handling of the relations between the signifier and the signified. Therefore, even the very images that reach them in a world in which everything seems to be proposed to the eye subject themselves to the right to language:

> in attempting to reconstitute in its specific structure the code of connotation of such a large communication which is the Press Photography's, we can hope to recover, in their very finesse, the forms of which our society makes use to comfort itself, as well as the measure, the turns and the profound function of such an effort: a perspective rather appealing, as one has initially said, as far as Photography is concerned, it develops itself under the form of a paradox: one that makes an inert object a language and one that transforms the lack of culture of a "mechanical" art into the most social of institutions (BARTHES, 2002b, p. 1133, our translation).

The wake of those considerations crafted a whole, albeit small, set of concepts throughout the 1960s and 1970s that provided photographic information as a continuation of photographers' general culture and, that being said, as a result of a contract already established between addressees and recipients. Such a set of concepts are, in order of appearance: the Myth, the Obvious,

and the *Studium*. The terminology speaks for itself. It aims at images without imagination – didactic, at best. They lie in the field of what is perceived by interposed knowledge. As one reads in fragment 11, entitled "*Studium*":

> Many photographs are, alas, inert under my gaze. But even among those which have some existence in my eyes, most provoke only a general and, so to speak, *polite* interest: they have no *punctum* in them: they please or displease me without pricking me: they are invested with no more than *studium*. The *studium* is that very wide field of unconcerned desire, of various interest, of inconsequential taste: *I like / I don't like*. The *studium* is of the order of *liking*, not of *loving*; it mobilizes a half desire, a demi-volition; it is the same sort of vague, slippery, irresponsible interest one takes in the people, the entertainments, the books, the clothes one finds "all right" (BARTHES, 1981, p. 28).

And yet, entering such a Theory of Visuality also involves indicating another set of concepts, one rather *sui generis* because of its being negative, this time gauging a pregnant Photography, opposing the bare sociality of studious Photography. Namely: the third sense, the obtuse, and the *punctum*. From the same opposition as Degree Zero *vis-à-vis* Literary Mythology, proportional point by point to the previous trio, they disarm the sign and its paradigm. The inclination

toward the middle way or the third margin of meaning is indeed characteristic of Barthes. Degree Zero is a *tertius*, a neutral, as it puts meaning in suspense between signification and non-signification. That is also captured by the obtuse image, dodging the obvious by showing what it is unable to absorb.

That is what can too be understood of the *punctum*: "the photographer, such as an acrobat, must defy the laws of probability or even of possibility; at the limit, he must defy those of the interesting: the photo becomes 'surprising' when we do not know why it has been taken" (BARTHES, 1981, p. 33). This quote indeed reflects Jacques Derrida's question about painting as representation by visual images: "Why always say of painting that it renders, that it restitutes?" (DERRIDA, 1987, p. 258). Starting with the polaroid of a backlit curtain aperture in Barthes' apartment by Daniel Boudinet in the opening of *Camera Lucida* and ending with the young man by Imre Kertész, who stares at nothing in the last portrait of his album, the entire photographic archive placed there is made to justify in some way a *parti pris* of nonsense, delivering the photo image from being spoken as to enable it to drag the real with it.

The remarkable counterintuitive virtuous circle that follows Barthes recognizes the suspensive power of writing when the

latter no longer leads anywhere outside of itself, assuming that photographic images also cease to be contingent when they no longer cultivate prelections. There exists some correspondence, therefore, in the first Barthes between the literal, objectual, cataloging literature of a Robbe-Grillet and the perfect analogy of Photography, which also resists the assault of so-called pacifying values, incurring the paradox of a message without a code. In the intermediate phase, which reappears in another famous essay on the *Battleship Potemkin* photograms by Eisenstein, from the time of Barthes rereading Balzac in *S/Z*, in which by the obvious/obtuse pair anodyne images, the meaning of which jumps ahead or out at the eye of the beholder, differ from those which strike unexplained blows.

Barthes finds the former, for instance, in film shots in which the emphatic, non-polysemic images appear, in the mourning gestures of two common women, their hands on their chests or covering their mouths, suppressing a sob, quoting Byzantine saints and pietas, worthy of the masterful portraitist and political man who the filmmaker is. As for the second kind of images, for example, Barthes detects it in the groaning effigy of an old woman with her eyes closed, who, however, has a scarf on her

head that strangely descends to the height of her eyes, dividing her forehead in half and tracing thereby a straight line making her a little caricatured, donning the impression she is disguised. It is in the second kind of photographic images that this somewhat ridiculous aspect breaks with the compunction that it should express for a good understanding of the scene, this being the obvious of the photo.

Even though it can be seen as a *tombeau* for a dead mother revolving around an old photograph of the late Henriette Barthes, the only one not to be included in the book, *Camera Lucida* can only confirm this vision of the non-sensical or of the more-than-sensical in photos which mean nothing, and for that reason are ever so much more touching. In addition to 24 unpretentious portraits permeating the 48 fragments of the book, this is a good reason why a corpus is discovered, *in extremis* sought in French artists, for now quite unknown, especially in Brazil, whose worlds are distinguished by Silence. The works of Boudinet as well as of Lucien Clergue and Bernard Faucon are from this last Barthesian salon, a trio of counter-naturalist landscape artists, all of whom are insensitive to glosses, dealing with small studies, now collected in the fifth volume of Barthes' complete works.

All these images contain the same *memento mori* shot in the portraits in *Camera Lucida* given not only the perfect immobility of the objects but also (and for that very reason) the funereal effect of a time that seems perpetual. Worthy of notice are the impressions rather than the *expressions* the *tableaux vivants* by Faucon make with their jovially dressed real boys placed to appear in natural settings and yet at the same time arranged, in which they mingle with wax figures, accumulating two immobilities and transforming all the figures into automata and androids. The astonishment provoked would be that of a violent doubt on what is true or false with these derisive scenes save for Photography as the very Art of Stillness, rendering such a pathetic reading into a denial of the expected correspondence between the inner life and the outer. It is to this very meta-discourse that Barthes' reflection alludes: "Bernard Faucon does not photograph a living picture: he produces a photograph *redoubled* in a living picture" (Barthes, 2002a, pp. 473-474, our translation). Therein lies the essence of the artist's photos. Barthes writes to him, moreover, to say: "Your photos are wonderful for me, i.e., ontologically (if I may use such a pedantic word), the photo itself at the limit of signification being fascination" (Barthes, 2015, p. 252, our translation).

Related to a Semiology of the Word, the *punctum* refers, in short, to this ebb of Commentary to which Barthes would still be returning on the eve of his death, when presenting a seminar project for the 1979-1980 season at the Collège de France, never to be realized, on the world of Proust by Nadar. The works would have no intellectual objective, he then explained, as their only aim was the production of "an intoxication, a fascination, the action proper to the Image" (Barthes, 2002c, p. 391, our translation).

As toxic and silvery as the very salts of Photography.

ON THE PHOTOGRAPHIC IN ROLAND BARTHES AND FRANÇOIS LARUELLE: SIMILARITIES AND DIFFERENCES IN THEIR ESSENCE OF PHOTOGRAPHY

We have expounded on some photographic conceptions by both authors in the two preceding sections. Let us now move on two a contrastive assessment of Roland Barthes and François Laruelle on the essence of Photography. We shall point out similarities and differences in Barthes' and Laruelle's considerations, highlighting convergences and divergences in their scholarly enterprises on Photography.

Such a search for the essence of Photography in Laruelle and Barthes mirror previous discussions by both authors. On the nature of such a search, it is at once ironic as far its vocabulary and purposes are concerned, yet it takes seriously the character of invention research, dodging all the interpretive realism that constitutes (and one is unable to exaggerate in so saying) *each and every* enterprise of philosophical-ontological order. As surprising as this could seem, Barthes' refusal of scientific methods and scholarly practices of research eventually harmonizes with Laruelle's non-standard, quantic, generic science-fictions.

In Laruelle, on the one hand, the (re)search for essences other than photographic takes place, for instance, in research fields such as Dance and Music, namely, First Chorography and Opera of Philosophers, extending itself to the research on the essence of the invariant in Philosophies as technologies of essentialist reduction. In Barthes, on the other hand, it is by questioning the essence of Photography, of the *noema* distinguishing it from other types of images (such as painting, cinema, etc.), that the author insists on the chemical aspect of the photographic image, hence attributing to the Photo and Photography an alchemical, magical sense, an essence of emulsions of silver salts. It is evident from

their research strategy that the essence of Photography for Laruelle and Barthes is hardly a philosophical or ontological finding in the standard meanings of the word.

For Laruelle, as well as for Barthes, the revelation of Photography is improperly given in evidentiality, therefore, in the naturalistic cognoscibility between the photographed and the photo, from which one would extract a social theory or a realistic description. In Barthes, representation is given by the phantasmagory of revelation, which also offers a means to a non-standard stance on Photography, highlighting its transubstantial essence, much as in Laruelle's photos taken with his eyes closed. Insofar as Barthes models Photography against Haiku, he fashions Photography in an aesthetical, literary mode that is aware of the responsibility of forms as well as of refusing a Photography revealed according to Realism-Naturalism, therefore Journalism, Sociology, and Philosophy itself. Laruelle models Photography against Photo-Philosophy, and that in a quantic (non-corpuscular, undecided) and generic (axiomatizing, conceptualizing, from without space and time) stance, foregoing Aesthetics, Art History, and Technology as maidens of Philosophy, which photo-determines Photography in photo-philosophical nexa and doxa (standards).

Such doxological, mythical ultrasignifications have for Barthes the power to turn the magic of the Photo into abusive rhetoric (Barthes, 1991). Thus, among the many myths of French daily life from the 1950s examined in *Mythologies* are photo campaigns of politicians, of natural catastrophes, of Marlon Brando, of Einstein... All the chapters of the book devoted to Photography attest that the Myth in fact introduces a social use in a matter. This is what happens, for example, with the photographic operation by the Harcourt Studio, which deifies the actors of French cinema, casting them diagonally in the rectangle of the screen so they appear to be in eternal rest. The Semiologist Barthes claims, in this case, to oppose the voice of Marx to that of Saussure, convinced that collective representations are systems of signs, acquiring value from passing from the pious hands of sociologists to those of the semioclast. The advantage lies in moving away from deploring the bourgeois world to the fine analysis of its mystifications, namely, its Legends.

There lies more than Saussure in this contestation. To refer to Éric Marty in the critical apparatus of the first volume of Barthes' *Oeuvres Complètes*, the "subtext" of *Mythologies* is after all Sartrean. It is not by chance that *Camera Lucida* would be dedicated to Sartre,

namely, *The Imaginary*. It is with Sartre, a reader of Husserl, that "Fragment 36" evokes Phenomenology, later preparing the note of what is mainly ratified. In the last instance, it is about capturing the traces of the absolute past, with all that is mortal. It is a trauma formulated in the French expression *ça a été*: "The *noeme* of Photography is simple, banal; no depth: that has been" (Barthes, 1981, p. 115). The Husserlian concept lends itself to the meaning of directing a camera toward an object. Phenomenologically, this means, rather than the referent of a representation, the directly affected referent itself, just as, on the plane of thought (*nous*), objects are affected by the intentionality of consciousness. The fact is that, due to the chemical fixation of the object via silver salts and photographic revelation, the object becomes spectral – a silver ghost.

What counts for Barthes in Sartrean Phenomenology is his manner of arriving at the sensible world repressed by the philosophies of historical ruin, theories of the marketing spectacle and simulacrum understood as the mirroring of the mirror or the representation of the representation, namely, the perfect crime (Baudrillard, 2008). Sartre for Barthes not only enables one to think of imagination as an instrument of knowledge, but also for this very reason as authorizing the dissociation of the golden calf

from bad thinking. Were this not enough, Barthes – for whom Photography can only be a piece of interesting information and yet with no acuity if one fails to admit its *pathos*, which is in the silent catastrophe of time paralyzed on the photo – is equally inclined to consider that many photos tell him nothing because he finds no "existential position" in them. It is this very same innocuity that *Camera Lucida* has in mind when opposing the painful dimension of the *punctum* to the distanced knowledge of the *studium*, the two late Barthesian concepts summarizing the regime of Myth and Degree Zero. Hence, dedication aside, Sartre is quoted in "Fragment 7", regarding the adventure that a photo may or may not produce: after all, "without adventure, no photograph" (Barthes, 1981, p. 19).

A return to such Photography reveals unsurprisingly that the Saussurean Semiology for Barthes resumes the understanding of the image, namely, that Photography would be in the stream of consciousness, functioning as a metaphysically inferior element among others. In Barthes' refashioning of Photography, Husserl and Sartre serve to redefine it as a sort of consciousness. "All the evil was born from the circumstance that one *came to the image with the idea of synthesis*, instead of extracting a conception of synthesis from the reflection on the image itself," writes Sartre (2007, p. 162,

our translation), highlighting "one came to the image", hence alluding to the psychologies of the imagination, the Bourdieus of his time. With that in mind, Barthes perceives that the tendency is to say that what the photograph represents is fabricated and that the debate is vain.

In the mid-20th century in which the Barthes is inscribed, the standard photo and a denial of its standardization are deduced from all this controversy. Laruelle, after Barthes, seems to share this common ground and take it to another level, radicalizing the critique of the doxa and of the Myth in his account of the Legend of Philosophy in the Spirit of Photography. Both authors, in the end, converge in a negative stance on Photography, subtracting the Art of the Photo from Sociology and Philosophy in the name of an ontology of the Photo targeting the essence of the Photo or Photography *in itself*, without resource to supposedly material, materialistic externalizations, authorities, or contexts.

CONCLUSION

In summary, the first section on François Laruelle has drawn on the critique of philosophical makings as Photography's

technique, a relation that figured the White, the Lights, the Clarity, and Vision as the photo-centric destiny of Western thought. In the second section on Roland Barthes, this study investigated the nature of Photography as research of its silver-salt ontology and effects. Both sections aimed to build a common ground for a Non-Standard Photography from which, in the third section, similarities and differences between the approaches of François Laruelle and Roland Barthes have been extracted.

In conclusion, this study sought a non-standard stance on the Art of Photography (practice) and the Science of Photography (theory). The distinction between standard and non-standard approaches to the Art and Science of Photography highlights a fundamental opposition: the standard aligns with traditional philosophical frameworks based on binary structures, socio-political data, or the pursuit of totality, whereas the non-standard actively resists these discourses by reconfiguring thought and subordinating traditional philosophy to principles beyond its scope, such as science or essence. This shift not only limits the claims of philosophy to completeness, but also opens new paths for exploration. Concepts such as Non-Photography and Photo-Fiction exemplify this rupture by viewing photography as

an inherent process grounded in the "force of vision" rather than in reflexive representation. Ultimately, the non-standard fosters a transformative understanding of Photography, emphasizing its dynamic essence over static interpretations.

Our study wanted to envision an Art and Science of Photography of another kin and kind. We say "of another kin" as Photography has been envisioned in a system of relations other than the parentage of philosophical or sociological authorities, foregoing either Marxist or historicist narratives of industrial provenance or non-classical pedigree. We say "of another kind" as Photography has been captioned by descriptions that neither reduce it to realistic-naturalistic genres of discourse nor try to standardize it in a critique of technique and modernity. Hence the affiliation relations (kin) and familiar essence (kind) of Photography are heavily disfigured and, for that very reason, ever more attractive.

In short, if for Laruelle Photography is the task of Science, hence a Science-Fiction of Photography or Photo-Fiction, for Barthes Photography is a *graphic* Art, hence Light Writing. In short, while Laruelle evinces the essence of Photography in-Art, Barthes shows the Art of Photography in-Writing. In their research on the essence of Photography, neither Barthes nor Laruelle serves as the employee

of the year in camera factories or as emissaries in the Institutes of the Lights. On the contrary, Barthes and Laruelle as researchers of Photography convert the Being of Photography in the essence of Photography, figuring it, rather than in static descriptions (*de esse*), in onto-dynamical inscriptions (*de essentia*). In the end, Roland Barthes and François Laruelle capture Photography in poses, modelings, and settings other than standard by their new captions.

REFERENCES

BARTHES, Roland. **Camera lucida**: reflections on photography / trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

BARTHES, Roland. **Mythologies /** trans. Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1991.

BARTHES, Roland. Bernard Faucon. In BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**: tome 4. Paris: Seuil, 2002a. pp. 471-474.

BARTHES, Roland. Le message photographique. In BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**: tome 1. Paris: Seuil, 2002b. pp. 1120-1133.

BARTHES, Roland. Proust et la photographie: examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu. In BARTHES, Roland. **La préparation du roman**: cours et séminaires au Collège de France (1977-1978, 1979-1980). Paris: Seuil/IMEDC, 2002c. pp. 385-457.

BARTHES, Roland. **Album**: inédits, correspondance et varia. Paris: Seuil, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **The perfect crime** / trans. Chris Turner. London and New York: Verso, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Photography**: a middle-brow art. / trans. Shaun Whiteside Cambridge: Polity, 1996.

CALIL, Marco. François Laruelle ao uso da estética e história da arte. In CONGRESSO INTERNACIONAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE, 12., 2022, São Paulo. **Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte**, 2022. Campinas: Galoá, 2022. Available at: https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/francois-laruelle-ao-uso-da-estetica-e-historia-da-arte?lang=pt-br. Accessed on: 27 Sept. 2024.

CALIL, Marco. Da ciência-ficção: a hipótese ficcionalista em François Laruelle. In FIORINI, Juan Ferreira; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; PEREIRA, Vinícius Carvalho (org.). **Poéticas da proximidade**: literatura e outros saberes. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2023. pp. 116-124. Available at: https://www.tradicaoplanalto.com.br/_files/ugd/5aa373_481b7a864644483b87c22bfc8e0359a0.pdf. Accessed on: 27 Sept. 2024.

DERRIDA, Jacques. **The truth in painting** / trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: University of Chicago, 1987.

LARUELLE, François. **The concept of non-photography** / trans. Robin Mackay. London/Cambridge: Urbanomic/Sequence Press, 2011.

LARUELLE, François. **Photo-fiction, a non-standard aesthetics** / trans. Drew S. Burk. Minneapolis: Univocal Publishing, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **L'imagination**. Paris: PUF, 2007.

TAMINIAUX, Pierre. **The paradox of photography**. Amsterdam, New York: Editions Rodopi, Faux Titres, 2009.

SOBRE OS AUTORES

Marco Calil possui diploma de Bacharel e Licenciado em Letras (FFLCH-USP), bem como um Mestrado em Línguas e Literaturas Estrangeiras e Tradução pela Universidade de São Paulo (PPG-LETRA-USP). Atualmente é doutorando no Departamento de Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com bolsa pela chamada CNPq no 07/2022 - Apoio à Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação, Ciclo 2022, Processo 140792/2022-8, de número e título 404142/2022-2 - *Inovação e convergências tecnológicas fase 2: novas perspectivas de reflexão sobre a hipermídia e a produção de conhecimento nos processos comunicacionais*, Área 1. *Diversidade socioeconômico-étnico-cultural, de gênero, empresarial e organizacional.*

Leda Tenório da Motta é Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COS-PUC-SP), bem como pesquisadora associada ao *Reseau International Roland Barthes*. Ela é diretora de vários grupos de pesquisa em Estudos Visuais e de Imagem, dentre os quais o grupo de pesquisa do CNPq *Palavra e Imagem em Pensamento*, com bolsa de produtividade em pesquisa CNPq, *A Filosofia da Significação em Roland Barthes: uma hermenêutica à luz de Sartre*, processo 303452/2021-8.

Artigo recebido
em 4 de outubro de 2023
e aceito em 21 de outubro de 2024.

O MÉTODO ERRÁTICO: UMA CONVERSA COM JOÃO LUIZ MUSA SOBRE A SUA PRÁTICA ARTÍSTICA E O ENSINO DA FOTOGRAFIA NA UNIVERSIDADE

THE ERRATIC METHOD: A CONVERSATION WITH JOÃO LUIZ MUSA ABOUT HIS ARTISTIC PRACTICE AND THE TEACHING OF PHOTOGRAPHY AT THE UNIVERSITY

EL MÉTODO ERRÁTICO: UNA CONVERSACIÓN CON JOÃO LUIZ MUSA SOBRE SU PRÁCTICA ARTÍSTICA Y LA ENSEÑANZA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA UNIVERSIDAD

LUCAS ESKINAZI
MARCELO SCHELLINI

RESUMO João Luiz Musa (1951, São Paulo, Brasil) é uma referência para a fotografia latino-americana. Sua atuação intelectual une prática, teoria e ensino. Como fotógrafo e professor, contribuiu na formação de gerações de profissionais e pesquisadores. Na Universidade de São Paulo, estabeleceu os laboratórios de fotografia analógica e digital, criou os currículos para disciplinas de fotografia e coordena o Grupo de Pesquisa de Impressão Fotográfica. Expôs seu trabalho em museus, galerias e publicou inúmeros livros. Na entrevista, realizada em 2024 por Lucas Eskinazi e Marcelo Schellini, Musa faz reflexões sobre a sua trajetória como artista, a linguagem fotográfica e seu ensino na Universidade, os conflitos em manter a prática artística e a docência e os desafios da transmissão do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE Ensino de arte; Fotografia; Fotografia na universidade.

Entevista

Lucas Eskinazi*

https://orcid.org/0000-0002-9868-4783

Marcelo Schellini**

https://orcid.org/0000-0003-0350-5381

*Universidade de São Paulo, Brasil

**Universiti Brunei Darussalam, Brunei

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.236609

e-236609

ABSTRACT

João Luiz Musa (1951, São Paulo, Brazil) is a key figure in Latin American photography. His intellectual work integrates practice, theory, and teaching. As a photographer and professor, he has helped train generations of professionals and researchers. At the University of São Paulo, he established the analog and digital photography laboratories, developed the curricula for photography courses, and coordinates the Photographic Printing Research Group. He has exhibited his work in museums and galleries and published numerous books. In the interview conducted in 2024 by Lucas Eskinazi and Marcelo Schellini, Musa reflects on his career as an artist, the photographic language and its teaching at the University, the tensions between artistic practice and teaching, and the challenges of transmitting knowledge.

KEYWORDS Art Teaching; Photography; Photography at the University.

RESUMEN

João Luiz Musa (1951, São Paulo, Brasil) es una referencia en la fotografía latinoamericana. Su labor intelectual une práctica, teoría y enseñanza. Como fotógrafo y profesor, ha contribuido a la formación de generaciones de profesionales e investigadores. En la Universidad de São Paulo, estableció los laboratorios de fotografía analógica y digital, creó los programas de estudio para las asignaturas de fotografía y coordina el Grupo de Investigación en Impresión Fotográfica. Ha expuesto su obra en museos y galerías, y ha publicado numerosos libros. En la entrevista, realizada en 2024 por Lucas Eskinazi y Marcelo Schellini, Musa reflexiona sobre su trayectoria como artista, el lenguaje fotográfico y su enseñanza, los conflictos entre la práctica artística y la docencia, y los desafíos de la transmisión del conocimiento.

PALABRAS CLAVE Enseñanza del arte; Fotografía; Fotografía en la universidad.

CC BY



Figura 1.
João Luiz Musa.
O Viajante e as Cidades, 1999.

A entrevista a seguir resulta de dois encontros realizados em 2024 entre João Luiz Musa, Marcelo Schellini e Lucas Eskinazi. O primeiro ocorreu em 24 de janeiro, no estúdio de João, localizado na Lapa, em São Paulo. O segundo, que deu continuidade à conversa, realizou-se em 24 de abril, por meio de plataforma digital. Após o processo de transcrição, a entrevista foi editada de forma a dar fluidez ao texto, preservando a integridade do conteúdo.

LUCAS ESKINAZI E MARCELO SCHELLINI

No início da sua descoberta da fotografia você teve contato com trabalhos fotográficos que te influenciaram profundamente. Quais são esses trabalhos e como eles contribuíram para a formação do seu olhar?

JOÃO LUIZ MUSA

No início, estive mais influenciado pelo cinema e pela literatura. Isso devido ao fato de que o acesso às referências e autores da fotografia na época era limitado: ainda não

existiam bibliotecas de fotografia nas quais fosse possível consultar livros de autores da fotografia. O livro do Walter Firmo[1] — o primeiro livro autoral de um fotógrafo brasileiro que tive contato —, veio a ser publicado somente nos anos sessenta. A primeira influência veio do cinema, muito cinema. Em certos dias, eu assistia a duas sessões, na sexta a gente fazia duas sessões, sábado também, duas sessões. Era olhar as coisas e sair para o mundo (figura 1). A gente passou a frequentar um circuito paralelo ao curso de engenharia que eu estava cursando na Universidade de São Paulo. Me lembro sobretudo do filme O ano passado em Marienbad (1961),[2] assisti mais de uma vez na sala de cinema. Na segunda vez, fotografei a tela de projeção de dentro do cinema. Até hoje, tenho fotogramas de um filme Tri-X de algumas cenas do filme. Se você olhar algumas imagens do meu livro Um Inverno 1973-1974, elas repercutem um pouco O ano passado em Marienbad (1961), aquela coisa misteriosa que o filme oferece. Eu me vejo espelhado ali (figura 2).

Figura 2.
João Luiz Musa, Londres, Inglaterra, 1974. *Um Inverno (1973-1974)*, 2010.

A fotografia de cinema introduziu em minha vida um desenho que depois vim a reconhecer nas fotos do [Henri Cartier] Bresson e do Brassai, por exemplo. Embora houvesse poucas publicações de livros de fotografia nesta época, é necessário mencionar o contato com as revistas ilustradas como a revista Realidade (1966-1977) e a revista o Bondinho (1970-1972), onde vinham publicados os ensaios fotográficos de George Love e Claudia Andujar. Estes ensaios fotográficos davam grande autonomia à linguagem fotográfica, havia experimentação e isso me influenciou muito.

LE

Um Inverno 1973-1974, publicado em livro em 2010, é o seu primeiro ensaio fotográfico?

JLM

Um Inverno é um ensaio fotográfico a partir de imagens fotografadas durante uma viagem de três meses pela Europa. E eu não entendo até hoje como aquilo pôde ter sido tão importante para mim. Para mim, este ensaio continua a me alimentar. Tem ali vinte imagens, vinte desenhos que são

quase uma marca. Aparece ali, através de imagens diferentes, a solidão. Aquelas figuras que aparecem às vezes no muro, na paisagem, naqueles jardins estranhos do inverno, com aquele clima. Ou até algumas anotações de cidades, sabe? Tentar pegar o restaurante com a pessoa sentada. Tem umas formas fundamentais ali. E eu não imaginava que aquilo fosse possível. Não tinha ideia de como as imagens eram criadas. Era uma tentativa de construir fazendo. O que tinha, na verdade, era levantar a câmera para uma coisa muito emocional, muito particular. Tendo comigo um número restrito de películas, era obrigado a restringir o número de fotos por dia. Assim, imagina nove fotos por dia, nove fotos. Ridículo. Essa média de nove ou oito imagens por dia tinha que ter um uso racional — ou intuitivo, talvez? Eu só levantava a câmera quando era muito importante (figura 3).

PUNTIGAMER
BOCK VOM FASS

MS

Como você começou ensinar fotografia?

JLM

Foi no Defobi,[3] na Poli. Nós, como Centro Acadêmico, procuramos a Nikon School, uma escola mais moderninha. Fizemos um acordo com eles: nós colocamos noventa pessoas na sala e eles dariam a parte teórica. Depois de ter o teórico, nós daremos o suporte prático no laboratório que havíamos montado. No Defobi, àquela altura, tínhamos duas salas com dois ampliadores. Conseguimos a doação de bastante equipamento: papel da própria Kodak, químicos etc.; e, para os alunos que frequentavam o laboratório, nós oferecemos um envelope preto com um pouco de papel fotográfico, um filme – suficiente para o início da prática. E a Nikon School aceitou a nossa proposta de ministrar um curso para os estudantes. No dia combinado, chegaram 110 alunos para assistir a aula. E o pessoal da escola não apareceu para a primeira aula, tiveram um problema. Os colegas – que organizavam o laboratório comigo –, na ausência dos professores da Nikon School, disseram: "*vai lá! você dar a*

Figura 3 (pág. anterior).
João Luiz Musa, Graz, Alemanha 1973. *Um Inverno (1973-1974)*, 2010.

aula". Minhas pernas tremiam. E lá estava eu, na frente daquela gente toda.

Em 1977, o Cristiano Mascaro[4] me chama para ir para a FAU,[5] para cuidar do laboratório de alunos. Ele me diz que o laboratório está em reforma: vão construir seis cabines, uma área comum de revelação de filme, uma área de químico, tinha muito material. "*Nossa, estou no céu"*, eu pensava. Fui contratado como CLT e tinha um emprego com a fotografia! Cheguei a ajudá-lo com a finalização da obra, pintamos, colocamos as lâmpadas vermelhas, os ampliadores em ordem e tal. Em menos de seis meses, éramos quatro universitários a cuidar do departamento de fotografia: o Laboratório de Recursos Audiovisuais (LRAV), o Raul Garcez,[6] o Sérgio Burgi,[7] o Cristiano e eu. Os cursos eram extracurriculares, aconteciam na hora do almoço para não atrapalhar a grade da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Lá, tivemos liberdade plena, tínhamos espaço para experimentação e mostramos muita coisa — imagens e textos sobre a técnica e linguagem para os alunos que frequentavam o laboratório. Em uma sala vazia, instalamos um projetor de slides, reproduzimos os trabalhos de alguns dos fotógrafos que eram importantes —

importantes para nós: Steichen,[8] Stieglitz,[9] Atget,[10] Bresson, Robert Frank,[11] Brassaï, *O retrato do povo alemão* (1929),[12] de August Sander.[13] A gente ia pegando as fotografias de vários lugares diferentes, revistas, livros, não tínhamos uma única publicação. Em quatro anos de trabalho, reproduzimos e mostramos mais de 1.500 slides sobre técnica e de coleções autorais. A FAU começou a ser também referência como biblioteca. Mascaro conseguiu implementar uma lista para a fotografia de fotógrafos.

LE

Para você, qual é a importância do ensino da linguagem fotográfica na universidade?

JLM

A fotografia sozinha cria um sentido, mas é fundamental que ela esteja em contato com as demais linguagens artísticas: ela precisa da pintura, precisa do cinema, precisa da gravura, do desenho. Ela precisa desse contato para não cair naquela coisa sem graça do que se considera genericamente a boa fotografia. Se por um lado, a fotografia bebe das outras

linguagens, aprende com as outras linguagens, ela também está a serviço dessas outras linguagens. Montamos o estúdio, colocamos luzes, câmeras, ensinamos os alunos a reproduzir o trabalho do semestre, o trabalho das disciplinas, o mestrado, o doutorado. Então, a fotografia — o conhecimento da linguagem fotográfica — tem essa duplicidade, essa cumplicidade de aprender: de se servir do contato cotidiano, de estar no mesmo prédio, no mesmo departamento, e de se prestar como forma de registro e reprodução das outras obras. Estou falando sobre o registro de uma gravura, de uma pintura, de uma performance, mas, claro, existe também o que a fotografia devolve como conhecimento enquanto a própria linguagem, a sua influência também nas outras linguagens. Tudo isso é fundamental para o desenvolvimento do conhecimento, da linguagem visual.

MS

Walker Evans[14] lecionou fotografia na Yale University acreditando que fosse preciso construir uma ponte entre o conhecimento acadêmico e a prática fotográfica (Westerbeck; Meyerowitz, 2017). Como educador, você acredita que seja possível transferir a

experiência? Ou podemos dizer que a melhor escola de fotografia continua sendo o autodidatismo? Será que a missão do educador seria ensinar os alunos a serem bons autodidatas?

JLM

Quem vai atrás de ensinar também quer aprender. Ensinar faz com que você confirme se de fato domina o que se propôs a conhecer. Quando comecei, fui ensinar um colega a revelar filme e eu mesmo não sabia todos os detalhes da revelação do filme. Não sabia quantos segredos estavam por trás do processo, de tudo o que ele poderia oferecer. Àquela altura, eu ensinava a consultar a bula do filme. O Robert Frank, fotógrafo suíço-americano, falou: "*ninguém ensina nada a ninguém*". É radical demais. O Frank era *outsider*. Claro que quem ensina pode apoiar quem está começando. Você está lá: o processo que a pessoa levaria anos para realizar, em pouco tempo você pode proporcionar uma base, uma condição para ela fazer sozinha, para tomar decisões que resultem no que ainda sonha em fazer. A pessoa que ensina, aprende a ouvir e a prestar atenção em quem quer aprender. Às vezes, claro, a gente se perde, não ouve, perde um possível interlocutor. Eu

já vi isso acontecer. Uma pessoa quieta, que não se manifesta, pode passar batido. Como professor, você precisa identificar os interesses. O Evandro Carlos Jardim[15] fala isso: "*a gente fala para poucos*". Eu tinha a ilusão de que deveria – ou poderia – ensinar todo mundo. Você fala para todos democraticamente, você está querendo que todo mundo evolua no aprendizado em conjunto. Seja salvo de certa maneira. É verdade. É como a caravana: você cuida para que o último não seja comido pelos lobos. Você tenta trazer todos para perto, mas ao final só será ouvido por quem de fato quer tirar o conhecimento que se acumulou. Então, o professor dispõe generosamente a sua experiência, isso é o prazer de ensinar e de aprender (figura 4).



Figura 4.
João Luiz Musa. Imagem do ensaio *O Viajante e as Cidades*, 1999.

A experiência se transmite e ao mesmo tempo não se transmite, não é? Penso no [Josef] Koudelka,[16] no Brassai, no Bresson e até no Evans — acho o Evans mais estranho, acho que eles me passaram o que eles viveram, acho que compartilho a experiência do realizador quando vejo um bom filme. Se o artista me prende, me coloca dentro do filme, do livro, a transmissão acontece. Acredito que o papel da arte é te colocar lá dentro. É o que o [Evandro Carlos] Jardim diz sobre se entregar: depois posso discutir se era bom ou não, mas primeiro preciso entrar, e, para entrar, preciso me entregar. Ele comparava ao ato sexual: você se entrega ao outro. Se você se entregar ao outro, você vai experimentar alguma coisa. Então, acho que a arte, a qualidade da boa obra, também depende da entrega, depois vem a crítica. Não se pode sair do filme e falar imediatamente: "*não gostei*". Eu acho que vocês já sabem o que eu sei. A sensação é essa: é um pouco mentira, mas é também um pouco verdade. Eu passei, eu entreguei o que eu sabia, fui respondendo tudo o que me perguntaram.

LE

Você tem enfatizado a importância do ensino multidisciplinar da fotografia analógica e digital com outros meios como o desenho, a pintura, a gravura, o vídeo e o cinema. Já que os meios não excluem uns aos outros, um novo meio não diminui a relevância de um meio precedente (Schellini; Eskinazi, 2024).

JLM

Acredito que na Universidade de São Paulo, devido a influência do [Evandro Carlos] Jardim – que era mais velho –, a área da gravura conseguiu montar uma tradição e escolheu dois representantes muito particulares: o Evandro conseguiu encaminhar o Marco [Buti] e o Claudio [Mubarac], que tinham um compromisso não só de aprendizado e de ensino, mas com a própria obra. Eu queria a área de Fotografia independente também. Se tem uma área de desenhos, se tem uma área de pintura, uma área de gravura, tem que ter uma área de foto. A fotografia é pesquisa, é área de expressão. Então, aí tem que ter no mínimo dois professores: como todas as áreas legais, tem então dois pintores, dois gravadores, dois de desenho e dois de multimeios. Eu entendo que uma escola

só de fotografia se tornaria pobre. No mínimo, é estranho, reduz. A fotografia tem, na sua história, a gráfica. Ela precisa ter a gravura por perto, é uma herança. Eu não entendo a foto sozinha. Ela se torna maçante, cheia de vícios de um uso de mercado, inclusive o que se chama fotografia artística. Ela só tem sentido quando se relaciona com as linguagens: quando ela é cinema, quando ela é jornalismo, e quando é fotografia etc. E você precisa dela para tudo, então ela está a serviço também. Como o desenho.

MS

A partir da década de setenta, Garry Winogrand[17] passou a lecionar fotografia na Universidade do Texas. No Brasil, poderíamos citar o Carlos Moreira[18] e o Boris Kossoy[19] entre outros fotógrafos presentes na academia. Como tem sido para você dividir o seu tempo entre a prática artística fotográfica e a atividade acadêmica. Como você concilia o fotógrafo e o educador?

JLM

Não deu certo, né? É difícil desenvolver o trabalho pessoal com o contrato de quarenta horas na universidade e eu aceitei a carga horária plena em nome do trabalho artístico. A organização da universidade precisa ser revista, porque no fundo, o que acontece é: foi retirada a figura do gestor e a administração foi parar nas mãos dos professores. Tudo. A compra de químico, você precisa fazer um documento de três páginas, precisa sentar do lado do técnico e fazer isso. A bolsa para o aluno, você gasta três dias preenchendo documentos. Iniciação científica? Tudo dá um trabalho enorme. E a parte administrativa da Universidade de São Paulo está se enxugando e empurrando para os professores. Os dez anos que se passaram foram os piores anos da minha vida. Secou, deixei de fazer e é por isso que estou chateado. No contrato de doze horas eu ganhava mal e por isso continuava fotografando para o mercado — sobretudo para o anuário de grandes empresas —, mas pelo menos eu estava fotografando no meio das tarefas, havia lastro para continuar a produção pessoal. O que está acontecendo agora é um sacrifício: a universidade teria que repensar essa questão. É necessário colocar jornalista

ensinando jornalismo. Ele precisa estar inserido no seu meio e tem que estar dentro da academia, porque ele tem que aprender também a responder a academia, que é legal, é legal. Quando a academia é legal, ela é legal. Quando ela não é, ela se torna isso que estamos passando no Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. As pessoas são esterilizadas ali dentro, é isso que eu sinto. Olha, no comentário do Evandro Carlos Jardim, ele diz: "eu poderia ter sido um grande artista se eu não tivesse ficado aqui". Mentira, porque ele sem a aula também não seria. Porque algumas pessoas precisam dessa relação de conhecer e desconhecer junto com os outros. Isso é importante. Me isolar – agora com a aposentadoria – também é errado.

Na última reunião do departamento, foi lembrado o funcionamento da universidade alemã, que é baseada no artista. O departamento se torna, praticamente, o ateliê dele. Mas também é radical, porque pode levar para a seguinte situação: o aluno chega e diz: "*eu quero ser orientado pelo Walker Evans*." Nesse processo, vão se criando mini Walker Evans ali – eu acho que isso também não interessa. Eu acho que tem que ter a diversidade. O artista precisa continuar

trabalhando – o trabalho pessoal dele –, porque o trabalho de expressão é que determina como você ensina. E aqui reside o perigo: porque você conduz o aluno e se você for maquiavélico, pode acontecer também – até na ingenuidade – de conduzi-lo para o que pensa, para o que você faz. Aí é mal, né? É necessário deixar o aluno fazer o que ele quer. É difícil isso. Você tem que dar liberdade, o outro precisa ter essa liberdade e você também precisa dessa liberdade. Atualmente, enquanto professores na universidade, não temos essa liberdade garantida e eu vejo esse mesmo sofrimento em todos: eu vejo no Cláudio [Mubarac], eu vejo no [Marco] Buti (figura 5).

Então, tem um negócio meio errado ali: talvez reduzir a carga, pagar um pouco melhor e manter o sujeito com condição de trabalho, de realização. Isso não é garantido. A gente é prestador de serviço. Estão interessados em números: quantidade de alunos, em quantas matérias foram dadas, quantos artigos publicados, o número de comissões que participou, entendeu?

Figura 5.
João Luiz Musa. Imagem do ensaio *O Viajante e as Cidades*, 1999.



A universidade, no início, contratou a Regina Silveira sem doutorado. O Evandro Carlos Jardim sem mestrado, entendeu? O [Walter] Zanini,[20] com doutorado, que era o chefe de departamento. Eu sem nada, nada. Eu não tinha nenhum título, apenas a graduação em engenharia. A titulação também levou as coisas – a construção do quadro de docentes – para um lugar estranho. Houve gente que olhou para o modo como estava sendo feito e foi atrás dos títulos, ao invés de construir uma prática artística. O artista tem outros objetivos. Já foi discutido sobre trazer artistas com menos horas, sem os títulos, talvez trazer para dar uma matéria aqui, outra ali. Tem que aumentar a diversidade, porque do jeito que está, é ruim. Claro, mesmo que se coloque pessoas muito bem-intencionadas, o regime de trabalho é muito autoritário.

LE

Ensinar fotografia analógica é diferente de ensinar fotografia digital? Em um curso de fotografia, o que é primordial para ser ensinado? Como a fotografia será ensinada nos próximos anos? A tecnologia mudará o ensino de fotografia?

JLM

Você ensina analógico aí?

MS

Não, é muito difícil encontrar faculdades que ainda ensinam analógico.

JLM

É uma pena. Eu não sei os efeitos dessa ausência no ensino da fotografia. Eu reconheço os alunos que, quando chegam, já haviam mexido com o filme. Também sinto a diferença dos alunos que estão aprendendo a gravura enquanto fazem os cursos de fotografia. A Silvia [Laurentiz][21] defende isso nas reuniões, ela disse: "tem uma coisa que é pré-fotográfica, tem uma coisa que é pós-fotográfica, então as duas são obrigatórias." Você precisa formar as pessoas no pré-fotográfico e no pós, porque uma pessoa bem formada teria as duas coisas – como falar do desenho, falar da gravura – e falar dos meios digitais de interferência no desenho que precisa das duas coisas. A gente ainda tem um corpo docente que pensa isso, mas ele vai deixar de existir,

tá? A fotografia analógica: ela é fácil porque propõe que o único jeito de a pessoa aprender é fazendo – brincando de fotografar, brincando de revelar, brincando de ampliar. Depois de ter feito, podemos perguntar para o aluno: *"me explica o que você fez?"* No digital, isso é uma encrenca, não é? Você põe a pessoa para experimentar o quê? Ela tem um arquivo que ela não consegue ver direito na tela, ela abre no celular e não sabe se está vendo o arquivo corretamente. A minha estratégia tem sido a de pedir aos alunos para encontrar um laboratório que não seja caro e imprimir uma ou duas fotografias com a escala de cinza.[22] O ideal era a escola ter a máquina e fazer o processamento internamente. Tendo a escala de cinza, o aluno entende se há invasão de cores, se a impressora fez a separação dos tons, ele pode iniciar uma pesquisa da sua imagem. Veja: foi necessário introduzir processos externos, demandas, diferente de todo o processo analógico que é desenvolvido na escola. Então, é muito diferente, é abstrato, não é? Onde está o processo? Escondido, soa imaterial, tela, telas e mais telas. Como é que se ensina a pessoa a fazer o pão? Você vai, enfia a mão na farinha, vai ficar duro. O Max, meu neto, quando



Figura 6.
João Luiz Musa. Imagem do ensaio *O Viajante e as Cidades*, 1999.

vai na pizzaria, ele pega a massinha, a gente amassa uma massinha, isso faz parte da pizzaria de bairro: as crianças aprendem a assar um pãozinho, o cozinheiro salga, enfia no forno e devolve o pãozinho que o Max amassou. Ele aprende porque ele faz, porque ele vê o processo. Agora, o digital não dá para ver fazer. Você imprime, mas a impressora é abstrata, não sei. É difícil, né? (figura 6)

LE

Voltando ao início da nossa conversa, em que você mencionou o cinema e a literatura para além da fotografia como suas referências iniciais, quais são seus atuais interesses na criação artística?

JLM

Olhar para outras linguagens me ajuda no desenvolvimento do trabalho. Quando olho para a fotografia, às vezes tudo parece repetitivo. Tenho a sensação de que se esgotou ou estou esgotado, fico caçando novos trabalhos – recentemente, conheci o trabalho da Irina Rozovsky.[23] Enfim, fico caçando, mas acho mais difícil me relacionar, não sei se é coisa da

idade. Parece que está fechando em blocos distintos, algumas formas foram se solidificando, não sei (figura 7).

MS

O que é essa solidificação em relação ao processo de criação?

JLM

A Universidade, a docência, impede o fazer cotidiano, a prática do dia a dia. Estou parado há um ano e meio, claro,



Figura 7.
João Luiz Musa. *O leão na praça*.
Imagem da tese de livre-docência, 2020.

tem os problemas familiares também. Mais do que parado: estou paralisado, é difícil olhar. Estamos sobrecarregados pela exigência da burocracia universitária. Ontem eu fiz um esforço, fiquei aqui no estúdio todo o tempo que tive. Sinto que o meu tratamento de imagem está muito ruim, estou com uma grande crise de cor, de contrastes. Então, volto à pintura — quem vai me ajudar é a pintura. Ela e a música podem me ajudar nesse estado de espírito, nesse instante tão ruim. Estou tão nervoso por dentro, tão atrapalhado que a Sandra [Musa][24] fala: *"você está estressado, você está cansado, você está no limiar de ficar doente, dá para notar que você está fluindo e fruindo as coisas da maneira errada, até comer"*. Comer rápido, sabe? Isso é a perda do tempo, de um tempo que a gente tem que ter, um tempo interno. Nossa ação no mundo deve ser mais tranquila, de quem está interessado no mundo. Quando você perde isso, entra numa lógica de operar, resolver, atender aluno, dar aula, montar projeto, resolver aqueles problemas do professor tal. Tudo isso tira você do lugar, tira você da coisa mais essencial que você poderia devolver às pessoas, porque você está vivendo o pragmático e não o criativo (figura 8).

Figura 8.
João Luiz Musa. *O leão na praça*
Imagem da tese de livre-docência, 2020.



Voltando ao trabalho artístico, fiquei impressionado com a fala da Laerte.[25] Vi uma entrevista dela com um ótimo entrevistador, inteligente, preparado. Ele tinha consigo as tirinhas com o trabalho da Laerte na mesa. Em certa altura, a Laerte fala: "O que me interessa é exatamente aquilo que eu não entendo. Tem uma parte de tudo o que eu faço que absolutamente não sei o que é" e eu compartilho isso. Ela diz: "tem trinta, quarenta por cento do que crio e que eu não sei o que é". Estou com o livro das obras completas. Aquelas tiras *nonsense* que ela faz, as modernas — não as anteriores —, eu mostro pra Sandra e ela fala: "o que é isso? Não sei o que é, não sei". E essa coisa me interessa muito, é isso que me interessa. E aí, ela falou um negócio lindo, que tem a ver com tudo isso que a gente está falando, que é a questão sexual da Laerte. A questão sexual apareceu numa tira que ela publica mesmo não entendendo direito. Uma tirinha que não tinha a questão de gênero. E ela vira e fala: "mas olha, passado uns meses, aquela tira virou a referência de que algo tinha que mudar comigo". Eu acho isso lindo. Então, antes de a gente se chamar fotógrafo, artista — tudo bem, tem gente

que vai fazer esse discurso "eu sou artista, sou fotógrafo" e o trabalho avança, como Koudelka, o próprio Bresson –, mas eu não estou muito interessado. Estou mais interessado no que a Laerte está falando. Estou interessado em entender o que eu fiz, sem a necessidade da nomeação. *Um Inverno (1973-1974)*, por exemplo, o livro pode melhorar. Existem as minhas trinta imagens preferidas que me fazem pensar no Tom Jobim. Como ele diz, "daqui pra frente vou passar a minha obra à limpo". Nesse livro, *Um Inverno (1973-1974)*, por exemplo, são essas as trinta imagens, isso é o trabalho, o resto foi concessão. E é estranho dizer, mas as fotografias, quando forem quase impessoais, é porque a coisa está indo bem. É engraçado isso, pessoal... impessoal? As coisas muito boas – estou falando do meu trabalho –, quando acho que acerto, é quando tem algo estranho. Olho para elas e penso: "mas que sujeito é esse que fez essa imagem?" No fundo, é isso que procuro.

NOTAS

1 Walter Firmo (1937-) é fotógrafo brasileiro conhecido por registrar ícones da música popular e festas populares do Brasil. Iniciou a carreira em 1955 como repórter fotográfico no jornal Última Hora, no Rio de Janeiro. Ganhou o Prêmio Esso de Reportagem em 1964. Trabalhou na Editora Bloch e na revista Veja, além de atuar como freelancer em publicidade e capas de discos. Em 1983, realizou sua primeira exposição no Museu de Arte Moderna do Rio. Foi diretor do Instituto Nacional de Fotografia (INFoto) entre 1986 e 1991. Lecionou jornalismo e ministrou oficinas pelo Brasil. Seu acervo, com cerca de 145 mil imagens, está no IMS, que em 2022 também sediou uma exposição sua intitulada No verbo do silêncio a síntese do grito.

2 L'année dernière à Marienbad (1961), Dir: Alain Resnai, Roteiro: Alain Robbe-Grillet, França, 1"34', Son., Pb.

3 Defobi: Departamento de fotografia do biênio da Poli (Faculdade Politécnica da Universidade de São Paulo), foi fundado em 1974.

Trechos retirados da livre docência *O leão na praça* de João Luiz Musa: "O espaço era dividido em dois; a metade da direita era usada pelo grupo de capoeira, a da esquerda constituía o laboratório de fotografia do grêmio dos alunos da Faculdade Politécnica da USP. Foi em 1970 que entrei pela primeira vez no espaço, a convite de um veterano da engenharia, estudante do último ano de Química. Ele procurava alguém que quisesse aprender os procedimentos e assumir os cuidados do lugar. Aquele atelier, onde pude me desenvolver, foi o primeiro de uma série de laboratórios de fotografia com os quais eu iria conviver. Era o Defobi".

"O chamado Defobi era mantido por iniciativa dos alunos. Éramos quatro colegas, Marcelo Breda Mourão, Raul Garcez, Roberto Ferrão e eu. Juntos tocamos, nos anos seguintes, o processo de reformulação do Defobi. Ficamos animados com o potencial que o local oferecia, percebemos que juntos poderíamos torná-lo um espaço de trocas e convívio. Conseguimos um contato na Associação dos Distribuidores de Equipamentos Fotográficos, e o Roberto Ferrão conversou com um amigo que trabalhava na Kodak. O representante da Nikon nos colocou em contato com a Fuji, que doou dois ampliadores novos. Convidamos Rita Tonacci e Yolanda Andreato para dar um curso básico para os engenheiros. A Kodak doou um lote de papel que foi dividido em envelopes, para que os alunos matriculados nos cursos básicos pudessem experimentar diferentes papéis. Roberto Ferrão fez os contrapesos para cada porta das salas escuras, procuramos isolar um pouco o calor, pusemos ventiladores, limpamos uma sala que serviu de lugar para as nos-

sas conversas sobre fotografia, para projetar slides, dar aulas. Convidamos outras pessoas para ministrar cursos e palestras, como Cristiano Mascaro e Samuel Queiroz. A intenção principal não era apenas oferecer subsídios técnicos a quem quisesse aprender, mas também promover discussões que envolvessem as questões da linguagem fotográfica e da imagem em geral."

4 Cristiano Mascaro (1944-) é fotógrafo e arquiteto. Formado pela FAU-USP, iniciou a carreira fotográfica na revista Veja em 1968 e, a partir da década de 1970, passou a atuar de forma independente, com foco no espaço urbano. Publicou livros como A Cidade (1979), Luzes da Cidade (1996), São Paulo (2000) e Cidades Reveladas (2006). Realizou exposições no Brasil e no exterior, entre elas O que os olhos alcançam – Cristiano Mascaro (Sesc Pinheiros, 2019). Recebeu prêmios como o Internacional de Fotografia Eugène Atget (1984), a bolsa Vitae de Fotografia (1989) e o Prêmio Abril de Jornalismo (1991).

5 Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

6 Raul Garcez (1949-1987) formou-se em engenharia civil pela Escola Politécnica da USP. Fotógrafo que atuou entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, produziu ensaios sobre habitação social, com destaque para o Conjunto Habitacional da Várzea do Carmo (São Paulo), fotografado entre outubro de 1979 e abril de 1980 e apresentado em exposição individual em 1980 na Pinacoteca do Estado.

7 Sérgio Burgi (São Paulo, 1958) é fotógrafo, curador e pesquisador. Formado em Ciências Sociais pela USP (1981), obteve em 1984 os diplomas de Master of Fine Arts in Photography e Associate in Photographic Science pelo Rochester Institute of Technology (EUA). Foi coordenador do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte entre 1984 e 1991 e é membro do Grupo de Preservação Fotográfica do Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Desde 1999 coordena a área de fotografia do Instituto Moreira Salles.

8 Edward Steichen (1879–1973) foi um fotógrafo, pintor e curador luxemburguês-americano, pioneiro da fotografia de moda. Em 1911, produziu as primeiras fotos de moda modernas publicadas na revista Art et Décoration. De 1923 a 1938, foi fotógrafo-chefe das revistas Vogue e Vanity Fair, tornando-se o mais popular e bem pago do mundo. Durante a Segunda Guerra, dirigiu a Unidade Fotográfica da Aviação Naval dos EUA e ganhou um Oscar com o documentário The

Fighting Lady (1944). Entre 1947 e 1961, foi diretor de fotografia do MoMA, onde organizou a famosa exposição itinerante The Family of Man.

9 Alfred Stieglitz (1864–1946) foi um fotógrafo americano e importante promotor da arte moderna, fundamental para a aceitação da fotografia como forma artística. Filho de imigrantes judeus alemães, estudou na Europa e desenvolveu seu interesse pela fotografia e química com o professor Hermann Vogel. Em sua longa carreira, dirigiu galerias em Nova York que apresentaram artistas europeus de vanguarda ao público americano. Foi casado com a pintora Georgia O'Keeffe. Stieglitz combinou rigor técnico e visão artística para elevar a fotografia, influenciando gerações futuras e consolidando a arte fotográfica no século XX.

10 Eugène Atget (1857–1927) foi um fotógrafo francês famoso por documentar a Paris do final do século XIX e início do XX. Órfão na infância, trabalhou como ator antes de dedicar-se à fotografia, focando em registros detalhados e metódicos da cidade, especialmente para pintores e instituições culturais. Atget evitava o estilo pictorialista, preferindo imagens nítidas e cuidadosamente compostas. Produziu séries sobre a cidade, seus ofícios, arquitetura e topografia. Apesar da pouca fama em vida e dificuldades financeiras, seu trabalho influenciou artistas como Man Ray e Berenice Abbott, que ajudaram a divulgar sua obra após sua morte. É considerado um precursor da fotografia documental e histórica.

11 Robert Frank (1924–2019) viajou pelos Estados Unidos em 1955 e 1956 com uma bolsa Guggenheim. Registrou várias camadas da sociedade americana e publicou o livro The americans em 1958. Em 1960, dedicou-se ao cinema, produzindo filmes como Pull My Daisy e Candy Mountain. Em 1972, voltou à fotografia com fotomontagens e negativos manipulados. Casou-se com Mary em 1954, teve dois filhos. Separou-se em 1969 e mudou-se para a Ilha do Cabo Bretão. Fundou a Andrea Frank Foundation em 1995. Sua obra inclui fotos, filmes e manipulações visuais.

12 Antlitz der Zeit. Sonderausgabe: sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts, August Sander, 1929.

13 August Sander (1876–1964) foi um fotógrafo alemão especializado em retratos e fotografia documental. Criou a série Homens do século XX, que retrata diferentes grupos sociais da República de Weimar. Iniciou na fotografia enquanto trabalhava em uma mina e depois abriu seu estúdio em Colônia. Publicou o livro Face our time em 1929, com 60 retratos da série. Sob o

regime nazista, seu trabalho foi censurado e parte destruída. Durante a Segunda Guerra, salvou parte do arquivo, mas seu estúdio foi bombardeado. Após a guerra, documentou a reconstrução de Colônia e temas sociais. Vendeu uma coleção de fotografias para o museu local.

14 Walker Evans (1903–1975) foi um fotógrafo americano, nascido em St. Louis, Missouri, e morto em New Haven, Connecticut. Trabalhou para a Resettlement Administration e a Farm Security Administration, documentando a Grande Depressão. Usava câmera grande formato. Em 1933, fotografou Cuba. Em 1935, registrou comunidades de mineradores e a indústria em Pensilvânia. Em 1936, fez um livro com o escritor James Agee sobre famílias rurais pobres do Alabama. Suas fotos tornaram-se ícones da pobreza na época. Trabalhou para o governo até 1938. Fez fotos no metrô de Nova York em 1938. Recebeu três bolsas Guggenheim entre 1940 e 1959. Foi escritor para revistas e professor na Universidade de Yale.

15 Evandro Carlos Jardim (1935-) é gravador, desenhista, pintor e professor. Formou-se em Artes pela Escola de Belas Artes de São Paulo em 1958. Lecionou em escolas públicas e na ECA-USP, onde também concluiu mestrado e doutorado. Teve obras adquiridas por instituições como MoMA, MASP e Pinacoteca. Recebeu prêmios como o da APCA (1974) e o Prêmio Governador do Estado (1975). Participou de exposições como a Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza. Trabalhou com gravura em metal, utilizando técnicas como água-forte e ponta-seca. Explorou temas como paisagens urbanas, natureza e literatura. Dirigiu o Ateliê de Gravura Francesc Domingo (MAC-USP) e o Sesc Pompeia.

16 Josef Koudelka (1938–) nasceu na Tchecoslováquia e começou como engenheiro aeronáutico. Em 1962, passou a fotografar ciganos em seu tempo livre. Registrou a invasão soviética de Praga em 1968, usando as iniciais P.P. Recebeu anonimamente a Medalha Robert Capa em 1969. Saiu do país em 1970 e entrou para a agência Magnum Photos. Publicou livros como Gypsies (1975), Exiles (1988) e Wall (2013). Recebeu prêmios como o Prix Nadar (1978) e o Prêmio Hasselblad (1992). Teve exposições em museus como MoMA, ICP e Palais de Tokyo. Foi nomeado Commandeur des Arts et des Lettres em 2012. Vive entre Paris e Praga.

17 Garry Winogrand (1928–1984) foi um fotógrafo americano conhecido por registrar a vida e as questões sociais dos Estados Unidos no século 20. Recebeu três bolsas Guggenheim e uma do National Endowment for the Arts. Publicou quatro livros durante sua vida. Participou da exposição New Documents no MoMA em 1967 e fez exposições individuais lá em 1969, 1977 e 1988.

Trabalhou como fotojornalista freelancer e fotógrafo publicitário nas décadas de 1950 e 1960. Suas fotos foram publicadas em revistas como Popular Photography e Contemporary Photographer. Seus livros incluem The Animals (1969) e Women are Beautiful (1975). É reconhecido como um dos principais fotógrafos de rua do século 20.

18 Carlos Moreira (1936-2020) fotografou a cidade de São Paulo por mais de 40 anos. Sua relação com a cidade, revelada com a cumplicidade do equipamento que sempre o acompanha (Leica), nos possibilita viver um pouco essa cidade, seus habitantes, seus espaços e sua vida que, junto com a dele, foi se modificando. Professor de fotografia desde 1972, o estudo e o ensino da fotografia acabaram se tornando prolongamento do seu trabalho pessoal, formando várias gerações de fotógrafos e de professores de fotografia.

19 Boris Kossoy (1941-) fotógrafo, teórico e historiador da fotografia é arquiteto pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, mestre e doutor pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, livre-docente e professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Sua diversificada obra se desenvolveu segundo amplas vertentes: profissional, acadêmica, institucional e artística. Obras de sua autoria integram as coleções permanentes do Museum of Modern Art (NY), Metropolitan Museum of Art (NY), Bibliothèque Nacionale de France (Paris), Centro de la Imagen (México DF), Museu de Arte Moderna (SP), Pinacoteca do Estado (SP) entre outras instituições. Além dessas atividades é curador, ensaísta e autor de Viagem pelo fantástico; Hercule Florence, a descoberta isolada da fotografia no Brasil; Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; Boris Kossoy, Fotógrafo; Um olhar sobre o Brasil (coord.), O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX (em coautoria com Maria Luiza Tucci Carneiro); Fotografia e história; Realidades e ficções na trama fotográfica; Os tempos da fotografia, entre outras obras. Em 1984 recebeu a condecoração Chevalier de l' Ordre des Arts et des Lettres do Ministério da Cultura e da Comunicação da França, pelo conjunto de sua obra.

20 Walter Zanini (1925-2013) foi um historiador e crítico de arte brasileiro, ligado à USP. Dirigiu o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) entre 1963 e 1978, e teve papel fundamental na criação do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP em 1971, onde foi professor. Foi curador da 16 e 17 Bienais de São Paulo. Promoveu jovens artistas e novas linguagens artísticas no Brasil. É considerado um dos principais nomes da arte contemporânea brasileira.

21 Silvia Laurentiz (1960-) é artista multimídia e docente do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, onde também atua na pós-graduação. É doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e mestre em Multimeios (UNICAMP). Coordena o grupo de pesquisa "Realidades – das realidades tangíveis às ontológicas" (USP/CNPq). Desenvolve trabalhos em realidade virtual, aumentada, ambientes interativos, multimídia e web arte. Atua como pesquisadora e participa de exposições e publicações na área de arte e tecnologia.

22 Escala de cinza na fotografia em preto e branco é a gradação contínua entre o preto e o branco, composta por tons intermediários de cinza. Esses tons representam diferentes intensidades de luz refletida pelos objetos. Na imagem, o branco indica áreas de maior luminosidade e o preto, de menor. A variação tonal é essencial para definir volume, forma e profundidade. O controle da escala depende da iluminação, exposição e tratamento da imagem. A medição da luz pode ser feita por meio de valores de exposição (EV) ou aberturas de diafragma (f-stops), que influenciam diretamente na quantidade de luz registrada e, portanto, nos tons de cinza formados. É utilizada tanto em processos analógicos quanto digitais.

23 Irina Rozovsky (1981-) faz fotografias de pessoas e lugares, transformando paisagens externas em estados interiores. Ela vive em Athens, Geórgia, EUA, onde coordena, junto com seu marido Mark Steinmetz, o espaço de oficinas de fotografia The Humid. Publicou livros como One to Nothing (2011) e In Plain Air (2021). Seu trabalho já foi exibido em instituições como o MoMA e o Met, em Nova York.

24 Sandra Musa é esposa do professor João Luiz Musa.

25 Laerte Coutinho (1951-) é uma das mais importantes cartunistas e quadrinistas do Brasil. Iniciou sua carreira nos anos 1970, com tiras publicadas em jornais e revistas como Folha de S.Paulo, O Pasquim, Chiclete com Banana e Geraldão. Criadora de personagens como Overman e Hugo, o Anarquista, combina humor, crítica social e política. A partir dos anos 2000, passou a abordar questões de gênero em suas obras, após assumir sua identidade como mulher trans. É referência no quadrinho brasileiro e na luta por diversidade e liberdade de expressão.

REFERÊNCIAS

L'année dernière à Marienbad (1961), Dir: Alain Resnai, Roteiro: Alain Robbe-Grillet, França, 1"34', Son., Pb.

MUSA, João Luiz. **O leão na praça**. 2020. Tese (Livre-docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2020.

MUSA, João Luiz. **Um inverno (1973-1974)**. São Paulo: Edusp, 2010.

MUSA, João Luiz. **O viajante e as cidades**. 1999. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SCHELLINI, Marcelo; ESKINAZI, Lucas. O mundo como imagem e a imagem do mundo: fotografando o Google Street View. **ARS**, São Paulo, v. 22, e221298, 2024. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/221298. Acesso em: 3 nov. 2025.

WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. Bystander: **A history of street photography**. London: Laurence King Publishing, 2017.

SOBRE OS AUTORES

Lucas Eskinazi é professor e artista. É doutor em Poéticas Visuais pela Eca/Usp.

Marcelo Schellini é artista e docente de fotografia e audiovisual na Universiti Brunei Darussalam. Sua pesquisa e prática artística exploram as relações entre identidade, fotografia, imaginação política e outros aspectos da ubiquidade fotográfica na vida cotidiana. Ele é doutor em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo e mestre em Estudos de Cultura Visual pela Universidade de Barcelona.

SOBRE O ENTREVISTADO

João Luiz Musa (1951) é graduado em engenharia de Produção pela Escola Politécnica da USP (1974), Mestre em Artes (1990) e Doutor em Artes (1999). É atualmente Professor Associado junto ao Departamento de Artes da Escola de Comunicações e Artes da USP e responsável pelas disciplinas de graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, desde 1986. Defendeu sua Livre-docência em abril de 2021.

Este artigo foi recebido em 7 de maio de 2025 e aceito em 3 de setembro de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editor responsável: Pro f. Dr. Claudio Mubarac https://orcid.org/0000-0003-2648-6558

ENTRE A TRANSPARÊNCIA E A OPACIDADE: AS FOTOGRAFIAS DO HAIN SELK'NAM, DE MARTÍN GUSINDE, COMO IMAGENS-SINTOMA

BÁRBARA LISSA ALVES DE CAMPOS

BETWEEN TRANSPARENCY AND OPACITY: MARTÍN GUSINDE'S PHOTOGRAPHS OF THE HAIN SELK'NAM AS SYMPTOM IMAGES

ENTRE LA TRANSPARENCIA Y LA OPACIDAD: LAS FOTOGRAFÍAS DEL HAIN SELK'NAM, DE MARTÍN GUSINDE, COMO IMÁGENES-SÍNTOMA

RESUMO

Este artigo pretende tecer reflexões acerca do limiar entre a transparência e a opacidade presentes nas fotografias da cerimônia do Hain, dos Selk'nam, feitas pelo antropólogo Martín Gusinde, no século XX, na Terra do Fogo, Chile. Embora tais imagens tenham sido compreendidas como documentos, por estarem associadas à pesquisa do antropólogo austríaco, este estudo debruça-se sobre a noção de "sintoma" proposta por Didi-Huberman, que retoma os estudos de Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), para deslocar o conceito do vocabulário clínico para o campo do pensamento visual e da crítica da imagem.

PALAVRAS-CHAVE Fotografia; Fantasmas; Sintoma; Arquivo; Selk'nam.

Artigos originais

Bárbara Lissa Alves de Campos*

https://orcid.org/0000-0003-3601-7894

*Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222069

e-222069

ABSTRACT

This article offers a reflection on the threshold between transparency and opacity in the photographs of the Hain ceremony of the Selk'nam people, taken by anthropologist Martín Gusinde in the 20th century in Tierra del Fuego, Chile. Although these images have been understood as documents, as they are associated with the Austrian anthropologist's research, this study focuses on the notion of "symptom" proposed by Didi-Huberman, who revisits Freud's studies in *The Interpretation of Dreams* (1900) to shift the concept from clinical vocabulary to the field of visual thought and image criticism.

KEYWORDS Photography; Ghosts; Symptom; Archive; Selk'nam.

RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar sobre el límite entre la transparencia y la opacidad presentes en las fotografías de la ceremonia del Hain, de los Selk'nam, tomadas por el antropólogo Martín Gusinde en el siglo XX en Tierra del Fuego, Chile. Aunque estas imágenes se han entendido como documentos, al estar asociadas a la investigación del antropólogo austriaco, este estudio se centra en la noción de "síntoma" propuesta por Didi-Huberman, que retoma los estudios de Freud en *La interpretación de los sueños* (1900) para trasladar el concepto del vocabulario clínico al campo del pensamiento visual y la crítica de la imagen.

PALABRAS CLAVE Fotografía; Fantasmas; Síntoma; Archivo; Selk'nam.

CC BY

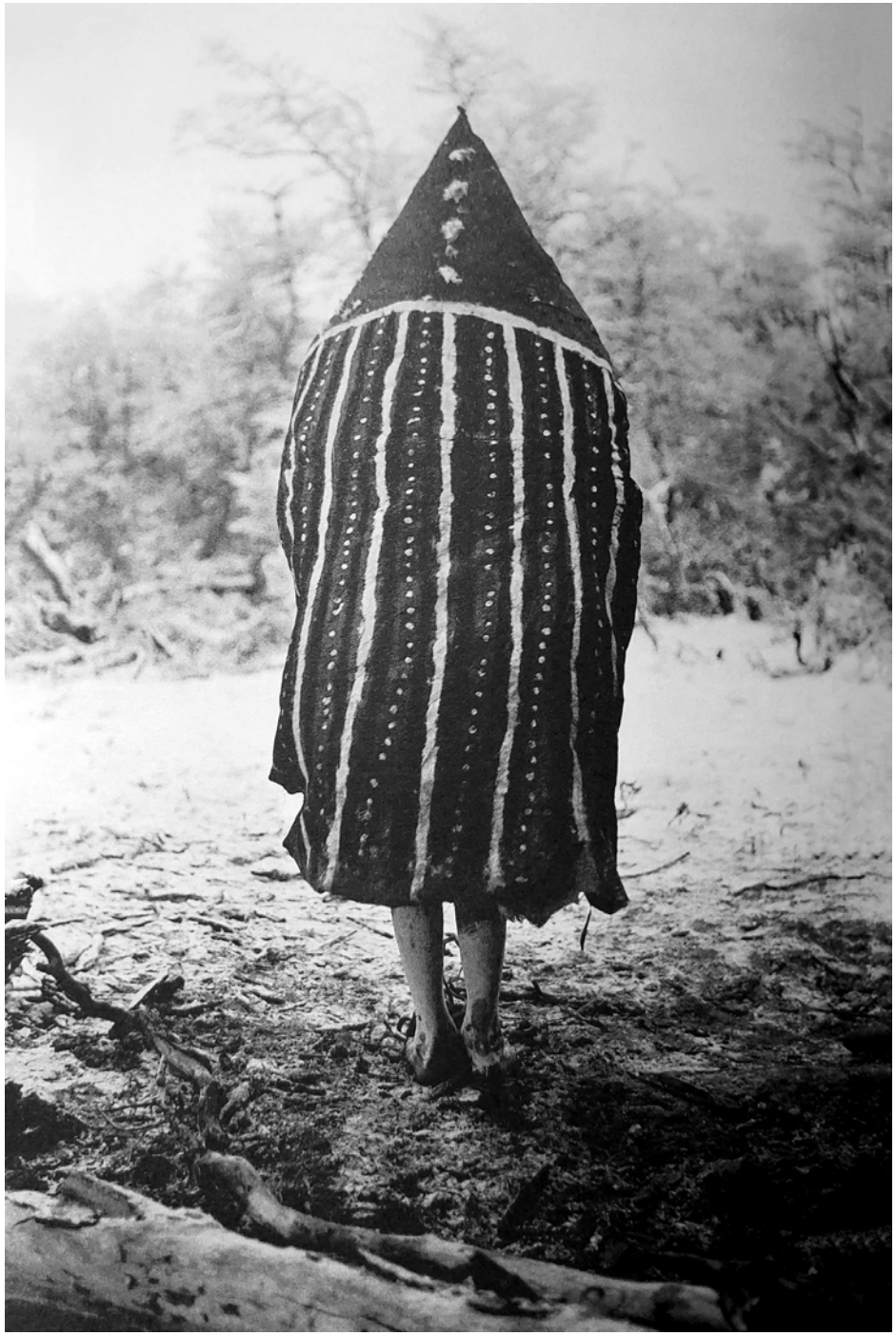


FIGURA 1.
Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute.
Tanu é um espírito metade homem, metade mulher, que representa um céu de neve (sul). Veste um traje de pele de guanaco esticado em uma moldura arqueada preenchida com junco, folhas e capim. O espírito fica de costas para o público Selk'nam e só anda para trás
(Revista Zum, edição 14, 2018).

A fotografia que introduz esta análise pertence ao grande arquivo fotográfico do Anthropos Institut em Sankt Augustin, na Alemanha (figura 1). Ela é uma dentre as mais de 1.000 imagens dos povos da Terra do Fogo, no Chile, feitas entre os anos de 1918 e 1924, pelo missionário e antropólogo austríaco Martín Gusinde (1886–1969), ao longo de suas quatro viagens ao local. O acervo, que conta também com os diários de campo de Gusinde, é fruto do seu contato com populações originárias, estabelecido no contexto em que foi ordenado sacerdote da Congregação do Verbo Divino, em 1911, e enviado para o Chile no ano seguinte, com a missão de ensinar alemão em Santiago. No local, despertou seu interesse pela antropologia, o que o levou a desenvolver um projeto de pesquisa sobre as populações da Terra do Fogo, região pouco estudada e de difícil acesso à época. Assim, inscreveu-se em uma etnografia de salvamento, que identificava as sociedades tradicionais em risco de desaparecimento iminente.

Ao longo dos anos em que fotografou os povos da Terra do

Fogo, com a finalidade de produzir uma pesquisa etnográfica, Gusinde registrou manuscritos e áudios, e utilizou uma câmera de grande formato, com negativos de vidro e película, dentre os quais grande parte foi impressa por contato – processo no qual a imagem é formada diretamente na superfície foto sensível. Em sua pesquisa, Gusinde utilizou cadernetas de anotações, fotografias e cilindro fonográfico para captar os sons e as conversas com os povos Selk'nam, Yagan e Halakwulup. Anotou de maneira sistemática os nomes, as relações de parentesco e as características físicas dos indivíduos, no intuito de reconstituir suas genealogias familiares. Sua pesquisa produziu três volumes. O primeiro, publicado em 1931, trata dos Selk'nam. O segundo volume, de 1937, apresenta os Yamana (Yagan) e o terceiro, relativo aos Halakwulup, foi manuscrito em 1945, e se perdeu durante a guerra.

A imagem acima e as demais que serão analisadas neste artigo compõem uma série de retratos intitulados por Gusinde com os respectivos nomes dos espíritos performados pelos Selk'nam nas cerimônias espirituais Hain. Em 1922, ele recebeu autorização para participar dos rituais do Ciexaus e da Kina Yagan. Em 1923, estimulou a reconstrução da cerimônia do Hain Selk'nam, que estava se perdendo desde 1903, para

realizar o seu processo fotográfico. Essas cerimônias podiam durar meses e eram realizadas em locais ermos e secretos, pois previam sequências proibidas a determinados indivíduos da sociedade, inclusive devido ao fato de que a identidade humana dos espíritos permanecia oculta. O Hain estava relacionado ao mito de origem e à ordem social vigente, que teria derrotado a estrutura matriarcal originária da cultura desse grupo.

Na imagem, vê-se a apresentação do espírito selk'nam *Tanu* caminhando de costas. Ele está trajado com pele de guanaco, com sua cabeça completamente oculta. Se as pernas, por baixo dos trajes, são reconhecíveis, todo o resto da imagem permanece no campo do inquietantemente familiar (*Unheimlich*). Na veste, que o cobre da cabeça até os joelhos, vemos inscritas uma linha grossa na vertical e outros traços horizontais. As linhas compõem um desenho junto a vários pequenos pontos, organizados em padrões específicos na vertical, que parecem um tipo de escrita. As linhas e pontos brancos sobre fundo preto se inscrevem na imagem com repetição e ritmo, como uma mensagem que se constrói além das palavras e que resiste à legibilidade total. Na medida em que expressam não apenas histórias, mas representam um modo de vida complexo, que integra o mundo social, espiritual e ecológico dos Selk'nam, essa

escrita aproxima-se de uma cosmovisão.

Segundo o que explica o Museo Chileno de Arte Precolombino,[1] o Hain tinha como funções a iniciação de homens jovens (*Klóketen*), a "instrução" das mulheres sob uma lógica de dominação masculina, o encontro de pessoas distantes e a realização de rituais essenciais para a reprodução social. Do ponto de vista de Gusinde, esses eventos atuavam como um drama multifacetado, onde as mulheres performavam acreditar que as aparições eram espíritos verdadeiros interpretados por homens, que utilizavam máscaras e pintura corporal características de cada deidade.

Na maioria das vezes em que me deparei com pesquisas atuais acerca dessas fotografias, elas vinham acompanhadas da narrativa de que se configuram como o testemunho de uma história que só existe no passado, por retratarem um povo extinto. O próprio Anthropos Institute, que detém a tutela exclusiva das fotografias dos Selk'nam, afirma em seu website que Gusinde queria "salvar"[2] o máximo possível do patrimônio cultural desse povo, condenado a desaparecer em breve. Afinal, quando fotografou os Selk'nam, Martín Gusinde o fez ciente de que registrava um grupo que estava em vias de desaparecer, pois, embora estivessem presentes no território há mais de

10.000 anos, foram vítimas de sucessivos assassinatos na região, a partir da colonização europeia. Os povos Selk'nam, Kawésqar, Haush e Yagan permaneceram localizados no sul e identificados genericamente por "Fueguinos". Dentre eles, os Selk'nam configuravam-se como um grupo de caçadores-coletores que se instalou na zona austral do continente sul-americano há mais de 10.000 anos. No século XVI, a partir dos primeiros contatos com os europeus, esses povos foram descritos como sub-humanos e parte da fauna local. Em 1520, o veneziano Antonio Pigafetta, cronista da expedição de Hernando de Magallanes, caracterizou os habitantes locais como "gigantes de pés grandes", o que teria justificado a alcunha "patagones". Os cronistas descreveram seus adornos, como chifres usados sobre a cabeça e as pinturas que lhes cobriam os corpos, "favorecendo a construção de uma lenda que, tendo por pano de fundo um imaginário medieval, identificou aqueles indivíduos a demônios e ao canibalismo" (Daflon, 2022, p. 175-176).

Em 1830, ao chegar à Ilha Navarino a bordo do navio Beagle, com o capitão Robert Fitzroy, Charles Darwin relatou o encontro com os habitantes da Terra do Fogo: "Os Yamane usavam uma linguagem aparentemente rudimentar, viviam seminus neste lugar inóspito com temperaturas abaixo de zero, eram capazes

de acender grandes fogueiras, daí vem o nome "terra do fogo", assim eram chamados fueguinos" (Salgado-Neto, 2010, p. 249). Em uma carta para A. J. S. Henslow, datada em 11 de abril de 1833, Darwin escreve: "os fueguinos encontravam-se num estado mais lastimável de barbarismo do que eu jamais esperava ver num ser humano" (Salgado-Neto, 2010, p. 253). Nessa viagem, alguns indivíduos foram capturados e levados à Inglaterra. Deram-lhes nomes de batismo e colocaram neles roupas ocidentais para que se tornassem "membros úteis da sociedade" (Salgado-Neto, 2010, p. 252). Somente no século XIX, aproximadamente 4.000 indivíduos Selk'nam foram mortos por fazendeiros argentinos e chilenos que chegaram àquele território para a criação de ovelhas.

> O estabelecimento das fronteiras entre Chile e Argentina, a exploração do território para a criação de ovelhas, a sedentarização forçada de populações nômades, sobretudo nas missões salesianas, o que causava grandes epidemias – múltiplos fatores resultaram na terrível mortalidade de diversos grupos. (Barthe, 2018, p. 20)

Doenças, desnutrição, evangelização, prejuízo cultural e separação de famílias dizimaram a população. Idosos, mulheres e crianças foram capturados e vendidos como criados

domésticos, restando menos de 10% deles, de modo que foram tidos como extintos pela História e pelo Estado. Durante o processo civilizatório da missão anglicana, no final do século XIX, decorreu o processo de "chilenização" (Bengoa, 2004), em que uma homogeneização cultural foi designada pelo Estado-nação chileno moderno como construção de pertencimento a uma identidade nacional. No mesmo século, antes de a Terra do Fogo ser dividida entre a Argentina e o Chile, em 1881, as populações originárias foram vítimas de sucessivos assassinatos por europeus que formaram arraiais na região. Perante o perigo de desaparecimento, Gusinde buscou registrar e descrever em detalhes a cultura material desses povos, embora não falasse o idioma nativo e seus informantes tivessem conhecimento limitado de espanhol, o que tornou a sua descrição passível de equívocos. Em sua quarta viagem, ele observa: "ainda não consegui encontrar um intérprete inteligente e confiável, e é difícil entender os anciãos, pois eles raramente falam espanhol e sempre o fazem de maneira insatisfatória" (Ministerio de las Culturas..., 2016, p. 7, tradução livre).

Sabemos o contexto histórico que ronda este arquivo, mas o que fazemos com ele hoje? Um bom caminho pode orientar-se por desobedecer à lógica do arquivo, habituada

a ler as fotografias como um mero registro de um mundo extinto, para pensá-las como um sintoma que, desde o passado, interroga e desafia o espaço seguro do museu e a estabilidade narrativa construída. Afinal, pela potência de afetar a época que as olha, as fotografias de Gusinde dos povos Selk'nam e Yagan desencadearam processos múltiplos e dinâmicos de recepção,[3] apropriação e construção de identidade em nível local. Em 2010, indivíduos Selk'nam encontraram-se na internet e formaram um grupo com o objetivo de reescrever a história oficial, descolonizar e desnaturalizar a perspectiva histórica, para ressignificar o que lhes aconteceu (Pimenta; Fanta; 2022). Assim, foram criados centros comunitários, onde experiências e memórias familiares foram compartilhadas. No Chile, a organização chama-se Comunidad Covadonga-Ona e é composta por cerca de 200 pessoas. No censo de 2017, mais de 1.000 pessoas se identificaram como Selk'nam. Essa comunidade reivindica o direito de declarar seu povo vivo perante o silêncio do Estado, que por tantos anos o considerou extinto, e trabalha para o reconhecimento do seu povo na Lei Indígena do país. Na Argentina, é chamada de Comunidad Rafaela Ishton, fundada em 1980, com aproximadamente 1.000

membros. Naquele país, mais de 600 famílias identificaram-se como Selk'nam e, juntas, lutam pelo direito ao reconhecimento de que ainda existem, de que não foram extintas, e de que pertencem a um povo vivo (Fanta; Pimenta, 2022).

Misteriosamente enevoadas e encobertas, as imagens da série de fotografias de Gusinde pedem que a elas dediquemos tempo, que nelas nos demoremos. Embora esse arquivo tenha sido lido majoritariamente por uma lógica etnográfica que o considera um registro completo e sistemático da cerimônia Hain, a presente análise pretende considerá-lo sob a noção de "sintoma", de George Didi-Huberman (1953–). Por esta via, esse arquivo é um fragmento sintomático que resiste a uma fácil categorização. Se a "imagem-sintoma" interrompe a representação, como essa interrupção se manifesta visualmente nas fotografias dos espíritos do Hain?

A IMAGEM E OS SEUS SINTOMAS

Com o objetivo de produzir uma pesquisa antropológica e científica, as fotografias de Gusinde foram compreendidas sob

a lente do documento histórico. Embora a questão em torno do paradigma do real na imagem fotográfica tenha sido debatida desde a invenção desta técnica, essas imagens foram recebidas, e pode-se dizer, produzidas, desde a concepção de documento etnográfico, assim como a câmera fotográfica foi utilizada como instrumento para o trabalho de campo. Este entendimento aproxima-se da concepção do historiador e crítico de arte alemão Erwin Panofsky (1991), para quem as imagens fazem parte de uma cultura e de um tempo determinados, constituindo-se a partir de um caráter de documento.

Em diálogo com a psicanálise freudiana, Panofsky desenvolveu uma análise interpretativa e esquemática da imagem. Sua crítica de arte tem como principal método analítico a iconologia, que se relaciona com os significados culturais, históricos e ideológicos da obra, e que se aplicaria a qualquer forma de arte. A iconologia seria 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). Além dela, ele propôs uma análise iconográfica para avaliar o conteúdo simbólico da imagem, identificando as formas, os temas, as histórias e alegorias representadas, no campo do visível. Ou seja, aquilo que é dado, aparente, imediato e organizado na superfície da imagem. A partir desses

elementos, o historiador da arte poderia avaliar profundamente a imagem, distinguindo a forma – que diferencia os estilos artísticos – dos temas – cuja interpretação revela os aspectos sintomáticos e mentais dentro da cultura. A metodologia panofskyana foi primordial para a constituição da história da arte, no século XX, enquanto conhecimento científico que analisa as obras em busca de um saber seguro e exato sobre a arte, sendo referência para diversos profissionais da área.

Tal consideração não leva em conta o fato de que a fotografia pode atuar na construção e na manipulação da realidade. Em contrapartida à metodologia iconológica, que almeja uma leitura absoluta, Georges Didi-Huberman propõe uma crítica que opera a partir do não-saber, através da noção de "imagem-sintoma", deslocando o termo do vocabulário clínico para o pensamento visual e da crítica da imagem. O sintoma é aquilo que irrompe na parte visual da imagem, não no visível. Assim, o visual é o que emerge, o que irrompe da imagem, e que tem a potência de suscitar os afetos, os sintomas e o inconsciente que habitam e transbordam a imagem. É o que a imagem *afeta*, e não apenas o que ela *mostra*. A concepção de sintoma "desagrega toda a unidade discursiva, que se intromete, rompe a ordem da Ideia, abre os sistemas, impõe um impensável" (Didi-Huberman, 2013,

p. 221-222).

Sua crítica ao método de Panofsky aponta que ele institui uma submissão da imagem a um regime de legibilidade, tendo em vista a decifração de seus significados culturais, históricos e simbólicos, que revelam a universalidade objetiva e os sentidos imanentes das obras. O autor afirma que "a história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelos homens em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível" (Didi-Huberman, 2013, p. 39).

> (...) seria a significação o único parâmetro a que se pode referir o conteúdo de uma obra de arte, se essa noção tem um sentido? Não contêm as obras de arte algo mais que significação? Seria realmente insensato imaginar uma história da arte cujo objeto fosse a esfera de todos os não-sentidos contidos na imagem? (Didi-Huberman, 2013, p. 161)

Em diálogo com os estudos de Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1900), acerca do trabalho de figurabilidade próprio às formações do inconsciente, Didi-Huberman propõe um saber não especular para a imagem, compreendida como algo que

transcende a mera representação visual. Essa leitura entende que a arte opera em consonância com a noção freudiana de figurabilidade, a qual se relaciona à imagem dos sonhos, cuja dupla função é produzir tanto a transparência quanto a opacidade.

Tendo como referencial o "Atlas Mnemosyne" de Aby Warburg (1866–1929), que organiza imagens de diferentes épocas e culturas para revelar padrões e conexões, Didi-Huberman constrói uma crítica da imagem de modo não linear, compreendendo-a como um retorno do recalcado. Articulando a teoria de Warburg e de Freud, ele compreende que "a formação de um sintoma é como uma sobrevivência que ganha corpo. Corpo agitado por conflitos, por movimentos contraditórios: corpo agitado pelos turbilhões do tempo" (Didi-Huberman, 2013b, p. 272). É desse corpo que surge, subitamente, uma imagem recalcada. Ela sobrevive e emerge contra um fundo de esquecimentos, latências e recalcamentos. É desse corpo sintomático e anacrônico que as imagens de Gusinde emergem.

AS FOTOGRAFIAS DOS ESPÍRITOS DAS CERIMÔNIAS HAIN NO LIMIAR ENTRE O DOCUMENTO E O SINTOMA

Seguindo as teorias de seu professor Wilhelm Schmidt, Martín Gusinde procurou testar a hipótese de que todos os povos concebiam a existência de um único deus, cujo nome mudava para cada cultura. Como espírito supremo, entre os Selk'nam, Temáukel era considerado um ser divino, cujo nome somente poderia ser mencionado em situações especiais. Segundo o antropólogo, esse ser não se relacionava com os espíritos terrenos que vagavam pelos bosques, nem com os espíritos do Hain – os quais eram construídos enquanto corpos e peles transformados temporariamente para a comunicação de mensagens culturais e espirituais.

Ao fotografar o Hain, Gusinde registrou os sujeitos trajando vestimentas que performam os espíritos das cerimônias e intitulou as fotografias com os respectivos nomes dos espíritos performados. Produziu imagens em preto e branco, feitas em negativos de vidro e película, com os atores e os espíritos desse grupo originário no centro dessas fotografias. Nelas, não vemos os olhos dos homens fotografados. Em algumas, apenas é possível ver parte dos olhos através de pequenos ori-

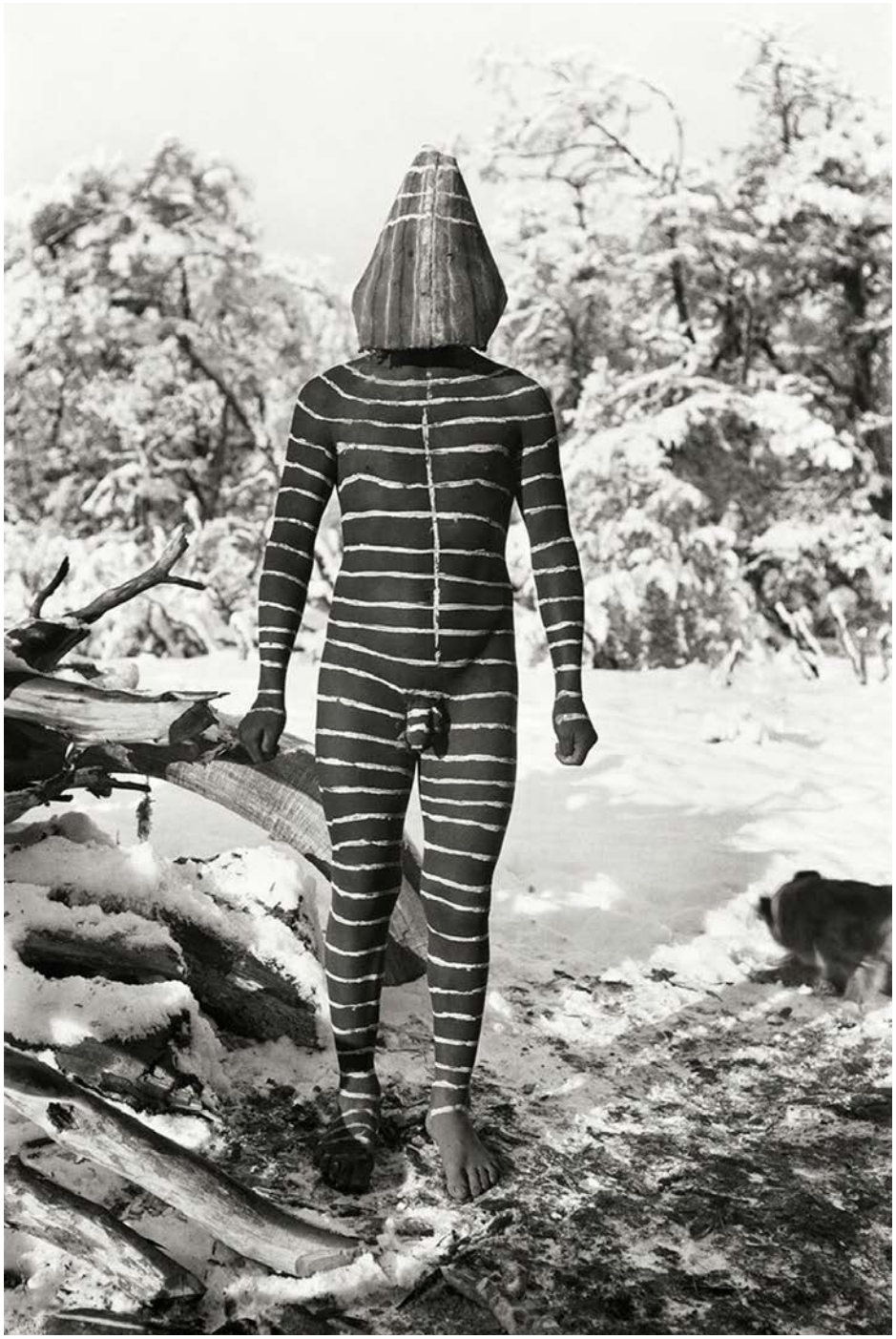


FIGURA 2.
Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute.
Ulen é um espírito masculino clownesco, cuja função é entreter o público Selk'nam na cerimônia Hain, 1923.
(Revista Zum, edição 14, 2018, p. 17).



FIGURA 3.
Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute. *O espírito Halaháches é chifrudo e clownesco. Ele visita a tribo Selk'nam todos os dias e tenta assustar as mulheres, 1923* (Revista Zum, edição 14, 2018, p. 12).

fícios nas máscaras. Pelas expressões corporais e pelo fato de os olhos e sorrisos serem inacessíveis à vista, as imagens têm uma carga profundamente séria e misteriosa.

Na figura 2, o espírito Ulen, localiza-se no centro da imagem, tem seu corpo nu pintado na cor escura, com linhas finas e brancas desenhadas na horizontal, circulando o corpo dos pés ao pescoço. A fotografia apresenta uma figura cuja identidade é completamente obscurecida por uma espessa pintura corporal branca e uma máscara. O olhar está oculto ou desviado do observador. Esta barreira visual é o sintoma por excelência: ela afirma o segredo, protegendo-o mesmo sob o olhar documental. Na terceira imagem, o espírito Halaháches é apresentado segurando o queixo com os punhos fechados. Tem o braço e a perna esquerda à frente, lembrando uma posição de luta. Linhas grossas, claras e escuras são desenhadas ao longo do corpo, de modo que o membro inferior é totalmente coberto pela cor branca, dos pés aos joelhos. Tem chifres brancos na cabeça, como um híbrido de humano e não-humano.

Nestas fotografias, podemos ler a sua intenção de desenvolver um registro visual de um mundo em vias de desaparecer pela regularidade entre as imagens, que se assemelham a um ato de catalogação. Em pé, eretos, em

uma imagem frontal, geralmente a uma distância similar da objetiva, as imagens são padronizadas. Nelas, os Selk'nam posam em primeiro plano, utilizam máscaras e trajes feitos de peles de guanaco, cascas de árvores, penas e tintas. Seus corpos estão encobertos, parcial ou totalmente, por tecidos e pinturas corporais. Compreendê-las sob a lógica de imagens-sintoma coloca em xeque tal noção de que seriam documentos estáveis, restritos ao passado de um povo extinto, uma vez que hoje é sabido que os Selk'nam estão vivos e resistem ao apagamento histórico.

Se as fotografias dos Selk'nam foram impulsionadas por um desejo científico, as imagens dos espíritos das cerimônias, ao contrário, escapam e traem este mesmo princípio, à medida que as imagens operam na contramão da linearidade lógica, aproximando-se da noção de magia, "existência no espaço-tempo do eterno retorno" (Flusser, 2002, p. 78). Embora impulsionadas por um pensamento científico catalogador, elas visualmente excedem e perfuram essa mesma lógica racional. Se elas poderiam servir ao olhar que organiza, cataloga, explica, elas, antes, servem à imaginação, ao sonho. Aliás, quando as fotografias foram feitas, Gusinde não as viu, por se tratarem de fotografias em película. Não ver a imagem do que se fotografa

carrega a potência de imaginar a imagem que se cria – e que se revela um tanto deformada da imagem que se pensou criar. Não por acaso, o negativo fotográfico foi pensado por Freud (2016) em analogia ao inconsciente, como demonstração de que todo fenômeno psíquico passa primeiro e necessariamente pela escuridão. Como imagens técnicas, ao invés de janelas, elas "são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, a fotografia é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo" (Flusser, 2002, p. 15).

Elas são igualmente sintomáticas pelo fato de que embora sejam consideradas registros da cerimônia Hain, em nenhuma delas é possível ver a realização das cerimônias em si. Ao contrário, o que vemos é um ensaio fotográfico bem planejado, em que os sujeitos Selk'nam são dirigidos pelo fotógrafo: eles posam e encaram a câmera. Gusinde frequentemente montava as cenas ou pedia aos participantes que performassem os rituais. O próprio ato de encenar para a câmera revela que não se trata de um momento "autêntico", mas sim mediado pela presença do antropólogo e pela pressão da extinção cultural. As fotografias não mostram, portanto, o ritual; elas são a sobrevivência, na memória ocidental, de sua existência.

Se as fotografias não revelam a cerimônia "verdadeira", mas um momento específico e mediado de sua exibição para um observador externo, elas traem qualquer ideal de transparência. E neste ponto, nos deparamos com o não-saber perante essa escolha: seria ela condicionada por um desejo de preservar o caráter secreto dessas cerimônias? Nesse sentido, estas imagens resistem ao próprio projeto etnográfico de clareza de Gusinde, uma vez que não revelam a "verdade" da cerimônia, mas a protegem. Elas impõem aos espectadores os limites do saber.

Por essas questões e pelo fato de a imagem ser, tal como propõe Walter Benjamin, a dialética na imobilidade, em que o ocorrido encontra o agora (Benjamin, 2006, p. 505), a fotografia pode atuar como um médium de reflexão em que, diante da arqueologia de seus fragmentos, uma rede de sintomas é desdobrada da imagem. Permeada por conflitos, a "imagem-sintoma" resiste à síntese. A existência dessas fotografias nos interpela no presente, ao nos indagar se "seria a *via do sintoma* a melhor maneira de ouvir a voz dos fantasmas? (Didi-Huberman, 2013b, p. 48). As imagens "sobrevivem" e "assombram" como fantasmas anacrônicos. "Daí este estranho paradoxo na atitude ao olhar a imagem: reconhecendo que ela tem o poder de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante"

(Alloa, 2015, p. 10), mas só o consegue através de uma mediação que é, ela própria, uma rasgadura. As fotografias de Gusinde, portanto, não nos mostram o Hain; elas nos mostram o sintoma do encontro entre mundos.

A AMBIGUIDADE COMO OPACIDADE

As cerimônias Hain ocorriam em sete locais principais: quatro ao longo dos pontos cardeais que representavam *sho'on*, "céus", e três entre os quatro pontos cardeais a nordeste, sudeste e sudoeste (McEwan, 2014, p. 86. Tradução livre). Os Selk'nam dividiam suas terras entre aproximadamente oito linhagens, e essas eram agrupadas em "unidades territoriais muito grandes" (McEwan, 2014, 84), cada uma das quais "pertencia a um dos quatro céus (ou a um céu periférico), de acordo com o território onde nasceram" (McEwan, 2014, p. 87. Tradução livre).

Composta por três corpos nus, a figura 4 apresenta os espíritos Sho'ort, vindos dos céus do norte e do oeste. À esquerda, um homem alto tem seu braço direito pintado de branco, da mão ao ombro, e a perna direita, do pé à coxa. A perna esquerda é

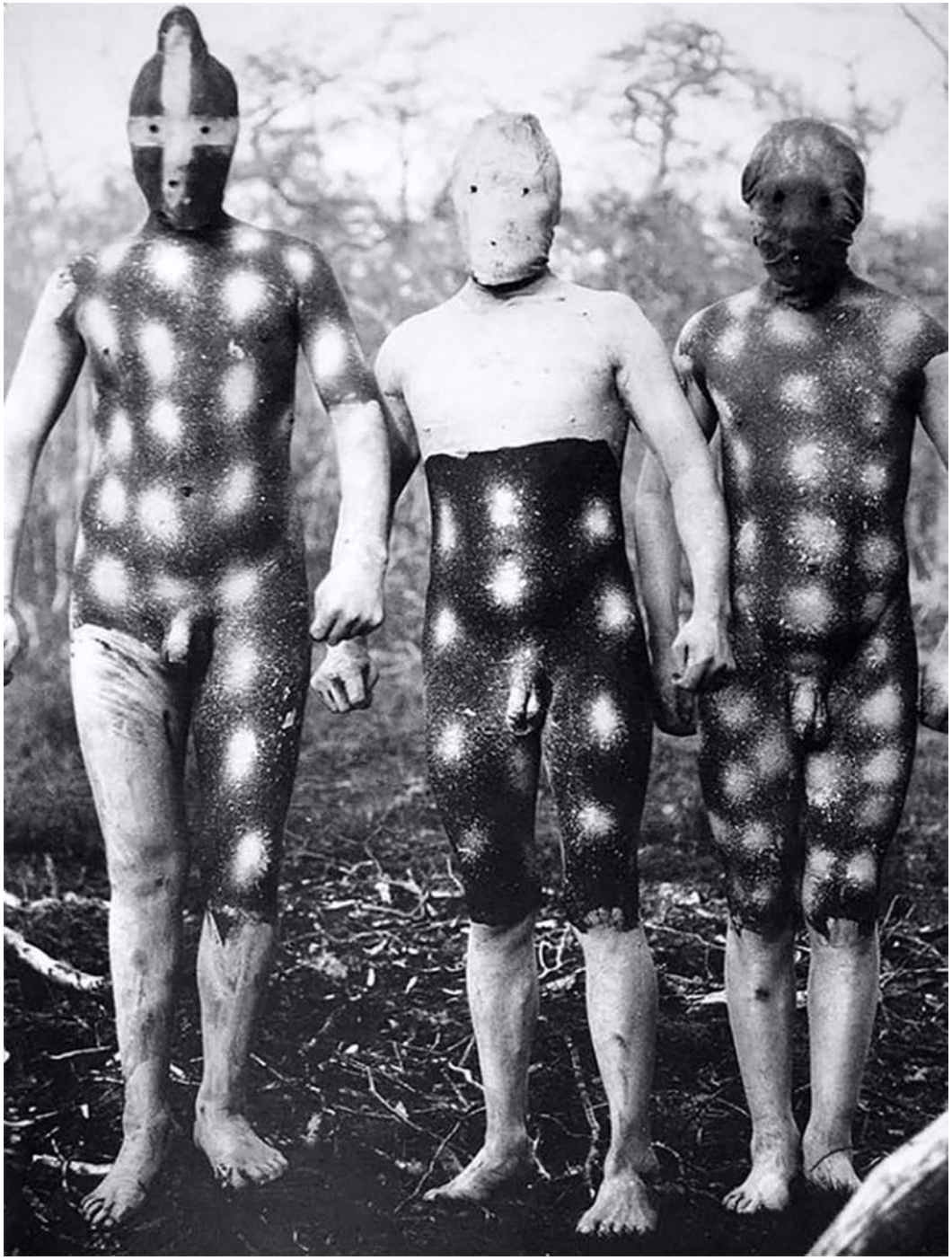


FIGURA 4.
Martín Gusinde. Fotografia, Anthropos Institute.
Espíritos Shoort menores do povo Selk'nam. Todos são adornados com vermelho-ocre e pintura branca feita de ossos de animais (Revista Zum, edição 14, 2018, p. 19).

pintada de branco apenas até o joelho e o braço esquerdo até o cotovelo. O tórax, pintado de escuro, tem bolas brancas – que se parecem com estrelas –, bem como a coxa esquerda. Sua cabeça é coberta por um tecido escuro, com uma cruz pintada de branco. O homem do meio tem a cabeça, os braços e o peito pintados de branco até os joelhos, e também os pés. Sua barriga e coxas são cobertas por tinta escura e bolas brancas, que também se assemelham a estrelas. O terceiro corpo é todo tingido por cor escura e bolas brancas, da cabeça aos joelhos. Os pés e canelas são pintados de branco. O jogo de claro e escuro lembra menos um desenho figurativo e do que se assemelha a um desenho estelar, evocando a transição do céu diurno para o noturno. Todas essas fotografias têm em segundo plano a paisagem dos bosques da Terra do Fogo, o extremo sul da América do Sul, com árvores e o chão cobertos por neve.

Compostas por elementos visuais básicos – preto, branco, linhas, pontos –, essas imagens são tecidas por contrastes e texturas que não conduzem à decifração, mas à evocação. Sua aura de mistério reside precisamente no que escapa à razão ocidental. Portanto, mais do que documentos etnográficos transparentes, elas são, sobretudo, afetação: produzem um efeito de ambiguidade que suspende a apreensão de um sentido

total. Quem as contempla é, assim, convidado a especular, não a concluir.

Se a fotografia espírita do século XIX alegava capturar "vultos" e "espectros" por meio de sobreposições e falhas técnicas evanescentes (Barthe, 2018), as imagens de Gusinde operam por uma via inversa. Aqui, a fantasmagoria não nasce da falta de definição, mas da opacidade radical de corpos sólidos, cujos símbolos nos são desconhecidos. É a própria materialidade do negativo fotográfico, com seu jogo de inversões, que potencializa essa qualidade onírica. A figurabilidade fotográfica aproxima-se, assim, da figurabilidade do sonho, onde o sentido espiritual e desconhecido faz o inconsciente recair sobre a imagem, perfurando qualquer tentativa de representação totalizante.

Este é o conceito de "negativo" em Didi-Huberman: uma dimensão de opacidade que se opõe ao visível imediato e se aproxima do "fantasma". Tal como o sonho, que é composto por elementos conflitivos e paradoxais, essas fotografias rompem com a noção de transparência representacional. Elas introduzem uma negatividade – uma dobra na imagem – que garante uma significação sempre incompleta, permeada por um resto que escapa. Um conflito visual e temporal se instaura: a imagem apresenta uma atmosfera ancestral, pré-colombiana, mas é capturada

por um dispositivo técnico moderno. Esta ambiguidade gera um anacronismo produtivo, criando imagens que são, simultaneamente, antigas e contemporâneas.

O que essas fotografias dão a ver está em suspensão, "sem que essa suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética; o que aparece em imagem resiste à generalização" (Alloa, 2015, p. 16). Elas nos provocam, nas palavras de Didi-Huberman (2013a, p. 189-190), a "saber permanecer no dilema, entre saber e ver (...), ver alguma coisa em todo caso e não saber outra coisa". Por essas questões, essas imagens nos são opacas, permeadas por conflitos que colocam em crise a representação. Essas fotografias carregam uma "potência fantasmática" capaz de atravessar séculos e culturas, desafiando as noções tradicionais de tempo e causalidade na história da arte. Neste sentido, elas corroboram a noção de que a fotografia não é um mero espelho do mundo, mas um ponto de encontro entre a memória e o presente, capaz de revelar aspectos ocultos do passado e de questionar a própria natureza da história. Se o visível seria aquilo que é percebido de forma direta e imediata na imagem, o visual seria derivado de uma experiência mais profunda, que envolve a interrupção do visível, a exposição do inconsciente e a inquietante busca por sentido.

Embora a imagem fotográfica possa causar uma *aparência de real*, de espelho da realidade capturada, ela não é o seu reflexo fidedigno. Assim, as imagens dos Selk'nam são, também, um fragmento da realidade, um resíduo. Elas operam no limiar entre o registro visual de algo que em alguma medida foi testemunhado, mas que, ao ser enquadrado e produzido pelo equipamento e pelo fotógrafo, carrega abstrações, tal como um espelho sem reflexo. Se essas fotografias podem atuar mais no campo da especulação, elas podem abrir brechas para o inconsciente, para o desconhecido, para o esquecido ou para a imaginação.

Constituídas pela opacidade, elas são imagens-fantasmas, não somente por serem retratos dos espíritos cerimoniais, mas por carregarem a potência de suspensão da razão e produzirem mais opacidade do que transparência. Considerando o trabalho de figurabilidade próprio às formações do inconsciente, "o que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação" (Didi-Huberman, 2017, p. 44). Entre o registro cerimonial e sua produção performática, entre o caráter de documento do real ou a sua produção, os "fatos não podem mais se distinguir das ficções", pois "são fictícios por essência" (Didi-Huberman, 2013a, p. 209).

Ao romperem com o ideal de representação transparente,

essas fotografias colocam em suspenso a linearidade lógica. Elas são a encarnação de um paradoxo: Gusinde produziu imagens para catalogar e documentar uma cultura com um intuito racional, mas o que ele fixou na película foram símbolos que, em sua essência, escapam à razão ocidental que os buscava capturar. Elas são, antes, um espelho sem reflexo: mostram-nos, sobretudo, os limites do nosso próprio olhar.

O EXTRACAMPO DA FOTOGRÁFICA – O ATO FOTOGRÁFICO E O SEU PACTO

Embora essas imagens sejam lidas como mera "representação", apagando o ato fotográfico em si, o próprio fato de que os Selk'nam posam para a objetiva desvela uma colaboração entre o fotógrafo e os fotografados. Evidencia-se, assim, que o ato fotográfico nunca é neutro. Por mais afetuosa que tenha sido a aproximação de Gusinde, esse encontro é atravessado por tensões e contradições. A fotografia encena uma estrutura desigual de poder, podendo funcionar como instrumento de apropriação

e dominação da imagem do outro. O próprio Gusinde registra, em 1931, o medo que sua câmera despertava:

> Já no acampamento no Rio del Fuego, notei o medo real dos índios quando viam minha câmera de caixa preta. E esse medo era tanto maior quanto mais velha era a pessoa. Era a própria câmera que causava o medo. Tudo o que eu tinha de fazer era mostrá-la a eles e jovens e idosos se dispersavam. Mais tarde, as pessoas explicaram que estavam convencidas de que a caixa roubaria sua alma ou espírito de vida, que pereceria na caixa. Então, eles próprios teriam que morrer. (Gusinde, Anthropos, tradução livre).

Esse relato explicita o desejo unilateral de olhar e fotografar, mesmo diante do desconforto e da resistência do outro. Como teoriza Vilém Flusser (2002), a relação entre o fotógrafo e o aparelho é fundamental: o agente humano que manipula a câmera impõe sua intencionalidade. Essa dinâmica se alinha à tese de Ariella Azoulay (2024), para quem a invenção da fotografia dialoga com a invenção do "Novo Mundo", servindo como ferramenta imperialista para catalogar e violar povos e territórios. Assim, a fotografia consolidou-se como uma prática que autorizava a um só grupo registrar e, portanto, construir a narrativa visual sobre os outros. Assim como a violência colonial nas Américas – e imperial na África e na Ásia –, dentre

seus diversos usos, a fotografia contribuiu para uma prática em que aqueles com uma câmera na mão estavam autorizados a acessar e registrar pessoas, paisagens e eventos, construindo uma narrativa visual e discursiva de seus *outros*. Neste contexto e em busca pelo êxito em sua pesquisa, Gusinde escreveu:

> Para que o investigador tenha bom êxito em sua delicada empresa e possa penetrar a alma do povo que estuda (…) necessita, antes de tudo, familiarizar-se com ele e compartilhar sua vida cotidiana, a fim de captar sua completa confiança. Sem estes requisitos, os nativos jamais abrem ao estrangeiro o seu coração (…) não podendo, portanto, jamais chegar a compreender sua idiosincrasia (Gusinde apud Palma, 2013, p. 58, tradução livre).

Mais do que uma metáfora, o ideal de "penetrar a alma do povo que estuda" expressa a posição hierárquica ocupada pelo antropólogo que, enquanto pesquisador europeu, deve decifrar o enigma de um *outro* exótico. Dessa forma, suas imagens também carregam a contradição de se associarem à fotografia científica, servindo aos propósitos da "tipificação, classificação e organização da humanidade em raças" (Daflon, 2022, p. 183). O ato fotográfico ganha, assim, mais uma camada: a do racismo científico, alimentado pelo desejo pelo exótico e pela crença na possibilidade de capturar, por meio da imagem, a essência de

um povo. Esse arquivo tem essa outra dimensão sintomática, na medida em que também corrobora "o desejo pelo exótico alimentado ainda por narrativas de viajantes e lendas difundidas, no mais das vezes, por europeus que registraram, imagética ou verbalmente, terras e sociedades distantes" (Daflon, 2022, p. 183).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os retratos dos espíritos Selk'nam realizados por Martín Gusinde, tradicionalmente compreendidos como documentos etnográficos, foram aqui analisados sob a lente da noção de "sintoma", proposta por Georges Didi-Huberman. Ao deslocar esse conceito do vocabulário clínico de Freud para o campo da crítica da imagem, esta pesquisa buscou perscrutar, para além do visível, os rastros de um desaparecimento – ou, nas palavras do autor, convocar o que desapareceu através de seus sintomas visuais (Didi-Huberman, 2013a, p. 65). A opacidade que constitui estas imagens as aproxima da lógica do sonho, impedindo uma leitura absoluta ou totalizante. Longe da "transparência representativa dos elementos figurados" (Didi-Huberman, 2013a, p. 192), o

arquivo de Gusinde se revela lacunar, fragmentário e contraditório. Como "imagem-sintoma", ele é um campo de forças onde memória e esquecimento, o visual e o visível, produzem restos que exigem uma interpretação sempre parcial e que apontam insistentemente para a dimensão do não-saber.

Assim, se a intenção de Gusinde era produzir um documento científico e estável, as fotografias traem esse princípio racional. Elas não cessam de apontar mais para a opacidade do que para a transparência, e mais para a figurabilidade do que para a representação clara. Sua visualidade, marcada por contradições e pela problemática inerente ao próprio arquivo, as consolida como um registro instável e potencialmente sintomático. Desse indizível que irrompe nas imagens, como uma fenda que rasga e torce as representações racionalizantes do pensamento antropológico, o inconsciente recai, nos convidando a sonhar. É precisamente nesta complexidade que reside a potência do arquivo: na sua capacidade de ser lido tanto como documento quanto pela subversão dessa mesma noção. Seu sentido, portanto, mantém-se em aberto, afetando continuamente nossa compreensão do passado e interpelando criticamente o nosso presente.

NOTAS

1. Informação retirada do website do museu. Disponível em: <https://precolombino.cl/wp/culturas-americanas/pueblos-originarios-de-chile/selk%C2%B4nam/>. Acesso em: 16 dez 2025.

2. Informação retirada do website do instituto. Disponível em: <https://www.anthropos.eu/anthropos/heritage/gusinde.php>. Acesso em: 16 dez 2025.

3. Em busca de entender de quais memórias essas imagens são constituídas atualmente para os povos da Terra do Fogo, Marisol Palma (2013) visita, em 2002, três mulheres *yámana* da comunidade de Ukika na Ilha Navarino. Quando lhes pergunta o que as fotografias de Gusinde comunicam a elas, as mulheres expressaram reações diversas, respondendo, por um lado, que as imagens não lhes diziam nada – por estarem diante de imagens de pessoas que lhes eram estranhas –, ou, por outro, identificando os indivíduos fotografados, considerando as fotografias como um meio de recordação, um álbum de família. Em 2012, teve início um projeto de trabalho entre a equipe do museu e a comunidade Yagan, seguindo os esforços do diretor Alberto Serrano, que solicitou as fotografias ao Instituto Anthropos, que foram emprestadas em formato digital para pesquisa e divulgação junto à comunidade Yagan (Ramírez, 2018). A partir dela, foram identificadas as mulheres e os homens Yagan presentes nas fotografias, o que resultou no "álbum de família", uma seleção de cinquenta fotografias dadas às quarenta e três famílias Yagan, e um arquivo com as histórias de vida encontradas durante a pesquisa (Ramírez, 2018).

REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade. In: **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015, p. 7-19.

AZOULAY, Ariella. **História Potencial**. São Paulo: Ubu, 2024, p. 45-73.

BARTHE, Christine. Como fotografar um espírito? In: **Revista Zum**, n. 14, 2018, p. 10-23.

BENGOA, José. **La Memoria olvidada**: Historia de los pueblos indígenas de Chile. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Willy Bolle (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; UFMG, 2006.

DAFLON, Claudete. **Meu país é um corpo que dói**. Belo Horizonte: Relicário, 2022. Disponível em: <https://www.relicarioedicoes.com/wp-content/uploads/2022/04/MIOLO-Meu-pais-e-um-corpo-que-doi-visualizacao.pdf>. Acesso em: 17 dez 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte [1953]. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. **Obras completas**, volume 4 : A interpretação dos sonhos (1900). Tradução Paulo César de Souza. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. **Obras completas**, volume 6 : três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). Tradução Paulo César de Souza. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTIN GUSINDE (1886–1969). Anthropos. Disponível em: <https://www.anthropos.eu/anthropos/heritage/gusinde.php>. Acesso em: 30 Abr. 2025.

McEWAN, Colin, et al. **Patagonia**: Natural History, Prehistory, and Ethnography

at the Uttermost End of the Earth. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, las Artes y el Patrimonio . Propuesta pedagógica a partir de la exposición Los espíritus de la Patagonia [en línea]. 29 nov 2016. Disponível em: http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/5184. Acesso em : 8 dez. 2023.

PALMA, Marisol. **Fotografía de Martín Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924)**: La Imagen Material y Receptiva. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PIMENTA, Marcio; FANTA, Nina Radovic. The Selk'nam's quest for recognition in Chile. **Patagon Journal**, 2 jan. 2022. Disponível em: <https://www.patagonjournal.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4378:marcio-pimenta-y-nina-radovic-fanta&catid=205:indigenous-peoples&Itemid=340&lang=en>. Acesso em : 30 abr. 2025.

RAMÍREZ, Daniella. Miradas sobre el reencuentro:dos contextos de devolución de las fotografías de yaganes tomadas por Martin Gusinde (1918-1923). **Revista Mundaú**, 2018, n. 3, p. 52-69. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/3425/3234>. Acesso em: 30 Abr 2025.

SALGADO-NETO, Geraldo; SALGADO, Aquiléa. A experiência civilizatória de Jeremy Button. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, Volume 44, Número 1, p. 249-259, Abril de 2010.

REFERÊNCIA COMPLEMENTAR

GUSINDE, Martín. **Los indios de Tierra del Fuego**: De la vida y del mundo espiritual de un pueblo de cazadores. Buenos Aires, Argentina: CAEA, 1990.

SOBRE A AUTORA

Bárbara Lissa Alves de Campos é doutoranda no programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/ UFMG), com período sanduíche em Durham University (Reino Unido), e bolsa CAPES e CAPES/ PDSE. É mestre em artes na linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes (PPG-Artes/EBA/UFMG), bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (GUIGNARD/ UEMG) (2019) e graduada em Letras (FALE / UFMG) (2013). Foi pesquisadora no Memorial da América Latina (2023), com bolsa da Cátedra/Rede de Cooperação UNITWIN/UNESCO.

Artigo recebido em 14 de fevereiro de 2024 e aceito em 4 de dezembro de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editora responsável:
Profa. Dra. Liliane Benetti
https://orcid.org/0000-0002-1517-1465

“TRABALHO DE ÍNDIO” NA 13ª BIENAL DE SÃO PAULO? ARITANA YAWALAPÍTI NA SALA XINGU TERRA (1975)

“INDIAN WORK” IN THE 13TH BIENAL DE SÃO PAULO? ARITANA YAWALAPÍTI IN THE XINGU TERRA ROOM (1975)

“TRABAJO DE INDIO” EN LA 13A BIENAL DE SÃO PAULO? ARITANA YAWALAPÍTI EN LA SALA XINGU TERRA (1975)

MARÍLIA SOUZA

Artigos Originais

Marília Souza*

https://orcid.org/0009-0002-9870-5043

*Universidade de Coimbra (UC), Portugal/ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222443

e-222443

RESUMO

Com a recente virada representacional efetuada nos espaços expositivos de arte, a Sala Xingu Terra (1975) tornou-se referência constante, embora nunca aprofundada, por configurar a primeira presença indígena em uma Bienal de São Paulo. O cruzamento de fontes arquivísticas, bibliográficas e entrevistas realizadas pela autora buscou suprir essa lacuna ao traçar um percurso historiográfico crítico, cuja ênfase recai sobre a construção da presença indígena naquele evento, bem como sobre o estatuto artístico das produções indígenas frente ao corpus consolidado da arte ocidental. Alterações paradigmáticas — tanto no regime de autoria quanto no regime de representação — convocam a uma leitura a contrapelo da participação de Aritana Yawalapíti na 13ª Bienal, que ocorreu sob chave tutelar e foi marcada por ambiguidades e alianças afetivas.

PALAVRAS-CHAVE Sala Xingu Terra; 13a Bienal de São Paulo; Representação indígena; Aritana Yawalapíti.

ABSTRACT

The recent representational turn in art exhibition spaces has made the Xingu Terra Room (1975) a constant reference. Paradoxically, the first indigenous presence in a Bienal de São Paulo has never been explored in depth. The cross-referencing of archives, bibliographic sources and interviews sought to fill this gap by tracing a critical historiographical path that stresses the construction of the indigenous presence in that event and the artistic status of indigenous productions in relation to consolidated Western art. Paradigmatic changes, both in the regime of authorship and of representation, call for a reading against the grain of Aritana Yawalapíti's participation in the 13th Biennial, which took place under a tutelary key and was marked by ambiguities and affective alliances.

KEYWORDS Sala Xingu Terra; 13th São Paulo Biennial; Indigenous Representation; Aritana Yawalapíti.

RESUMEN

El giro representacional en los espacios expositivos de arte ha hecho de la Sala Xingu Terra (1975) referencia constante. Paradójicamente, la primera presencia indígena en una Bienal de São Paulo nunca ha sido explorada en profundidad. El cruce de archivos, bibliografías y entrevistas buscó llenar este vacío trazando un recorrido historiográfico crítico que enfatiza la construcción de la presencia indígena en ese evento y el estatuto artístico de las producciones indígenas frente al arte occidental. Los cambios paradigmáticos en el régimen de autoría y de representación invitan a una lectura a contrapelo de la participación de Aritana Yawalapíti en la XIII Bienal, que se desarrolló en clave tutelar y estuvo marcada por ambigüedades y alianzas afectivas.

PALABRAS CLAVE Sala Xingu Terra; 13ª Bienal de São Paulo; Representación indígena; Aritana Yawalapíti.

CC BY

A SALA XINGU TERRA

Quem adentrasse o Pavilhão da Bienal de São Paulo em outubro de 1975 seria imediatamente confrontado com um conjunto de vídeos e videoinstalações das representações nacionais dos Estados Unidos e do Japão. Essa seção da 13ª Bienal, com trabalhos que somavam mais de 8 horas de duração, dispostos ao longo de 780 m², rendeu-lhe o título de Bienal dos *videomakers*. No terceiro e último andar do pavilhão modernista estava o polo aparentemente oposto da Bienal: a Sala Especial Xingu Terra. Dos monitores escondidos em meio a uma vegetação de palmeiras na entrada — a *TV Garden* (1974), de Nam June Paik, à tecnologia arquitetônica ancestral de uma casa tradicional indígena feita com materiais trazidos do Xingu; dos estandes (Figura 3) em forma de cubo ao traço curvo da maloca.

Aquela edição, entretanto, também poderia ter ficado conhecida como a Bienal do cacique xinguano Aritana Yawalapíti, entrando para a história como a primeira a ensaiar uma autorrepresentação indígena. De algum modo, portanto, ela remete a outro momento inaugural

– à dita Bienal dos "Índios" (2021), sucedida, por sua vez, por uma edição majoritariamente composta por participantes racializados, "Coreografias do Impossível" (2023). O percurso historiográfico crítico construído por este texto reconstitui a experiência da Sala Xingu Terra a fim de observar persistências e rupturas no regime representativo do indígena na Bienal de São Paulo.

Por ocasião da 13ª Bienal de São Paulo (1975), e com a intermediação do sertanista Orlando Villas Bôas, Aritana Yawalapíti, jovem cacique na casa dos 20 anos, viajou à capital paulista a fim de reconstituir e expor elementos centrais de sua vida no alto Xingu, sul do Mato Grosso. Junto com ele, o avião trazia a matéria-prima (madeiras, imbuia, sapê, fibras, cipó etc.) com a qual se pretendia a reprodução metonímica de seu ambiente cotidiano original. De acordo com o catálogo, a coordenação – equivalente à curadoria da exposição naquela época – foi realizada por Maureen Bisilliat e Fernando Lion, com assessoria de Gisela Magalhães, vinculada ao Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura. Os patrocinadores foram o Banco Itaú e o Estado de São Paulo, representado por José Mindlin, Secretário de Cultura, Ciências e Tecnologia.

Quanto à expografia,[1] podemos considerar uma divisão imaginária em duas seções principais, de tamanho semelhante,

separadas uma da outra de modo curvo por divisórias recobertas com palha e por alguns dos painéis fotográficos de Maureen Bisilliat, além de outros que continham textos. A planta-baixa indica (Figura 1), ao todo, 16 painéis fotográficos (numerados e representados por linha tênue, conforme legenda à direita), além de outros que surgem representados por linha espessa, conforme a mesma legenda. Segundo Fernando Lion,[2] o arquiteto da exposição — responsável pelo que atualmente designamos como expografia —, tais painéis serviam ao ordenamento do espaço, ao separar o primeiro ambiente do segundo e ao criar um trajeto sinuoso obrigatório no primeiro ambiente.

As portas de entrada e de saída estão designadas por triângulos. No canto superior esquerdo, está indicada uma caixa de luz. Próximo à saída, observa-se a presença de outra caixa de luz e lê-se "foto cor", indicando a presença de uma fotografia colorida. As enormes lâminas penduradas no teto — em preto e branco na sua maioria, impressões em gelatina de prata — funcionavam, portanto, como divisórias de um trajeto do primeiro ambiente, que desembocava em uma área mais aberta, o segundo ambiente. Nele estava localizado o pano (seção) da casa indígena com objetos cotidianos e cerimoniais, como rede, panelas, jirau, pele de onça, adornos plumários, flechas

etc. (a oca pode ser localizada, na planta, próxima ao número 15 e ocultando parcialmente o pilar mais à direita, representado por um círculo preto). Ali também estava a projeção do vídeo *Table Top* (Krüse, 1975a), de Marcelo Tassara, que recebeu esta designação em matéria jornalística por ter sido feito a partir do sequenciamento de fotografias de Maureen. O projetor está localizado no canto superior direito da planta, e há três painéis que recebem a projeção próximo ao pilar central (representado por um círculo preto).

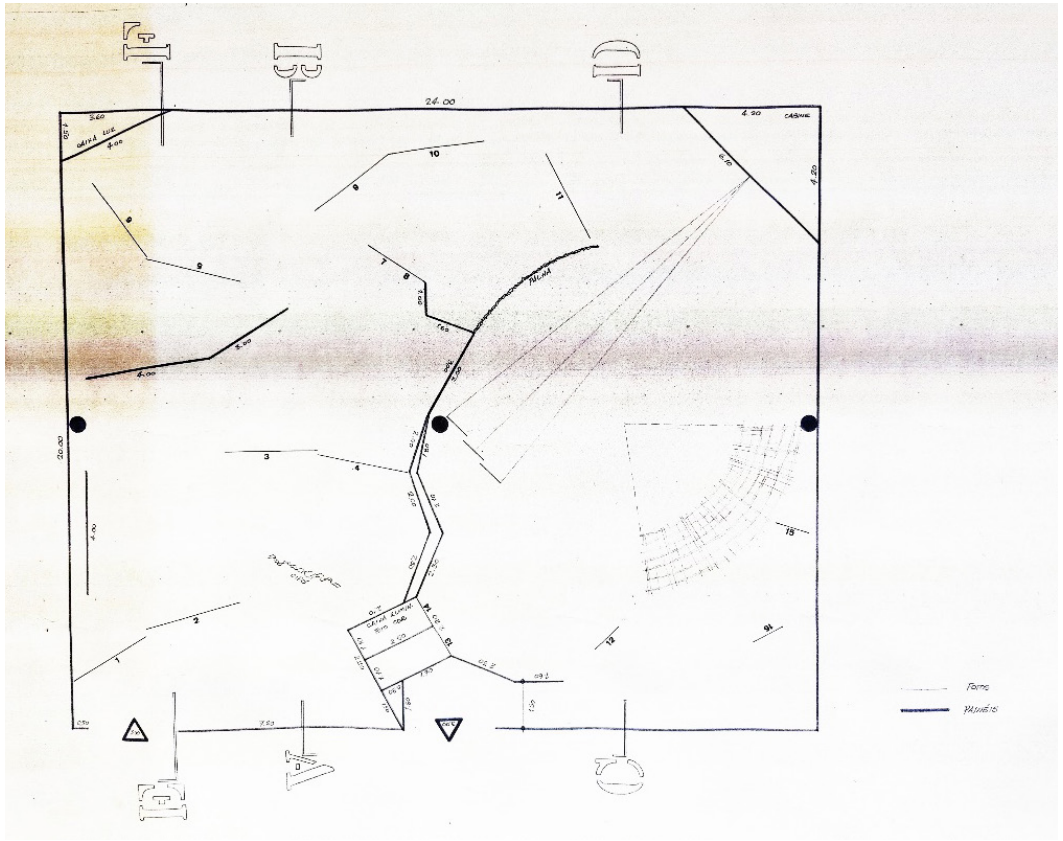


Figura 1.
Cópia da planta da Sala Xingu Terra gentilmente cedida pelo arquiteto Fernando Lion. Foto da autora.
Fonte: Arquivo pessoal.

Segundo Wilcon Pereira (2023, p. 194), no primeiro ambiente estavam dispostos objetos da coleção dos irmãos Villas Bôas "[...] vasos, peneiras, arcos e flechas, banquinhos, instrumentos musicais [...]". Na maloca, havia objetos que podiam ser manuseados pelo público (De Conversa [...], 1975), alguns deles produzidos *in loco* por Aritana.[3] O vídeo em preto e branco da TV Cultura mostra que não eram utilizadas vitrines e dá a ver a estrutura da maloca apenas parcialmente recoberta com palha. Dentro dela, havia uma pele de onça, uma armadilha de peixe trançada em cipó, um suporte para cestos ou para panela em tala de buriti sobre um jirau. Podia-se ver ainda um manto de pajé, troncos do Quarup, bordunas, machados de pedra, panelas, vasos, ornamentos com plumas, um colar de dentes de onça e outro de garras de onça sobre uma peneira quase ao nível do chão, redes de algodão e buriti, e o boneco de palha utilizado na cerimônia do Jawari, trespassado por flechas. Assim, os objetos eram dispostos casualmente sobre mesas e pedestais ou pendurados nos painéis, e não parecia haver uma identificação clara de cada artefato singular ou do povo xinguano que o produziu — tratamento expográfico distinto do que seria dispensado a uma obra-prima musealizada.[4]

Lion[5] categorizou os dois ambientes como, respectivamente, um percurso didático, com predominância de painéis de imagens e textos; e um dinâmico, em que havia o vídeo e a possibilidade de participação por meio da manipulação das peças. Parecia haver, na expografia, a tentativa de neutralizar os elementos modernistas daquela arquitetura para que o ambiente do Xingu se impusesse, fosse ocultando os três pilares ou instalando painéis que escondiam os ângulos retos da sala. Assim, o módulo "quadrado" do ambiente foi desmontado para dar origem a um percurso orgânico. Orlando Villas Bôas (De Conversa [...], 1975) descreve a sala e as atribuições dos envolvidos,[6] que determinariam a distribuição da autoria da seguinte forma:

> A ambientação, a distribuição, tudo foi obra de Maureen e Fernando, sem dúvida alguma. Aquela ambientação, aquela passagem gradativa da entrada de um ambiente xinguano até, de repente, desembocar numa aldeia, cuja parte foi muito bem feita pelo Aritana, a casa do gavião, o jirau comum que toda aldeia tem, os dois Quarups, representação de seus mortos, um grande cerimonial, aquele boneco atrás da casa, que é um Javari, aquela parte da casa não coberta, mostrando toda a estrutura xinguana de uma maloca, tudo isso eu achei que ficou muito bem montado, muito bem distribuído e dando, a cada passo, a cada fotografia que nos mostrava uma passagem xinguana, uma surpresa, uma coisa diferente. Nós vamos ver, logo de início, aquela

> paisagem tipicamente amazônica. Logo em seguida, vemos a estrutura de uma casa xinguana com aquela complicação de amarração de varas. Um material muito bem distribuído (De Conversa [...], 1975).

A descrição de Orlando (De Conversa [...], 1975) complementa-se à de Lion.[7] Segundo o arquiteto, o interior da sala foi pintado de preto e a iluminação era reduzida, com foco apenas nos objetos que se pretendia destacar. Deste modo, pretendia-se reproduzir a luminosidade mínima das malocas xinguanas. Nessas paredes pretas, que delimitavam um vão único, encontravam-se alguns textos de parede. Uma matéria do *Jornal do Brasil* de 19 de outubro de 1975 menciona um excerto do texto de Carmen Junqueira presente no estande que se repete no catálogo, o que permite presumir que se tratava, ao menos parcialmente, dos mesmos textos ou de edições deles. Em todo o espaço, era possível ouvir, entre outros áudios captados por Eduardo Magalhães e Dulce Soares, o som ritmado e gutural da luta cerimonial *huka huka*, mencionado por Lion;[8] o ruído dos grilos e "sapos que não deixavam a gente dormir" (De Conversa [...], 1975), destacados por Orlando Villas Bôas, entre outros sons do cotidiano xinguano, como mencionado por Maureen Bisilliat, justificando essa reprodução do dia a dia como esforço desmistificador.

> Então o que eu acho que tentei foi desmistificar. Pegar talvez menos as festas, as plumas, as penas, as flechas e tudo isso, e [sim] o cotidiano. Por exemplo, até no som. Esse som que a gente montou lá, era um som de feitio da farinha de mandioca, o som do canto de ninar da mulher que respira para fazer a criança dormir. Então, o som alegre do índio que vai pra pesca do Quarup. O som meio mágico da pajelância. O som, por exemplo, de um Raoni, teu amigo Raoni, que estava na rede e, de repente, às 4h da manhã... a cada manhã ele bocejava religiosamente às 4h e cantava sozinho durante horas. Isso foi gravado, foi fotografado. Foi, talvez, uma mística do cotidiano. Uma vida cotidiana, do dia a dia. Não tem grandes acontecimentos. Isso somos nós que inventamos, os brancos (De Conversa [...], 1975).

A passagem acima reitera uma concepção museológica e curatorial que buscava não apenas recriar um espaço cotidiano, mas, conforme disposto em comunicação formal trocada entre os envolvidos no processo de organização da exposição,[9] empreender a "transposição da realidade xinguana". Como conta Lion,[10] Aritana construiu apenas um fragmento da maloca por falta de espaço, já que o desejo original era reproduzi-la por inteiro. Naquela área, o chão estava recoberto por restos de material da montagem (De Conversa [...], 1975) e, possivelmente, por terra trazida do Xingu — que exalava um cheiro por toda a sala — como descreveu o arquiteto em outro momento,[11] completando uma experiência multissensorial.

No texto "*Historical Text And Historical Object: The Poetics Of The Musée de Cluny*" (1978), Stephen Bann desenvolve o conceito de "museu irônico". O museu irônico é aquele que se dá a reconhecer, revela seus próprios mecanismos, mostrando-se enquanto coisa construída (Heesen, 2015). Bann menciona dois tipos de organização do espaço museológico: o primeiro segue uma ordem linear, por escolas e periodizações, nos quais um objeto é exibido sempre como exemplar pertencente a um conjunto de outros semelhantes, mas ausentes. O objeto único é o exemplar que representa toda uma época ou escola (*sinédoque*). O segundo modo, que guarda alguma semelhança com o que se observa na Sala Xingu Terra, constitui-se na organização de uma sala que reconstrói um processo histórico — de povos geralmente situados numa espécie de marco zero da história do Brasil (Corrêa, 2016) —, buscando construir uma atmosfera, um espaço ilusório em que o objeto é exposto como relíquia (em relação metonímica).

A utilização consciente desses dois modos contrários de apresentação é o que Bann denominará museu irônico: aquele que revela seus próprios modos de encenação, sua própria farsa (Heesen, 2015). Não seria verossímil nem plausível que uma única casa xinguana real abrigasse objetos oriundos de todas as etnias

do complexo xinguano,[12] sem que qualquer uma delas deixasse de estar representada — o que, segundo Orlando, de fato ocorreu na exposição (De Conversa [...], 1975). Esse exemplar, exposto como recorte fidedigno extirpado da realidade, autêntico, transposto ao museu para que se conheça tal como é, simplesmente inexiste: trata-se de um modelo ideal. Essa vontade de conter o mundo, exauri-lo, é da ordem do museu, não da realidade por ele desarmada. Ao cadáver esquisito da realidade não parece faltar membro algum. O museu ritualiza para desritualizar e funciona para não funcionar. Também na Sala Xingu Terra estava-se diante de um real forjado (Figura 2), mais próximo do cenográfico, do *tableau vivant*, da *mise-en-scène* do que da realidade. Essa é a ironia presente em todo museu.

A mostra era acompanhada de um catálogo à parte, com mais de 60 páginas, que reproduziu as fotografias de Maureen Bisilliat e os objetos etnográficos da coleção Villas Bôas, além de reunir textos do sertanista Orlando Villas Bôas, da etnóloga Carmen Junqueira, do crítico de arte Cláudio Valadares e do etnomusicólogo Raphael Bastos. Nele, há uma página exibindo o mapa do Parque Indígena do Xingu (atual Terra Indígena do Xingu), criado em 1961, com indicação do número de indivíduos remanescentes separados por



Figura 2.
Capa aberta do catálogo da Sala Especial Xingu Terra. Kanitar, cocar de penas. Povo Kamaiura, Alto Xingu. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

povos. Permeia esses textos a ideia de que era necessário salvar os indígenas da aculturação e garantir-lhes a continuidade de seus modos de vida. Essa preocupação indigenista, marcada por um conceito adamantino de cultura, que justificava o modelo tutelar, foi bastante acentuada naquela década.[13]

A sala especial, local de destaque, além de não ser submetida por meio de ficha de inscrição, era a única que não concorria à premiação. Ela era descrita da seguinte maneira no Regulamento da 13ª Bienal de São Paulo: "uma exposição especial de um grande artista do passado, que tenha influído nas tendências da arte contemporânea".[14] É contraditório e sintomático que a Sala Xingu Terra tenha ocupado esse espaço. No mesmo ano daquela Bienal, 1975, era publicada a primeira obra de historiografia canônica da arte brasileira, *História da Arte Brasileira*, de Pietro Maria Bardi, fundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo (Masp), num esforço de popularização da arte nacional voltado para o público não especializado. Como aponta Patrícia Corrêa (2016, p. 322), tanto naquela quanto em outras duas obras canônicas semelhantes que se seguiriam — *Arte no Brasil* (1979), de Pedro Manuel Gismondi, e *História geral da arte no Brasil* (1983), de Walter Zanini — "o

lugar dado à arte indígena no quadro temporal da arte brasileira" é justamente o começo.

O livro de Bardi descreve o indígena como "cultura já concluída" (Bardi *apud* Corrêa, 2016, p. 322) e dá destaque à tradição marajoara, concluindo que "este patrimônio fantástico de poesia [...] em nada contribuiu para arte colonial" (Bardi *apud* Corrêa, 2016, p. 322). Terá sido a decisão de ocupar a Sala Especial com a cultura xinguana uma espécie de lapso em que se admitiu, inadvertidamente, a importância do indígena e de suas influências sobre a arte contemporânea daquela década? Ainda que esta seja uma mera interpretação, ela também resume as ideias da fase madura de um dos principais críticos da época, Mário Pedrosa (Quintella, 2018).[15]

"ISSO TUDO NÃO ME DIZ NADA": A CONSTRUÇÃO DA PRESENÇA INDÍGENA NA BIENAL

"Trabalho de índio hoje na Bienal de São Paulo" (Correio Braziliense, 1975), "Índio na Bienal atrai paulistas" (Jornal do Brasil, 1975) e "A arte do Cacique Aritana na Bienal: sua vida" (Krüse, 1975a) foram títulos dos jornais da época ao noticiar o acontecimento.

Olney Krüse, que também era membro do Conselho de Arte e Cultura e o crítico que assinou o texto da divisão nacional do Brasil no catálogo geral da 13ª Bienal (Figura 4) – no qual não há menções aos indígenas ou à Sala Xingu Terra –, descreveu o paulista como "povo pioneiro" (Krüse, 1975b, p. 55) e encorajou o artista brasileiro a parar de copiar a "Arte do Mundo" e a construir "mergulhando [...]" – entre outras coisas – "no nosso folclore [...]" (Krüse, 1975b, p. 56). Como veremos, para Krüse, a autorrepresentação não estava em questão, mas sim um extrativismo folclorizante.

As narrativas dos jornais convergiam na insistência em reafirmar que Aritana não compreendia plenamente o evento do qual estava participando, como revela Krüse neste trecho de *O Estado de São Paulo*: "[...] Aritana interrompeu seu trabalho e percorreu os três pavimentos da Bienal. Viu tudo e não se impressionou com nada; não teve nenhuma reação de espanto, alegria, entusiasmo. Mais do que isso, não gostou de nada" (Krüse, 1975a). A mesma matéria afirmava que ele havia sido escolhido pelos sertanistas Orlando e Cláudio Villas Bôas "por sua inteligência fora do comum"(Krüse, 1975a), o que dá pistas das ambiguidades que marcaram aquela



Figura 3.
Páginas 5 e 20 do catálogo da Sala Xingu Terra, exibindo uma fotografia da estrutura de uma casa indígena da Aldeia Kamaiurá, Alto Xingu (Maureen Bisilliat). Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo.

presença na Bienal. Sua individualidade era diluída e destacada a um só tempo. O suposto comentário de Aritana diante da obra do cearense Anderson Medeiros – "Isso não me diz nada" (Krüse, 1975a) – ganhou destaque na matéria.

Krüse prosseguia com o questionamento: "como pode Aritana compreender uma obra místico-religiosa de fundo essencialmente

popular e nordestino?" (Krüse, 1975a). Sem imaginar que artistas indígenas contemporâneos ocupariam os principais espaços expositivos em menos de meio século, o crítico enfatizava a indiferença de Aritana pela arte dos não indígenas e sentenciava que, para aqueles povos, a arte seria sempre utilitária:

> Aritana é o único artista desta Bienal a apresentar uma obra de arte em que os critérios de "arte pela arte", "arte como informação" ou "arte como contestação" não existem e não têm a menor importância para ele. Isso porque arte, para Aritana e seu povo, será sempre algo com função utilitária (Krüse, 1975a).

Dessa forma, fica claro que, embora descrito pelos jornais como "artista" – "um dos mais jovens artistas da Bienal" (Krüse, 1975a) – e apesar de ter seu fazer designado como "arte", Aritana não participava da 13ª edição exatamente com esse estatuto. Considerado incapaz de compreensão, apesar da inteligência, e, consequentemente, carente de tutela e curadoria, ele era "índio", não qualquer "índio", mas o ideal – "puro", xinguano, isolado – que se apresentava aos olhares ávidos da grande metrópole brasileira. As reiteradas descrições de seu corpo ("um metro e setenta e dois centímetros de altura, oitenta quilos, olhos escuros e cabelos negros,

ele sorri com certa facilidade") e de sua força ("corpo forte"), feitas por Krüse (1975a), poderiam levantar suspeitas sobre a exotização de sua presença. Depreende-se uma boa vontade em desfazer certos preconceitos ("muito inteligente", "não bebe, não fuma") (Krüse, 1975a), em paralelo a um interesse etnográfico genuíno – mas também anedótico, idealizado e colonialista.

No que Aritana prestou-se a participar, trajado como "civilizado", de um evento promovido pela elite financeira e pela intelectualidade paulistana – que soberbamente acreditava ter revolucionado a nossa "pobre, deformada, raquítica e ingênua 'arte contemporânea'" a partir de 1951 e 1922 (Krüse, 1975b, p. 55)[16] – daquele "índio" poderia ser dito, além de "puro", "bom" – em oposição ao "bravio". Puro, bom e raro, pois "remanescente" de uma forte queda demográfica experimentada nas décadas anteriores. A ideia de que os indígenas eram exemplares fantasmagóricos que só existiam entre as molduras de Victor Meirelles, seja pelo extermínio ou pelo que se acreditava ser um processo de aculturação, contribuiu para a excepcionalidade aurática daquela presença no pavilhão da Bienal. O crítico de arte Cláudio Valladares, em seu texto no catálogo da Sala Xingu Terra, afirmou que o "índio" brasileiro foi-se

tornando um "novo arquétipo mítico, ao lado dos deuses africanos aqui implantados" (Valladares, 1975, p. 44).

Sabe-se que omitir os nomes dos sujeitos é uma forma de subtrair-lhes agência e humanidade (Price, 2000). Ainda sobre a construção daquela presença indígena como incapaz (incapaz de compreensão das obras, incapaz de contraetnografia, de entender o branco), o *Correio Braziliense noticiou*: "a FUNAI participa pela primeira vez da Bienal de Arte Moderna [...]" (Trabalho [...], 1975), tornando claro o mecanismo de mediação – ou tutela – por meio do qual aquela presença indígena se dava. A agência não era atribuída diretamente ao Cacique Aritana Yawalapíti – designado, na maior parte dos títulos dos jornais, simplesmente como "índio", ou seja, desprovido de nome próprio e identidade individual – mas à Fundação Nacional do Índio, à época presidida pelo General Ismarth de Araújo Oliveira.

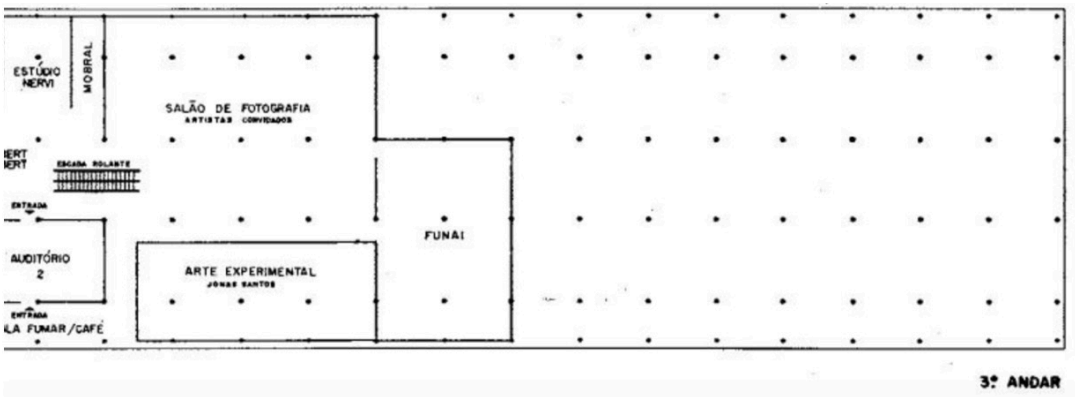


Figura 4.
Página 463 do Catálogo Geral da 13a Bienal de São Paulo, exibindo a planta do terceiro andar e localização dos estandes. No espaço reservado à Sala Xingu Terra, lê-se "FUNAI".
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo (1975a).

AMBIGUIDADES INDIGENISTAS

O catálogo da Sala Especial Xingu Terra prestava homenagem (Figura 5) "à Sua Excelência o Senhor General Ernesto Geisel, Presidente da República" (Fundação Bienal de São Paulo, 1975b, p. 3). O Brasil vivia pleno regime militar, que enxergava os indígenas como obstáculos ao desenvolvimento e as demarcações como risco às fronteiras. Por meio de incentivos fiscais e "financiamentos a longo prazo e juros baixos", determinados pelo I Plano Nacional de Desenvolvimento – 1972/74 (Brasil, 1971, p. 31), do governo Médici, projetos agropecuários expandiam-se rumo a terras indígenas. Buscava-se ocupar a região amazônica por meio da imigração de nordestinos e da construção de rodovias, como a Cuiabá-Santarém e a Transamazônica. Em 1972, foi lançado o projeto Radar – intitulado RadamBrasil em 1975 –, favorecendo o garimpo ilegal ao divulgar fotos de jazidas feitas por mapeamento aéreo. Os nexos entre ecologia e indigenismo se constroem na arte porque também estavam em ebulição na sociedade – é sobretudo a partir de 1970 que os indígenas, percebidos pelo governo militar como entrave à ocupação dos sertões e ao desenvolvimento, surgem com força no noticiário.

Os irmãos Villas Bôas desempenharam um papel importante na longa história de integração das áreas brasileiras mais remotas, permanecendo boa parte de suas vidas na Expedição Roncador-Xingu (1938), criada ainda no Estado Novo de Getúlio Vargas. O objetivo da chamada Marcha para o Oeste era romper o isolamento dos grandes centros, abrir caminhos e encontrar minérios, pacificando e deslocando indígenas de seus territórios (Villas Bôas, 2012). Seu modelo de indianismo – tributário do rondoniano, paternalista, mas oposto à concepção assimilacionista da então Fundação Nacional do Índio (Funai) – era pautado pelo respeito às culturas indígenas até o


XINGU

Esta visita não estava prevista, mas acabou sendo a mais animada.

Figura 5.
Ernesto Geisel e o cacique Aritana Yawalapíti cumprimentam-se na Sala Xingu Terra. Jornal da Tarde, 1o de nov. 1975. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo /Fundação Bienal de São Paulo.

ponto em que percebiam a necessidade de isolar para proteger. Para os Villas Bôas, era necessário manter os povos sob tutela por prazo indefinido, até que estivessem prontos para o diálogo direto com a civilização brasileira. Assim, foram eles os principais responsáveis pela criação do Parque Indígena do Xingu (PIX), que consideravam, de modo nostálgico, um "testemunho do Descobrimento" (Fundação Bienal de São Paulo, 1975b, p. 4).

A Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988 foi um grande divisor para a autorrepresentação indígena e a suspensão do mecanismo da tutela. Para Naine Terena (2019, p. 56), é quando se inicia o "quarto momento da história indígena", com o uso de muitas tecnologias para o agenciamento de narrativas próprias. Pelo menos até esse momento havia, na ambiguidade do desejo pelo índio puro e bom, uma divisão bastante clara entre representações indígenas boas e más, índios bons e índios bravos (Oliveira, 2016). Um discurso protecionista e assistencialista encobria, na prática, um rastro de violências e mortes gerado pelos conflitos que se estenderam pelo país durante a ditadura, decorrentes das tentativas de pacificação e assimilação do "índio bravo". O Estado os protegia e os ameaçava de um só golpe, cuidando do índio aldeado e amansando o arredio, o que levou Rubens Valente (2017, p. 8) a afirmar que "[...] poucos

grupos humanos no país dependiam de forma tão direta da política dos militares para garantir sua sobrevivência quanto os índios". Tal dependência extrema da política dos militares – ironicamente da parte de sociedades sem Estado, cujos chefes eram desprovidos de poder de coerção (Clastres, 2017) – devia-se ao regime tutelar, que concebia o índio como incapaz de se autorrepresentar e só foi colocado em xeque no Brasil com a redemocratização (Valente, 2017).

A separação entre o indígena colonial e o bravo é o fundamento do que João Pacheco de Oliveira (2016) caracteriza como o segundo de cinco regimes de memória que servem para pensar as representações indígenas brasileiras. O primeiro regime considera os povos membros de nações, coletividades com chefes ou reis indígenas que ocupam territórios; o segundo, como já apontado, faz uma separação entre o índio bom e o índio bravo (as representações de Tapuias e Tupinambás de Eckhout são aqui um bom exemplo); o terceiro – comum nas imagens do Império – estetiza fortemente o indígena, remetendo-o sempre ao passado e a lugares longínquos; o quarto, republicano, isola o indígena idealizado não mais no passado, mas em regiões remotas e intocadas. O quinto regime, de autorrepresentação, é aquele que "os movimentos e organizações

indígenas tentam construir na contemporaneidade" (Oliveira, 2016, p. 29).

Ao operar transitando entre resquícios de vários desses regimes no imaginário do público e da imprensa da época, a Sala Xingu Terra é marcada por ambiguidades indigenistas. As discussões que levaram às decisões a respeito de como se configuraria a exposição, que objetos seriam apresentados e de que modo, além de, sobretudo, qual seria a dimensão da agência de Aritana e sua remuneração nesse processo, não foram plenamente reveladas pelos documentos disponíveis. Indigenistas, antropólogos e museólogos – mas não indígenas – estiveram à frente das principais definições. A análise dos documentos encontrados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e no Arquivo Histórico Wanda Svevo permite afirmar que a vinda do convidado xinguano constou apenas nos jornais da época como acontecimento pitoresco, surgindo uma única vez na rubrica "montagem" da ficha técnica da exposição em seu catálogo.[17] Essa invisibilização talvez tenha derivado de uma compreensão, naquela época, especificamente do espaço institucional da Bienal, de que aquele trabalho possuía, em última análise, uma autoria coletiva, já que a individual não faria sentido para os indígenas.

Há, assim, uma listagem de todos os objetos apresentados e pessoas retratadas por "tribo".

Deste modo, o "trabalho de índio" mencionado pelo título do *Correio Braziliense* pode não ter sido remunerado, já que isso não é indicado nos documentos do Arquivo Histórico Wanda Svevo que expõem parte do orçamento da exposição, sobretudo se considerarmos que o déficit previsto já ultrapassava "a casa dos milhões de cruzeiros", conforme relata Oscar Landmann, presidente da Bienal, ao secretário estadual Mídlin, no ofício mencionado.[18] Ademais dessa ausência documental e da insuficiência orçamentária, que por si só não são indícios suficientes de que a remuneração não tenha ocorrido, era comum não remunerar indígenas por sua participação em projetos, como foi o caso dos figurantes xinguanos da novela *Aritana* (1975), que será tratada a seguir. Lion (2023) tampouco se recorda da existência de qualquer honorário.

O texto de Carmen Junqueira, que constava no estande e no catálogo, aborda da seguinte maneira a relação entre "índio" e "trabalho": "índio trabalha para a mulher, para filho, para ele mesmo. Outro não manda índio trabalhar, índio não trabalha para outro. Pode trabalhar para amigo, para sogro, para pai. Mas índio não é empregado de outro" (Junqueira, 1975, p. 31-32). Dessa forma,

Junqueira demonstrava o contrassenso do trabalho alienado para aqueles grupos xinguanos. Há, nele, uma tentativa de introduzir a voz do indígena ("qual o sentido da vida, da natureza, da cultura?") (Junqueira, 1975, p. 32), jamais presente de forma direta, por isso recriada pela antropóloga por meio da eliminação de alguns elementos sintáticos, o que torna as frases truncadas, como se ditas por alguém sem pleno domínio do português.

Os textos de parede e do catálogo da exposição forneciam ao visitante uma interpretação indigenista do ser indígena, mas não explicitavam as condições atrozes sob as quais o regime militar os mantinha. Eram frequentes os episódios de violência entre índios e fazendas, envolvendo relações trabalhistas precárias e análogas à escravidão, uma realidade muito diferente daquela exposta pelo texto de Junqueira ao enunciar, com certo idealismo preservacionista ou crítica velada à política indigenista da época, que "índio não é empregado de outro". Denúncias quanto à situação dos indígenas, como os relatórios do Conselho Indigenista Missionário ou o Relatório Figueiredo, sofriam o abafamento pelo governo brasileiro, que reagia alegando ser vítima de calúnia e campanha de desinformação. Diante desse cenário, Fernando Lion (2023)[19] enfatizou da seguinte maneira a presença daquela

exposição numa Bienal de São Paulo que ocorria naquele contexto político-institucional:

> Era uma faca de dois gumes expor uma cultura indígena com a importância que a gente fez, porque se ao mesmo tempo isso trazia o ressentimento de uma política errônea e predadora, por outro lado, enaltecia a cultura e apontava caminhos para o futuro. Então era uma ambivalência completa.

Esse depoimento conduz à suspeita de que essas ambivalências – ambiguidades, portanto – marcaram a presença indigenista em espaços expositivos nos tempos de supressão da liberdade.

ALIANÇAS E ARMADILHAS

Se "índio não trabalha para outro", quais razões, então, levariam Aritana a trabalhar naquela Bienal? Difícil encontrar respostas para essa pergunta que não tenham algum caráter especulativo, já que Aritana morreu em decorrência de covid-19 em julho de 2020, reunindo mais de mil membros em sua cerimônia de Quarup,[20] e os documentos da época – sejam as matérias jornalísticas disponíveis na hemeroteca da Biblioteca Nacional ou

as comunicações internas entre organizadores da Sala, disponíveis no Arquivo Histórico Wanda Svevo – são um típico exemplo de excesso de mediação e do sujeito subalternizado descrito por Gayatri Spivak (2014), que nunca chega a tomar a palavra de fato. A teórica pós-colonialista enxerga com bastante suspeição o trabalho de intelectuais que falam em nome de indivíduos oprimidos, já que esse modo de representação (cujo significado é duplo, ou seja, compreende a *Vertretung*, ou representação política, e a *Darstellung*, ou representação estética) acaba sempre por manter-se no polo do discurso hegemônico, escamoteando a autorrepresentação.

Aritana atuou como uma espécie de diplomata, que aprendeu a língua do Outro, o português, e manteve amizade com Orlando Villas Bôas e Maureen Bisilliat ao longo dos anos, percebendo-os como aliados. A aliança se dava, portanto, na intersecção afetiva de interesses entre os principais agentes envolvidos na fala de Aritana: preservar culturas xinguanas em risco. Entre 1972 e 1977, Maureen Bisilliat viajou com frequência ao PIX para fotografar, tendo publicado o álbum *Xingu* (1978) e o livro *Xingu/Território Tribal* (1979) juntamente com os irmãos Villas Bôas, cujas traduções para o inglês, francês, alemão e italiano dariam visibilidade ao Parque, cuja criação se deu, em grande parte, pelos esforços dos

irmãos sertanistas. Foi na casa de Maureen que Aritana se hospedou em 1975; era com ela que fazia visitas à Bienal. Em 2003, em comprovação póstuma desse pacto entre diferentes, um Quarup foi dedicado a Orlando Villas Bôas.

Para Darcy Ribeiro (2012, p. 12), a maior façanha dos indigenistas foi justamente a recriação do povo yawalapíti, cujos indivíduos estavam dispersos em várias aldeias xinguanas, "[...] até que os Villas Bôas os juntassem, novamente, para retomarem seu destino de uma das caras do fenômeno humano". Em sua narrativa da história moderna dos yawalapíti (Yawalapíti, 2012 *apud* Almeida, 2023), Aritana destaca a situação de decadência de seu povo, causada sobretudo pelas doenças introduzidas pelo colonizador, e ressalta o papel de Orlando em seu ressurgimento, além de seu próprio papel, enquanto criança que nasce marcada para ser fabricada chefe e reerguer os yawalapíti. Seu filho, o atual cacique Tapí Yawalapíti (2020, p. 17), reforça essa versão em sua dissertação de mestrado:

> O povo Yawalapíti sofreu desastrosa redução populacional desde os primeiros contatos com os não-índios, de sorte que, na década de 1960, estavam reduzidos a 25 pessoas. É fato conhecido que os irmãos Villas Bôas, preocupados com o número reduzido de Yawalapíti, promoveram casamentos entre estes e indivíduos de outras etnias xinguanas, como uma alternativa à sobrevivência do

> povo Yawalapíti, como unidade étnica e cultural. Kanatu, o avô paterno de Tapí Yawalapíti, foi o primeiro Yawalapíti a casar-se com Teporí, da etnia Kamaiurá, no âmbito dessa política em prol da sobrevivência do povo Yawalapíti, enquanto coletivo independente, linguisticamente e culturalmente.

Com base no exposto e na aliança travada entre Aritana e Orlando Villas Bôas, confirmada pela citação acima, e no fato de que Aritana aceitou o convite para o evento de 1975, em vez de recusá-lo, pode-se inferir que o líder yawalapíti, dotado de grande capacidade de articulação entre os povos indígenas e também entre os brancos, avaliou sua presença na 13ª Bienal como benéfica para seus interesses, de seu povo, de seus parentes, de seu território. De sua parte, Fernando Lion[21] descreveu o contato com Aritana como um aprendizado, destacando a rapidez com que construiu a casa e sua abordagem diversa do mundo do trabalho. Essa parceria poderia ser interpretada por meio do conceito de alianças afetivas de Aílton Krenak (2016, p. 170), em que "[...] a troca não supõe só interesses imediatos. Supõe continuar com a possibilidade de trânsito no meio das outras comunidades culturais ou políticas, nas quais você pode oferecer algo seu que tenha valor de troca".

Embora as notícias de jornal enfatizassem as implicações das diferenças entre o indígena xinguano e o brasileiro, o que justificaria

aquela presença tutelada na Bienal, faz-se necessário escovar a contrapelo[22] os documentos da época e reconhecer a agência de Aritana e a materialidade das culturas presentes naquela sala. É necessário admitir que ele possuía suas próprias motivações e seus próprios pontos de vista sobre seu estande e sobre como apresentar as culturas yawalapíti e xinguanas. Jaider Esbell, artista macuxi, vai recuperar esse reconhecimento da agência anos mais tarde, ao estabelecer outras bases para sua participação na 34ª Bienal e ao reivindicar a figura de Makunaíma — esbulhada por Mario de Andrade, na perspectiva denunciadora do modernismo — como seu avô, que lhe teria dito:

> Meu filho, eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei (Esbell, 2018, p. 16).

Assim como Makunaimã[23] viaja e escolhe estampar-se em capas de livros lidos pelos brancos, Aritana também decidiu viajar,

pela terceira vez em sua vida, a São Paulo e — como os indígenas que, contemporaneamente, participam com suas imagens, presença, artefatos, obras de arte em exposições de arte, negociam interesses — poderia ter vislumbrado na Sala Xingu Terra as chances de uma unidade, de uma eternidade coletiva talvez, para usar algumas palavras de Esbell. O que não exime agentes do mundo da arte da responsabilidade ética de, ao produzir representações sociais de indivíduos que sofrem processos de subalternização, não invisibilizá-los por meio da reprodução oca de sua própria imagem. Independentemente das estratégias expositivas da Sala Xingu Terra, os objetos presentes possuíam múltiplas agências secundárias, correspondentes à intencionalidade de vários sujeitos (Gell, 2018). De nada vale, portanto, esquivar-se do questionamento perspectivista:[24] era apenas a maloca que se encontrava nas entranhas do pavilhão expositivo ou não teria o pavilhão — visto de dentro da casa indígena — sido engolido pela maloca? A maloca como armadilha que, estando reduzida a um compartimento do espaço que a abrange, engole-o junto conosco quando, desavisados, nos aventuramos em seu interior.

ARITANA E ANDY

A repercussão da participação do cacique na Bienal inspirou a realização da novela *Aritana* (1978) na TV Tupi (Figura 6), produzindo representação que não representa, visualidade que invisibiliza, espécie espúria de sósia do sentido. A produção teve algumas cenas gravadas entre os indígenas xinguanos, que figuravam em torno do ator Carlos Alberto Riccelli (no papel de Aritana, fenômeno que norte-americanos chamam *redface*), na área da Terra Indígena do Xingu (TIX), sem qualquer remuneração[25] ou retorno material, cultural ou social positivo direto. No enredo, a veterinária Estela (Bruna Lombardi) tenta seduzir Aritana, filho de pai branco e mãe indígena, para convencê-lo a renunciar a suas terras, mas acaba se apaixonando por ele e defendendo seus interesses. Ao veicular a imagem do personagem Aritana em um produto cultural para os meios de comunicação de massa, a novela possibilitava algum tipo de publicização da TIX e de mediação dos modos de ser e viver de seus povos, mas, principalmente, transmitia uma série de estereótipos bastante questionáveis.



Figura 6.
Capturas de tela da novela *Aritana*, exibida pela TV Tupi em 1978.
Fonte: Canal de Nilson Xavier no YouTube (Xavier, 2018)

Uma matéria de capa de *O Estado de São Paulo*, de 23 de novembro de 1979 (Índio [...], 1979), reproduz a polêmica entre os antropólogos e a fala do general Ismarth, presidente da Funai, que considerava a novela positiva para que a população entendesse o problema do "índio" e pudesse "recebê-lo na sociedade como um ser igual aos civilizados". Sob o título "Índio Aritana derruba antropólogo", o jornal publicou as imagens do ator não indígena e do antropólogo Olímpio Serra, que havia sido indicação dos irmãos sertanistas e foi demitido da chefia do parque após críticas ao general por autorizar a gravação da novela. Apenas na relação entre texto e imagem pode-se inferir a quem a expressão "índio Aritana" se refere no título, acarretando o apagamento do Aritana real por meio de seu encobrimento pelo falsário fictício "índio Aritana". Afinal, não havia sido o indígena Aritana que derrubou o então presidente

do parque, mas "o índio" personagem — *pars pro toto* — a novela e a querela ao seu redor. Os comentários de Orlando Villas Bôas são a favor de Ismarth, que considerou a produção "construtiva", e da exoneração de Olímpio. Ao passo que afirma a capacidade dos civilizados de distinguir realidade de ficção, Orlando reitera a aposta na incapacidade dos indígenas de compreender a cultura dita civilizada: "muito mais grave do que filmar o parque como fundo de novela foi a apresentação do Ballet Stagium de São Paulo no Xingu, pois os índios não entenderam nada" (Índio [...], 1979).

Àquela época, seria difícil imaginar que, em maio de 2023, o Theatro Municipal de São Paulo receberia a ópera *Il Guarany – O Guarani*, de Carlos Gomes, com concepção de Aílton Krenak, cenografia de Denilson Baniwa e participação especial do Coro Guarani do Jaraguá Kyre'y Kuery. Ou que, em 2024, artistas indígenas fariam a curadoria do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza. Na publicação *Isso tudo não me diz nada*, resultado de uma pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo comissionada pela 35ª Bienal ao artista wapichana Gustavo Caboco, ele e a cineasta e pesquisadora Tipuici Manoki problematizaram presenças e ausências indígenas nas Bienais, afirmando a necessidade "[...] de abertura na instituição – rodas de ação – para criar de modo

autônomo os contextos para a presença indígena aqui na Bienal. Se mantivermos do modo que estamos, apenas a ausência permanece dentro" (Caboco; Manoki, 2023). Nota-se, portanto, uma mudança recente – ou, antes, a visibilização de um pleito por mudança – no regime de representação, que se caracteriza como uma guinada à autorrepresentação.

A Sala Especial Xingu Terra se configurou como uma primeira tentativa indigenista, embora marcada por ambiguidades, de oferecer uma plataforma de expressão a uma pessoa indígena contemporânea. Ao dar visibilidade ao Parque Indígena do Xingu em sua diversidade de povos, defendendo os modos de vida e enfatizando seu direito de existência no tempo presente, em coetaneidade ao lado do brasileiro não indígena, cumpriu uma importante função política e educativa. Isso foi feito não por métodos exclusivamente pedagogizantes, mas – ao reconstituir uma casa indígena – criou uma experiência poética imersiva, espécie de *mise-en-scène*, ambiência que buscava reconstituir um "mundo de antigos laços/de rios, de gente/de cerrados sem boi" (Bisilliat, 1975, p. 8). Perguntar-se por que enfatizar a caracterização de antigos laços ainda existentes nos recoloca diante das ambiguidades escrutinadas ao longo desta análise. Para Maureen Bisilliat (1975, p.

8), esse mundo era apresentado "em pequeníssima parte/destacado e respeitado/porque achamos justo e belo/achamos bom/fazê-lo sentir". Optar por construir aquele espaço com Aritana, quando haveria talvez formas mais práticas e menos fidedignas de fazê-lo, foi uma escolha dialógica.

Ao livrar os objetos de sua razão prática e justificar seu deslocamento ao espaço expositivo com termos como "belo", "bom" e "justo de fazer sentir", somos colocados diante de uma definição de juízo estético em que o belo é desinteressado e há a presunção de um senso comum universalmente partilhado. Entretanto, é problemático propor tal universalidade quando há uma multiplicidade de perspectivas, povos e comunidades, ainda que, no complexo xinguano, o ritual seja a língua franca (Fausto, 2017). O deslocamento à galeria bastaria — se bem tivéssemos aprendido a lição do *readymade* —, mas segue-se a busca pela pedra-de-toque que aferirá a artisticidade. O britânico Alfred Gell (2018, p. 64), cuja antropologia da arte abordou o objeto artístico sob o prisma de sua eficácia, trata de modos mais "quietistas" de criatividade, em que o artista assume a posição de paciente perante o índice/obra de arte, citando como exemplo Duchamp e sua "beleza da indiferença", bem

como o consenso japonês de que pedras simplesmente encontradas, não talhadas, "são os objetos mais fascinantes que existem".

O contexto de recepção da Sala Xingu Terra validou institucionalmente os objetos pertencentes ao sistema cultural xinguano ao expô-los no âmbito da Bienal. Além disso, em minha interpretação dos textos jornalísticos e do catálogo, e como parte da ambivalência que percebo nessa presença indígena naquele evento, aproximar esses objetos daqueles de estatuto reconhecidamente artístico naquele evento acabou por retomar, pela ênfase na diferença — para a sociedade não indígena, falta —, os marcadores etnocêntricos da arte ocidental. Conforme já demonstrado, falta da intencionalidade que deve orientar a produção da obra de arte; falta da excepcionalidade da obra e a pessoalidade do artista; falta do desinteresse, já que havia a utilidade. Percebo, reitero, a tentativa de alçá-los à categoria de arte, seja por fatores extrínsecos a esses objetos, como o espaço que ocupavam (Sala Especial da Bienal de São Paulo), ou por meio de aproximações possíveis a marcadores etnocêntricos supostamente intrínsecos a eles, como o "belo", o "bom", o "justo de sentir"; a "autenticidade" dos materiais vindos "direto do Xingu", na década de eclosão internacional da arte ambiental. Esse desejo de mimetizar de modo autêntico era muito

caro àqueles que conceberam a mostra, tanto que continuou sendo destacado por Fernando Lion em nossa conversa recente:[26]

> A nossa maloca, se a gente tivesse tido espaço suficiente para ela, seria completa. A vontade era ter uma maloca inteira, onde você entrasse por aquela portinha acanhada e chegasse àquele ambiente. Com o espaço restrito que a gente tinha, a solução foi essa, só esse pedaço de oca, mas absolutamente realista. Ali não tinha maquiagem de cenário nenhuma, a não ser pela redução, pela simbolização do que seria uma oca inteira a partir de um único pedaço. Nesse fragmento, a gente chama "pano" da obra, você percebia tudo perfeitamente. Como tinham sido enlaçados os cipós, a cobertura de palha, como foi feito o jirau... porque como tinha terra no chão, as soluções de fixação encontradas ficaram encobertas. Então parecia que aquele era mesmo um ambiente no Xingu. Exalava uma fragrância da terra, da madeira... era muito *autêntico* esse canto da exposição (grifo meu).

Outro marcador capaz de produzir artisticidade – característica esperada na arte, mencionada por Danto (2009, p. 11) ao tratar de Warhol – é a dificuldade. Alfred Gell também trata dessa questão da dificuldade em outros termos, em que parte da experiência do destinatário é a contemplação de que ele, e não o autor, pudesse ter produzido a obra. Entretanto, essa performance "técnica e imaginativa" (Gell, 2018, p. 117) é possível apenas até que se atinja o "ponto de incomensurabilidade", em que é impossível perceber uma

identificação entre a agência do autor e a do receptor. Acompanha-se o percurso do autor até o ponto de derrota, que impede a apreciação mental e "desmoraliza a oposição" (Gell, 2018, p. 117), colocando-se diante do seguinte dilema lógico: esta obra participa do meu mundo; simultaneamente, não participa do meu mundo — que só conheço por meio de minha agência —, já que não sou capaz de "vislumbrar a congruência necessária entre minha experiência de agência e a agência" que deu origem à obra (Gell, 2018, p. 118).[27] Esse estado de suspensão entre dois mundos Gell nomeou *captivation*, e Jamille Pinheiro Dias traduziu como captação.

A noção de que arte deveria ser algo difícil de executar certamente ainda gozava de certa persistência, mesmo após rupturas recentes. Fato é que os objetos indígenas constavam ali sob a égide da dúvida; buscava-se, hesitante, seu ponto de apoio, um acesso, a pedra no meio da correnteza cujo formato melhor conduzisse à travessia segura da posição marginal do artefato às terras altas da arte. Tratava-se, nas palavras do crítico de arte Clarival Valladares (1975, p. 41), da "exemplaridade" de uma produção "eventualmente artística", "casualmente" artística, caso lograsse o excepcional ato de ruptura com o modelo:

> Esta exposição não é arqueológica nem histórica. Não chega a ser uma exposição etnológica, didática. Seria, creio, uma análise crítica que se tornou possível graças ao acervo etnográfico dos Irmãos Villas-Bôas [...]. Essas peças coletadas, durante anos, sem pressa, representam, sem dúvida, a exemplaridade melhor, em nossa remanescência indígena, da produção artesanal e, eventualmente, artística. Artesanal enquanto *repetem* protótipos de objetos utilitários [grifo meu], mesmo ornamentados, porém identificáveis à produção artística, casualmente, toda vez que rompem com o modelo e assim acrescem e plasmam dentro de uma nova natureza estética.

Dessa forma, como o crítico deixa claro em seu texto do catálogo, era a inovação casual em um sistema de repetições, espécie de "repetição transformativa" (Danto, 2009, p. 41)[28] – portanto, um valor moderno, caro às vanguardas – que seria capaz de eventualmente conferir um status de arte aos objetos apresentados. Embora, como nos lembra Els Lagrou (2009), talvez com algum exagero, pouco de novo tenha sido feito na arte ocidental após o *Urinol* de Duchamp, Valladares defendia que a simples repetição de um mesmo objeto, desenho ou trançado impedia que o artefato passasse da categoria "artesanal" à "artística", mesmo ao participar de uma das maiores e mais importantes exposições de arte do mundo, apenas comparável à Bienal de Veneza e à Documenta de Kassel.

Fala-se da repetição como valor excluído do Ocidente progressista, responsável por inovações, mas de fato ocorre assim? Seria a repetição um conceito que, invariavelmente, afasta a originalidade? Para aprofundar a discussão em torno da repetição, descemos as rampas da Bienal de 1975 e nos detemos por um minuto e um segundo diante do vídeo *Underground Sundae/O sorvete clandestino* (1968), do mesmo autor de *32 variações de Sopa Campbell*, Andy Warhol. Nesta série, Warhol pinta sempre o mesmo quadro[29] – seja ele sabor queijo, cebola ou *chicken noodle* – desprezando categorias como originalidade, fatura, habilidade, complexidade, significação. A peça – uma das primeiras realizadas por Warhol após sobreviver à tentativa de assassinato, em junho de 1968 – era, na realidade, um comercial de TV para o *sundae* da Schrafft's (Athens, 2009), uma rede de lanchonetes com várias filiais em Nova York naquela década. A "máquina" – como a crítica de arte alemã Isabelle Graw caracterizou a *Factory* warholiana (Graw; 2017, p. 252) – tomava sorvete enquanto encarava a morte. A obra-propaganda fazia parte da delegação dos Estados Unidos, *VIDEO ART USA*, que apresentava uma exaustiva seleção de videoarte de 32 artistas, tornando aquela edição da Bienal um percurso da tecnologia de uma casa ancestral xinguana à "aldeia global"[30] e à

"figura ancestral da arte do vídeo" (Wegman, 1975, p. 111), como William Wegman, autor do texto daquela mostra no catálogo, referiu-se a Nam Paik e à sua obra.

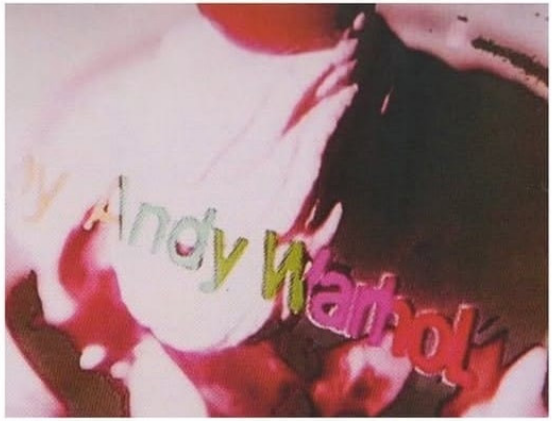
Por meio da repetição, Warhol foi capaz de embaralhar categorias e exercer uma agência extremamente poderosa no "mundo da arte", ao mesmo tempo que o confundia. Como a obra de Warhol atua nesse mundo (ou nesses mundos) é o que a torna arte, não o que ela significa. Reiteradas vezes, o artista afirmou não significar nada além de superfície, sendo capaz de sustentar, através das décadas, a dúvida sobre a existência de um estatuto crítico em sua obra. A palavra *clandestino* no título do trabalho exposto, datado de 1968, parece ser parte desse jogo.[31] A resistência à interpretação de sua obra — que tornaria a arte dócil (Sontag, 2020) — prendia-se à impossibilidade de dá-la como assunto acabado, ironia benjaminiana, reforçando aura e culto em torno de obra e artista. Warhol supervaloriza não exatamente a autoria construída no Renascimento, mas o culto à personalidade que os meios de comunicação de massa são capazes de criar: ele é o ícone e o ídolo.

A grosso modo, o fundamento das produções tanto de Aritana quanto de Warhol era os gostos e valores de pessoas comuns de suas realidades socioculturais. Na Bienal, desafiavam as distinções entre

alta e baixa cultura. Se pensarmos nos primeiros filmes de Warhol – em que ele enfocava atividades tão banais quanto comer, dormir, beijar, fazer sexo ou embriagar-se – poderíamos encontrar alguma intersecção com a lógica de apresentação do cotidiano existente naquela Sala Xingu Terra, destacada por Maureen. Entretanto, há menos semelhanças do que diferenças entre Warhol e Aritana. A repetição é um recurso explorado por ambos e não basta para excluir da obra o valor artístico, mas os modos e efeitos são absolutamente distintos, especialmente se compararmos os modelos de sociedade nos quais se inseriam. Por meio da repetição presente na fabricação de objetos artesanais, conforme apontado por Valladares (1975), Aritana reiterava significados, enquanto Warhol esvaziava os objetos de sentido e, assim como fez Duchamp, para além de reproduzir ou repetir a ordem das coisas, burlava o sistema. Para burlar, permanecia nele. Warhol repetia para alterar. Ao fazer diferente, Aritana não necessariamente contestava o sistema de que os objetos faziam parte.

A questão, conforme posta por Graw (2017), não era se Warhol imitava, teorizava ou se opunha ao regime neoliberal e ao giro biopolítico que resultou na cultura de celebridades e em todas as suas pressões sobre o artista, que precisa estabelecer múltiplas

redes de contatos e cuidar de seu marketing pessoal. Para Graw (2017, p. 249), o artista fazia tudo isso ao mesmo tempo. O comercial da Schrafft's inscrevia-se no limite dessa ambivalência. A obra não fazia do comercial sua origem, mas seu destino. Nele, um *background* sonoro repleto de ruídos aleatórios do espaço apresentava-se em desconexão com o *close* no *sundae* de chocolate (Figuras 7,8 e 9). No plano de fundo, as barras de cores de uma TV desregulada fundiam-se à imagem capturada do ambiente real, criando um efeito saturado entre a psicodelia e o erro, a imagem pobre, o filme underground ("clandestino"). Feito para vender o sorvete, segundo o crítico Blake Gopnik (2015), o vídeo apresentava todos os elementos para não vendê-lo, não havendo um único momento em que aparecesse na tela algo remotamente apetitoso. Um *lettering* vibrantemente hipercolorido percorria a tela, recordando o espectador de que aquilo era arte por meio da ênfase na autoria: "o *sundae* de chocolate foi fotografado para a Schrafft's por Andy Warhol" (Athens, 2009, p. 48).



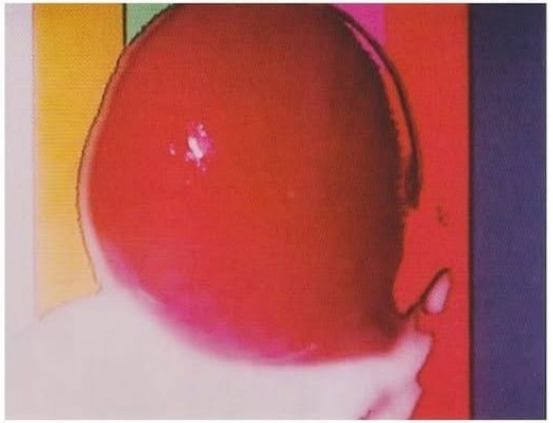


Figura 7.
Andy Warhol. *O Sorvete Clandestino* (*The Underground Sundae*). *Still* de vídeo comercial, 16mm, cinescópio com som, 1'1". Fonte: The Andy Warhol Foundation (2024).



Figura 8.
Andy Warhol. *Still* do vídeo *O Sorvete Clandestino (The Underground Sundae).* Comercial de TV, 16mm, cinescópio com som, 1'1". Coleção de Arte da Schraftt's. Fonte: Schrafft's (2023).

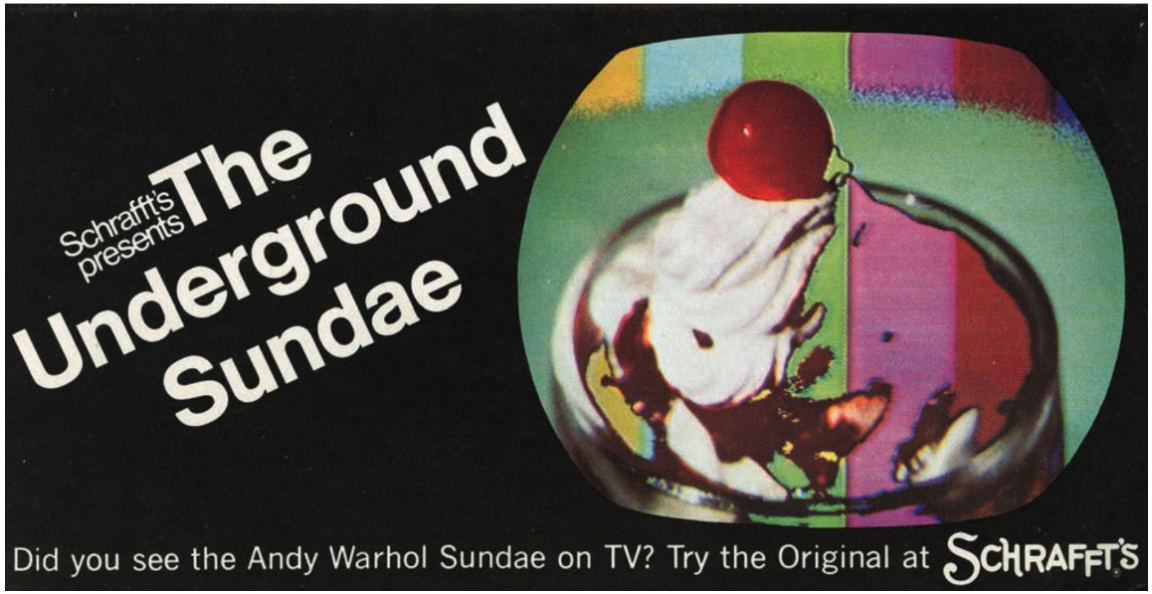


Figura 9.
Andy Warhol, material impresso de merchandising, de uso promocional no restaurante Schrafft's, criado a partir do vídeo original *O Sorvete Clandestino,* 1968. Fonte: Athens (2009).

Assim, enquanto Warhol tinha o topete de apresentar-se como produto ao ofuscar o produto suposto de um comercial de TV comissionado por uma agência de publicidade que buscava reposicionar sua marca (Athens, 2009), Aritana mantinha-se afastado das lógicas daquele que Davi Kopenawa denominou povo da mercadoria — as relações dos objetos xinguanos expostos na 13ª Bienal de São Paulo com as galerias comerciais de arte eram tênues ou nulas, ao contrário do que sucederia à que ficou conhecida como Bienal dos Índios (2021). As pressões biopolíticas do neoliberalismo não se exerciam sobre Aritana do modo que se exerciam sobre Warhol. "Índio não trabalha para outro", recorda-nos Carmen

Junqueira. A eficácia dos objetos xinguanos dá-se no sistema cultural para o qual foram criados. Aquela de um tronco de Quarup, por exemplo, é a de atrair, mimeticamente, a alma-duplo do morto. Esses artefatos sequer funcionam por si só, mas precisam ser ativados por palavras que lhes são sopradas (Fausto, 2017). Warhol leva a obra de arte ao limite, distendendo sua eficácia, direcionada tanto ao plano estético quanto ao prático ou mercadológico.

De certa maneira, embora isso não ocorra no momento em que os objetos xinguanos expostos circulam em seu próprio sistema cultural, quando deslocados ao espaço da 13ª Bienal para ingressar em sua segunda vida ou carreira, Aritana aproxima-se de Warhol no que tange ao esvaziamento do objeto real, já que o que ele produz também é simulacro: o tronco do Quarup que ele confecciona frente às câmeras da TV Cultura durante a montagem, veiculado em 15 de outubro de 1975, pode ter relação com os cinco minutos de fama de qualquer um, mas não se liga a ritual de morte real algum. Por isso, perde a rota de sua intencionalidade e eficácia habituais, indexando outro público e outras funções. Se a novela *Aritana* é puro espetáculo, aspectos da Sala Xingu Terra permitem entendê-la como propaganda encenada de uma cultura, direcionada a comunidades de sentido externas a ela. O símbolo é forçado ao

simulacro – porque é isso que o museu, ou espaço expositivo, faz ao real. Assim, se há um ritual fúnebre celebrado, este não é o Quarup, mas o da morte dos artefatos, ainda que para que ingressem em outra vida.

Nem toda repetição tem servido a uma alteração paradigmática na história da arte. Para além da *pop art* e dos *objets-trouvés*, sequer foram esses os caminhos trilhados pela arte clássica de tradição ocidental. Em sua crítica ao célebre texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Bruno Latour e Antoine Hennion defendem que não existe técnica como mera reprodução e que esta não pode ser associada diretamente a uma inferiorização. Assim, nem sempre as reproduções são um empobrecimento do real, ao contrário, no caso da Roma Antiga foram "as cópias que, pouco a pouco, produziram o original" (Hennion; Latour, 1996, p. 238, tradução minha).

Por exemplo, o interesse por copiar os originais gregos, de acordo com Francis Haskell e Nicholas Penny, são ferramentas de reconstrução da identidade italiana, na busca de uma continuidade entre passado e presente em que pouco importa o valor estético singular das estátuas ou os seus autores. As estátuas servem como "mediadores de beleza" (*apud* Hennion; Latour, 1996, p. 238, tradução

minha). Concluem, assim, que "A autenticidade é um subproduto tardio da própria reprodução constante, por todos os meios técnicos que possam existir" e que a arte é um fluxo de ação (copiar, restaurar, deslocar estátuas) e não um "culto à pureza do original" (Hennion; Latour, 1996, p. 238, tradução minha).

CONCLUSÃO

Por um lado, aqueles que organizaram a Sala Xingu Terra defendiam uma cultura pura, altamente idealizada, "o Xingu dos índios e das lendas", "íntegro, brasílico, verde e bruto como era o País inteiro à época do Descobrimento" (Villas Bôas, 1975, p. 11), em que tudo é belo e bom, em certa pretensão de universalidade; por outro, havia esperanças vanguardistas de ruptura que permitissem elevar aqueles objetos cotidianos à condição de arte. Maureen Bisilliat mencionou fato interessante a esse respeito: Aritana precisou adaptar sua técnica construtiva para recriar aquela maloca, normalmente construída sobre chão de terra, para que ela se erguesse sobre o piso da Bienal.[32] Fernando Lion fez-lhe coro da seguinte forma:[33]

> Esse pano de oca que nós construímos, claro que houve adaptações, porque a gente não podia furar, inclusive, o chão da Bienal. A gente teve que achar soluções para isso. Uma vez achada a solução — e o Aritana participou intensamente dessa história — ele construiu sozinho o pano de oca [...]. Não tem prego e martelo. É tudo amarração. E ele trepava naquele andaime e ia fazendo as coisas na maior facilidade. Eu me lembro que a gente ficou assustado com o tempo que ele usou para construir uma coisa tão complexa.

O dado de novidade é que Aritana não simplesmente repetiu o que costumava fazer, mas reorganizou seu fazer de acordo com as circunstâncias e o contexto. Indo além, ele não apenas executou a casa, mas era — seja enquanto indivíduo ou na condição de representante de seu povo — o autor de parte dos objetos expostos, daquela técnica construtiva e daquela maloca em particular. Em nossa conversa, Maureen relembrou que também a fotografia foi acusada da mera repetição da realidade, o que a situaria fora do regime estético, ao referir-se à discussão sobre o estatuto artístico da fotografia travada nos Estados Unidos na época em que ela, já morando no Brasil, foi a Nova York com uma bolsa de estudos, no auge do expressionismo abstrato. Dos anos 1970 para cá, processou-se uma inegável transformação do regime estético e do regime de autoria, que nos obriga a reabrir o passado para renegociá-lo e reconhecer Aritana como autor.

Revisar estes aspectos da Sala Xingu Terra na 13ª Bienal de São Paulo permite ver, em perspectiva, a transição que se efetua do modelo tutelar dos anos 1970 ao de autorrepresentação. A distensão política iniciada por Geisel culminará, em última análise, na Constituição de 1988, marco da redemocratização. A suspensão da tutela política (*Vertretung*), da relativa incapacidade civil antes imposta, é a outra face indissociável de uma mesma moeda: a possibilidade da suspensão da tutela estética (*Darstellung*) e do risco posto — aos artistas quaisquer (Fontaine, 2024) — da tutelagem pelo capital privado. Por tal razão, revisitar 1975 aprofunda o entendimento da recente inserção do artista indígena contemporâneo no sistema.

Em parte, sujeitos historicamente excluídos buscam ocupar os espaços expositivos para pautá-los, não para seguir o regulamento da casa. Mas a armadilha é que a via é sempre de mão dupla: o sistema também age sobre quem nele adentra. Há outros modos de fazer: folgando os laços entre o capital privado e o público, a exemplo das políticas públicas australianas para as artes aborígenes, em que dezenas de centros cooperativos de artes são dirigidos por indígenas (Goldstein, 2012), ou da economia coletiva do MAKHU, que vende tela para comprar terra[34] e investir no bem-viver da comunidade

Huni Kuin. Fato é que, ao se tratar das questões ontológicas da arte indígena contemporânea, o nó entre identidade e mercado revelou-se discussão incontornável.

NOTAS

1 As fontes que permitiram a elaboração desta descrição são: 1) breves imagens televisivas capturadas na exposição, na seção da maloca, e exibidas no programa *De Conversa em Conversa* (1975); 2) a entrevista de Fernando Lion à autora deste artigo, realizada por videochamada em 2 de novembro de 2023; e 3) as cópias impressas das plantas da expografia, gentilmente oferecidas pelo arquiteto à autora em janeiro de 2024. Vale ressaltar, portanto, que, entre a memória e o fato, bem como entre o projeto e sua realização, a possibilidade de leves discrepâncias não deve ser descartada.

2 Em entrevista cedida à autora deste artigo por videochamada em 2 de novembro de 2023.

3 Mensagem pessoal de Eda Tassara à autora, enviada em 13 de outubro de 2023. A informação também é confirmada por um vídeo capturado durante a montagem da Sala Xingu Terra pela TV Cultura, em 15 de outubro de 1975, em que Aritana aparece confeccionando um tronco de Quarup (Arquivo Jornalismo, 1975).

4 Sobre a biografia e o destino desses objetos, consultei Maria Paula de Almeida, responsável pelo pequeno Museu Xingu. Em 1978, Orlando Villas Bôas vendeu 150 peças de sua coleção, parte delas presentes na Bienal de 1975, a seu amigo Fernando Silva, colecionador e empresário, que comandava o Espaço Cultural Yágizi, sob a condição de que fossem expostas ao público. Em 2010, com a venda do Yázigi, esses objetos passaram a ser expostos na Casa Amarela, ao lado da Associação Ponto Solidário, que fomenta a presença indígena e dispôs, durante um período, de uma sala para a Associação Ahira, dos Mehinaku, alguns deles artistas, com uma notável produção de bancos e presença na SP-Arte. O site da Casa Amarela permite uma visita virtual ao Museu Xingu em 360°: https://www.vila360.com.br/tour/museuxingu/ (comunicação pessoal com Maria Paula de Almeida, 19 de maio de 2023).

5 Em entrevista cedida à autora deste artigo por videochamada em 2 de novembro de 2023.

6 Naquela época, não se utilizava o termo curador. É a partir da 16a Bienal, curada por Walter Zanini em 1981, que essa figura é instituída e passa a ser dominante.

7 Em entrevista cedida à autora deste artigo por videochamada em 2 de novembro de 2023.

8 Em entrevista cedida à autora deste artigo por videochamada em 2 de novembro de 2023.

9 Disponível para consulta no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

10 Em entrevista cedida à autora deste artigo por videochamada em 2 de novembro de 2023.

11 Essa é uma memória de Fernando Lion em entrevista concedida à autora em 2 de novembro de 2023, para a qual, ao contrário das outras, não foi possível encontrar confirmações documentais.

12 Segundo o Instituto Socioambiental, o Território Indígena do Xingu (TIX) abriga, além do povo Yawalapiti, etnia de Aritana, outros 10 povos do complexo cultural alto-xinguano (Aweti, Kalapalo, Kamaiurá, Kuikuro, Matipu, Mehinako, Nahukuá, Naruvotu, Trumai e Wauja), além dos Ikpeng, Kaiabi, Kĩ sêdjê, Tapayuna e Yudja, que são bastante heterogêneos culturalmente e foram integrados ao TIX por razões administrativas. Ver a página "Xingu", disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xingu. Acesso em 14 de jul. 2025.

13 A crença na pureza e imutabilidade da cultura indígena é bastante característica do momento que João Pacheco de Oliveira, em *O nascimento do Brasil* e outros ensaios (2016), conceitua como o quarto de cinco regimes de memória que embasam as representações indígenas brasileiras, o republicano. Para o autor — cujo conceito de etnicidade aproxima-se daquele de Fredrik Barth — tal crença não estava presente apenas na sociedade, mas na própria prática antropológica: "aceitando tacitamente as condições de uma pesquisa realizada em um contexto colonial, os etnógrafos evitaram investigar sobre a tutela e os processos de dominação sofridos pelos indígenas, considerando as suas man-

ifestações socioculturais como se procedessem de uma essência permanente e imutável, por completo imune às relações locais e aos contextos políticos concretos" (Pacheco de Oliveira, 2016, p.16).

14 Regulamento da 13ª Bienal de São Paulo, 1975, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

15 Para o aprofundamento dessa ideia, muito extensa para ser desenvolvida no âmbito deste artigo, ver a dissertação de Pollyana Quintella (2018), *Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna*.

16 "Naquele ano, começava a Bienal de São Paulo e a revolução estética que ela traria à nossa pobre, desinformada, raquítica e ingênua 'arte contemporânea'. Antes da guerra, apenas a Semana de 1922 tinha alterado, um pouco, o nosso delírio morno, perdido numa nostalgia e idolatria muito exageradas pela Europa" (Krüse, 1975b, p. 55).

17 Portanto, ao contrário do divulgado anedoticamente pelos jornais, não lhe era reconhecida autoria artística, não lhe era reconhecida a posição de "artista" mais jovem da Bienal, mas a de um montador, um executor, cujo nome teve uma única ocorrência no catálogo, ao final da ficha técnica. De acordo com as fontes à disposição no Arquivo Histórico Wanda Svevo, o nome de Aritana constou diversas vezes em documentos internos, não acessados pelo público.

18 Ofício de 4 de julho de 1975, de Oscar Landmann, dirigido ao secretário José Midlin. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

19 Em entrevista concedida à autora deste artigo, por videochamada, em 2 de novembro de 2023.

20 Rito funerário alto-xinguano em que efígies feitas de tronco da árvore umiri são fincadas verticalmente e ornamentadas no centro da praça comunal. Para mais sobre o ritual do Quarup, ver: Agostinho (1974); Fausto (2017, p. 653-676).

21 Em entrevista concedida à autora deste artigo, por videochamada, em 2 de novembro de 2023.

22 A expressão provém da tese *Sobre o conceito de história* (1940) (Benjamin, 1994, p. 225–226).

23 Jaider Esbell grafa e pronuncia de modo diferente "Makunaimã", demarcando sua reapropriação da personagem ou entidade.

24 Para o conceito de perspectivismo ameríndio, cf. Viveiros de Castro (2015).

25 Pouco tempo depois, a Funai, por ocasião da gravação de *Índia*, filme estrelado por Glória Pires na Ilha do Bananal, passou a taxar esse tipo de produção e, de acordo com matéria do *Jornal de Brasília*, de 23 de julho de 1981, a decisão teria "efeito retroativo em alguns casos, como o da novela *Aritana*, filmada no Parque Nacional do Xingu".

26 Em entrevista concedida à autora deste artigo, por videochamada, em 2 de novembro de 2023.

27 Neste momento, Gell faz uma distinção entre índices, evidentemente não exclusivos do Ocidente, "que são reconhecidamente obras de arte, criadas com habilidade técnica e maior grau de imaginação", enquanto outros "são artefatos desinteressantes e brutos" (Gell, 2018, p. 116).

28 Ver nota 31.

29 Embora a repetição seja um elemento central na obra de Warhol, esta não é a única estratégia utilizada pelo artista. Mesmo nas obras em que a repetição é central, como no díptico Marilyn Diptych (1962), diferentemente do que ocorre com as latas de Sopa Campbell, trata-se de uma "repetição transformativa", em que Warhol "[…] admite a permanência das diferenças casuais do meio serigráfico" (Danto, 2009, p. 41, tradução minha).

30 O sul-coreano apresentava *TV Garden* (1974), um conjunto de monitores em meio a uma vegetação de palmeiras. Sobre essa instalação, o artista de Massachusetts William Wegman escreveu que enaltecia "[…] de maneira superlativa, a capacidade que o vídeo tem de fundir culturas e povos diferentes numa 'aldeia global!'" (Wegman, 1975, p. 111).

31 Traduzir *underground* — anglicismo utilizado pelos jornais da época para se referir aos filmes de Warhol, que desafiavam uma estética *mainstream* — como "clandestino" no título de uma obra exposta em plena ditadura militar brasileira e realizada nos anos de chumbo (1968) é, no mínimo, intrigante.

32 Conversa pessoal da autora com Maureen Bisilliat, com a presença e mediação de Rachel Rezende, coordenadora de fotografia do Instituto Moreira Salles, realizada de modo online em 20 de julho de 2023.

33 Entrevista concedida à autora deste artigo por videochamada em 2 de novembro de 2023.

34 Expressão de Ibã Huni Kuin, um dos membros do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAKHU), fundado em 2013 na Terra Indígena do Rio Jordão, no Acre. Foi utilizada em 2014, ano em que o valor da venda de uma pintura possibilitou a compra de um terreno de 10 ha, onde foi organizado o Centro MAKHU Independente. Cf. Dinato (2021).

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Pedro. **Kwarìp. Mito e ritual no Alto Xingu.** São Paulo: Edusp, 1974.

ALMEIDA, João Carlos. Esboço biográfico de Aritana Yawalapíti: a formação de um chefe prototípico. **Boletim Do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, v. 18, n. 1, p. 1-26, 2023. Disponível em: https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/wbB8fb5sn4Mmf88wFrZptdQ/. Acesso em: 12 out. 2023.

ARQUIVO JORNALISMO. **Entrevista com Aritana Yawalapíti e Rafael Buonbermino na montagem da 13ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: TV Cultura, 1975. 1 vídeo (5 min.).

ATHENS, Elisabeth. Andy Warhol's Production Kitchen. **Gastronomica**: The Journal of Food and Culture, Berkeley, v. 9, n. 2, p. 45-50, 2009. Disponível em: https://ccdn371.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/09/athens.pdf. Acesso em: 1 maio 2025.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasília: Editora UnB, 1994.

BISILLIAT, Maureen. [Mundo de antigos laços...]. *In*: Fundação Bienal de São Paulo (org.). **Catálogo da Sala Xingu Terra**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. p. 8.

BRASIL. **Lei nº 5.727, de 4 de novembro de 1971**. Dispõe sobre o Primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), para o período de 1972 a 1974. Brasília: Presidência da República, 1971. Disponível em: https://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/medici/i-pnd-72_74. Acesso em: 2 nov. 2023.

CABOCO, Gustavo; MANOKI, Tipuici. **Isso tudo não me diz nada**: a impermanência como ponto de encontro no arquivo histórico da Bienal de São Paulo. São Paulo: Picada Livros, 2023. (Conversas com Ausências). Disponível em: https://bienal.org.br/ausencias/. Acesso em: 14 nov. 2023.

FONTAINE, Claire. **Greve Humana**. São Paulo: GLAC Edições, 2024.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. São Paulo: Ubu, 2017.

CORRÊA, Patrícia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. **VIS**, Brasília, v. 15, n. 2, p. 319-338, 2016. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20272. Acesso em: 14 nov. 2023.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. Yale: University Press; London: Press New Haven, 2009.

DINATO, D. "Vende tela, compra terra" e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAKHU). **Arte&Ensaios**, v. 27, n. 41, 2021. DOI: 10.37235/ae.n41.4. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/9066-0939. Acesso em: 15 jul. 2025.

DE CONVERSA em conversa: entrevista com Maureen Bisilliat, Fernando Lion, Aritana Yawalapíti, Carmen Junqueira e Orlando Villas Bôas. Apresentação: Julio Lerner. São Paulo: TV Cultura, 1975. 1 vídeo (54 min. 30 s.).

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, 2018. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241. Acesso em: 15 mai. 2023.

FAUSTO, Carlos. Chefe jaguar, chefe árvores: afinidade, ancestralidade e memória no Alto Xingu. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 653-676, 2017.

DOI: 10.1590/1678-49442017v23n3p653. Disponível em: https://www.scielo.br/j/mana/a/Ctx9DnbMZ9XMXXWkPhpbQxL. Acesso em: 29 jan. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da 13a Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975a. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/name63a314. Acesso em: 22 mar. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Catálogo da Sala Xingu Terra**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975b.

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

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **Do tempo dos sonhos à galeria**: arte aborígene contemporânea como espaço de diálogos e tensões interculturais. 2012. 344f. Tese (Doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas.

GOPNIK, Blake. In his first TV ad, Andy Warhol's the good humor man. **Artnet**, 2015. Disponível em: https://news.artnet.com/art-world/in-his-first-ad-andy-warhol-sells-ice-cream-311950. Acesso em: 1º maio 2025.

GRAW, Isabelle. Quando a vida sai para trabalhar: Andy Warhol. Trad. Sônia Salzstein. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 244-261, 2017. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.131505. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/131505. Acesso em: 2 maio 2025.

HEESEN, Anke. **Theorien des Museums**: zur Einführung. Hamburgo: Junius, 2015.

HENNION, Antoine; LATOUR, Bruno. L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... **Les Cahiers de Médiologie**, v. 1, n. 1, p. 235-241, 1996. Disponível em: https://

www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1996-1-page-235.htm. Acesso em: 11 jan. 2020.

ÍNDIO Aritana derruba antropólogo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 nov. 1979.

ÍNDIO na Bienal atrai paulistas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 out. 1975. Recorte de jornal do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

JUNQUEIRA, Carmen. **Catálogo da Sala Xingu Terra**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. p. 31-33.

KRENAK, Aílton. As alianças afetivas. [Entrevista concedida a] Pedro Cesarino. *In*: **Incerteza viva**: dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 169-184.

KRÜSE, Olney. A arte do Cacique Aritana na Bienal: sua vida. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 out. 1975a. Recorte de jornal do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

KRÜSE, Olney. Brasil: exposição organizada a partir das premiações da Bienal Nacional 74 e da seleção efetuada em São Paulo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.). **Catálogo da 13ª Bienal de São Paulo. São Paulo**: Fundação Bienal de São Paulo, 1975b. p. 55-77. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/name63a314. Acesso em: 22 mar. 2023.

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

OLIVEIRA, João Pacheco de. **O nascimento do Brasil e outros ensaios:** "pacificação", regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contracapa, 2016.

PEREIRA, Wilcon. Sobre a bienal de número XIII. **Trans/Form/Ação**, v. 2, p. 181–194, 2023. DOI: 10.1590/S0101-31731975000100009. Disponível em: https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/12006. Acesso em: 11 jul. 2025.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUINTELLA, Pollyana C. **Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás**: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna. 2018. 103f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Educação e Humanidades - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Darcy. Os irmãos Villas Bôas *In*: VILLAS BÔAS, Orlando *et al.* **A marcha para o Oeste**: a epopeia da expedição Roncador-Xingu. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-12.

SCHRAFFT'S. **The Schrafft's Underground Sundae by Andy Warhol**. From the Schrafft's Art Collection. [S. l.], 4 nov. 2023. Instagram: @schraffts. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CzPQuk3vHx-/. Acesso em: 1 maio 2025.

Xavier, Nilson. **CENAS da novela Aritana**. YouTube, 2018. 1 vídeo (1min.40s.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mXnCraOLrr0. Acesso em: 15 jun. 2023.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TERENA, Naine. Lentes ativistas e a arte indígena. **Zum - Revista de Fotografia**, São Paulo, 2019. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/. Acesso em: 23 jan. 2022.

THE ANDY WARHOL FOUNDATION. **#WarholWednesday.** *[S. l.]*, 18 dez. 2024. Instagram @warholfoundation. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DDu3vRfzLII/?img_index=2&igsh=MTdocTA5c29qa2QzMw%3D%3D. Acesso em: 1 maio 2025.

TRABALHO de índio hoje na Bienal de São Paulo. **Correio Braziliens**e, Brasília, 11 out. 1975. Recorte de jornal do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

VALENTE, Rubens. **Os fuzis e as flechas**: história de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Coleção Arquivos).

VALLADARES, Clarival do Prado. [Esta exposição não é...] *In*: Fundação Bienal de São Paulo (org.). **Catálogo da Sala Xingu Terra**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. p. 41-44.

VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Claudio. [A região do Alto-Xingu...]. *In*: Fundação Bienal de São Paulo (org.). **Catálogo da Sala Xingu Terra**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. p. 11-14.

VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Claudio. **A marcha para o Oeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu, 2015.

WEGMAN, William. Estados Unidos: exposição pelo "Contemporary Arts Center" de Cincinnati. In: Fundação Bienal De São Paulo. **Catálogo da 13a Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. p.

111-128. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/name63a314. Acesso em: 1 maio 2025.

YAWALAPÍTI, Tapi. **Documentação e descrição da língua yawalapíti** (aruák): uma língua que não deve morrer. 2020. 211 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) — Universidade de Brasília, Brasília.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

COELHO, Frederico. **A Semana sem fim**: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PONTUAL, Roberto. Vídeo-arte, um novo canal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1976. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_09/154056. Acesso em: 2 jul. 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Subaltern Studies: Desconstructing Historiography". *In*: LANDRY, Donna; MACLEAN, Gerald (org.) **The Spivak Reader.** Nova York; Londres: Routledge, 1996. p. 203-236.

SOBRE O AUTOR

Marília Palmeira de Souza é autora da tese "Representação em disputa: a inserção da arte indígena contemporânea no sistema", elaborada no Programa Discursos: Cultura, História e Sociedade do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, em cotutela com o Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que concluiu seu mestrado em História e Crítica de Arte.

Artigo recebido em 26 de janeiro de 2024 e aceito em 19 de agosto de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editor responsável:
Prof. Dr. Tiago Mesquita
https://orcid.org/0000-0003-2247-5480

O MACHADO ESQUECE, A ÁRVORE RECORDA: ARTE, ALEGORIA E ANCESTRALIDADE NA PRODUÇÃO DE DENIS MOREIRA[1]

THE AX FORGETS, THE TREE REMEMBERS: ART, ALLEGORY AND ANCESTRY IN THE PRODUCTION OF DENIS MOREIRA

EL HACHA OLVIDA, EL ÁRBOL RECUERDA: ARTE, ALEGORÍA Y ANCESTRALIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE DENIS MOREIRA

TADEU CHIARELLI

RESUMO

A partir da reflexão sobre a obra *Manuel Querino Dan* (2024), do jovem artista paulista Denis Moreira, o texto propõe um estudo sobre a produção de Moreira tendo como diretrizes, por um lado, determinados aspectos da arte afrodiaspórica no Brasil e, por outro, a utilização por parte de artistas contemporâneos de procedimentos alegóricos para a produção de suas obras.

PALAVRAS-CHAVE Denis Moreira; Arte afrodiaspórica no Brasil; Arte contemporânea e alegoria; Alegoria; Arte contemporânea brasileira.

Artigos originais
Tadeu Chiarelli*

https://orcid.org/0000-0002-5123-7628

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.237403

e-237403

ABSTRACT

Based on a reflection on the work *Manuel Querino Dan* (2024), by the young artist from São Paulo city, Denis Moreira, the text proposes a study of Moreira's production, taking as guidelines, on the one hand, certain aspects of Afro-diasporic art in Brazil and, on the other, the use by contemporary artists of allegorical procedures for the production of their works.

KEYWORDS Denis Moreira; Afro-Diasporic Art in Brazil; Contemporary Art and Allegory; Allegory; Brazilian Contemporary Art.

RESUMEN

A partir de una reflexión sobre la obra *Manuel Querino Dan* (2024), del joven artista paulista Denis Moreira, el texto propone un estudio de la obra de Moreira, tomando como guía, por un lado, ciertos aspectos del arte afrodiaspórico en Brasil y, por otro, el uso de procedimientos alegóricos por parte de artistas contemporáneos en la producción de sus obras.

PALABRAS CLAVE Denis Moreira; Arte afrodiaspórico en Brasil; Arte contemporáneo y alegoría; Alegoría; Arte contemporáneo brasileño.

CC BY

Duas boas surpresas me aguardavam quando fui à inauguração da mostra "Outros navios: Coleção afro-atlântica", no Centro Cultural FIESP, em São Paulo, no dia 24 de julho de 2024. A primeira, a Coleção de arte africana pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, até então nunca exibida em sua totalidade; a segunda, conhecer a produção de Denis Moreira, jovem artista paulistano que integrava o segmento de arte contemporânea da mostra.

Faz anos, acompanho a produção de artistas afrodescendentes paulistas e, assim, contactar com o trabalho de Denis Moreira ampliou meu engajamento em relação a essa produção.

Lembro do impacto que uma de suas obras me causou: uma imagem que, de início, supus ser a de Manuel Querino, intelectual baiano ativo em Salvador na passagem do século 19 para o 20. A obra foi produzida a partir de uma fotografia ampliada em tamanho médio. Mas a imagem seria mesmo de Querino? Tal incerteza me ocorreu porque, no momento seguinte à visualização daquele rosto, ao

deslocar meu olhar, a imagem do intelectual se transformou na imagem de uma máscara africana. Na sequência, e após mais um leve deslocamento dos olhos, ressurgiu a efígie de Querino – ele desaparecia atrás da máscara; a máscara sumia atrás dele.

Atordoado com a experiência, atentei para a etiqueta ao lado, em que estava escrito que a imagem havia sido produzida em 2023 e que seu título era: *Manuel Querino Dan* (figuras 1 e 2). Dan? O que queria dizer essa palavra e em que medida ela ressignificaria o nome do intelectual?

***

Uma das pautas da comunidade negra no Brasil é a questão da ancestralidade. A premência em recuperar/construir elementos que auxiliem a todos e todas na compreensão das adversidades que levaram milhões de pessoas a serem capturadas, escravizadas, transportadas da África para as Américas e vendidas como mercadoria, tem sido a tônica do debate e da produção cultural de afrodescendentes do Brasil (e de outros países). E mais: na busca pela ancestralidade/identidade dessa população, sempre esteve implícito o desejo de se aproximar ou se aprofundar nas questões relativas

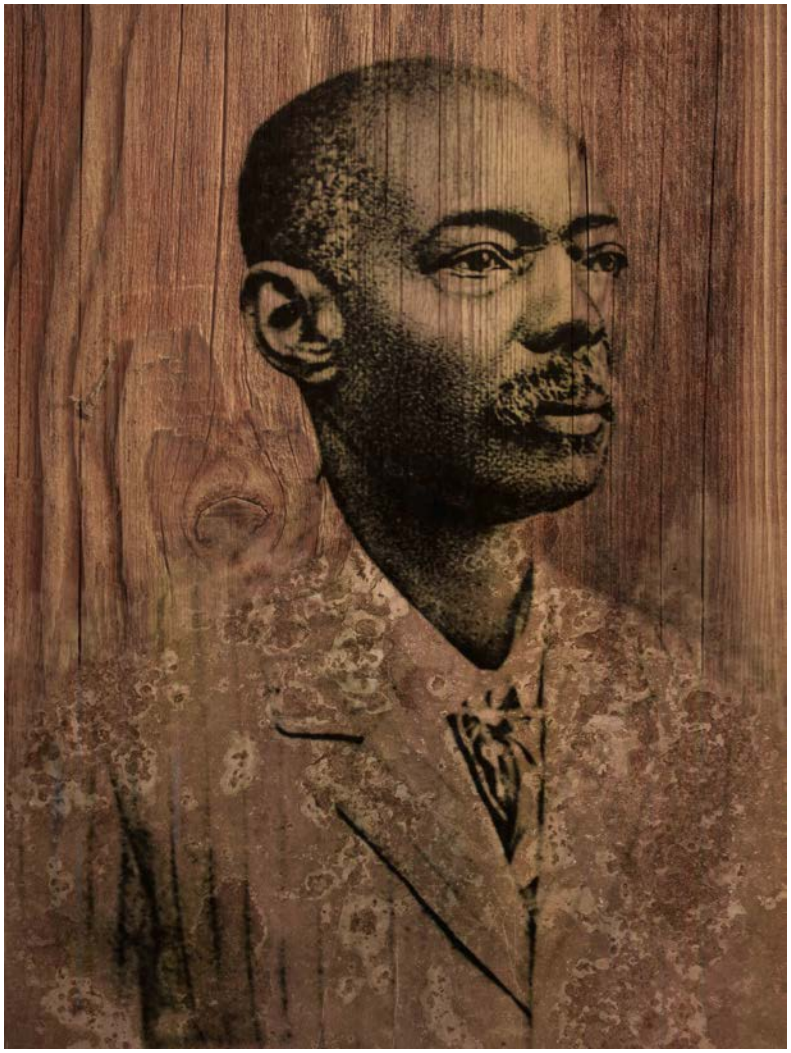


FIGURA 1.
Denis Moreira. *Manuel Querino Dan*. Da série mão afro, 2023, Impressão lenticular, 2023 84 x 63cm. Coleção Particular, São Paulo. Fotografia: Denis Moreira.



FIGURA 2.
Denis Moreira. *Manuel Querino Dan*. Da série mão afro, 2023, Impressão lenticular, 2023 84 x 63cm. Coleção Particular, São Paulo. Fotografia: Denis Moreira.



FIGURA 3.
Denis Moreira. *Cura V*. Da série afeto, ação, reação, 2024. Fotomontagem impressa sobre madeira, 19x19cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.



FIGURA 4.
Denis Moreira. *Pedagógico II*. Da série afeto, ação, reação, 2024. Fotomontagem impressa sobre madeira, 19x19cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.



FIGURA 5.
Denis Moreira. *Estevão Silva*. Da série mão afro, 2023. Impressão lenticular, 41 x 33cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.

a parentescos, pertencimento e solidariedade entre iguais.

Se recuperar/reconfigurar/ressignificar o passado tem sido uma das agendas principais que envolve estudiosos e estudiosas, ela tem também ocupado militantes ativistas em todo o Brasil, assim como escritores, escritoras e artistas visuais afrodescendentes.[2]

A meu ver, a obra *Manuel Querino Dan* deve ser analisada dentro deste contexto, na medida em que ela busca interferir no debate de onde (e para onde) surgiu. Tenho a impressão de que a proposta de Denis Moreira é – dentro do universo das artes visuais, com suas possibilidades e limites – contribuir para a expansão da discussão sobre a ancestralidade africana e suas transformações ocorridas no Brasil.[3]

***

Excetuando as diferenças presentes entre os vários tipos de narrativa, existe um aspecto que os une: todos se desenvolvem no tempo, vindo do passado ao presente ou do presente ao passado ou, ainda, do passado para o futuro. Ou seja, é no tempo que os relatos ou representações se desenvolvem e é por essa razão que tendem a replicar, no plano do discurso, o tempo cronológico dos fatos que

representam.

A situação dos/as artistas plástico/as, que se manifestam por meio de modalidades bidimensionais, tende a ser diferente daquela dos/as escritores/as, poetas, historiadores/as, sociólogos/as etc. No âmbito da pintura, do desenho, da gravura e mesmo da fotografia (mas não apenas) constitui um desafio produzir narrativas que contém histórias que se passam no tempo.[4] Esse desafio, como se sabe, existe não é de hoje. E, assim, seria até desejável que um dia fosse produzido um estudo detalhado sobre as transformações levadas adiante para enfrentar e solucionar esse desafio que há séculos se impõe a todos/as artistas que se dispuseram e se dispõem a conceber, no plano bidimensional, narrativas temporais, reais ou imaginárias.

Como escrever esse panorama não é o propósito deste texto, volto-me para a reflexão sobre as produções de dois artistas afrodescendentes que chegaram na cena paulistana antes de Denis; artistas que ele tomou como parâmetros para ingressar no debate acima.

***

Rosana Paulino, desde os primórdios de sua carreira, se mo-

veu dentro de questões ligadas à situação da mulher negra no contexto afrodiaspórico. Paulino valeu-se de sua condição de artista plástica formada em importantes instituições brasileiras e internacionais e, mergulhada na arte de tradição europeia, introduziu em seus trabalhos a diacronia, usada para evidenciar a saga de seu povo e, ao mesmo tempo, desconstruir muitos dos pressupostos daquela mesma tradição em que foi formada.

Na obra que apresentou no Panorama da Arte de 1997, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, percebia-se esse objetivo. O trabalho sem título (figura 6),[5] hoje pertencente ao acervo da instituição, era constituído por seis imagens fotográficas transferidas para um tecido preso em bastidores e depois bordado. Em cada uma, a cabeça de uma mulher tinha um de seus elementos faciais bordado (ou "borrado"), como se estivesse suturado (boca, olhos e outros).

Com essa série produzida em 1997, Paulino – para discutir a condição associada à mulher negra – apresentou as seis peças numa sequência horizontal, sugerindo uma leitura do conjunto da esquerda para a direita, semelhante à escrita. Embora cada um daqueles objetos valha por si, a configuração concebida para apresentá-los explicitava sua necessidade em contar uma história que não se processava apenas no espaço, mas também no tempo.



FIGURA 6.
Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm diâmetro. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Naquela disposição, eles assumiam uma dimensão pictográfica, transformavam a obra em texto. "Lendo" cada uma daquelas imagens – e uma em relação à outra –, impossível não aproximar o trabalho de Paulino do plano da escrita. O que aquela série "conta"? O que querem dizer aquelas seis imagens machucadas por linhas pretas? Como elas podem ser "lidas"?

Para levar adiante essa obra, a artista não se valeu de um recurso já há alguns séculos utilizado por artistas para narrar histórias e epopeias em obras bidimensionais. Em seu estudo sobre as artes do espaço e as artes do tempo, o pensador alemão do século 18, Gotthold E. Lessing, propôs que os artistas plásticos, ao realizarem esse tipo de representação, elegessem, dentro da narrativa, o momento mais importante para reproduzir; aquele em que o público, ao admirá-lo, saberia dizer o que veio antes e o que teria vindo após aquele "momento fecundo" – garantindo, assim, a especificidade do meio que não misturaria a sua característica espacial, com as artes do tempo (o teatro, a literatura, a poesia etc.) (Lessing, 1977).

Dando as costas para essa tradição (em processo de superação desde o cubismo, pelo menos), Paulino aproxima *Sem título* do texto, produzindo uma peça híbrida – misto de escrita, fotografia

e bordado –, que dá a medida das demandas impostas pelo meio à artista: como refletir plasticamente sobre a situação da mulher em geral, e da mulher negra em particular, em um país como o Brasil, valendo-se de outras possibilidades, além daquela proposta por Lessing?

Em 2013, a preocupação em reforçar o caráter temporal de sua poética, conectada com a história da população negra, levaria Paulino a produzir a instalação *Assentamento*, cuja ideia era estabelecer conexões entre imagens e objetos alusivos à história da população africana forçada a atravessar o Atlântico. *Assentamento* é uma das instalações mais importantes da artista e um dos seus trabalhos mais complexos.[6] Para desenvolvê-lo, Paulino estendeu o trabalho pelo espaço real da sala de exposição, obrigando o/a visitante a percorrê-lo. Ou seja: a série de ações, no tempo e no espaço, que levou os africanos a serem capturados e traficados para as Américas, foi mimetizada por Paulino quando concebeu/produziu a instalação.[7]

Outra particularidade do trabalho: o termo "assentamento" tem pelo menos dois sentidos, ambos ligados a território. O primeiro está preso ao significado de ocupação de um lugar não permitido (um assentamento social); o outro, liga-se a um signifi-

cado religioso: no candomblé, o termo significa o local de morada do orixá. Assentar, nesse caso, é tornar sagrado o chão do terreiro onde as cerimônias religiosas são realizadas.

Aparentemente, Paulino renegaria esses dois sentidos, uma vez que, ao percorrermos *Assentamento* não nos detemos em nenhum dos elementos que a compõem porque o sentido está em todo o conjunto da instalação. A obra é composta por imagens fotográficas de uma mulher escravizada do século 19, apropriadas pela artista e ampliadas sobre tecido, cortadas e suturadas; essas imagens são exibidas intercaladas por gravetos empilhados com reproduções em cerâmica de braços humanos e por monitores de vídeo que registram as ondas do mar quebrando na praia. Ou Rosana renega aquelas duas acepções do termo – porque o que parece interessá-la é a passagem do tempo e não do lugar –, ou então ela transforma todas aquelas imagens e formas em assentamentos, em invasões que transformam todos os lugares, todas as passagens da diáspora africana em locais sagrados.

Outro aspecto: contrariando o conceito mais tradicional do *site-specific*, a instalação não foi produzida/exibida apenas uma vez, sendo depois recolhida ou descartada. Não: *Assentamento* foi remontada em mais de uma oportunidade, adaptando-se aos espaços

em que foi exibida e fazendo com que o espaço se adequasse a ela.[8]

Essa característica, que retira *Assentamento* da definição inicial desse tipo de instalação, não lhe suprime, porém, seu caráter ruinoso – um requisito que caracterizaria o *site-specific*, modalidade fundamentalmente alegórica.[9] Embora a artista não tenha deixado a instalação desaparecer por si, os elementos que a constituíam – as imagens fotográficas da escravizada, apropriadas de um livro,[10] ampliadas, transferidas para o tecido, cortadas e, posteriormente, costuradas; os gravetos e as reproduções de braços que parecem prestes a serem consumidos pelo fogo e as imagens em movimento do mar – dão ao/à visitante a sensação de caminhar entre resquícios do passado, entre fragmentos da memória, ruínas.

Em 2016, Paulino deu início à produção de livros em que, mais uma vez, revisitou o trauma da escravidão, agora associando-o ao tempo requerido para a manipulação sequencial do livro e, assim, "percorrendo" aspectos da diáspora africana conforme o/a leitor/a virava as páginas da publicação. As imagens produzidas para cada uma das páginas se valem de outra estratégia para expressar, no âmbito do bidimensional, a temporalidade do escravagismo e da herança afrodiaspórica. Em cada uma delas, Paulino

como que condensa a passagem do tempo histórico por meio de fotomontagens que justapõem imagens pertencentes a momentos diferentes da história, mas que, unidas, apontam para questões ligadas à problemática da ancestralidade, da identidade, da solidariedade etc.

Algumas das características da produção de Paulino aqui apontadas – a saber, a disposição linear de imagens que funcionam como pictografias; o caráter ruinoso dos elementos que compõem *Assentamento*; o uso da fotografia e da colagem –, todas elas, como será visto, agregam à sua produção um forte componente alegórico.

Dentro dessa série, também é importante atentar para o fato de a artista unir a essas imagens de escravizados e escravizadas, produzidas por fotógrafos internacionais durante o século 19 no Brasil, imagens da flora e da fauna nativas, também captadas durante aquele período por expedicionários vindos ao país para explorar mais esses predicados locais. Ao associar todas essas imagens, Paulino explicita que, como objetos de estudo, um homem negro ou uma mulher negra, valiam tanto quanto uma ave mais ou menos exótica ou um tipo específico de flor. E para tornar ainda mais crítica tal justaposição de imagens, Paulino insere-as a uma estrutura colorida (a grade modernista), numa irônica alusão às vertentes construtivas

brasileiras, notadamente a série Metaesquema, de Hélio Oiticica.[11]

***

Embora se manifestasse preferencialmente por meio da pintura, a lógica da colagem também esteve sempre presente na produção de Sidney Amaral – outro artista afrodescendente que antecede Denis Moreira no ambiente artístico de São Paulo.[12]

Para narrar a história da população negra no Brasil, Sidney também juntou imagens de vários momentos e lugares dispersos no tempo, alusivas à ancestralidade e à diáspora africana, reunidas arbitrariamente pelo artista em um mesmo espaço bidimensional. Neste caso, é exemplar a obra *Incômodo*, 2014, pertencente à Pinacoteca de São Paulo. *Incômodo* pode ser interpretada como um políptico, uma justaposição de cinco obras produzidas por meio de diversas técnicas. Se duas delas são retratos de homens anônimos, apropriados de álbuns fotográficos do século 19, as demais são imagens produzidas em épocas e lugares diferentes, reunidas pelo artista a partir do banco de imagens do qual Sidney utilizava para a produção de seu trabalho.

Outra obra de Amaral em que esses procedimentos foram



utilizados denomina-se *Mãe preta ou A fúria de Iansã* (figura 7), de 2014, também pertencente à Pinacoteca de São Paulo. A obra é o resultado da apropriação de uma imagem do filme *Cristo Rey*, de 2013, dirigido por Leticia Tonos Paniagua, da República Dominicana. Na cena escolhida por Sidney, uma senhora haitiana enfrenta um soldado que tenta agredir seu filho. O artista desloca a imagem para um espaço abstrato, negro, e, na manga do uniforme do soldado, ele substitui o distintivo que o identificava, pela bandeira do Estado de São Paulo – o emblema da Polícia Militar local. Com esses deslocamentos, Sidney faz com que a imagem da mulher transcenda seu contexto original, transformando-a em Iansã, deusa que "dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos" (Prandi, 2001). Justiceira, ela agora protege seu filho em alguma rua da cidade de São Paulo.[13]

***

A obra *Manuel Querino Dan* (figuras 1 e 2), que motiva estas reflexões, traz questões próximas àquelas das produções de Paulino e Amaral. Como os trabalhos de seus colegas, a obra de

FIGURA 7 (PÁG. ANTERIOR).
Sidney Amaral. *Mãe preta ou A fúria de Iansã*, 2014. Acrílica sobre tela, 140 x 210,5 cm. Pinacoteca de São Paulo. Fotografia: João Liberato.

Denis Moreira também trata de sintetizar a força ancestral da(s) cultura(s) africana (s) presente (s) em personalidades nascidas nas Américas após a diáspora. Para realizá-la, Moreira optou por juntar duas imagens: uma fotografia ampliada de Manuel Querino, de autoria e data indeterminadas, e a foto documental de uma máscara africana, também sem autoria e data, originária da Costa do Marfim – imagens pertencentes a tempos e espaços distintos, reunidas pela ação arbitrária do artista. Arbitrária porque Denis, para desenvolver seu trabalho, poderia ter escolhido quaisquer outras imagens de máscaras africanas e de personalidades da diáspora.[14]

Para me acercar mais de *Manuel Querino Dan*, reflito sobre dois de seus aspectos. Primeiro, a técnica usada por Moreira para executar o trabalho: ao invés de sobrepor a imagem da máscara sobre a imagem de Querino,[15] o artista, por meio da técnica lenticular, dividiu cada uma das duas imagens em tiras verticais, imprimindo-as sobre um mesmo suporte em uma gráfica de pós-produção. Usando dessa estratégia, ele leva o público a observar uma e outra imagem, conforme muda seu ângulo de visão.

Tal procedimento tem como efeito sublinhar o objetivo do artista em expressar a presença da ancestralidade africana na per-

sonalidade de Manuel Querino. Assim, por meio do uso dessa técnica, é reforçada a sensação de que a África mítica está dentro do intelectual baiano e vice-versa (um caso de possessão). Com tais estratégias, Moreira está respondendo às demandas de seu tempo, assim como Amaral respondeu e Paulino ainda responde. *Manuel Querino Dan*, e as outras obras que compõem a série (figuras 3, 4 e 5), são alegorias sobre a África e a realidade diaspórica, concebidas/produzidas tendo, como resultado, uma solução original.

O segundo item que gostaria de chamar a atenção é a importância do título *Manuel Querino Dan*.

Se "Manuel Querino" identifica aquela imagem fotográfica de um homem negro como sendo a representação de uma determinada pessoa nascida no Brasil etc., o termo "Dan" faz com que a imagem transcenda sua circunstância espaço/temporal. E isto porque a palavra designa o tipo de máscara representada na foto que o artista juntou ao retrato de Querino – uma máscara cuja função era "trazer equilíbrio e controle social em seu meio [...], geralmente invocada com o objetivo de manter a ordem e as práticas rituais, servindo também de intermediária entre o mundo natural e sobrenatural".[16]

E. H. Gombrich, em uma conferência proferida em 1980,

lembrava que, durante a Antiguidade, muitos artistas escreviam em suas pinturas, descrevendo o que ali havia sido pintado. Relembra também que, nos vasos gregos produzidos com pinturas negras, os nomes dos participantes eram incluídos, para explicar o que as cenas retratavam. Posteriormente, ainda segundo Gombrich, a informação escrita, então muito comum no campo pictórico, foi deslocada e levada para a moldura da obra. A partir daí, o autor passa a se referir aos títulos que os artistas conferem às suas produções:

> Breve e esquematicamente eu diria que o título é uma consequência da modalidade das imagens [...]. A imagem fixada firmemente em seu entorno litúrgico ou decorativo pode prescindir das palavras: pode ter um tema, como *A última ceia* ou *A apoteose de Veneza*, mas não pode prescindir de um nome.
>
> Assim, pois, quando começou a criar para um mercado e para colecionadores, o artista enfrentou a tarefa que poetas, autores teatrais, novelistas [...] sempre tiveram que enfrentar: têm que encontrar um título para sua criação, como os pais dão nome aos filhos, como as crianças com seus animaizinhos e as empresas com seus produtos (Gombrich, 1997, p. 164).

Como visto, esse uso estratégico da palavra, que direciona o sentido que o artista quer conferir ao que articula em sua obra,

possui uma longa história e ainda exercem importância fundamental para alguns artistas.[17] A meu ver, é nessa manutenção dos títulos – que direcionam o sentido pretendido pelo artista – que a estratégia alegórica se atualiza, quer conduzindo mais diretamente o sentido que quer dar à obra, quer dificultando o seu entendimento.

Assim, no caso aqui discutido, "Dan", agregado a "Manuel Querino", reforça o sentido de possessão presente na imagem compósita. O semblante de Querino é possuído pela máscara, assim como seu nome é possuído e ressignificado pela palavra que designa a máscara. Se uma imagem modifica ou amplia o sentido da outra, um nome modifica ou amplia o sentido do outro – uma estratégia para reiterar a dimensão alegórica da peça.

***

O que une as produções de Rosana Paulino, Sidney Amaral e Denis Moreira é o uso daquele recurso retórico sempre presente no campo da literatura e da arte, a alegoria (em grego: *allos* = outro + *agoreuein* = falar).

O estudioso brasileiro, João Adolfo Hansen, ao introduzir o

conceito de alegoria como "ornamento do discurso" explicita que existiriam dois tipos de alegoria: primeiro, a "alegoria dos poetas"; segundo, a "alegoria dos teólogos". A primeira estaria ligada ao desenvolvimento de uma obra (literária ou visual), em que o/a autor/a se vale de uma imagem com um sentido primeiro, já determinado, para expressar outro significado. A segunda estaria ligada à interpretação (do texto ou da imagem) a ser analisada.

Para Hansen:

> A rigor, portanto, não se pode falar simplesmente de "a alegoria", porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever [e de representar visualmente, eu acrescentaria]; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar. (Hansen, 2006, p. 8).

Importa frisar que a alegoria surge da necessidade de que a arte (texto e/ou imagem) professe um objetivo didático, exemplar, em última instância produzido para servir como estratégia de ensinamento, quer sobre a vida dos heróis e dos santos, quer como guia de conduta. Portanto, em suas bases, a alegoria tornaria mais agradável e mais inteligível os conteúdos a serem transmitidos

ao(à) leitor(a)/espectador(a).

Continuando com Hansen (2006, p. 29), aprendemos que, com Quintiliano,[18] a alegoria pode apresentar:

> a) uma coisa (res) em palavras e outra em sentido;
> b) algo totalmente diverso do sentido das palavras Conforme a, Quintiliano alinha a metáfora, a comparação, o enigma; conforme b, discute o aesteismos ou sarcasmo, o provérbio, a contradição. Sua definição de alegoria inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que a ironia afirma para dizer outra coisa, isto é, negar e vice-versa.[19]

Durante a Idade Média, alguns especialistas em retórica subdividiam a alegoria "segundo a relação 'palavra-coisa': alegoria transparente, claríssima; alegoria que dá índices da comparação que está sendo feita; alegoria fechada ou hermética; alegoria incoerente" (Hansen, 2006, p. 139).

A alegoria estende-se como uma das protagonistas do discurso literário e plástico, até meados do século 18, quando começa a ser questionada e recalcada por parte de alguns teóricos, críticos e artistas ligados à arte moderna. No entanto, antes de seguirmos nessas considerações, creio ser importante registrar o que Hansen escreveu ainda sobre a alegoria e sua presença na arte e na litera-

tura a partir do Renascimento. Sobre o assunto, ele afirma que, durante aquele período, os postulados gregos e latinos acerca da alegoria foram traduzidos e interpretados "por pintores e poetas, como Botticelli, Michelangelo, Arcimboldo [...] Calderón de La Barca, Donne, Gracián, El Greco etc. – todos, ou quase todos classificados hoje com a rubrica muito simpática e anacrônica de 'maneirismo'" (Hansen, 2006, p. 139).

***

Segundo o estudioso norte-americano Craig Owens, a alegoria foi sempre um recurso utilizado por poetas e artistas plásticos para criarem imagens/conceitos abstratos, utilizando, para tanto, de imagens reais. No entanto, como mencionado, o uso de tal expediente começou a ser questionado a partir de meados do século 18, quando foi sendo relegado à margem da produção artística, substituído por uma crescente necessidade de buscar a suposta pureza de cada linguagem (que identificará a arte moderna, a partir do romantismo[20]). Porém, apesar de recalcada por essa nova demanda, a alegoria nunca foi completamente banida da arte do século 20 e, ainda segundo Owens, ela voltaria a emergir, a partir

de meados da segunda metade do século 20, caracterizando parte da arte contemporânea, ou "pós-moderna" (Owens, 1986).[21]

Mas o autor sublinha: a alegoria, a partir dos anos 1950 – presente nas produções dos norte-americanos Rauschenberg, Andy Warhol, Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman –, ao contrário da alegoria tradicional, se caracteriza por imagens sem significados abstratos precisos. Seriam, para usar a divisão proposta por Hansen, alegorias fechadas (ou herméticas), ou alegoria incoerente.

Owens assim se pronuncia sobre a obra de Robert Rauschenberg:

> Sem dúvida, ler um Rauschenberg é uma tarefa impossível, sempre que por ler entendamos extrair de um texto uma mensagem coerente e monológica. Cada tentativa de decifrar suas obras só serve para testemunhar seu fracasso, pois é a mesma combinação fragmentária de imagens que, se de início, nos convida à leitura, agora bloqueia essa possibilidade, constituindo-se como uma barreira intransponível. (Owens, 1986, p. 225, tradução livre).

Mais específico, o autor se refere à obra *Allegory*, ainda de Rauschenberg, hoje no acervo do Museu Ludwig, em Colônia:

> Vejamos, pois o que passa com *Allegory*, de Rauschenberg, uma *combine painting* produzida entre 1959/1960. [...] Disposta sobre seu suporte plano, uma coleção arbitrária de objetos heterogêneos: uma sombrinha vermelha, sem sua armação, disposta como um leque; uma chapa de metal oxidado e franzido como um drapeado montado sobre espelhos; letras de forma, vermelhas, que parecem vir de uma folha de papel rasgada com os pedaços espalhados; amostras de tecido; pedaços de roupa. É difícil, senão impossível, descobrir nesse inventário qualquer propriedade comum que possa juntar coerentemente essas coisas, justificar o fato de que tenham sido coladas junto em uma mesma superfície. (Owens, 1986, p. 226).

***

Se tomarmos os trechos acima, cotejando-os com as produções de Paulino, Amaral e Denis Moreira, veremos que essas se distanciam das características ali apontadas, pois não se comportam de acordo com o que Owens caracteriza como alegoria no II Pós-Guerra. Ao contrário do que postula o crítico, as produções alegóricas dos três artistas podem não possuir endereçamentos únicos, mas operam dentro de significados precisos: o trauma da escravidão, a saga diaspórica.

O uso da estratégia alegórica por esses artistas recupera para a arte sua dimensão propedêutica, formativa e comunicacional,

voltada para operar – assim como na alegoria tradicional – como veículo de ensinamento e como instrumento de mobilização de um determinado segmento da população.

Essa retomada das características da alegoria tradicional por esses artistas significaria um retrocesso dentro do quadro da história da arte contemporânea? A resposta é não.

A volta à utilização dos procedimentos tradicionais da alegoria, por Paulino, Amaral e Moreira, nos obriga a relativizar, por um lado, a eficácia do processo de seu rebaixamento pela modernidade. E, em consequência, nos leva a rever a produção artística do século 20, atentos às manifestações que, em absoluto, romperam com os procedimentos alegóricos. Pelo contrário, as vertentes que serão mencionadas a seguir, contribuíram para que a alegoria sobrevivesse – com dificuldades, é certo.

Segundo o historiador alemão, com atuação nos Estados Unidos, Benjamin Buchloh (2014), a alegoria – particularmente aquela de cunho político – não teria sido superada durante o século passado, pois existiu/resistiu entre os membros das vanguardas históricas mais radicais. A colagem e a fotomontagem, produzidas pelos dadaístas, sempre usaram de expedientes alegóricos, como a apropriação, o esvaziamento de sentido original da imagem, a

fragmentação, a justaposição, a separação entre o significante e o significado.

Como é possível perceber, essas características usadas pelo autor para definir a presença da alegoria na colagem e na fotomontagem dadaístas, estão próximas daquelas apontadas acima por Hansen para definir a alegoria tradicional: tanto a colagem quanto a fotomontagem dadaísta usam um significante e lhe conferem outro sentido. Por outro lado, esse procedimento apresenta um possível significado que, em tese, pode não estar diretamente ligado ao significante.

Buchloh elenca uma série de artistas – dentre eles Georg Grosz, Kurt Schwitters, John Heartfield e Marcel Duchamp –, salientando a dimensão política das alegorias produzidas por eles. Porém, para ele, essa dimensão revolucionária da colagem e da fotomontagem dadaísta logo perderia sua força a partir, em grande parte, da transformação de ambas em "estilo" quando apropriadas pelo surrealismo e pela publicidade.

Porém, Buchloh, como Owens, detecta uma recuperação da alegoria em meados dos anos 1950, enfatizando que ela somente retornará com maior força a partir da segunda metade da déca-

da seguinte, quando começam a emergir artistas ligados à crítica institucional, como Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren e outros. Segundo ainda o historiador, essa vertente crítica, carregada de sentido alegórico, seria ampliada já no final dos anos 1970, com os trabalhos de artistas como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine e outras, que produzirão obras a partir da apropriação e desconstrução de uma série de códigos que governam a vida contemporânea.

No entanto, Buchloh praticamente não menciona aquela outra vertente alegórica apontada por Owens. Para o autor, parece não interessar discutir as alegorias sem sentido concreto, ou repletas de hermetismo, por considerá-las, talvez, por demais "estéticas, talvez atreladas demais aos interesses do mercado."[22]

Uma vez estabelecido que, na cena internacional, a alegoria volta a ganhar importância, quer por meio de artistas alegoristas que radicalizam a separação entre significante e significados – como Rauschenberg (segundo Owens) –, ou por aquelas/es que estabelecem endereçamentos políticos mais precisos – como Barbara Kruger (segundo Buchloh) –, creio que seria importante, agora, pelo menos indicar a presença da alegoria na arte produzida no Brasil nas últimas décadas, para perceber como aquela es-

tratégia de linguagem se apresenta na cena brasileira. Penso que apenas assim será possível continuar a contextualização do trabalho de Denis Moreira.

***

Foram relativamente raros os/as artistas atuantes no Brasil que romperam com o uso tradicional da alegoria, optando por poéticas mais próximas daquela "teoria da pós-modernidade" proposta por Owens. Mesmo esses, no entanto, com o passar do tempo, foram deixando de lado o trabalho apenas com imagens sem endereçamento de sentido único, para se dedicar a outras questões artísticas e estéticas.[23]

Por outro lado, o que ganhou ou manteve protagonismo no Brasil, dos anos 1960 em diante, foi a prática da alegoria de cunho político, exercida por muitos/as artistas.[24] Esse período coincide com a época em que, na Europa e nos Estados Unidos, surgiram as novas levas de artistas citadas tanto por Owens quanto por Buchloh. Se, no caso de Owens, a alegoria sem endereçamento objetivo ganharia cada vez maior destaque a partir da "volta à pintura" dos anos 1980, no caso dos artistas citados por Buchloh, prevale-

ceram aqueles preocupados em atuar criticamente para desconstruir os valores imperantes na sociedade de então.

Esses últimos serviram de parâmetro para muitos/as artistas locais que desenvolveram no Brasil aquela inquietação que marcava o período analisado pelo historiador. No entanto, creio que além daqueles novos parâmetros surgidos na cena internacional, existiram outros fatores para que, aqui no país, adensassem as manifestações de cunho alegórico com forte apelo político.

Já nos anos 1960, motivada pelo golpe civil-militar de 1964, era perceptível como a assimilação da *pop art* e da Nova Figuração, por parte dos/as artistas brasileiros/as, era repleta de uma urgência em tratar questões políticas relativas à situação do Brasil: o golpe em si, mas também a tortura, o assassinato, a guerrilha, a crescente dominação dos Estados Unidos, a sociedade de massa que à época se instituía no país de forma definitiva, assim como a consciência de pertencimento ao continente latino-americano.[25]

Como é possível averiguar, todas essas questões foram trabalhadas por artistas de diferentes tendências, mas que se valeram de expedientes alegóricos para tratá-las. Para isto, basta examinar

as produções de Lygia Pape, Hélio Oiticica, João Câmara, Waldemar Cordeiro, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Maurício Nogueira Lima, entre outros. Já na década seguinte, com o fechamento ainda maior do regime, surgem os trabalhos de Antônio Henrique Amaral, Waltercio Caldas, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Regina Silveira, entre outros, que produzirão obras críticas ao *status quo*, concebidas também com forte teor alegorizante de viés político.

***

Acima, mencionei o pioneirismo da produção de Rosana Paulino, voltada para a constituição de uma poética consciente de suas especificidades, comprometida com o debate sobre o trauma da escravidão, com os caminhos e descaminhos vividos pelos afrodescendentes no país e a relevância dessas questões para o Brasil redimensionar suas diretrizes rumo a uma sociedade menos injusta e mais igualitária.

Antes, apesar do mordente crítico de parte significativa da arte brasileira dos anos 1960 em diante, a questão racial, que estrutura o país, nunca havia sido trazida para o debate da arte de

maneira tão explícita como aparece na produção de Paulino. Alguns dos artistas negros mais relevantes do período – penso aqui sobretudo em Emanoel Araújo e Rubem Valentim –, apesar da potência de suas produções ampliavam o vocabulário formal das tendências construtivas, inoculando ali formas que derivavam da visualidade de matriz africana.[26]

Já neste século, com o paulatino fortalecimento da produção de Rosana Paulino, o circuito foi se abrindo para a recepção de outros/outras artistas afrodescendentes que, a exemplo da artista, trilhavam vias decoloniais para discutirem as questões raciais no país. Neste rol é que pode ser incluído o próprio Sidney Amaral, como também Renata Felinto, Jaime Lauriano e Moisés Patrício, entre outros e outras.

***

O primeiro sinal mais evidente do interesse de Denis Moreira por sua ancestralidade surge a partir de 2020, quando ele produziu duas séries de fotomontagens digitais concomitantes: Adinkra (figura 8) e Provérbios (figura 9). Não que antes o artista não tivesse lidado com o problema. Consultando a documentação



FIGURA 8.
Denis Moreira. *Luis Gama Okadee Mmower*. Da série Adinkra, 2020. Fotomontagem sobre madeira, 84 x 59cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira..

sobre suas atividades com grafite,[27] descobrimos que Denis chegou a produzir imagens em que, em sentido mais amplo, se manifestava a preocupação com a negritude e a herança africana, por meio da representação de formas femininas e masculinas com traços característicos e desenvolvendo atividades ou portando vestimentas tradicionalmente associadas aos afrodescendentes brasileiros.[28]

No entanto, seu embate com a questão da ancestralidade e com a diáspora aparecerá com força nas duas séries acima mencionadas. Será por meio delas que Denis começará a aprofundar seu interesse em discutir a história de seu povo – uma narrativa que se dá no tempo, diacrônica, fato que, como ocorrido com Paulino e Amaral, irá obrigá-lo a encetar suas próprias estratégias para enfrentar o problema. Para tal empreendimento, Denis possuía o domínio da fotografia e da computação gráfica, a partir da qual produzirá suas fotomontagens digitais. O desafio seria como administrar esses conhecimentos adquiridos em seu processo de formação para trazer uma outra compreensão das questões que o incomodavam e a todos/as que pensavam na situação do homem negro e da mulher negra no país.[29]

Para uma melhor compreensão sobre o processo do artista, seria importante descrever e analisar as séries citadas, atentando

para o que as une e o que as afasta.

Segundo Denis, Adinkra "são símbolos ideográficos da cultura akan [...], de Gana. Cada símbolo representa um conceito, um aforismo ou provérbio, carregando consigo uma profunda carga histórica e cultural. Elas são utilizadas em diversas manifestações artísticas como tecidos, cerâmicas, esculturas e tatuagens."[30]

Nas imagens utilizadas pelo artista é possível perceber esses símbolos marcados nas máscaras por ele apropriadas em livros ou banco de imagens.

Levando em conta as acepções do termo Adinkra elencadas acima por Denis, é possível afirmar que tanto a série homônima quanto a série Provérbios são aforismos, provérbios. A meu ver, essa coincidência nos títulos é o que une as duas séries e o que irá caracterizá-las também como alegorias.

Na série Adinkra (figura 8), a maioria das obras que a formam é constituída por uma fotomontagem digital composta pela imagem de um grande vulto da história do povo negro – heróis e heroínas do Brasil, Jamaica, Gana, Estados Unidos, entre outros, todo/as atuantes entre os séculos 18 e 20. A imagem de cada uma dessas personalidades se apresenta com a face encoberta pela reprodução de uma máscara africana, onde, em muitos casos, é possível ob-

servar elementos ideográficos semelhantes a escoriações: as *adinkras*. Normalmente, essas fotomontagens são circundadas por elementos ornamentais retirados de notas de dinheiro de diversos lugares do mundo.

Observa-se nesta série que Denis resolve a questão da história afrodiaspórica aglutinando duas imagens afastadas no tempo e no espaço: a reprodução de uma máscara, entendida pelo artista como símbolo de uma África mítica e ancestral é sobreposta à imagem de uma daquelas personalidades que atuaram entre os séculos 18 e 20. Fazendo uso desta estratégia, Denis parece sugerir que a força coletiva da África estava presente no âmago de todos aqueles heróis e heroínas, como se eles tivessem incorporado a potência daquele continente.

Como é possível entender, os emblemas daquela África mítica e ancestral não se sobrepõem apenas fisicamente às imagens dos heróis e heroínas: eles fazem sumir a individualidade de cada uma delas, em um processo que poderia ser entendido como uma possessão. E Denis resolve o problema acrescentando nos títulos de cada uma das obras os nomes dos/aas retratados/as (encobertos/as pelas máscaras), acrescidos de palavras ou frases na língua pertencente à família linguística banto.[31]

Outro dado que importa salientar nessa série é que, na maioria das obras que a formam, o artista evoca cédulas de dinheiro. Denis tende a deslocar a figura que antes se encontrava no centro das cédulas, substituindo-as pelas imagens daqueles heróis e heroínas possuídos pela ancestralidade dos povos africanos.

É claro que nem todas as obras da série seguem esse esquema. Algumas vezes elas sofrem variações que tornam o conjunto ainda mais complexo. De qualquer modo, o artista chama a atenção para a suposta presença da potência de uma África mítica (as máscaras) que se sobrepõe e conduz aqueles heróis e heroínas que, por sua vez, rompem com os heróis hegemônicos originalmente estampados no centro das células.[32]

***

Acima, atentei para alguns procedimentos usados pelo artista: sobreposição, substituição, deslocamento – modos de operar com imagens, definidores da prática alegórica que será recuperada pelo processo da colagem. Denis utiliza tais procedimentos, não apenas para supostamente encurtar o tempo entre a África mítica das máscaras e os afrodescendentes que tomaram a histó-



FIGURA 9.
Denis Moreira. *Mulher tukana com máscara kuba Ishyeen Imadu.* Da série Provérbios, 2020. Fotomontagem impressa em papel fotográfico colado sobre madeira, 84 x 59cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.

ria nas mãos – André Rebouças, Carolina Maria de Jesus, Tereza de Benguela e Harriet Tubman, entre outros e outras –, mas para também conferir centralidade àquelas personalidades.

Denis repete, ainda mais uma vez, os procedimentos de deslocamento e substituição quando opta por imprimir suas imagens digitais em chapas de MDF que imitam madeira – instrumentalização poética de um material que simula ser o que não é.

Mas, nessa série, o artista faz uso de uma outra dimensão alegórica fundamental para embasar sua complexidade. Refiro-me ao uso de duas línguas distintas para designar cada uma das obras que configuram o conjunto.

***

Se os aforismos da série Adinkra são codificados, na série Provérbios eles são apresentados na língua portuguesa, sobre chapas de MDF que não simulam madeira. Nelas, também são encontradas imagens de pessoas negras com os rostos cobertos por máscaras africanas, replicando a solução dada em grande parte das obras de Adinkra. No entanto, em Provérbios, as imagens co-

bertas pelas máscaras não são de personalidades históricas: são retratos de pessoas anônimas de diversas tribos africanas. De alguma maneira, as imagens resultantes simbolizam a própria África.

Outra diferença é que, em Provérbios (figura 9), Denis se vale da lógica do cartaz, ou melhor, em cada uma das obras que formam o conjunto, o artista simula as paredes de grandes cidades, coalhadas de imagens acopladas, sobrepostas, repletas de informações sem aparente conexão entre si. Ou seja, em Provérbios, as imagens resultantes das sobreposições e justaposições disputam o interesse do olhar de quem as observa com os outros signos que as envolvem, que representam o universo caótico da sociedade de massa.

***

As séries aqui discutidas demonstram como Denis cresce em sua produção, transformando assuntos considerados extra artísticos – a ancestralidade, os protagonistas da cultura afrodiaspórica etc. – em questões puramente plásticas que ele, a partir tanto do seu conhecimento sobre a arte de extração europeia (a alegoria, a colagem etc.) quanto do seu conhecimento técnico, permite com

que o artista traga outras formulações para assuntos tão importantes.

No entanto, nessas duas séries é perceptível uma questão que poderia transformar-se em um problema. Refiro-me à sobreposição físico/simbólica das máscaras africanas que, tanto numa série quanto na outra, retira a individualidade das pessoas que aparecem sob elas. É como se o coletivo, a herança comum, alcançasse uma preponderância capaz de anular o indivíduo.

***

Já na série de fotografias, que Denis desenvolve a partir de 2021 – Corpo e tecnologia (figura 10) –, esta questão permanece e é tornada ainda mais complexa, na medida em que, nela, o artista agrega novos componentes que atualizam as questões que o preocupam e que ele faz questão de trazer para o universo da plástica.

Em primeiro lugar, chama a atenção o fato de, naquelas foto-performances, o artista surgir seminu, com o corpo coberto por uma fina camada de farinha de trigo diluída em água.

O tom esbranquiçado que cobre seu corpo, apesar de poder ser interpretado como uma alusão ao processo de branqueamento que a sociedade impõe ao negro, alude igualmente ao uso do pó

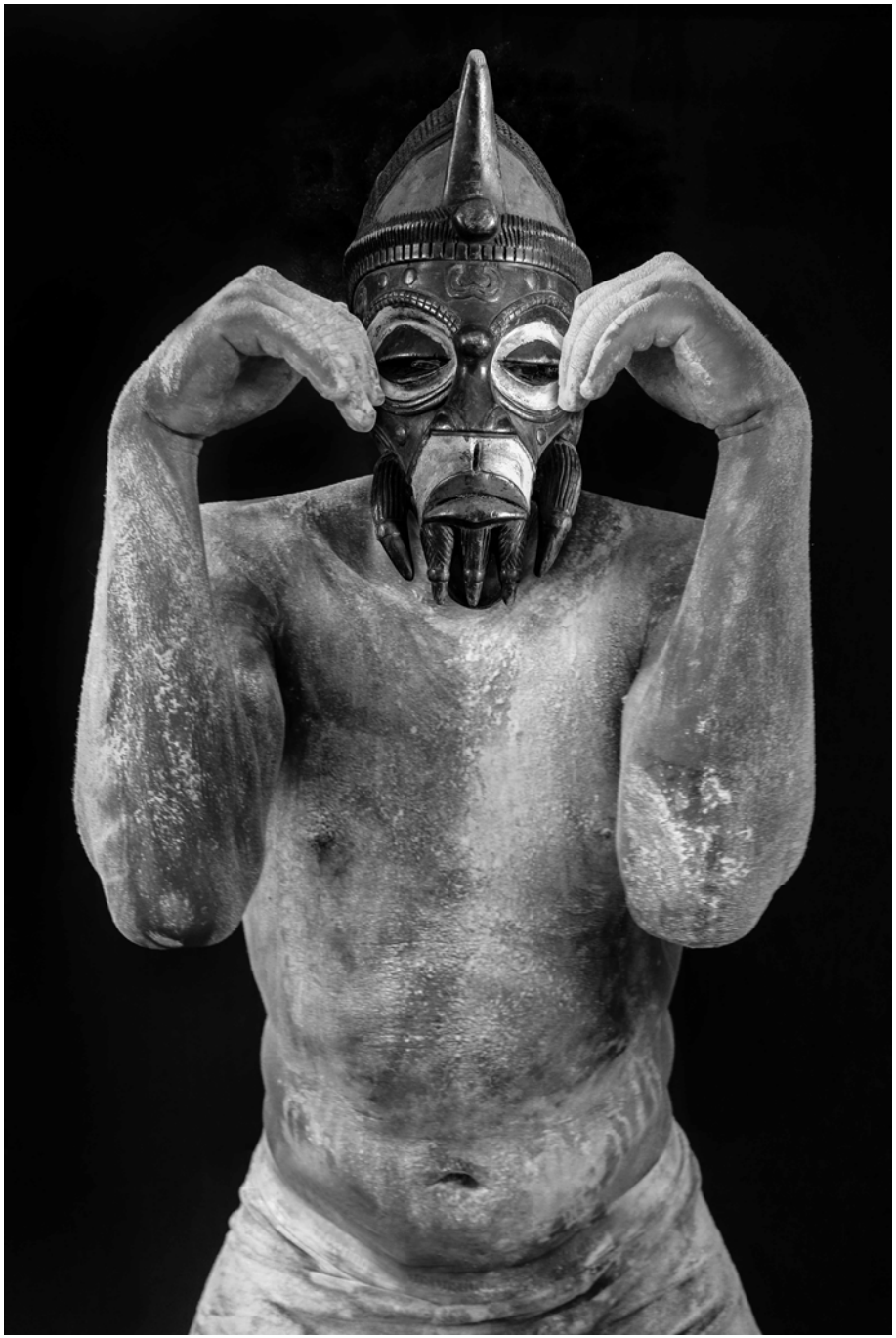


FIGURA 10.
Denis Moreira. *Alicate de Forja*. Da série Corpo e Tecnologia, 2021. Impressão sobre papel algodão, 59 x 42cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.

branco da Pemba, um giz utilizado em ritos de religiões de base africana. De fato, esses autorretratos parecem aspirar à condição de documentos de rituais de possessão, monumentos à ancestralidade que evocam.

Por outro lado, ao invés de Denis explorar as singularidades de seu rosto – tradicionalmente campo de expressão maior do "eu", nesse tipo de produção –, ele o substitui, ou esconde, utilizando, para tanto, máscaras africanas.[33]

Enfatizando essa dimensão solene dos autorretratos, nota-se a gradação entre o preto e o branco das fotografias – um sinal da familiaridade de Denis, tanto com a técnica fotográfica, quanto com o repertório da fotografia moderna e contemporânea.[34]

No entanto, existe uma espécie de contradição produtiva entre a dimensão hierática dessas imagens (conseguidas pela gradação entre o preto e o branco e a simulação de rituais) e as poses pouco heroicas de seu corpo, que enfatizam sua vulnerabilidade e fragilidade enquanto indivíduo.

Essa contradição fornece algumas pistas sobre como Denis, desde então, entende a sobreposição de imagens – a do seu rosto coberto pela máscara de significado ancestral. Tal sobreposição fun-

ciona não apenas como justaposição ou sobreposição meramente formal – como uma colagem/fotomontagem produzida com as matérias do corpo e da máscara –, mas também como emblema da possessão, como transformação do corpo humano individual, tão vulnerável, em uma força coletiva e ancestral.

É importante sublinhar ainda que, nessas performances, a lógica da colagem – e da fotomontagem, diga-se – é apropriada e utilizada por Denis como uma ferramenta formal erudita, usada com o objetivo de transmitir o sentido que ele quer conferir ao resultado de sua ação.

Qual o intento em sublinhar esse aspecto da produção de Denis? Respondo: o resultado desses seus autorretratos não é (ou não é apenas) a resolução de um simples desejo de exprimir a ancestralidade de matriz africana por meio da fotografia. Ele é também o resultado de uma fusão entre o objetivo de dialogar e ampliar o debate sobre a ancestralidade de seu povo e, ao mesmo tempo, buscar fazer uso de procedimentos técnicos e estéticos hauridos na tradição para desmantelá-la de maneira mais eficaz.

***

Será com a série de 2024 – em que desponta *Manuel Querino Dan* –, que Denis alcança a síntese dos vários encaminhamentos que vinha formulando para a sua poética, desde as primeiras séries aqui comentadas. Parece-me que nela, a intimidade com os procedimentos técnicos e tecnológicos que fizeram parte de sua formação, foram usados com pertinência na produção de um conjunto de trabalhos que continuam falando sobre a história do povo negro, e sobre a presença da ancestralidade africana na população diaspórica (ou não). Mas agora por meio de um procedimento (a técnica lenticular) que, absorvido durante seu período de formação, é utilizado por Denis para resolver o problema que se colocava nas séries anteriores: como, do ponto de vista formal, tornar ainda mais sofisticada a síntese entre a África mítica e a singularidade dos indivíduos que lá permaneceram ou que vieram para as Américas sem que, no limite, uma imagem corresse o risco de anular a outra?

Manuel Querino Dan é exemplar neste sentido: é o retrato de Manuel Querino e, ao mesmo tempo, é a África de onde vieram seus ancestrais; é uma alegoria que diz a que veio e a razão para ter vindo.

NOTAS

1. Para a configuração final deste estudo foram fundamentais as apreciações dos membros do Grupo de Estudos Arte&Fotografia (ECA-USP), durante o seminário interno ocorrido nos dias 19 e 26 de novembro de 2024, e as considerações de Rony Maltz, da *ZUM*).

2. Sobre o assunto consultar, entre outros: Nascimento, 2019.

3. O historiador britânico Michael Baxandall certa vez escreveu que "(...) na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente outros ganhos (...)". Creio que essas palavras podem ser aplicadas ao caso de Denis Moreira porque é nesse intercâmbio de ideias e posicionamentos do movimento negro que o artista atua (Baxandall, 2006, p. 88).

4. Creio, inclusive, que será devido a essa necessidade que muitos/as artistas abandonam temporária ou definitivamente aquelas modalidades, preferindo se manifestar por meio de instalações, performances etc.

5. Segundo o catálogo do Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de 1997, o trabalho de Rosana Paulino era apresentado como sendo *Sem título* (p. 63). Depois, a série ficou conhecida como *Bastidores*, (Chiarelli, 1997).

6. Para mais informações sobre a referida instalação, consultar "Apropriação fotográfica e fabulação crítica: as estratégias poéticas de Rosana Paulino e Saidiya Hartman"(Paula, 2022a). Maíra Vieira Paula também é autora de outro ensaio sobre a instalação *Assentamento* (Paula, 2022b).

7. Em uma entrevista, Rosana refere-se a essa obra, atentando para o desafio que foi tratar ali de um tema histórico tão importante sendo uma artista e não uma historiadora: a recomposição psíquica de uma escravizada como ser humano, após ter sido sequestrada na

África e trazida para o Brasil no século 19: "(...) *Assentamento* é um trabalho que tem como um de seus principais pontos de análise o trauma da escravidão (...). Como se refizeram [as pessoas que foram trazidas forçadas da África] ao chegar ao país? Me interessava o trauma que sofreram (...). E assim, o próximo passo era saber como representar esse trauma. Estamos falando de artes visuais, não de história, e não podia descrever aquilo em um texto. Assim, tinha que pensar em um mecanismo visual que desse conta desse trauma. Esse foi talvez o maior desafio desse trabalho: traduzir informação em imagens" (tradução livre). Entrevista concedida por Rosana Paulino a Andrea Giunta e Igor Simões (Giunta; Simões, 2024, p. 90).

8. *Assentamento* foi produzida originalmente para uma exposição da artista no Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo, em 2013. Posteriormente, ela foi apresentada em pelo menos quatro outras exposições protagonizadas pela artista: Colgate University, Hamilton, Nova York (2018), Pinacoteca de São Paulo (2019), Museu de Arte do Rio de Janeiro (2019) e Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2024).

9. As duas características básicas do *site-specific* – a dissolução do trabalho após um determinado período e seu caráter ruinoso – foram elencadas há quase quarenta anos pelo estudioso norte-americano Craig Owens. Passados tantos anos, é claro que aquele pressuposto, em muitos casos, foi superado. No entanto, creio ser importante lembrá-lo para que não nos esqueçamos de que Rosana Paulino – e a arte afrodescendente recente – surge depois do que se convencionou chamar de "pós-modernismo" (Owens, 1986, p. 206).

10. Ermakoff, G. O negro na fotografia brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004 (apud Paula, 2022a).

11. Em artigo publicado em fevereiro de 2019, sobre o processo de "semantização" do concretismo e neoconcretismo brasileiros, cito a estratégia de Rosana Paulino de, sobretudo nessas obras realizadas a partir da segunda metade dos anos 2010, desconstruir a suposta pureza daquelas vertentes construtivas, sobrepondo à sua estrutura, imagens do colonialismo. "Concreto, neoconcreto: a semantização continua". (Chiarelli, 11 fev. 2021).

12. Para outras reflexões sobre a produção de Sidney Amaral, consultar: Chiarelli, 8 out. 2018; Ribeiro, 24, abr. 2023, p.84 et seq.

13. Outro dado a observar: nessa obra, Sidney Amaral replica em chave irônica o "momento fecundo" preconizado por Gotthold Lessing, acima mencionado. Se na produção de Paulino aqui comentada – e em outros trabalhos de Sidney – a ação tende a se dar como textos, em *Mãe preta ou a fúria de Iansã*, temos o "momento fecundo", ou seja, o momento fundamental da narrativa sobre a qual deduzimos seu início e podemos imaginar seu desfecho.

14. De fato, foi exatamente isso que fez o artista porque, para produzir a série em que está inclusa a peça *Manuel Querino Dan*, ele repete a junção de imagens de máscaras africanas diversas com retratos de diferentes personalidades da diáspora.

15. Sobreposição que, como será visto, o artista já havia utilizado na criação de uma série de trabalhos produzida imediatamente antes da série em que obra *Manuel Querino Dan* está situada.

16. Depoimento do artista ao autor, concedido no dia 29 de setembro de 2024, via e-mail.

17. Seria importante lembrar que, mesmo aquelas obras que são identificadas como "sem título", ou como "Composição x ou y" etc., não deixam de possuir uma filiação, não apenas relacionando-a ao seu/sua autor/a, mas também em relação à adesão do/a artista a um ou outro movimento estético/artístico.

18. Professor de retórica que viveu no primeiro século da Era Comum.

19. Hansen, 2006, p. 29. Para este texto irei restringir meus comentários à "alegoria dos poetas" (dos artistas).

20. Remeto, de novo, a Lessing e sua preocupação em definir claramente quais eram as artes do tempo e quais a do espaço, uma busca da pureza.

21. A presença da alegoria na arte da primeira metade do século passado será comentada a seguir.

22. A emersão massiva, sobretudo de pinturas de cunho alegórico, desde pelo menos os anos 1980, despertou o interesse do mercado de arte em geral porque, após um processo

de desaceleração da produção de objetos estéticos, muitos artistas voltaram a praticá-la, aumentando a oferta de novos produtos num mercado ávido por novas ofertas.

23. Embora o uso de procedimentos alegóricos por artistas plásticos contemporâneos no Brasil ainda requeira maiores aprofundamentos, creio que qualquer estudo neste sentido deveria levar em conta as produções (sobretudo as de início de carreira) de Caetano de Almeida, Dora Longo Bahia, Leda Catunda, Edith Derdyk, Alex Flemming, Ester Grinspum, Leonilson, Beatriz Milhazes, Emmanuel Nassar, Paulo Pasta, Sergio Romagnolo, Daniel Senise e Edgard de Souza, entre outros. Sobre a presença da alegoria na produção artístico-cultural brasileira do segundo pós-guerra, consultar, entre outros: Schwarz, 2014, p. 7; Xavier, 1990, p. 49.

24. A presença da alegoria no modernismo da primeira metade do século 20 no país, também é um tema que precisa ser averiguado com mais atenção.

25. Para refletir sobre o enfrentamento que artistas latino-americanos, dos mais diversos países, levaram a cabo frente aos desafios impostos pela colonialidade presente no continente, consultar o ensaio de Julia Gonzales (In Caleman, sep. 17, 2017 to feb. 4, 2018), assim como a resenha por mim produzida (Chiarelli, 9 de fev. de 2023).

26. A partir, sobretudo, dos anos 1970, e, ainda que produzindo nos Estados Unidos, talvez o único artista brasileiro afrodescendente a desenvolver uma poética voltada para a experiência africana, sem contatos mais evidentes com o cânone europeu/norte-americano, tenha sido Abdias Nascimento (sobre o artista consultar: Pedrosa; Carneiro, 2022). No restante, a produção artística brasileira de cunho crítico, seguia com produções que, apesar de preocupadas com os rumos da nação, pouco ou nada tratavam das questões que já marcavam a cena internacional: a necessidade de, enquanto habitantes de países que um dia foram colônias europeias, nos descolonizarmos também nas esferas cultural e artística. Com raras exceções, não faziam parte da agenda brasileira a questão racial e de gênero. Fundamentalmente brancos e brancas, a maioria dos/as artistas do Brasil pouco se preocupou com essas questões. No entanto, dentro desta situação, caberia excetuar o problema da questão indígena, que foi trabalhada por Cildo Meireles em *Missão/Missões (como construir catedrais)*, de 1987, alegoria que refletia sobre as relações entre a Igreja Católica nas Américas e os indígenas mortos dentro do processo de evangelização daqueles

então considerados novos territórios. Também relativos à questão indígena – entrelaçada a outras questões – devem ser relembrados, entre outros, os trabalhos de Regina Silveira e Anna Bella Geiger, dos anos 1970, desenvolvidos no âmbito da *mail art*. Já na questão de gênero, durante a mesma década, Geiger e Anna Maria Maiolino, também entre outras poucas artistas, desenvolveram trabalhos marcantes em que, a partir sobretudo da fotografia (mas não apenas), traziam para o debate as questões ligadas ao universo socialmente pouco reconhecido da mulher e da artista mulher. Pouco mais tarde, já nos anos 1990, Rosângela Rennó também tratou de questões relativas ao universo tido como fundamentalmente feminino (sobre o posicionamento dessas e outras artistas brasileiras e latino-americanas em relação às questões de gênero, consultar, Giunta, 2018).

27. Em Diadema e em outras localidades distantes do centro da cidade de São Paulo. Para outras informações sobre a produção de Denis Moreira, consultar o *site* do artista: denismoreira.com.

28. A produção de grafite de Denis não se resume a essas características que, reputo, estão ligadas ao início de sua produção. Já no final de sua experiência como grafiteiro, essas formas de extração "africana" tendem a ganhar uma complexidade maior, visibilizada pela maior sofisticação da produção de imagens e por uma conexão mais intensa com o imaginário de matriz surrealista.

29. Denis, além de ter tido uma educação formal no campo das artes visuais – licenciando-se pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) em 2011, onde estudou fotografia, entre outras disciplinas –, frequentou igualmente o curso de computação gráfica no Instituto Criar de TV e Cinema.

30. Depoimento de Denis Moreira, concedido ao autor via e-mail, no dia 11 de outubro de 2024. Para maiores informações sobre essa forma de escrita africana, consultar: Nascimento, 2022.

31. Depoimento do artista via e-mail, no dia 15 de outubro de 2024.

32. Interessante que em *André Rebouças Aya*, a imagem deslocada é a de Carlos Gomes, o compositor negro, embranquecido pela maneira como foi retratado.

33. Segundo o artista, as máscaras que utilizou para as foto-performances foram adquiridas de vendedores de origem africana, espalhados pela cidade de São Paulo, na Praça da República, na Bela Vista e na Avenida Paulista. Segundo Denis, as máscaras comercializadas por essas pessoas são conhecidas como "máscaras de turistas", ou "para turistas", que as compram considerando-as obras de arte ou não. Denis, que as coleciona, continua: "(...) Não me considero um colecionador tradicional, mas sim, uma espécie de guardião que pretende ter uma relação com aqueles objetos baseada em suas memórias e práticas artísticas". Sobre o fato de serem "originais ou não", ele declara: "para mim, me interessa esta discussão no sentido em que sendo original ou não, elas me permitem trazer o cerne da discussão que envolve meu trabalho, que é, discutir as funções tradicionais dessas máscaras em um contexto contemporâneo afrodiaspórico, ressignificando-as e até discutindo a sua relevância, renovação, continuidade e importância nos dias atuais" (depoimento via e-mail, concedido no dia 6 de outubro de 2024).

34. Denis estudou e praticou fotografia antes da produção desse ensaio. Para realizar a série, o artista dirigiu seu assistente em todos os aspectos da produção das imagens. Quanto à sua intimidade com o repertório da fotografia moderna e contemporânea, remeto o/a leitor/a à produção de artistas como Robert Mapplethorpe e Mário Cravo Neto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropiación y montaje em el arte contemporâneo. [1982]. In BUCHLOH, Benjamin. **Formalismo e historicidade. Modelos y métodos em el arte del siglo XX.** Madrid: Akal Ediciones, 2014.

CHIARELLI, Tadeu (cur.). **Panorama de arte atual brasileira 1997.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. Concreto, neoconcreto: a semantização continua. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, 11 fev. 2021. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/concreto-neoconcreto-a-semantizacao-continua/.

CHIARELLI, Tadeu. A virada decolonial na arte brasileira: considerações para atiçar o debate. **ARTE!Brasileiros**. São Paulo, 9 fev. 2023. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/a-virada-decolonial-na-arte-brasileira-consideracoes-para-aticar-o-debate/

CHIARELLI, Tadeu. Sidney Amaral: entre a afirmação e a imolação.

ARTE!Brasileiros. São Paulo, 8 out. 2018. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-entre-a-afirmacao-e-a-imolacao/ ;

GIUNTA, Andrea (cur.). **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GIUNTA, Andrea; SIMÕES, Igor (Ed.). **Rosana Paulino. Amefricana.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: MALBA, 2024.

GOMBRICH, E. H. Imagen y palabra en el arte del siglo 20. In GOMBRICH, E. H. **Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo 20 acerca del saber y del arte**. Madrid: Editorial Debate, 1997.

GONZALES, Julieta. Memories of undervelopment: Art and the decolonial turn, 1960-1985. In CALEMAN, Patrick (ed.). **Memories of undervelopment: Art and the decolonial turn, 1960-1985. Memorias del subdesarollo. Art y el giro decolonial en America Latina 1960/1985.** San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2017.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria. Construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Hedra; Ed Unicamp, 2006.

LESSING, Gotthold E. **Laocoonte**. Madrid: Editora Nacional, 1977.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo. Documentos de uma militância Pan-**

Africanista. 3ª. São Paulo: Ed. Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (orgs.). **Adinkra. Sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Cobogó/Ipeafro, 2022.

OWENS, Craig. The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. In WALLIS, Brian. **Art after modernism: rethinking representation.** New York: The New Museum of Contemporary Art, 1986.

PAULA, Maíra Vieira. Apropriação fotográfica e fabulação crítica: as estratégias poéticas de Rosana Paulino e Saidiya Hartman. **Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2022.** São Paulo. Anais Eletrônicos, Campinas, Galoá, 2022a. Disponível em: https://proceedings.science/cieha/eha-2022/trabalhos/apropriacao-fotografica-e-fabulacao-critica-as-estrategias-poeticas-de-rosana-pa?lang=pt-br

PAULA, Maíra Vieira. Deslocamento, justaposição e suspensão: considerações iniciais acerca da apropriação fotográfica na poética de Rosana Paulino. In GALLY, Miguel (et. Al.). **Estéticas das viagens**. Belo Horizonte: ABRE Associação Brasileira de Estética, 2022b. Disponível em: https://www.mairavieiradepaula.com/_files/ugd/87cb1a_5f56883e40844365bd9ad227b3bded89.pdf?index=true

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda (eds.). **Abdias Nascimento: um artista panamefricano.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Luciara. Fragmentos de um real particular. **ZUM**, 24, abr. 2023, p.84 et seq.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados.** 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade e nacionalismo. In **Revista Novos Rumos**. São Paulo: v.5 n. 16, p. 49-72, 1990.

SOBRE O AUTOR

Tadeu Chiarelli é Professor Sênior no PPGAV ECA-USP. Foi chefe do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Curador chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1996 e 2000; Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP entre 2010 e 2014; Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo entre 2015 e 2017.

Artigo recebido em 30 de maio de 2025 e aceito em 8 de julho de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

VAL-VÊNUS: CONSTELAÇÃO FUGITIVA[1]

VAL-VENUS: FUGITIVE CONSTELLATION

OSMUNDO PINHO

VAL-VENUS: CONSTELACIÓN FUGITIVA

RESUMO

Neste ensaio, analiso a obra com a qual a artista visual Val Souza foi contemplada pela Bolsa de Fotografia ZUM/IMS de 2020. O painel *Vênus* desloca o eixo iconográfico sobre a mulher negra, de um modo "fugitivo". Nesse trabalho, a artista busca articular questões relacionadas a estereótipos de beleza e abjeção, desenvolvidos em um plano de proliferação de imagens de desejo e violência. O empreendimento de Val Souza encontra correspondência no pensamento de Saidiya Hartman, para quem o desejo, a beleza e a sedução oferecem interface para a produção da morte em vida escrava. Neste ensaio, discuto o trabalho da artista sob essa perspectiva, fazendo uso da noção de "constelação", encontrada em Aby Warburg, e de "fugitividade", encontrada em Fred Moten.

PALAVRAS-CHAVE Constelação; Fugitividade; Mulher negra; Abjeção; Saidiya Hartman.

Ensaio

Osmundo Pinho*

https://orcid.org/0000-0003-4253-6148

*Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025. 218325

e-218325

ABSTRACT

In this essay, I analyze the work for which visual artist Val Souza was the winner of the 2020 ZUM/IMS Photography Grant. The *Venus* panel shifts the iconographic axis over the black woman, in a "fugitive" way. In this work, the artist seeks to articulate issues related to stereotypes of beauty and abjection developed in a context of the proliferation of images of desire and violence. Val Souza's enterprise finds correspondence in the thought of Saidiya Hartman, for whom desire, beauty, and seduction offer an interface for the production of slave death-in-life. In this essay, we discuss the artist's work from this perspective, using the notion of "constellation" found in Aby Warburg and "fugitivity" found in Fred Moten.

KEYWORDS Constellation; Fugitivity; Black Woman; Abjection; Saidiya Hartman.

RESUMEN

En este ensayo, analizo la obra por la cual la artista visual Val Souza recibió la Beca de Fotografía ZUM/IMS 2020. El panel *Venus* desplaza el eje iconográfico sobre la mujer negra, de manera "fugitiva". En esta obra, la artista busca articular cuestiones relacionadas con estereotipos de belleza y abyección desarrollados en un contexto de proliferación de imágenes de deseo y violencia. La empresa de Val Souza encuentra correspondencia en el pensamiento de Saidiya Hartman, para quien el deseo, la belleza y la seducción ofrecen una interfaz para la producción de la muerte en vida del esclavo. En este ensayo, analizo el trabajo de la artista desde esta perspectiva, utilizando la noción de "constelación" presente en Aby Warburg y "fugitividad" encontrada en Fred Moten.

PALABRAS CLAVE Constelación; Fugitividad; Mujer negra; Abyección; Saidiya Hartman.

CC BY

O que me deixava mais estupefata e revoltada não era tanto as palavras que me diziam, mas a maneira como diziam. Parecia que eu não estava lá, em pé, na entrada da sala. Falavam de mim e ao mesmo tempo me ignoravam. Elas me riscaram do mapa dos humanos. Eu era ausência. Um invisível (Condé, 2022, p. 51).

VAL-VÊNUS: ENTRE A MARAVILHOSIDADE E A ABJEÇÃO

Em "Vênus em dois atos", Saidiya Hartman revisita o arquivo da escravidão, do tráfico atlântico, mais propriamente, e escava sua opacidade renitente para desvelar vidas possíveis flagradas em instantes de máximo terror e, ainda assim, vidas vividas e revividas porque imaginadas ou fabuladas (Hartman, 2020). A indignidade essencial das embarcadas, tornadas matéria senciente, carne, fibras palpitantes de dor e desejo, suspensas pela violência da História no silêncio dos arquivos. Quem é Vênus, quem foi Vênus, quantas foram Vênus? Quem sou, Vênus? Descritas em rodapés lúbricos e pecaminosos, a existência precária, que ressoa do passado entre o estrondo das ondas e das correntes, de mulheres escravizadas, encontra registro e não-memória na violência dos arquivos. Ora, "ninguém lembrou do seu nome ou registrou as coisas que ela disse" (Hartman, 2020, p. 14). Como poderíamos

nós, agora, contemporâneos das antepassadas, meditar face a face a degradação da escravidão, sobre a beleza e a agência dessas avassaladas como coisa, carne, matéria abjeta e "maravilhosa"? Ora, o nosso sonho, o sonho plasmado como mitologia/mitografia visual em Val Souza, é "liberar essas vidas das obscenas descrições que primeiro as apresentaram para nós" (Hartman, 2020, p. 21).

Recuperar Vênus, revivê-la, rediviva em suas imagens tomadas à força em meio aos regimes de morte do tráfico transatlântico é, em mais de um sentido, recuperar a própria imagem. Como no trecho frequentemente citado de Beatriz Nascimento, o que se interroga aqui, e no trabalho de Val Souza, é "a experiência da perda da imagem" (Ratts, 2007, p. 66). Essa retomada, imprecisa e inconclusa, é uma retomada de si, do sujeito, da sujeita da experiência, que não é exatamente pessoal, mas histórica e subjetiva em um sentido forte e problemático, na medida em que "essa escrita é pessoal porque essa História me engendrou" (Hartman, 2020, p. 18). Dito de outra forma, o objetivo neste ensaio é seguir os passos da artista, de seu próprio pensamento, para interrogar as formas de representação racializada da mulher negra, de seu corpo e de subjetividades incorporadas. Esse objetivo é desdobrado em duas direções: interpelar políticas de representação (Hall, 2016), que, em termos formais, materializam a

negritude, e considerar a constelação de objetos visuais que compõem uma trama visual para aquilo que Suely Carneiro (2023) chamou de "dispositivo da racialidade".[2]

Val Souza é uma artista multimodal, performer, educadora com formação pós-graduada em dança, que transita entre São Paulo e a Bahia, cidade de Salvador. Com a obra que discuto neste ensaio, Val Souza foi a ganhadora da Bolsa de Fotografia ZUM/IMS de 2020. Trata-se do painel *Vênus*, composto por mais de mil imagens, de um acervo de mais de cinco mil, reunido pela artista-pesquisadora. Nesse trabalho, a artista, que já desenvolveu estudos anteriores em performances como *Piriguete e Experimentos de Negração – Case-se comigo?*,[3] busca, em suas próprias palavras, articular, através da "exploração da autoexposição e subjetividade", questões relacionadas a estereótipos de beleza e abjeção, desenvolvidos imageticamente em um plano de estabilização de imagens de desejo e violência.[4] Como educadora, Val já havia se interessado criticamente pelas representações de negros e negras em livros didáticos. Em *Vênus*, a interrogação se prende à repetição de certas imagens para mulheres negras, clichês visuais e históricos que condensam uma negação baseada na paixão destruidora pela pele negra e no seu enorme poder de simbolização, fruto de seu esvaziamento ontológico, que



Figura 1.
Val Souza. *Vênus* (detalhe), 2022.
Colagem (impressões e papéis variados, placas de alumínio, ímãs).
Instituto Moreira Salles.



Figura 2.
Augusto Stahl. Mulher negra com manto, circa 1830. Fotografia. Instituto Moreira Sales.

ela própria materializa. Esvaziamento ou esquecimento, como Val parece querer conceituar. Dessa forma, ela pergunta: "em que medida as imagens de beleza de mulheres negras foram esquecidas?". Como podemos lembrá-las? Como podemos lembrá-las fora dos quadros e clichês representacionais antinegros que justamente laboram para produzir essa presença como esquecimento? Essa proximidade como exílio? A artista diz ter partido de três imagens motivadoras, pensadas em contraposição à própria imagem da artista, reproduzida como inúmeros autorretratos e polaroides.

A primeira delas é a fotografia de Augusto Stahl *Mulher Negra com Manto*, em que a modelo encara e sorri para o fotógrafo/

espectador com um ar de flerte, enquanto segura com as mãos um manto escuro. Fotografada provavelmente em 1860, a foto foi realizada antes da abolição da escravatura, ainda que a retratada não pareça ser uma escravizada, não apenas em função da roupa que veste e da expressão autoconfiante, mas também porque outras fotos que o artista fez no Recife, onde viveu entre 1853 e 1862, designavam claramente outros retratados como escravos, como em *Escravo do Recife*, datada também de 1860, em que um homem sem camisa olha fixamente para o espectador (Ermakoff, 2004).[5] Essas imagens compõem uma série semelhante àquelas produzidas por outros artistas, como Rugendas e Debret, que apresentam tábuas classificatórias onde se distingue o tipo étnico dos africanos escravizados (Debret, 1989; Belluzzo, 1994; Bandeira; Lago, 2008; Rugendas, 1972). Assim também Stahl, que intitula suas imagens de mulheres com torço na cabeça e tatuagens étnicas pelo corpo, como *Mina Nagô*, *Mina Efa*, *Monjolo* e assim por diante. Após a visita de D. Pedro II e da Imperatriz Teresa Cristina ao Recife em 1859, Stahl, nascido na Itália em uma família luterana da Alsácia, estabeleceu relação privilegiada com a família imperial, a ponto de se transferir para a corte no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1870. É interessante e sintomático que Stahl tenha sido contratado pelo

naturalista suíço Jean Louis Rodolphe Agassiz para a realização de fotografias antropométricas de negros e negras no Brasil, no bojo do projeto racialista de categorizar racialmente as diferenças humanas. O quanto pornográficas são as imagens com homens e mulheres negras, despidos, posando nas três posições antropométricas clássicas — de frente, de lado e de costas —, possivelmente escravizados, discutiremos um pouco mais adiante, levando em conta a análise realizada por Mireille Miller-Young (2019).

A segunda imagem é o quadro *Fascinação*, de 1909, do pintor brasileiro Pedro Peres. O quadro é eloquente em seu apelo emocional, apesar da sugestão ambígua que parece atribuir à criança negra e malvestida que olha com fascínio para a boneca loura, vestida com esmero, algo como um ressentimento, além de mera admiração. Em *As Vítimas Algozes* ([1869] 2012), Joaquim Manoel de Macedo descreve ou projeta a malignidade da escravidão como um risco para as famílias brancas. Especificamente na novela *Lucinda*, a mucama ficcionaliza, com olhar cruel disfarçado de magnânimo, a relação de uma moça branca e de sua escrava, que lhe foi dada como presente de aniversário quando completou dez anos de idade. Apropriadamente chamada Cândida, a criança branca exulta com o presente: "que tesouro!" (Macedo, 2012, p. 172).



Figura 3.
Pedro Peres. *Fascinação*, 2005.
Óleo sobre madeira, 35,7 x 31,2 cm.
Acervo da Pinacoteca
do Estado de São Paulo, Brasil.

Mais adiante, o autor descreve os sentimentos da mucama frente à beleza e à ventura de sua senhora, que acabara de ganhar o primeiro vestido comprido: "o primeiro vestido comprido é a realização de um dos grandes desejos de menina, que sem saber por que almeja ser moça" (Macedo, 2012, p. 183). Tanto há a inveja da escrava maltrapilha e indigna quanto se insinua o argumento

supostamente anti-escravista de Macedo, de que a escravidão doméstica é fonte de perigo e perdição para a honra das famílias e, principalmente, das mulheres brancas. É interessante que seja justamente o significado das roupas como marcas de distinção e regulação social que Rita Morais de Andrade (2016, p. 3) explora em seu trabalho sobre o quadro.

> As imagens de mulheres africanas que viveram no Brasil em decorrência de sua condição escrava ou de descendente de escravos são muito diversas das imagens de mulheres europeias e suas descendentes e mesmo de mulheres índias ou descendentes de indígenas que foram retratadas em gravuras, pinturas e fotografias do Brasil colônia ao Brasil Império e muito tempo depois.

A "cena íntima" retratada por Peres reflete uma ansiedade social que cruza raça e gênero para desenhar, talvez ao modo de Macedo, uma espécie de condescendência perversa, como em *Vítimas Algozes*, na qual a criança negra retratada, patética em seu desemparo e no alongamento do olhar, contempla fascinada o que jamais poderá ser ou ter. Justamente como Val Souza aponta, a criança negra olha para a boneca como se quisesse ser como ela, ou ser ela própria loura e ricamente trajada.

A intimidade da cena é também muito significativa. Nesta casa, que parece afluente, a menina negra não é uma moradora. Por que está ali, pouco mais de uma década após a abolição da escravatura? A linda boneca provavelmente não é dela. Onde está a dona da boneca, a menina "Cândida", presumida, mas não visualizada? Obviamente, o grande mistério deste quadro é porque estão juntas na mesma cena a boneca loura e a criança preta. Como diz Andrade (2016, p. 7): "parece haver em *Fascinação* uma escolha por manter o conflito em suspenso".

A terceira imagem é a mais significativa na argumentação da artista para o desenvolvimento de sua obra. Trata-se de *Petit maître que j'aime* (Pequeno mestre que eu amo), de Julien Vallou de Villeneuve, datada aproximadamente de 1840. O quadro é surpreendente pelo modo explícito com que trata relações afetivas, não apenas entre negros e brancos, mas entre senhores e escravas.



Figura 4.
Julien Vallou de Villeneuve.
Petit maître que j'aime, 1840.
Óleo sobre tela, 47 x 59 cm.
Musée d'Aquitaine, Bordeaux.

Diferentemente, em alguma medida, de outras representações encontradas, por exemplo, em Debret, como em *Loja de Barbeiro* e *Loja de Rapé* (Bandeira; Lago, 2008), onde as imagens sugerem alguma intimidade entre homens brancos e mulheres negras, e mais claramente em Rugendas, como em *Negros Novos*, em que o olhar

lascivo e intimidante de um homem branco, postado na porta de entrada de um casebre onde aguardam os negros "novos", se dirige para uma mulher negra, que, de seios desnudos (e veremos como Val Souza atribui sentido a essa exposição), mira frontalmente o espectador, enquanto uma criança em aparente desconforto cruza os braços sobre o peito e olha para a mulher, talvez sua mãe (Rugendas, 1972). Ou ainda em *Negro e Negra numa Fazenda*, onde um homem negro, calçado, parece entabular conversa amistosa com uma mulher negra, descalça, mas com os seios cobertos. Diferentemente de tudo isso, na obra de Villeneuve o que se sugere é uma tranquila sedução entre senhor e escrava. A mulher negra, semidespida, acaricia o rosto do jovem branco de barba rala. Ela está de costas, não vemos seu rosto ou olhar (signos autoevidentes de subjetividade); o homem olha para ela e ambos evitam confrontar o espectador. Os personagens retratados olham um para o outro, insinuando, dessa forma, voyerismo para o que parece ser a cena preliminar para o ato sexual. Val diz que, a princípio, encantou-se com a cena; parecia-lhe que a mulher encontrava lugar/espaço para a representação de sua agência, e surgia ali retratada exercendo algum tipo de poder, de encantamento sobre o homem. Nas palavras da artista, o quadro foi "todo elaborado em relação a essa mulher".

Ao que parece, retrataria, então, a agência da Vênus negra, de quem não podemos ver a face.

A percepção da artista sobre esse quadro prefacia e define o desenvolvimento de seu trabalho em *Vênus*, onde ela busca reconhecer, retratar e elaborar visualmente a agência das mulheres

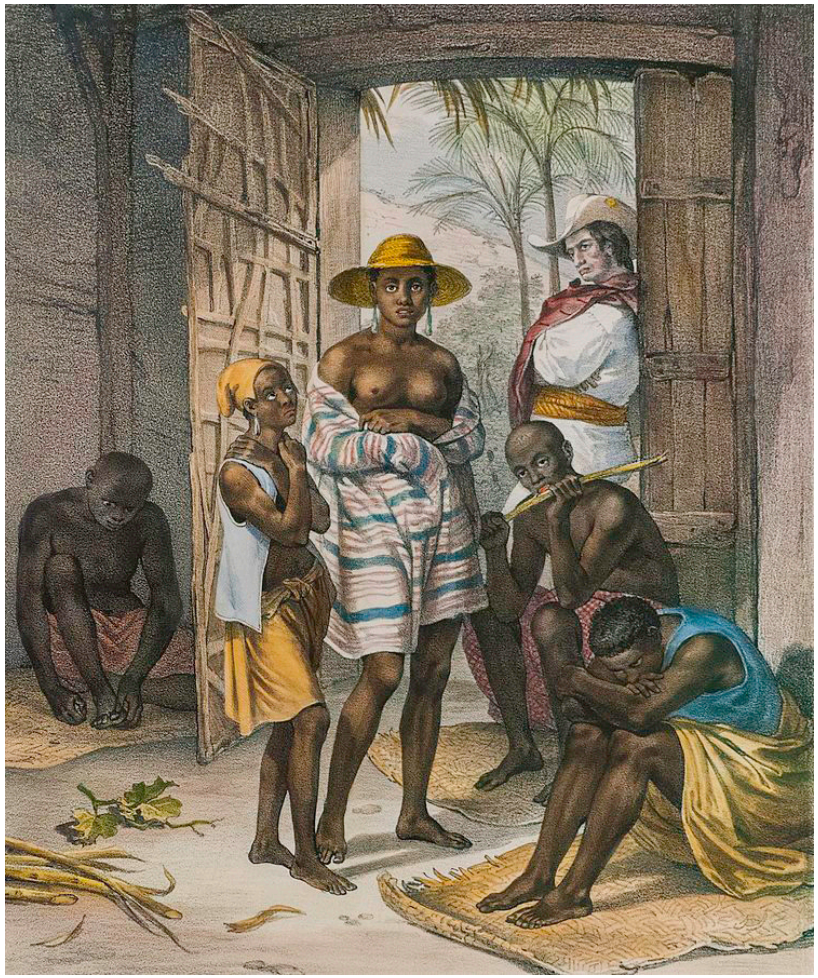


Figura 5.
Johann Moritz Rugendas. *Negros Novos*, 1835. Litografia aquarelada, 54 x 38 cm. Prancha 2/12 do álbum *Voyage Pittoresque.*

negras, o poder inscrito sobre seu corpo, sua sexualidade e sua beleza. Como dito anteriormente, trata-se de relembrar a beleza esquecida, perdida, mas de certa forma presente nessas mesmas imagens, que alegorizam a força da sensualidade. É fácil perceber, então, que há um equilíbrio ambíguo entre violação/estereotipização e agência/liberdade. O que a artista busca conceituar e (re)definir é o lugar imaginado/imaginário para a auto-agência de mulheres negras retratadas, ainda que sob o olhar pornográfico e zoológico de Stahl ou racista-naturalista de Pedro Peres. Há fascinação na exposição da mulher negra como essa Vênus: sedutora e maliciosa, perigosa, como em Joaquim Manoel de Macedo, e insolente como a negra de manto – uma prostituta? – em Stahl. Há, segundo Val, uma coabitação tensa e produtiva entre "maravilhosidade" e abjeção. Como, usando outra linguagem, sugere Hartman: "a confusão entre consentimento e coerção, sentimento e submissão, intimidade e dominação, violência e reciprocidade constitui o que denomino discurso da sedução no direito escravista" (Hartman, 2022a, p. 15). Trata-se aqui, como vemos, do eixo crucial para a definição da negritude na modernidade antinegra, que convoca justamente a sexualidade/sensualidade como plataforma polimorfa para definir políticas antinegras, morais e policiais, e não por acaso, assentando-

se na mesma encruzilhada, ou horizonte fugitivo, para a subversão, a insubordinação e a objeção.

Entre a "maravilhosidade" e a abjeção há também aquela "coincidência dos prazeres proporcionados no espaço da morte" (Hartman, 2020, p. 20). A obscenidade e a violência implícitas na escravidão, com seu cortejo de degradações e sua genealogia definida pelo "parentesco ferido" e mater/materialidade da condição cativa, lançam o corpo da mulher negra como matéria densa e plástica, onde podem projetar-se o próprio maquinário de reprodução da *plantation* sob as formas exteriores da liberdade (Spillers, 2021). Neste contexto, quais seriam as possibilidades de agência, ranhuras de poder ocupadas como frestas de liberdade? De certo modo, esse é o problema de Val e também o meu no presente artigo.

Na discussão sobre o retrato *Portrait d'une femme noire*, de Marie-Guilhelmine Leroux-Delaville, Madame de Benoist, pintado em 1800 e atualmente no Museu do Louvre, Anne Lafont discute a agência da modelo negra, criada da cunhada da pintora, que a trouxe da colônia de Guadalupe. Por trás das contradições envolvidas em sua representação, a intenção da autora é demonstrar como "modelos participam da produção de sua imagem" (Lafont, 2021, p. 15). Na verdade, Lafont (2021) busca discutir os "três tempos"

do corpo feminino negro no "contexto imperial": o corpo erótico, o corpo nutridor e o corpo vestido. Para a discussão entre esses tempos, o seio desnudo, um dos tropos principais interpelados por Val Souza, é um aspecto de grande interesse.



Figura 6.
Marie-Guillemine de Laville-Leroux. *Portrait d'une femme noire*, 1800. Óleo sobre tela, 0,81m x 1,07 m x 0,65m. Museé du Louvre.

O empreendimento de Val Souza encontra correspondência na produção crítica de Saidiya Hartman para quem o desejo, a beleza, a sedução e a sexualidade oferecem uma interface tensa para a produção da morte em vida escrava, definida também pela consideração ontológica sobre a carne: "produzida pela violência da escravidão racial" e que "coloca em perspectiva um novo modo de relação" (Hartman, 2022a, p. 129). Um novo modo de relação também realizado como a "capacidade de habitar a dor" (Hartman, 2022b, p. 361). Ainda que fazendo da dor, beleza e da sujeição, sedução. Val se ocupa, então, dessa transfiguração existencial, que torna visível o "sonho (de) liberar essas vidas das obscenas descrições que primeiro as apresentaram para nós" (Hartman, 2020, p. 21).

Nas duas seções seguintes, discuto primeiro aspectos formais dessa retroversão visual em Val Souza e, em seguida, o discurso visual fugitivo presente em sua obra, a partir de uma consideração da poética feminista negra.

Do ponto de vista do método, me deixo inspirar principalmente pelas observações de Saidiya Hartman em *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos*, no sentido de buscar o contato com a imaginação radical de práticas de liberdade, invenção e rasura, como as praticadas por Val Souza. De tal modo, busco, como apontei anteriormente,

reconstituir a perspectiva da artista, ela mesma tecida pelas múltiplas vozes, imagens e narrativas que configuram uma rede de relações, "constelações", que representam o corpo da mulher negra (Hartman, 2022b). Ora, na verdade, seria como pergunta Tavia Nyong'o (2018 p. 12) em *Afro-Fabulations: "how might we begin to make sense of the paradoxical vibrance of a form of life endangered, or even erased, by efforts at documentation and representation?"*.

MATÉRIA MARAVILHOSA: ARQUIVO E GENEALOGIA

A fascinação de Val Souza por imagens de mulheres negras a coloca diante de uma sutil oposição ou contrariedade entre a "maravilhosidade", ou às vezes "satisfatoriedade", e a abjeção; entre o poder do desejo e da sedução; entre a animalização e a degradação. Temos visto, e vamos desenvolver aqui, como esses dois polos se encontram cruzados e emaranhados, sendo produzidos visualmente como elementos de uma memória visual definida pelo "esquecimento" e como "fruto de uma negação". E o que se nega é fundamental: a humanidade e a dignidade da mulher negra, sua condição de humana, sujeito autoconsciente e dotado de agência subjetiva própria, definida contra e em meio à própria memória

ou cultura visual, como campos de invenção da negritude. Trata-se aqui de políticas de gênero? Mas que gênero é possível para a mulher enredada nas malhas de aço da racialização, marcada a ferro e fogo, como a *Mulher Negra* de Eckhout e Wagener,[6] lacerada pelo parentesco ferido? Em Wagener, o aventureiro-artista, personagem do Brasil Holandês no século XVII, a mulher aparece marcada com um "M" na espádua esquerda, sinal inequívoco de sua condição cativa. Ora, como diz Da Silva: o "corpo sexual feminino" é "uma figuração do excesso porque este, tanto no momento nacional quanto no momento global, expõe, sem resolução ou apologia, a violência da subjugação racial/colonial" (Ferreira da Silva, 2019, p. 62-63).[7]



Figura 7.
Zacharias Wagener. *Mulher Negra* (detalhe), circa 1642-1644; aquarela do Thierbuch.

Como, mais uma vez, nossa artista aponta, trata-se de duas camadas presentes ao mesmo tempo, e presentes em sua ausência, em sua negação e em sua reversão temporal, continuamente reativada por "poses" convencionais, clichês visuais. Levando em conta o concurso de outros agentes, que atuam para a formação da imagem, Val Souza interpela com sua obra, o antimonumental painel *Vênus*, as imagens de "satisfatoriedade" que são, dessa forma, também imagens de abjeção, e que conectam Sarah Bartmann, August Stahl e a própria Val Souza, retratada replicando, comentando e atualizando a multiplicação das imagens da Vênus negra como um modo de auto-agência, de dizer a si própria, repetindo, replicando "poses de servidão" como forma de questionar a sua obviedade e ressaltar a agência concreta das retratadas, como sugere Lafont. Por isso, a fotografia de Stahl e o quadro de Villeneuve interessaram tanto à artista: porque ali, por detrás da aparente objetificação, tão vil, parece se esconder uma insurgência, uma sublevação, uma recusa propriamente fugitiva, como veremos.[8]

Chama a atenção da artista as semelhanças entre as imagens reunidas em seu acervo de cinco mil unidades. As "poses" parecem operar como metáforas, como substituições, como uma gramática do desejo, dividida entre violência e amorosidade. Quais são seus

elementos? E como eles podem ser organizados materialmente de modo a desarranjar as conexões/conjunturas de desejo produzidas pela teia das representações? Teia tecida com fios que compõem a trama da memória histórica, da História ela mesma como uma narrativa de poder, que opera justamente produzindo silêncios e esquecimentos, mas que também produz incessantemente, com intensa prolixidade, imagens e representações que "lembram" (Trouillot, 2016). E faz isso a partir de determinado *corpus* imagético, trans-histórico e subjetivado serialmente como a distribuição das "poses" e representações convencionais às quais Val Souza alude.

Veremos como é possível interpelar materialmente, quer dizer, visualmente, esse passado de representações convencionais de "*terror and enjoyment*" (Hartman, 1997), levando em conta os procedimentos visuais formais da artista, que significam tanto operar ativamente sobre um arquivo, quanto a semântica histórica específica que visualiza/objetiva mulheres negras, inclusive a própria artista, para falar de auto-agência, de beleza e do poder insubmisso da sexualidade e do desejo.

A introdução de Leopoldo Waizbort à coletânea de textos de Aby Warburg nos ajuda a discutir os procedimentos formais e estéticos de nossa artista. A famigerada "fórmula de páthos", proposta

pelo intelectual inclassificável que foi Warburg, permite considerar como modelos ou motivos são convocados para "exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual" (Waizbort, 2015, p. 8). Como Waizbort aponta, essas formas se revelam como "exterioridade", elementos dos vestuários, como em *Fascinação*, e também poses convencionais, posturas, clichês corporais-visuais, como em *A Negra*, de Tarsila do Amaral, que aparece com o seio à mostra, uma das inúmeras poses convencionais que Souza discute como materializações de um "oferecimento", característico das representações de mulheres negras, e que de fato encontramos em época tão recuada como o século XVII, aparecendo, por exemplo, na referida *Mulher Negra* de Eckhout/Wagener, assim como em outros tantos exemplos "iconográficos" discutidos por Lafont (2021) ou por Wood (2013), em outro sentido. Ora, tais formas remetem também ao campo da interioridade, "aos movimentos e paixões da alma" (Waizbort, 2015, p. 7).

O discurso material produzido por essas imagens é qualificado por Warburg como "engrama", uma forma particular de memória social e coletiva, relacionada, notadamente, a "gestos, posturas, movimentos, remetendo a experiências (coletivas e individuais) muito intensas" — e observa-se que, no caso de representações

de mulheres negras, o ponto nevrálgico seria discutir quem é o sujeito de tais experiências históricas e através de que formas elas poderiam ser imaginadas. Formas que, para Warburg, subsistem sob uma complexa dinâmica de forças, "no sentido de relações de 'tensão e polarização'" (Waizbort, 2015, p. 8). E aqui chegamos ao ponto fundamental. Imagens nunca estão fechadas ou contidas em si mesmas "como mônadas". Pelo contrário, estão sempre em relação aberta a processos que Warburg chama de "constelação". O que, então, o *Atlas Mnemosyne*, alusão à musa da memória, obra máxima de Warburg, busca exemplificar, seria feito "imaginando um diálogo de imagens". Ora, as imagens se revestem de existência simbólica na medida em que suas conexões proteiformes – através de suas transformações de forma e conteúdo, de modo indissociável – ganham e reelaboram novos e velhos sentidos, sendo, dessa forma, justamente constelações materiais e históricas, um arquivo vivo, aberto e em movimento. E é esse arquivo que Val-Vênus quer (des)organizar. Ora, como diz então o próprio Warburg: "entre a apreensão imaginária e a visada conceitual está o tateio no manusear do objeto" (Warburg, 2015, p. 346). E objetos, nesse caso, seriam as próprias imagens, tomadas em sua dimensão material ou indicial,[9] inclusive na relação especular e transformativa com os

objetos, representados como "o sentido desses valores expressivos armazenados em forma de memória" (Warburg, 2015, p. 346). Como ele desenvolve mais detalhadamente:

> Para todo artista que pretenda impor sua particularidade, a crise decisiva é a obrigação de se haver com o mundo de formas dos valores expressivos pré-formados – quer provenham do passado, quer do presente. A intuição de que esse processo possui um significado excepcionalmente amplo [...] foi o que conduziu ao presente ensaio sobre Mnemósine, que, com seu fundamento material imagético, a princípio nada pretende ser senão um inventário das pré-formações passíveis de verificação que exigiram do artista individual ou a renúncia ou a introjeção dessa massa de impressões que o constrange dos dois lados (Warburg, 2015, p. 349).

Nessa consideração das imagens como objetos que não apenas representam ou conduzem pensamento e reflexão, Etienne Samain (2011; 2012a) e outros insistem, com base no pensamento de Warburg, em como as imagens são elas próprias pensamento e, na verdade, mais do que isso, como elas pensam. Tal qual na virada ontológica presente em outros campos de conhecimento, como na antropologia social e no pensamento radical negro, aqui também observamos uma reontologização das imagens como elemento do reconhecimento de certa "agência distribuída", presente nas imagens e, mais uma

vez, fruto de sua condição indicial (Gell, 2018). Presente no modo como não apenas, ou meramente, representam o real, mas como incidem sobre este e como são codeterminantes junto a este real. Sendo assim, toda imagem é uma "forma que pensa" (Samain, 2012b, p. 23), tendo "vida própria" e "poder de ideação", uma capacidade de agência e reflexão do pensamento capaz de configurar uma rede de significação e de conexões materiais, mediadas, por exemplo, pelo "valor".[10] Em resumo, as imagens existem como operadoras da memória, como "memória de memórias, um grande jardim de arquivos" (Samain, 2012b, p. 23).

O modo específico dessa semiose ontologizada radica na comunicação ou contaminação material/representacional, o que significa dizer, mais uma vez, que a imagem está fora de si, mas se realiza como "transformações de diferenças". E mais uma vez voltamos à antropologia estrutural para reconhecer que a imagem, como o mito, atualiza em suas versões/transformações, em sua "distribuição", sua verdadeira natureza (Gell, 2018; Lévi-Strauss, 1975; 1989). É exatamente com vistas a isso que procede a nossa artista, recompondo e decompondo fios de memória visual – *Mnemósine* – materializada, para corporificar imaginariamente o corpo da mulher negra, primeiro como uma

constelação antinegra, reconstituída a posteriori em sua obra como uma constelação fugitiva.

E esta "constelação" se revela também como figurabilidade, tal como a define Didi-Huberman (2020), um paradoxo encarnacional no qual formas, sentimentos e estruturas da memória coletiva e social são mobilizados para conhecer "a carne real" por meio da invenção de "corpos impossíveis". Paradoxo e paroxismos corporais em uma invenção desenfreada, mas não desordenada, porque são exatamente as correlações e transformações da imagem, que são a própria imagem, que se reconfiguram em figurabilidade para "inventar a própria história", a própria realidade, com uma "ordem simbólica" (Didi-Huberman, 2020, p. 93).

Em seu trabalho de atualização, em sua própria metamorfose, em que Val Souza se transforma em Val-Vênus, a artista procede mnemosicamente, construindo e evidenciando relações entre imagens e poses que condensam figurabilidade determinada, materialmente constituída pela rede de relações visuais entre as imagens que pensam e pesam, definindo um procedimento artístico que segue as conexões visuais como "miniquadros de aproximação", os quais apontam para questões complexas sobre a agência negra, representada, e por isso esvaziada, ou atuada, e

por isso viva. Por isso tudo, Vênus está novamente entre nós. Nesse sentido, o trabalho da artista nos permite refletir com as imagens sobre as práticas de representação como um todo, e a matéria-prima para tal operação é a "matéria maravilhosa": a beleza e o fascínio da sedução da mulher negra.

Warburg cunhou a expressão "vida póstuma" da Antiguidade. Sabemos como Saidiya Hartman conceitua a vida póstuma da escravidão. Ora, Val Souza, em sua pretensão de atualizar Vênus — e de atualizar inclusive a Vênus Hotentote[11] como uma figuração —, retoma e consubstancia esses procedimentos críticos por meio da recomposição dos vínculos entre as imagens pensantes. Nesse sentido, como na literatura negra,[12] Souza dilui, para questionar e reconhecer, a história da imagem da mulher negra como uma forma de ficção, formada, como qualquer narrativa, por um conjunto de silêncios que reconstroem fatos e fontes como indícios do que aconteceu, produzindo a própria materialidade do processo histórico que, como diz Trouillot (2016), começa "com corpos e artefatos", ou talvez como corpos (inclusive, mas não apenas, "cadáveres") como artefatos.

Nessa figuração/fabulação, como anunciado, o estatuto da sexualidade e do desejo, como instâncias e zonas de contato para o

poder e para a violência, mas também para a agência e para a liberdade, é crucial (Nyong'o, 2018; Mercer, 1994). Vênus, na História, também conta histórias de libertação, de beleza e de rebeldia. Paradigmáticas dessa circunscrição são determinadas obras, e a historiografia de mulheres rebeldes, que tem uma ancestral paradigmática em Jinga, rainha de Matamba, para a qual as representações visuais foram cruciais para produzir a legenda. Como discute Linda Heywood (2019), a gravura encontrada no livro do frei capuchinho italiano Antonio Cavazzi, que mostra Jinga sentada sobre uma serva em negociação com o Governador Português João Correa de Souza em 1622, é o que poderíamos chamar de icônica, e prefigura uma série de imagens, como outras encontradas em Cavazzi, que constroem a figura da notavelmente sagaz e combativa rainha pagã. Jinga, ingovernável, era também conhecida, e por isso demonizada, como a antítese dos ideais de moralidade e sexualidade ocidentais e cristãos.

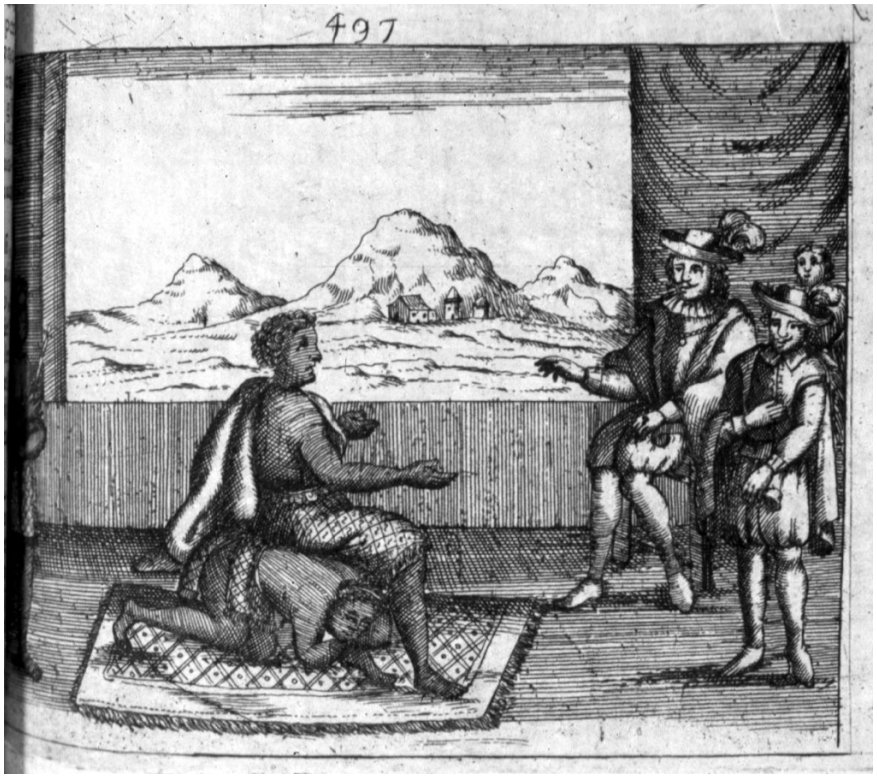


Figura 8.
Giovanni Antonio Cavazzi, litografia em *Istorica Descrizione de' Tre Regni Congo, Matamba, et Angola* (Milan, 1690), p. 437. John Carter Brown Library at Brown University.

Cronistas contemporâneos reclamavam que Jinga "tem mais maridos e amantes do que nós temos esposas" (Heywood, 2019, p. 203). Não apenas Jinga se cercava de jovens fortes e viris (e de mulheres), tomados como seus concubinos (em 1647, mais de quarenta), como se tornou, em certa altura, um "homem", vestindo-se como tal e casando-se com um soba que tornou-se, assim, sua "esposa".[13] Por tanto escândalo, Jinga foi tomada pelo Marquês de Sade como modelo em *A Filosofia na Alcova* para ilustrar a "tendência das mulheres a serem conduzidas por sua sexualidade

e a cometerem atos horríveis" (Heywood, 2019, p. 253) e por Hegel como ícone do "desvio sexual, do mal e da brutalidade" (Heywood, 2019, p. 254).

Outra antecessora histórica, Vênus belamente rebelde, é a escravizada angolana Pascoa Vieira, protagonista de um processo movido pela Inquisição portuguesa em 1700 e também do livro de Charlotte de Castelnau-L'Estoile (2020). O livro é muito interessante e discute porque a bigamia de uma escrava angolana na Bahia interessava tanto à Inquisição portuguesa. O que nos interessa mais aqui, porém, é como as fontes parecem distinguir, em Pascoa, uma mulher insubmissa, apesar de escravizada, capaz de desenvolver redes pessoais e de se valer do prazer e da sexualidade para desafiar e angariar poder. Descrita nas fontes como "desinquieta e fugitiva" (Castelnau-L'Estoile, 2020, p. 114), Pascoa foi embarcada para a Bahia por seus senhores em Massangano, na Angola portuguesa, justamente em função de seu caráter insubordinado, evidenciado nas constantes traições e fugas que penalizavam seu marido, escravo dos mesmos senhores. Na Bahia, sob novo senhor, Pascoa primeiro se vê em uma relação sexual/afetiva com o filho branco de seu senhor, quase podendo ser comparada à mulher retratada no quadro

de Villeneuve, para depois ser denunciada pelo mesmo senhor por bigamia.

Representar a situação da "subalterna" é possível apenas se reconhecermos a provisoriedade do arquivo e se reconhecermos que o arquivo acessado é função do tempo presente, que nos inclina a certa roteirização da história e da história das imagens como uma "constelação". Na medida, entretanto, em que não há acesso à consciência subalterna fora da representação dominante, é preciso, como diz Hartman, ler a contrapelo (*against the grain*), para que, da impossibilidade — talvez conveniente — de reconstrução integral, possamos acessar políticas de transfiguração capazes de representar o irrepresentável e repetir o irrepetível. Nesse sentido, a historiografia negra e o trabalho de Val Souza se ocupam de reformular o passado a partir de uma desleitura do presente; caso contrário, nem mesmo as mortas estarão seguras.

ONDE SE PERDEM AS IMAGENS

Val Souza fala de um sujeito pornográfico para ressaltar o que chama de "relação de uso", oposta ao erótico. O pornográfico reside em como, na constelação dessas imagens, o "discurso das poses"

sugere uma sexualidade sem limites, um clichê visual e um clichê racial sobre mulheres negras, como discutido, por exemplo, em *The Image of the Black in Western Art*, organizada por David Bindman e Henry Louis Gates Jr. (2011), e, em particular, em Bindman, Ford e Weston (2011). Nesse texto, os autores descrevem o modo de representação de mulheres khoikhoi ou hotentote nas primeiras fontes holandesas.

> Stripped naked and separated from her actual place in society, the woman is differentiated by her exotic body; despite her "fine figure," we cannot miss her prominent nipples, emphasizing their animal function. Other attributes reinforce her cultural remoteness and savagery, and also further degrade her femininity while registering her animality (Bindman; Ford; Weston, 2011, p. 213).

Em muitos sentidos, o pornográfico está próximo do etnográfico. Já vimos que uma das imagens que fascinaram Val é a foto de August Stahl de uma mulher de chale preto e olhar penetrante (Sigal, 2019). Stahl, como vimos, realizou imagens antropométricas para Louis Agassiz, que prefiguram a imaginação etnológica posterior. Mireille Miller-Young (2019) tem discutido essa relação e posto em prática uma interrogação que transcende os limites dos dois gêneros, na medida em que, para ela, interessa explorar o

entrelaçamento da violência e do desejo, juntamente com questões de subjetividade e autorreflexividade, de modo muito análogo ao próprio empreendimento de Souza. Mais particularmente, e de um modo que nos interessa aqui, ela propõe uma crítica do que chama de arquivo da "etnopornografia", na qual a representação do corpo nativo, especificamente o corpo de mulheres negras, é sempre já pornográfica. Nesse sentido, "*the black female body is a problem of representation evacuated of merit, a primitive counterpoint to the values of civility, beauty, and innocence upheld in the bourgeois body*" (Miller-Young, 2019, p. 42).

Ora, o papel icônico da Vênus Hottentote foi antecipado nos Estados Unidos por um arquivo fotográfico do século XIX, o que deixa evidente como as mulheres negras figuravam no centro de um projeto etnopornográfico que conjugava tecnologia, ciência e fetichização pornográfica. E aqui entra novamente Louis Agassiz, que encomendou, na década de 1850, uma série de daguerreótipos — imagens de sete escravizados na Carolina do Sul — como parte do esquema empirista moderno de categorizar e catalogar grupos sociais (raciais). Os daguerreótipos apresentam cinco homens — Jem, Jack, Fassena, Alfred e Renty — e duas mulheres — Drana e Delia — nuas ou seminuas, em vista frontal e perfil. A coleção

de imagens degradantes de escravizados na Carolina do Sul e no Recife forma conexão com um compêndio de centenas de estudos etnográficos/fotográficos do período, chamado *The Secret Museum of Mankind*.

Como Mireille sugere, "*these colonial photographs of sub-Saharan African women suggest an imagined universe of abundant and deviant sexual practices and powers*" (Miller-Young, 2019, p. 51). "Maravilhosidade" e abjeção se reúnem nesse imenso catálogo, constelação etnopornográfica, mais uma vez funcionando como uma rede de analogias visuais, nesse caso indexadas sob a conexão etnopornográfica entre exotismo colonial e fetichização sexual.

O indexador que Val invoca para denunciar em sua obra parece ser a ideia de "mulher nacional", que colore ou perverte o imaginário erótico brasileiro. Um tema abordado de outro ponto de vista pela antropóloga argentina Rita Segato, ao propor uma discussão sobre o Édipo brasileiro, que parece ser, em sua análise, e em última instância, o mestiço (Segato, 2021). Uma mestiçagem maternal, advinda da "duplicação" da figura da mãe, entre a mãe biológica — na verdade estatuária ou legal — e a ama de leite escravizada.[14] Essa duplicação racial/maternal edípica já está presente em Gilberto Freyre e também em Roger Bastide, e contrasta com a abordagem

de Saidiya Hartman e Hortense Spillers para o caso estadunidense (Hartman, 2022b; Spillers, 2021). Em Bastide (2016, p. 124), em particular, a discussão ganha alguma centralidade. Em *O Sonho, o Transe e a Loucura*, ele aponta primeiro para a "contradição entre a família matrifocal [africana] e o ideal patriarcal, que desemboca na introjeção de uma ausência de pai e na ambiguidade de sentimentos com relação à mãe". E, mais conclusivamente adiante: "a situação do escravo no engenho ou na fazenda é uma situação edipiana" (Bastide, 2016, p. 307). Isso explicaria, mais uma vez, em Freyre, a sexualidade brasileira (do brasileiro, é claro) como histórica e subjetivamente voltada à miscigenação.

Segato segue buscando valorizar o "lugar da babá no psiquismo brasileiro" na direção de reconhecer uma forclusão, "um desconhecimento simultâneo do materno e do racial, da negritude e da mãe" (Segato, 2021, p. 234), um desconhecimento, nesse sentido, "nacional". Convém dizer que as reflexões de Segato foram despertadas pela contemplação de um quadro, de autoria supostamente desconhecida, mas que representaria o Imperador Dom Pedro II e sua babá.[15] A atualidade da imagem chamou a atenção da autora, que viu no quadro "uma cena quotidiana, nossa, de nossa casa" (Segato, 2021, p. 227). Evidentemente, nem Hartman, nem Val

Souza, nem Lélia Gonzalez, nem mesmo eu, podemos nos identificar com esse "nós". E que, no rastro analógico das imagens de babás e amas de leite, só podemos ver, enxergar, o mesmo "uso" ressaltado em sua natureza sexual na genealogia *gendered* da negritude no mundo colonial. Um "uso" para o qual o sexo racializado é um tropo. Nesse sentido, trata-se também de genealogia, enquadrada ou figurada pela forma edípica que sugere a sexualidade mestiça.

Roberto Machado (1979, p. 10) descreve bem a passagem do momento arqueológico em Foucault, definido pela "inter-relação de saberes, estabelecimento de uma rede conceitual", para o momento genealógico. Desdobramentos subsequentes implicam na consideração da natureza do poder por Foucault, sem configurar exatamente uma teoria do poder, mas salientando sua natureza díspar, heterogênea, dispersiva ou tentacular, relativizando a centralidade do Estado na discussão sobre o poder. Dessa forma, "o poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e como tal construída historicamente" (Machado, 1979, p. 10). Como exemplarmente em *História da Sexualidade*, que desenvolve o *modus operandi* do poder como uma rede de dispositivos e mecanismos que a tudo abarca em sua positividade enunciadora. E o que o poder enuncia é, fundamentalmente, o sujeito, definido pela ambivalência

entre sujeição/subjetivação (Butler, 1997). Ora, nesse caso em particular, o que busco interrogar ao sujeito é a sua fugitividade.

Em *The Undercommons*, Harney e Moten (2013) sugerem as correlações entre arte e fugitividade, notadamente no caso de "*art as social life*", amplificando as inter-relações complexas entre vida social negra e formas culturais expressivas, que parecem se retroalimentar e se negar, ao mesmo tempo. Uma operação desdobrada como um excesso, uma exuberância, uma "invaginação", uma quebra: "*exuberantly metacritical hope has always exceeded every immediate circumstance in its incalculably varied everyday enactments of the fugitive art of social life*" (Harney; Moten, 2013, p. 73). Ou em "Pretitude e Governança", onde a pretitude tem um trabalho a fazer: "descobrir o redirecionamento codificado na obra de arte" (Harney; Moten, 2019, p. 115). Além e abaixo das fronteiras e limites políticos e existenciais, a arte preta é, em muitos sentidos, desgoverno.

De certo ponto de vista, associado às ciências sociais, seria possível dizer que a governança é "gerada por uma recusa", biopoliticamente situada na produção/exclusão ou sujeição/subjetivação das populações. Para Harney e Moten (2019, p. 118), entretanto, ela parece "provocada pela comunicabilidade de

diferenças raciais e sexuais não gerenciáveis. Como então diz Jota Mombaça (2021, p. 16), a fuga é o lugar "onde a gente se encontra". A "produtividade conceitual do preto como signo" a que se refere Mombaça reside também nessa fronteira e limite, sub e intra à negritude e suas materializações. Dito dessa forma, a fugitividade, e a fugitividade nas obras de arte, só pode ser, mais uma vez, algum tipo de desgoverno. Como colocam então Mombaça e Mattiuzzi (2019, p. 23): "a repetição aqui é a violência dos fatos, ou melhor: uma imagem daquilo que não é revelado, a citação de fatos que persistem e perduram na contemporaneidade. Qual a imagem que persiste durante a história?".[16]

Em *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos*, Hartman explora a agência e a fugitividade de sujeitas pretas lutando contra a redução pictórica produzida como objetivação/abjeção, como apontado acima. Entretanto, no mesmo sítio da abjeção e sujeição mais objetiva, a "objeção", como a resistência do objeto, pode se produzir. Porque a fuga é onde nos encontramos, e fugir, nesse sentido, é essencialmente objetar. Negar. A negação: dizer não mesmo quando parecemos dizer sim. Mesmo sorrindo de modo artificialmente sedutor, mesmo despida em obscenas poses antropométricas. Mesmo pornografadas em clichês visuais de "oferecimento".

Nas fotografias de governança produzidas por reformadores sociais e instituições filantrópicas, pela sociologia racialista e moral, ainda podemos ver a recusa, o "não", a agência e a fuga, na medida em que as retratadas "recusavam os termos da visibilidade que lhe eram impostos. Escapavam ao fotograma e permaneciam fugitivas" (Hartman, 2022b, p. 38). A fugitividade, na conceituação de Hartman, é, como vemos neste livro, também rebeldia, manifesta inclusive — ou talvez principalmente — na "poesia social que sustenta os despossuídos", como uma objeção que é interior às mesmas estruturas antinegras (Hartman, 2022b, p. 241). Uma poesia rebelde que reivindica seu direito à opacidade e a se opor, a objetar. A resistir, ainda que objetivada como um objeto perfeito, uma representação bidimensional acomodada entre estereótipos visuais e profunda opressão social e violência. E, como dizem Harney e Moten (2019, p. 242), violência, violação e autodefesa definem estruturas de existência para negros e negras. E a autodefesa fugitiva é, nesse sentido, rebeldia, o improviso selvagem "com os termos da vida social". Uma recusa decidida a não ser governada, que Hartman encontra entre as jovens negras de vida livre que buscavam, na grande cidade, viver a própria vida, mas que reencontravam a continuidade da *plantation*, a vida

póstuma da escravidão, o "cativeiro" imiscuído à simulação cínica da liberdade (Pinho, 2022). A mesma recusa encontrada em Pascoa Vieira e em Jinga, na modelo da Madame de Benoist e na mulher com chale preto no Recife.

> As fotografias coagiam as pessoas negras e pobres à visibilidade como uma condição de policiamento e caridade, fazendo aqueles que eram forçados a aparecer a carregar o fardo da representação. Nessas imagens clássicas do negro urbano e pobre, indivíduos foram forçados a simbolizar narrativas históricas generalizadas sobre o progresso ou fracasso do negro, servir como representantes de uma raça ou de uma classe, incorporar e habitar problemas sociais e evidenciar falhas e melhorias. Essas fotografias ampliaram uma ótica da vulnerabilidade e da vigilância que tem suas origens na escravidão e na logica administrada da plantation (Hartman, 2022b, p. 41).

Mulheres negras se perdem na grande cidade ou na fortificação colonial, vidas negras perdidas são retratadas de modo a confirmar a abjeção da negritude. Imagens de governança e desgoverno retratam vidas negras, negras imagens, perdidas, esquecidas. Como podemos recuperar nossa imagem? Recusar a perder, a se perder, a perder a própria imagem? Como objetar ao esquecimento? Não são essas as mesmas perguntas feitas por Val Souza?

A poética negra feminista em Denise Ferreira da Silva está inspirada pelo "corpo sexual da nativa/escrava", como a própria aponta e outras autoras comentadas aqui também assinalam. A conexão entre violência e sexualidade, na definição da negritude/pretitude (ou negridade), posiciona a mulher negra, seu corpo, sua imagem, no "exílio da representação moderna" (Ferreira da Silva, 2019, p. 86). Sob determinada leitura — a minha própria leitura parcial e ela mesma fugitiva —, a poética feminista também faz causa da objeção.

> A Poética Negra Feminista vem-a-ser, existe aqui, num Mundo Implicado cuja imagem é a Poética sem fim: isto é, como Corpus Infinitum, a existência para o além do Espaço-Tempo, onde A Coisa resiste dissolvendo qualquer tentativa de reduzir o que existe e acontece aos registros do objeto, do outro ou da mercadoria (Ferreira da Silva, 2019, p. 109).

Como mercadoria, o corpo sexual da mulher negra encarna uma marca que se define como uma exterioridade violenta: a marca a ferro e fogo na espádua da *Mulher Negra* de Eckhout/Wagener. Um marco visível na separação entre coisa e pessoa, sujeito e objeto, vida e valor. O marco fundacional de uma genealogia perversa, pervertida pelo parentesco ferido, pela perda da imagem, pelo

Capital. Um marco que define uma própria subjetividade em objeção, fugitiva, que se realiza por meio de sua própria negação. Ora, como seria possível "programas éticos e epistemológicos capazes de soltar o escravo e o corpo negro das garras da mercadoria" (Ferreira da Silva, 2019, p. 110).

Ferreira da Silva (2019, p. 115) vê a capacidade disruptiva da negridade — que Val Souza materializa ou figura — ativada pelo corpo sexual da mulher negra, como desdobrada na "virtualidade" (improviso? quebra?), na imprevisibilidade, ou seja, "matéria imageada como contingência e possibilidade em vez de necessidade e determinabilidade". Matéria. Contingência. Virtualidade. Do desejo, da representação, da existência capturada ou figurada como uma constelação de corpos e poses, fragmentos de vida ou pele negra, reescavados de modo a reencontrarmos a agência, em um sorriso fingido ou na equação eu-sujeita do presente/elas sujeitos-objetos do nosso passado.

NOTAS

1 Uma versão anterior deste artigo foi apresentada no *Instituto Tepoztlán para la Historia Transnacional de las América*s, na cidade de Tepoztlán no Mexico em 2023, e, posteriormente, no mesmo ano, em Seminário Interno do Grupo de Pesquisa Territorialidade, Patrimônio e Violência no Recôncavo da Bahia (UFRB). Agradeço os comentários e sugestões de Eduarda Lira de Araujo, Paulo Ramos e Christen Smith.

2 Em *O Dispositivo da Racialidade*, Suely Carneiro (2023) desenvolve, a partir da obra de Michel Foucault, em particular da ideia de dispositivo, um quadro analítico para discutir a (re)produção do racismo no Brasil, entendido como instrumento instaurador da ordem social enquanto ordem racial.

3 Ver em: https://lab.procomum.org/2018/12/26/residenciaslabxs-deixa-a-piriguete-falar-o-corpo-negro-e-feminino-na-arte-de-val-souza-e-suas-multiplas-linguagens-por-cassia-sabino/ e em: https://vimeo.com/143478689.

4 Estou citando aqui, e em outros trechos, a entrevista de Val Souza encontrada em "*Infinito particular ou reprisando e atualizando Vênus*", de Val Souza. Disponível em: https://revistazum.com.br/val-souza/.

5 Sobre Stahl, ver também Beltramim (2013).

6 Sobre Eckhout/Wagener, ver: Brienen (2010), Falcão (1964) e Massing (2011).

7 Nesse sentido, como diz Brienen: "os seios fartos e o corpo forte musculoso, não apenas sinalizam para o prazer; mas também para o trabalho e o lucro" (Brienen, 2010, p. 111).

8 O argumento é semelhante ao de Fabiana Beltramim (2013) em *Sujeitos Iluminados*, e ao de Kobena Mercer em "*Reading Racial Fetichism: The Photographs of Robert Mapplethorpe*" (1994).

9 A dimensão indicial ou aural nas práticas de representação refere-se a uma perturbação da arbitrariedade do signo. Como em Saussure (2006, p. 152): "o princípio fundamental da arbitrariedade do signo não impede distinguir, em cada língua, o que é radicalmente arbitrário, vale

dizer, imotivado, daquilo que só o é relativamente. Apenas uma parte dos signos é absolutamente arbitrária; em outras, intervém um fenômeno que permite reconhecer graus no arbitrário sem suprimi-lo: o signo pode ser relativamente motivado". O significado dessa "motivação" implica certa abertura histórica e política, como discutido, por exemplo, em Moten (2023).

10 Sobre o valor, o signo, a arte, ver Moten (2023).

11 Sobre a Vênus Hotentote, como ficou tristemente conhecida Sarah Bartman, ver, por exemplo: Bindman *et al.* (2011).

12 E pensemos em "Kindred" (2017), em *Eu, Tituba, bruxa negra de Salem* (2022) ou em *O crime do Cais do Valongo* (2018).

13 *Sobas*, como eram conhecidas as lideranças tradicionais ovimbundu (Heywood, 2019).

14 O ensaio é dedicado à ama negra, Marcosidé Valdivia, que amamentou a mãe da própria autora.

15 Trata-se de "*Ama com criança no colo*", s.d., óleo sobre tela, Museu Imperial, Petrópolis.

16 Importante ressaltar como Dénètem Touam Bona articula conceitualmente fugitividade negra com a invenção quilombola (2021). Para outras abordagens sobre arte e fugitividade negra, ver: Gadelha (2020a; 2020b).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Rita Morais de. “Fascinação”, 1909: um retrato do racismo mediado pela moda na obra de Pedro Peres. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE MODA E DESIGN, 5., 2016. **Anais** [...]. Buenos Aires: [s. n.], 2016.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro. **Debret e o Brasil**. Rio de Janeiro. Capivara, 2008.

BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe e a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes.** São Paulo: Objetiva/Metalivros, 1994.

BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados:** a reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. São Paulo: Alameda, 2013.

BINDMAN, David; FORD, Charles; WESTON, Helen. Africa and the slave trade. *In*: BINDMAN, David; GATES JR., Henry Louis. **The image of the black in western art**. From the “age of discovery” to the age of abolition. London: Harvard University Press, 2011, p. 207-240.

BINDMAN, David; GATES JR., Henry Louis. **The image of the black in western art**. From the “age of discovery” to the age of abolition. Europe and the world beyond. London: Harvard University Press, 2011.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout:** visões do paraíso selvagem. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BUTLER, Judith. **The psychic life of Power**: theories in Subjection. Stanford: Stanford University Press, 1997.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASTELNAU-L'ESTOILE, Charlotte de. **Pascoa Vieira diante da Inquisição.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CONDÉ, Maryse. **Eu, Tituba, bruxa negra de Salem.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

CRUZ, Eliana Alves. **O crime do Cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** São Paulo: Biblioteca Histórica Brasileira, Edusp; Editora Itatiaia, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem.** São Paulo: Editora 34, 2020.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. Zacharias Wagener e o Seu "Thierbuch". **Revista de História**, São Paulo, v. 28, n. 57, 1964. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1964.122663. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/122663. Acesso em: 15 jan. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019.

GADELHA, J. J. Poéticas do impossível – arte, pretitude e fugitividade. **Revista Desvio**, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 30-42, 2020a. Disponível em: https://revistadesvio.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2024/09/8a%20edi%C3%A7%C3%A3o%20%20Revista%20Desvio.pdf. Acesso em: 15 jan. 2025.

GADELHA, J. J. Habitar a escuridão: materialidades negras, o olho e a quebra. **Concinnitas**, v. 21, n. 39. Rio de Janeiro, 2020b. DOI: 10.12957/concinnitas.2020.49593. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/49593. Acesso em: 15 jan. 2025.

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

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio Apicuri, 2016.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. Pretitude e governança. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 112-121, 2019. DOI: 10.60001/ae.n37.p%25p. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24607. Acesso em: 15 jan. 2025.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The Undercommons**. Fugitive Planning & Black Study. New York: Minor Compositions, 2013.

HARTMAN, Saidiya. **A sedução e as armadilhas do poder**. O ventre do mundo: uma nota sobre o trabalho das mulheres negras. São Paulo: Crocodilo, 2022a.

HARTMAN, Saidya. **Scenes of Subjection**. Terror, Slavery, and self-making in Nineteenth-Century America. Oxford: Oxford University Press, 1997.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaeco-pos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 22 abr. 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas rebeldes, belos experimentos**. São Paulo: Fósforo, 2022b.

HEYWOOD, Linda M. **Jinga de Angola**. Rainha Guerreira da África. São Paulo: Todavia, 2019.

LAFONT, Anne. **Uma africana no Louvre**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. (org.) **Antropologia estrutural.** Rio De Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975, p. 237-266.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Campinas: Papirus, 1989.

MACEDO, Joaquim Manoel. **As vítimas algozes.** Rio de Janeiro: Edições BestBolso, 2012.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. VII-XXIII.

MASSING, Jean Michel. The South American scene. *In*: BINDMAN, David; GATES JR., Henry Louis. **The image of the black in western art.** From the "age of discovery" to the age of abolition. London: Harvard University Press, 2011, p. 143-182.

MERCER, Kobena. Reading racial fetishism: the photographs of Robert Mapplethorpe. *In*: MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle**: new positions in black cultural studies. Nova York: Routledge, 1994, p. 171-220.

MILLER-YOUNG, Mireille. Exotic/Erotic/Ethnopornographic: Black Women, Desire, and Labor in the Photographic Archive. *In*: SIGAL, Pete; TORTORICI, Zeb; WHITEHEAD, Neil L. **Ethnopornography**: sexuality, colonialism, and archival knowledge. Durham: Duke University Press, 2019, p. 41-66.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: FERREIRA DA SILVA, Denise. A dívida impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons, 2019.

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. São Paulo: Crocodilo, 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *In*: RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2007, p. 117-124.

NYONG'O, Tavia. **Afro-Fabulations**: the queer drama of black life. Nova York: New York: University Press, 2018.

PINHO, Osmundo. **Cativeiro**: Antinegritude e Ancestralidade. Salvador: Segundo Selo, 2022.

RATTS, Alex. Corpo/mapa de um país longínquo – intelecto, memória e corporeidade. *In*: RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Oficial, 2007, p. 61-69.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: Entre Antropologia, imagens e arte". **Poiésis**, v. 12, n. 17, p. 29–51, 2011. DOI: 10.22409/poiesis.1217.29-51. Disponível em: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032. Acesso em: 22 set. 2025.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. *In*: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2012a, p. 41-50.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In*: SAMAIN, Etienne (org.) **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012b, p. 21-36.

SAUSSURE, F. de. **Curso de lingüística geral**. 3. ed. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antonio Chelini, Jose Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

SEGATO, Rita. O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça. *In*: SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

SIGAL, Pete; TORTORICI, Zeb; WHITHEAD, Neil L. **Ethnopornography**: Sexuality, Colonialism, and Archival Knowledge. Durham: Duke University Press, 2019.

SOUSA, Val. "Vênus", de Val Souza. **Revista ZUM**, São Paulo, 2022. Disponível em: https://revistazum.com.br/val-souza/. Acesso em: 19 set. 2025.

SPILLERS, Hortense. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. *In*: BARZAGHI, Clara *et al.* **Pensamento negro radical**: antologia de ensaios. 1. ed. São Paulo: Crocodilo, 2021, p. 29-70.

TOUAM BONA, Dénètem. Arte da fuga. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 15, p. 18-27, 2021. Disponível em: https://piseagrama.org/artigos/arte-da-fuga/. Acesso em: 19 set. 2025.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**: poder e a produção da história. Curitiba: Huya, 2016.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 4-15.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOOD, Marcus. **Black Milk**: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America. Oxford: Oxford University Press, 2013.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

CLARK, Timothy J. We Field-Women. *In*: CLARK, Timothy J. **Farewell to an Idea:** Episodes from a History of Modernism. New Haven; London: Yale University Press, 2001. p. 55-137.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Homo Modernus**: para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp, 2008.

ZILIO, Carlos. As batalhas de Araújo Porto Alegre. **ARS**, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 92-103, 2015. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106069. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ars/a/pgHwkdbKYpVsMK4VqtkrxCM/?lang=pt. Acesso em: 19 set. 2025.

SOBRE O AUTOR

Osmundo Pinho é Antropólogo e Doutor em Ciências Sociais (UNICAMP). É Bolsista de Produtividade do CNPq e Professor Titular da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia em Cachoeira, atuando na Graduação e na Pós-Graduação em Ciências Sociais. É também professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia. Em 2014, foi pesquisador visitante no Departamento de Estudos sobre África e Diáspora Africana da Universidade do Texas em Austin e, em 2020, foi Richard E. Greenleaf Fellow na Biblioteca Latino-Americana da Universidade Tulane em Nova Orleans. É autor de "Bondage: Antiblackness and Ancestrality", Amefrica Press, no prelo, além de outros livros e artigos.

Artigo recebido em 6 de novembro de 2023 e aceito em 6 de maio de 2025

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editora responsável:
Profa. Dra.:Liliane Benetti
https://orcid.org/0000-0002-1517-1465

COREOGRAFIAS DA CRÍTICA NA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO[1]

DANIEL PUCCIARELLI
FERNANDO TÔRRES PACHECO

CHOREOGRAPHIES OF CRITICISM IN THE 35TH SÃO PAULO BIENNIAL

COREOGRAFÍAS DE LA CRÍTICA EN LA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO

RESUMO A partir da discussão introdutória do conceito comumente chamado de "era das bienais" e das peculiaridades da forma-bienal contemporânea, o artigo volta-se à 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do impossível, de 2023, com o objetivo de investigar alguns dos principais elementos disseminados pela concepção, estrutura e organização da bienal que apresentam uma pretensão à criticidade. Visamos caracterizar, em suas grandes linhas, o conceito e o alcance desses componentes para a formatação da crítica no contexto dessa bienal (e, no limite, da própria forma-bienal contemporânea em geral).

PALAVRAS-CHAVE Era das bienais; Crítica de arte; Crise da crítica; 35ª Bienal de São Paulo.

Artigos Originais

Daniel Pucciarelli*

https://orcid.org/0000-0002-9053-6444

Fernando Tôrres Pacheco**

https://orcid.org/0009-0005-4829-0654

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil

** Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.228146

e-228146

ABSTRACT

The article begins with an introductory discussion of the so-called concept of the "Age of the Biennial" in general and specifically of the contemporary biennial form; the article then turns to the 35th São Paulo Biennial, Choreographies of the Impossible, from 2023, aiming to investigate some of the main elements disseminated in its conception, structure, and organization that present a claim to criticality. Our objective is to characterize, in broad strokes, the concept and scope of these components for the shaping of criticism in the context of the 35th Biennial (and, ultimately, of the contemporary biennial form itself).

KEYWORDS Age of the Biennials; Art Criticism; Crisis of Art Criticism; 35th São Paulo Biennial.

RESUMEN

A partir de una discusión introductoria del concepto de la llamada "era de las bienales" y de las peculiaridades de la forma bienal contemporánea, el artículo se concentra en la 35ª Bienal de São Paulo, Coreografías de lo imposible, de 2023, con el objetivo de investigar algunos de los principales elementos difundidos por la concepción, estructura y organización de la bienal que presentan un pretensión de criticidad. Nuestro objetivo es caracterizar, a grandes rasgos, el concepto y alcance de estos componentes para la conformación de la crítica en el contexto de esta bienal (y, en última instancia, de la propia forma bienal contemporánea).

PALABRAS CLAVE Era de las bienales; Crítica de arte; Crisis de la crítica; 35ª Bienal de São Paulo.

CC BY

INTRODUÇÃO

Surgida como evento congênito ao moderno sistema das artes no Ocidente, a bienal de arte vem passando por transformações significativas desde seu advento, no final do século XIX. Como se sabe, a bienal surgiu como um evento ligado especificamente à cidade de Veneza, e pôde gozar, durante mais de meio século, do prestígio de ser efetivamente *La Biennale*, a única bienal de arte do mundo. Apenas com o advento da Bienal de São Paulo, em 1951, esse exclusivismo foi rompido. Desde então, o evento foi pulverizado de maneira estonteante, de modo que a Biennial Foundation registra hoje a marca de quase 300 bienais de arte espalhadas por todo o globo[2]. Em função dessa marca e da gigantesca proeminência que as bienais de arte passaram a exercer nos sistemas das artes de diferentes contextos pelo mundo, alguns autores chegaram ao ponto de caracterizar o atual momento das artes (pós-1989) como "era das bienais" (Osborne, 2018).

Conjuntamente com sua pulverização, a bienal de arte também passou por mudanças conceituais e curatoriais significativas no decurso de mais de um século de sua existência. Em seu advento, como mencionado, a Bienal de Veneza surgiu como um evento inteiramente moldado nos padrões do moderno sistema das artes, sendo pouco distinguível, em seu essencial, dos famosos salões de arte do século XIX. Em certo sentido, ela pode ser compreendida como um salão de formatação internacionalista, ainda que as dimensões dessa internacionalização fossem restritas inicialmente.[3] Com a emergência da Documenta, em 1955, a mostra passa paulatinamente – sobretudo sob a curadoria de Harald Szeemann – a ser concebida não mais como uma exposição única e estática, mas tem sua abrangência expandida em mesas de discussão, palestras, performances, experimentos e ações sociais conduzidos pelos artistas e disseminados pela cidade de Kassel. Por sua vez, é a 3ª Bienal de Havana, de 1989, que introduz não apenas um conjunto de inovações estruturais, mas um novo conceito que será responsável por formatar a bienal de arte na atualidade e conformar conceitualmente a então nascente "era das bienais". São elementos desse conceito:

a) Um reconhecimento simbólico da arte da periferia geopolítica.
b) Uma mudança para a autoria curatorial temática, geralmente na forma de...
c) Uma colocação de questões sociopolíticas, o que leva a...
d) Uma ênfase no debate e um forte caráter discursivo ou dimensão pedagógica, juntamente com...
e) Uma autodefinição cultural baseada na demografia nos termos da mistura política e social das cidades que as acolhem (Esche, 2011, p. 9; Osborne, 2018, p. 114).

O presente texto é parte de uma pesquisa mais ampla que tem por objeto os usos, sentidos e figurações da crítica no contexto da "era das bienais" assim compreendida, particularmente a partir do diagnóstico amplamente difundido de uma crise da crítica de arte tradicional. Em um primeiro momento da pesquisa, propusemos uma tipologia de alguns dos principais modelos e avatares da bienal de arte desde sua forma-bienal veneziana inaugural até a forma-bienal contemporânea, cujo paradigma é tido consensualmente como sendo a 3ª Bienal de Havana, assim como sua respectiva relação com a crítica de arte (Pucciarelli, 2023). Partimos da hipótese

de que, se a forma-bienal veneziana tem a pretensão de ser um vetor de internacionalização e universalização da crítica de arte tradicional congênita ao moderno sistema das artes, a forma-bienal contemporânea representa uma torção crítica a essa pretensão de universalidade. Posteriormente, o projeto se volta a diferentes bienais da atualidade que podem ser compreendidas sob o conceito da forma-bienal contemporânea e investiga seus dispositivos críticos. Nosso objetivo final é o de aferir como a principal instituição do mundo contemporâneo das artes pode vir a oferecer eventuais respostas à crise da crítica de arte tradicional.

A primeira dessas bienais de arte que investigamos é a 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do impossível. Trata-se de uma bienal particularmente interessante para os nossos propósitos, na medida em que ela se compreende como uma bienal crítica não apenas ao moderno sistema das artes, mas à matriz civilizatória ocidental como um todo. Esse apelo crítico às matrizes de pensamento e ação ocidentais se relaciona com a inédita centralidade que as teorias e práticas decoloniais e contracoloniais adquiriram na conformação de vários aspectos dessa bienal[4]. Em primeiro momento (I), abordaremos os aspectos críticos relacionados à própria curadoria e ao discurso curatorial da 35ª Bienal. Analisaremos

então seu material educativo (II) e um recorte de alguns artistas e obras presentes no evento que propõem operadores críticos que consideramos representativos (III). Por fim, discutiremos alguns dos elementos específicos presentes na expografia (IV), para então esboçarmos algumas conclusões (V).

CURADORIA

A 35ª Bienal de São Paulo é produto de uma colaboração curatorial coletiva entre Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Sua elaboração e produção tomaram forma a partir de uma prática conceitual pregressa na própria formação de seus integrantes. Dessa maneira, procurou-se criar um coletivo horizontal que abolisse práticas canônicas das divisões de trabalho do meio, como o estabelecimento de posições hierárquicas entre os diferentes níveis da curadoria[5]. Destaque-se, além disso, o fato de que três dos quatro membros do coletivo identificam-se como membros da diáspora africana e desenvolvem ampla produção intelectual e artística acerca desse pertencimento, o que é certamente inédito no contexto da Bienal de São Paulo. Portanto, Coreografias do impossível é uma bienal que nasce de um desejo coletivo de

tensionar e dilatar as possibilidades tradicionais do moderno sistema das artes desde sua própria conformação curatorial. Trata-se aí de um primeiro componente marcadamente crítico, que já emana da própria formatação material e simbólica do coletivo e que vem à tona com toda ênfase em suas diferentes manifestações públicas[6].

Também o discurso curatorial propriamente dito revela francas pretensões críticas não apenas ao moderno sistema das artes, mas ao projeto moderno ocidental como um todo. Com efeito, Coreografias do impossível se apresenta como um evento radicalmente disruptivo e dissidente em relação às estruturas político-sociais vigentes. A esse respeito, é emblemática a declaração de Grada Kilomba na longa coletiva de imprensa dos quatro curadores, em 17 de março de 2023, por ocasião do lançamento do material educativo do evento: "os países ainda não estão prontos [para sediar uma exposição como as Coreografias do impossível], mas nós estamos prontos" (Lima *et al.*, 2023)[7]. Trata-se aí, em outros termos, do resgate (e da reinvenção) de matrizes de pensamento e de ação diversas daquelas hegemônicas no quadro do racionalismo e da modernidade ocidentais, notadamente provenientes da diáspora africana, das ancestralidades indígenas e das tantas dissidências às estruturas normativas modernas e eurocêntricas

de escrita, oralidade, temporalidade, corporalidade e sexualidade. Tais matrizes de pensamento e ação, saliente-se, não são apenas alternativas às hegemônicas no Ocidente, mas compreendem-se, em certos casos, como frontalmente contrapostas a elas. Como uma das grandes referências para o coletivo curatorial dessas outras matrizes de pensamento e ação, destaque-se a obra da pensadora Leda Maria Martins (2021), presente em diferentes ocasiões-chave do evento. Autora de uma obra ampla, Martins procura dar concretude não apenas a um modelo de temporalidade distinto (que assume manifestamente o caráter da ancestralidade como seu fundamento) da temporalidade moderna ocidental, como também a uma epistemologia fundada em outro padrão de corporalidade.

Na mesma coletiva de imprensa, a equipe curatorial procurou elucidar do que se tratava o título dado a esta edição da Bienal, Coreografias do impossível. Também aí se adensam as pretensões críticas de amplas proporções da 35ª Bienal de São Paulo. Um tanto misterioso e até mesmo paradoxal, o tema-título do evento vinha sendo motivo de muitas hipóteses e especulações por curiosos e pesquisadores desde o momento de seu anúncio. De acordo com a fala de Diane Lima, a sua escolha parte de uma tentativa de tensionamento entre a ordem do discurso e as práticas coreográficas,

visando, a partir desse atrito, vicejar práticas artísticas, estéticas e laborais que permitam imaginar novos mundos. Segundo ela, "está implícito no termo 'coreografia' a criação de um corpo disciplinado, que se move de acordo com comandos, e também por uma determinada escrita"[8]. Assim, os responsáveis por fundamentar discursivamente a disciplina do movimento dos corpos, de suas coreografias, "são governanças que fazem os contextos impossíveis que cada um de nós vivemos no nosso cotidiano. Esses contextos impossíveis dizem respeito às leis, [mas] também às normas, às violências que regulam, restringem e impossibilitam a liberdade do movimento" (Lima *et al.*, 2023).

Desdobra-se daí, dessa particularidade opressiva e microarticulada do poder, a sua própria linha de fuga: a nomeação poética coreografias do impossível procuraria conferir dignidade demarcatória a essas práticas, ainda que fugidias, fugazes, insubstanciais, cuja potência se verifica na sua capacidade de alargamento de sentido do coreografar, a partir de sua própria desobediência à ordem discursiva do *establishment*. Diante das mais variadas práticas de violência histórica colonial, que se acumulam e se estratificam cada vez mais, o que seria visado e desejado na 35ª Bienal é justamente aquilo que se contrapõe, desorganiza e

excede o termo consolidado como "coreografia". Há, portanto, nesse processo curatorial, uma iniciativa experimental de somar valores e valências artísticas que, de maneiras díspares, conectam-se com a ideia de corpos moventes (e dissidentes, insurgentes), criadores de brechas para o possível, mesmo no e apesar do impossível. Ainda segundo Lima:

> [As coreografias do impossível] apresentam estratégias e políticas do movimento que um conjunto de práticas artísticas e sociais vêm criando, tanto para imaginar mundos quanto para acelerar um fim de mundo onde as ideias de liberdade, justiça e igualdade são realizações impossíveis (Lima *et al.*, 2023).

Para Grada Kilomba, por sua vez, seria preciso "não afirmar o que já se sabe diante das violências atuais, mas se lançar ao desconhecido" (Lima *et al.*, 2023). Se a avaliação do grupo curatorial é de que o sistema discursivo estabelecido pela colonialidade, ou mesmo a própria estrutura da linguagem, opera infligindo regramentos, limitações e violências sobre os corpos, seria preciso, portanto, negar estrategicamente quaisquer categorias estandardizadas e não somente supor, mas acolher o desconhecido. No lugar de sugerir

respostas categóricas, seria forçoso "criar um espaço onde novas perguntas podem ser feitas" (Lima *et al.*, 2023).

Já segundo Hélio Menezes, não se trata de simplesmente "elencar as violências que impactam mais corpos específicos do que outros, mesmo porque a violência é generativa" (Lima *et al.*, 2023). Para o curador, o que os moveu em sua pesquisa foi o impacto que diferentes contextos de impossibilidade tiveram sobre os processos criativos e o pensamento dos artistas. Mais do que uma organização categorial de estilos, suportes materiais ou determinações geopolíticas convencionais, o que engendra o conjunto expositivo seria o olhar sobre como essas maneiras de escapar e de fugir do impossível dão transparência a outras maneiras de habitar o espaço e de pensar o tempo. Segue-se daí uma especial relevância conferida às biografias dos artistas presentes na 35ª Bienal. Seguindo Menezes:

> ideia de coreografia, [...] pressupõe [...] uma série de movimentos que o corpo ou os corpos, ao se movimentarem e se mexerem no espaço, abrem também frestas, entretempos, entre-espaços, [...] momentos mínimos de liberdade, [...] momentos mínimos de criação de um novo tempo, de experimentação de um novo espaço (Lima *et al.*, 2023).

Em consonância com seus pares, Manuel Borja-Villel fecha a entrevista defendendo o caráter ensaístico da curadoria em dois sentidos: tanto no literário ("não pretende ser enciclopédica, é uma aproximação subjetiva de um grupo de pessoas"), quanto no teatral, no sentido de um *rehearsal*. Assim sendo, trata-se de um exercício curatorial experimental que assume os próprios limites de pôr em prática essa ação e que, contudo, conclui o curador, "há uma coreografia que salta esses limites" (Lima *et al.*, 2023).

Um outro aspecto com pretensões eminentemente críticas, que ainda poderia ser subsumido ao discurso curatorial em sentido lato, diz respeito à intervenção arquitetônica no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, projetado por Oscar Niemeyer para a Fundação Bienal de São Paulo. Realizado pelo escritório de arquitetura e urbanismo Vão, trata-se de uma intervenção de grandes proporções no próprio projeto modernista do Pavilhão, realizando, entre outras ações, o fechamento do famoso vão aberto da edificação. Como afirmaram os arquitetos responsáveis pela ação: "A proposta mimetiza o projeto de Niemeyer para virar sua obra do avesso" (Sens, 2023). Na medida em que impõe descontinuidades, barreiras e cesuras no cerne do regime de visibilidade e visitação modernistas do Pavilhão, poder-se-ia caracterizar a intervenção arquitetônica em questão

efetivamente como "antimoderna" ou "antimodernista". De fato, essa é também a chave de leitura de Juliana Monachesi (2023), indicando a intervenção do grupo Vão como uma anulação da convergência visual dos visitantes do edifício. Ela recorda que, até então, todas as edições da Bienal de São Paulo conferiam uma centralidade às obras expostas no vão central dos pavimentos, estabelecendo uma condição de "instalação emblemática de tudo o que as bienais sempre quiseram afirmar" (Monachesi, 2023 [s.p.]). Essa disposição espacial da arquitetônica do Pavilhão Ciccillo Matarazzo termina por codificar o olhar do espectador que, ao alcançar o terceiro piso, dirige sua visada para baixo. O resultado dessa intervenção, segundo a crítica, é a "imagem impactante de uma arquitetura transformada e a anulação desse impulso atávico de olhar (e fotografar) lá do alto o que há abaixo" (Monachesi, 2023).

MATERIAL EDUCATIVO

O material desenvolvido pelo educativo, nomeado *Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo* (FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo, 2023), encara os desafios propostos pela equipe curatorial após uma série de diálogos e debates com a equipe

educativa. Nesse sentido, a publicação visa contemplar o objetivo de operar como elemento de mediação, para o público, de certos pontos singulares que compõem a constelação teórica da Bienal.

Apresentamos, a seguir, um panorama de alguns textos que compõem o material, dando maior ênfase crítica a dois deles que consideramos centrais para a compreensão dos objetivos perseguidos pelo corpo curatorial desta Bienal. São eles: "O museu sem objetos", de Françoise Vergès, e "Interioridade negra: notas sobre arquitetura, infraestrutura, justiça ambiental e desenho abstrato", de Torkwase Dyson. Entendemos que esses dois textos conseguem sintetizar de maneira mais eficiente as preocupações e articulações mais evidentes perseguidas nesta Bienal, como a relação do corpo com o espaço, o tempo e a memória ancestral.

"Correspondências entre vozes, uma carta para abrir conversas", carta editorial da equipe do educativo, formada por oito pessoas, encarna performativamente as hipóteses sugeridas pelo corpo curatorial, fabulando um texto por meio de uma voz coletiva em terceira pessoa. Essa voz narradora, criada para estabelecer um vínculo mais poético e menos formal com o leitor, deambula, em caráter especulativo, por questões em torno da possibilidade de coreografar o impossível, revela as influências da teoria do tempo

espiralar de Leda Maria Martins e defende, ainda, a construção de uma educação antidiscriminatória, anunciando sua parceria com o Núcleo de Gênero e Diversidade da Secretaria de Educação de São Paulo.

"*Nhe'* para os guaranis (nhandewa e mbya)", de Sandra Benites, trata dos vários sentidos para as palavras *nhe'* e *aywu* em cada grupo Guarani, evidenciando, assim, os limites da tradução do guarani para o português. "Tramas criativas de corpo e ancestralidade", de Inaicyra Falcão, versa sobre a possibilidade de se pensar os processos de autoidentificação a partir de uma simbiose entre o cotidiano e o sagrado ancestral, tendo como fio condutor a afirmação da história pessoal na vivência da tradição. Os processos de reelaboração, reencenação e experiências lúdicas dessa tradição de origem, na sociedade contemporânea, seriam elementos constituidores de uma pedagogia transcendental propostos em sua pesquisa de arte e educação. Já "Um sentido", de Thiago Vinícius de Paula da Silva e Agência Solano Trindade, é um texto-manifesto em que o líder comunitário do Capão Redondo (zona sul de São Paulo) provoca o leitor a pensar a respeito da desigualdade na distribuição de capital cultural entre as classes. O manifesto chama a nossa atenção para a contradição entre a efervescência cultural nas periferias e o pouco

recurso do Estado voltado para o enriquecimento cultural e artístico dos habitantes dessas regiões menos favorecidas do país.

O conjunto desses textos (juntamente com o ensaio poético "Uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo", de Anderson Feliciano) também apresenta, em seu caráter formal, um desvio das formas-ensaio ou críticas convencionais, optando por uma escrita mais experimental e livre, em consonância com a reivindicação "desviante" do aparato crítico desta Bienal. Mas é, sobretudo, no artigo de Vergès e no ensaio de Dyson que entendemos haver questões e conceitos tônicos da própria exibição, quando postos em relação. E é sobre eles que nos debruçamos com um pouco mais de atenção.

No texto "O museu sem objetos", Françoise Vergès versa sobre uma experiência da autora na Ilha da Reunião, situada a oeste do Oceano Índico e colonizada pela França no século XVII. Sem população nativa, a ilha serviu como colônia de escravizados deportados para trabalharem em plantações de açúcar e café, e continua, ainda hoje, sob domínio francês. Associando-se com o acadêmico reunionense Carpanin Marioutou, Vergès encabeçou o projeto de um conselho regional de esquerda, cuja proposta seria contar a história da população da ilha. A ideia do projeto era construir um museu sem objetos, criando um verdadeiro *détournement* epistêmico-expográfico dentro

da lógica do que vem a ser um museu tradicional. Diferentemente da lógica patrimonialista ocidental, que valoriza o acúmulo material e o seu desdobramento em valor de troca capital, os intelectuais reunionenses buscaram, em seu projeto, causar um atrito epistêmico nessa mesma lógica ao chamar a atenção para o tipo de *éthos* das comunidades diaspóricas, realocadas forçadamente para esse novo espaço insular, e cujos valores filosóficos, éticos e sociais estão assentados na ancestralidade e na tradição oral. A intenção dessa proposta era a de evidenciar que esses povos não estavam conectados com a temporalidade e a espacialidade oriundas da Europa como um todo e da França em particular.

> As mulheres e os homens que o colonialismo francês trouxe para a ilha como escravizados ou trabalhadores contratados não vieram de lugares vazios, sem história, cultura, línguas, leis e formas de organização social. Nosso tempo seria aquele forjado pelas vidas, os movimentos e as lutas dos pobres, colonos, escravizados, contratados e migrantes. Todas as línguas que foram faladas na ilha ao longo de sua história seriam ouvidas — malgaxe, tâmil, bengali, guzerate, bantu, shigazinge, suaíli, chinês —, sem ser sistematicamente traduzidas, pois não queríamos obedecer à regra ocidental da transparência. As ideias que encontraram no terreno da ilha — republicanismo, fascismo, comunismo, anticolonialismo, assimilação colonial — seriam exploradas (Vergès, 2023, p. 45).

Nesse sentido, segundo a autora, o museu sem objetos seria um espaço crítico de criação de novas cartografias do pensamento, de invenção de novos mundos e de outros futuros possíveis. A curadoria previa mais práticas do que exatamente exibições: o visitante contaria com um espaço para o silêncio e a meditação; não haveria interdições para manifestações como risadas ou ruídos; as plantas teriam papel de destaque, destituindo-se a separação entre "natureza" e "cultura"; o museu ofereceria equipamentos de captação de áudio e de vídeo para que os reunionenses pudessem fazer o seu próprio registro visual e sonoro. "O objeto do museu era o momento do encontro, da troca e do conflito. A exposição seria concebida de tal modo que poderia evoluir sem grandes custos" (Vergès, 2023, p. 45).

Enfim, a interrupção do projeto pelo partido conservador da Ilha de Reunião atesta o apagamento de um trabalho coletivo de dez anos, evidenciando a brutalidade do racismo estrutural e do imperialismo político-epistêmico das nações ocidentais. O *museu sem objetos* é, nesse sentido, um documento de extrema importância para se repensar os equipamentos e instituições de arte que operam como verdadeiras máquinas de homologação epistemicidas e racistas, dando continuidade ao projeto morticida

e genocida ocidental que encontra alcunha mais palatável no verbete "colonial":

> O Estado francês poderia ter aceitado um museu sobre a história da escravidão e do colonialismo desde que ele não desse margem para imaginar um mundo pós-racista, pós-capitalista, pós-patriarcal, feminista e queer, desde que a narrativa do progresso sob a tutela europeia tivesse prevalecido, desde que a escravidão e o colonialismo fossem mostrados como equívocos do passado corrigidos pelos Estados que criaram tais regimes. A derrota provou que, sem autonomia total, um museu com um objetivo decolonial está condenado, pois uma instituição descolonizada não pode existir em uma sociedade que não foi inteiramente descolonizada (Vergès, 2023, p. 47).

Já "Interioridade negra: notas sobre arquitetura, infraestrutura, justiça ambiental e desenho abstrato", de Torkwase Dyson, apresenta-se como uma espécie de manifesto da artista, que busca, através de obras abstratas, investigar como o espaço é percebido, agenciado e negociado, sobretudo por corpos negros e racializados. O texto da artista toma centralidade no material educativo, na medida em que sua reflexão teórica reverbera em sua prática, ao desenvolver estratégias espaciais que recuperam e dão dignidade ao movimento dos corpos negros inseridos em uma infraestrutura baseada no controle e na coerção desses corpos. A

pesquisa da artista evidencia a necessidade de se pensar as questões de pertencimento e autodeterminação de visibilidades corporais negras num espaço concebido para sua exclusão. Os espaços urbanos, as histórias arquitetônicas e infraestruturais do mundo ocidental são concebidos a partir de sistemas conservadores da branquitude: seus espaços corporativos e institucionais, invariavelmente, são guiados pela lógica do hipercapitalismo.

Segundo ela, pessoas "racializadas e desprovidas de direitos herdaram esse isolamento geográfico e podem chamá-lo de racismo ambiental" (Dyson, 2023, p.66). Diante de um cenário de aceleração incomensurável dos processos de globalização, favorecido pela tecnologia, percebe-se um aumento exponencial desse racismo ambiental, cuja intensificação é causada pelas mudanças climáticas (via aquecimento global, promovido pela queima de combustíveis fósseis), estimulando ainda mais os traumas vividos por essas populações desassistidas. As consequências desses estragos, sentidas de maneira mais violenta por comunidades periféricas e negras, reverberam como força motriz para a artista repensar as questões do planejamento espacial como preocupação primeira em sua obra. Sendo assim, suas ações enquanto artista visam "desenvolver uma prática refinada de desenho abstrato numa linguagem de

representação arquitetônica e infraestrutural que se proponha a participar de processos de desenvolvimento espacial e de geografias mais habitáveis" (Dyson, 2023, p. 67).

Nesse sentido, também aqui estamos de acordo com Juliana Monachesi, para quem a obra *Blackbasebeingbeyond* (2023) ganha centralidade conceitual-discursiva na elaboração crítico-expográfica entre a equipe de curadores e a Vão Arquitetura. Se, nas outras edições da Bienal de São Paulo, como mencionamos, o vão central do edifício modernista carregava o peso da "carta de intenções" expográfica de suas respectivas edições e caracterizava a centralidade das obras expostas naquele espaço específico, nesta edição essa visualidade foi descentralizada, não por último, pela atração do gigantismo da obra de Dyson, localizada um pouco antes do vão central. De fato, é possível interpretar as três torres metálicas que compõem a obra da artista afro-estadunidense como verdadeiras peças de descodificação dos valores ocidentais. "Essas torres nos falam da 'história das estratégias negras de libertação espacial'" que nos forçam, em última instância, a "desaprender o idioma conhecido" (Monachesi, 2023).

ALGUNS ARTISTAS, ALGUMAS OBRAS

Antes de tudo, cumpre afirmar que nosso propósito aqui, evidentemente, não pode ser o de realizar uma análise exaustiva das obras e dos artistas que figuraram na 35ª Bienal de São Paulo. Antes, propomos a análise de um pequeno recorte que nos parece representativo de algumas das principais tendências críticas levadas a cabo pelo coletivo curatorial das Coreografias do impossível.

Comecemos por enfatizar um dado quantitativo da seleção de artistas, já amplamente divulgado na imprensa. Trata-se do fato efetivamente inédito de que cerca de 80% dos 120 artistas e coletivos artísticos escalados para figurarem no evento são negros, indígenas ou não brancos. Em sua proposta inicial, o coletivo curatorial chegou a trabalhar com o número de 92% composto por artistas não brancos, sendo 76% oriundos de países que não integram o circuito hegemônico da arte moderna e contemporânea — isto é, o assim chamado Norte Global (Gobbi, 2023). Com efeito, Gabriella Angeleti (2023) enfatiza que Coreografias do impossível, "é a edição mais diversificada da bienal até hoje, com foco predominante em artistas do chamado 'Sul Global', incluindo mais de 1.000 obras de 121 artistas, dos quais mais de 80% são não-brancos". O dado quantitativo adquire especial relevância se lembrarmos que a

equipe curatorial se esquiva de responder questões relativas a essas escolhas, ao insistir na ideia de que seu foco está voltado para gestos artísticos que buscam a criação de um mundo possível dentro do impossível. O argumento salvaguardaria a curadoria de críticas, apesar da assimetria geopolítica apontada pelos dados apresentados. Evidentemente, esse dado, por si só, já apresenta uma profunda pretensão crítica em relação ao sistema da arte global e à sua normatividade hegemônica.

Embora seja discutível qualquer tentativa de transposição direta do pertencimento étnico-racial de um artista para suas escolhas estéticas, é inegável que esse panorama quantitativo, por si só, impactará profundamente também a constelação de poéticas do evento. Dentre essa constelação, poderíamos destacar alguns complexos distintos que contribuem maciçamente para dar o tom da exposição. Em primeiro lugar, aquelas obras realizadas em técnicas, mídias e materiais inconvencionais ou mesmo ausentes no interior do sistema moderno das artes, como é o caso, entre outros, das diferentes matrizes de costura, tapeçaria, tecelagem e *patchwork*. A 35ª Bienal de São Paulo é riquíssima em obras de artistas que trabalham — integral ou parcialmente — com essas técnicas, mídias e materiais, dispersas em diferentes contextos da exposição

ou compondo verdadeiras alas dedicadas a elas. Poderíamos citar aqui artistas tão díspares entre si como Arthur Bispo do Rosário, Daniel Lind-Ramos, Igshaan Adams, Judith Scott, Mounira Al Solh, Nikau Hindin, Rosana Paulino, Sammy Baloji, Sônia Gomes, entre outros.

Evidentemente, trata-se aqui de artistas de contextos, práticas e poéticas extremamente distintos, sendo que, na maior parte dos casos, não seria fácil agrupá-los sob um mesmo denominador comum. O que reúne sua produção é o fato de que, por se valerem do trabalho com esses materiais e técnicas, sua obra se situa criticamente na fronteira ou mesmo radicalmente no exterior do sistema moderno das artes. Pois, na medida em que esses materiais e técnicas apresentam um componente ora francamente utilitário, ora ritualístico; borram as fronteiras supostamente estanques entre arte e artesanato; revelam um incontornável entrelaçamento de trabalho intelectual e manual; tornam virtualmente impensável a concepção de trabalho autoral individual fora de certas balizas do trabalho tradicional (e mesmo ancestral), entre outras características — na medida em que o fazem, tais técnicas e materiais não apenas são considerados "menos nobres" ou mesmo alienígenas em relação ao sistema moderno das artes, como também apresentam um

franco potencial de revelar negativamente seus preconceitos e limitações associados à divisão estanque dos binarismos acima. Assim, sua presença maciça em Coreografias do impossível pode ser compreendida nesse seu apelo crítico.

Também chama a atenção, em segundo lugar, a diversidade de temas, estilos e instalações das obras audiovisuais dispostas na Bienal, que confrontam corpos divergentes contra um certo estado de coisas já demasiadamente estratificado por codificações sociais, detentor de significantes despóticos ou mesmo aniquilador de outras potências de ser no mundo. Trata-se, nesse sentido, da reunião de algumas obras audiovisuais dispostas na Bienal, cuja reivindicação desejante e/ou rebelde extrapola as conformidades mitigadoras das potencialidades de um corpo. As instalações do duo berlinense Pauline Boudry/Renate Lorenz (*Moving backwards*, *No time*, no primeiro pavilhão [verde], e *Les Gayrillères*, no segundo [roxo]) são apresentadas em espaços amplos, instigando a participação dos visitantes. *Moving backwards* são imagens-respostas, em que são coreografadas estratégias táticas de respostas ao que as artistas chamam de "backlash reacionário" das políticas contemporâneas. *No time*, por sua vez, propõe uma experiência de desestabilização do tempo e do espaço em suas coreografias. As duas instalações

entram em consonância com a terceira, de caráter mais libertário, em que as artistas conclamam o poder da opacidade dos corpos em ambientes LGBTQIAPN+ (clubes noturnos, subsolos de museus e festas) ou mesmo em manifestações políticas, como um direito de liberdade para aqueles que desejam entrar em cena ou não, mostrar-se ou não, revelar-se ou não.

Suas instalações estão em direta consonância com o documentário *SHAKEDOWN*, da diretora californiana Leila Weinraub, sobre o clube lésbico homônimo de Los Angeles, cuja duração tem função central na dinâmica diegética em que se enseja a suspensão da temporalidade atual para gerar no espectador uma instância participativa naquele espaço das imagens. A obra *Samba do crioulo doido*, de Luiz Abreu, em que o bailarino entra em cena envolto por uma grande bandeira contendo nove bandeiras do Brasil, constitui uma forte performance marcada pela denúncia do mito da democracia racial. Sob a voz de Elza Soares, entoando o refrão "a carne mais barata do mercado é a carne negra", Abreu confronta, com o seu samba negro e *queer*, o racismo da branquitude e do reacionarismo nacionalista em relação aos corpos negros. Chama atenção a tímida apresentação da obra *Min Tanaka em La Borde* (Min Tanaka e François Pain), exposta em uma TV de LED

num canto do primeiro pavilhão (verde). Sua parca instalação, que compromete sobretudo a audição do vídeo, contrasta com a potência das tensões corporais mínimas do dançarino japonês Min Tanaka nos arredores da Clínica La Borde[9]. Nas palavras de Basciano, os movimentos de Tanaka expõem "uma visão do corpo tanto pela sua fragilidade monstruosa quanto pela habilidade de duração" (Basciano, 2023).

A Câmera dos Despossuídos, de Kamal Aljafari, opera como máquina de guerra semiótica contra o arquivo colonial. Seu aparato — uma tela principal ladeada por seis monitores analógicos — desnuda a dupla violência da espoliação israelense: imagens palestinas confiscadas durante o saque ao Centro de Pesquisa da Palestina em Beirute (1982) são hoje exibidas como troféus coloniais nos acervos oficiais de Jerusalém — prova, ao mesmo tempo, de sua expropriação e de sua preservação involuntária pelo opressor. Aljafari rapta essas imagens novamente, mas, desta vez, para desativar sua função original de espólio. Por meio de montagens disruptivas, justaposições e intervenções visuais, ele desloca os registros do campo da posse para o da presença política — não como documentos inertes, mas como armas de reconstrução memorialística.

A obra não se limita a desvelar os mecanismos do apartheid visual; ela performa o gesto anarquívico por excelência. Cada intervenção técnica rasura o arquivo israelense para nele inscrever a memória dos despossuídos, convertendo a própria evidência do saque em testemunho da resistência. O que emerge é uma restituição simbólica radical: o patrimônio cultural outrora negado ressurge como corpo vibrante de insurgência, desestabilizando os alicerces da narrativa colonial.

Esse conjunto de obras dá a perceber um esforço crítico em relação a determinado *status quo* marcadamente presente nos modos de comportamento de matriz branca, heterossexual e ocidental. As estratégias dessas obras, cada qual a seu modo, buscam, invariavelmente, escapar de uma espécie de axiomática estética que não permite que corpos divergentes, desviantes e rebeldes escapem para o primeiro plano de ação. Essas imagens vêm desorganizar, descodificar os fluxos ordinários dos modos de ser e dos comportamentos padronizados, introduzindo linhas anômalas, recombinando os códigos e desfazendo os grandes significantes. São verdadeiros corpos-sem-órgãos que arrastam os códigos correntes para os seus limites, para além da medida, do cálculo ou da cadência aguardados pelo homem moderno racional.

Por fim, poderíamos mencionar também artistas que não necessariamente mobilizam materiais, mídias e técnicas alternativas e subalternizadas, mas confrontam criticamente, de outras maneiras, os vetores hegemônicos do sistema moderno das artes. É o caso, por exemplo, de obras que se valem ou privilegiam sentidos tidos como inferiores ou virtualmente imprestáveis para a contemplação estética (como, paradigmaticamente, o olfato e o paladar), tais como os trabalhos de Ayrson Heráclito, Tiganá Santana e Daniel Lie.

Outro exemplo seria daqueles artistas que Mário Pedrosa um dia caracterizou como "mestres da arte virgem", isto é, artistas classificados como pessoas com transtorno mental ou mesmo internos em instituições psiquiátricas ou outros centros de detenção similares, cuja produção pode colocar em xeque não apenas a fronteira entre arte e terapia, como também alguns dos binarismos mais arraigados nas tradições ocidentais (louco e são, racional e irracional, e assim por diante). Na 35ª Bienal, mencione-se, nesse particular, as obras de Arthur Bispo do Rosário, Aurora Cursino dos Santos, Ubirajara Ferreira Braga, Patrícia Gomez e Maria Jesus Gonzalez, entre outros.

Mencione-se ainda (anti-)obras "artivistas" que desafiam as fronteiras entre ação política e criação estética e, consequentemente, entre ação individual e ação coletiva, assim como entre produção estética e registro histórico-documental, como é o caso dos tantos coletivos de difícil classificação e demarcação presentes na 35ª Bienal: Archivo de la memoria trans (amt); Colectivo Ayllu; Cozinha Ocupação 9 de Julho (MTSC); Frente 3 de Fevereiro; Grupo de Investigacíon en Arte y Política; Movimento dos Artistas Huni Kuin; Quilombo Cafundó; Sauna Lésbica; Taller de Gráfica Popular; Taller NN; The Living and the Dead Ensemble; Zumví Arquivo Afro Fotográfico, entre outros.

O que pode ser apontado como um elemento de identidade nessa grande diversidade de artistas, em suma, é a sua contraposição a diferentes aspectos, seja do projeto moderno ocidental em termos amplos, seja do sistema moderno das artes em específico, particularmente no que concerne a uma série de instâncias de classificação e de binarismos operativos no interior desse sistema, em maior ou menor grau, com maior ou menor índice de cristalização (por exemplo: a separação das linguagens artísticas; a hierarquização dos sentidos humanos habilitados à contemplação estética; os binarismos arte e artesanato, trabalho intelectual e trabalho

manual, trabalho autoral e trabalho tradicional, ação individual e ação coletiva, e assim por diante). Desse ponto de vista, esse modelo de crítica poderia ser caracterizado como sistêmico.

EXPOGRAFIA

Frente à diversidade de aspectos presentes no discurso curatorial e na eleição de artistas e obras da 35ª Bienal de São Paulo, que poderiam ser considerados críticos ao sistema moderno das artes e mesmo à matriz civilizatória que lhe é subjacente, impõe-se a questão acerca dos expedientes expográficos e museológicos que poderiam lhes dar visibilidade e elaborá-los reflexivamente.

O que chama a atenção em Coreografias do impossível é, em primeiro lugar, o caráter francamente econômico dos recursos expográficos mobilizados na ocasião do evento. No que concerne à mediação e elaboração do próprio discurso curatorial, por exemplo, é notável que a 35ª Bienal optou por mobilizar poucos expedientes, em geral consideravelmente convencionais no campo da expografia. Com efeito, para além das já tradicionais publicações físicas e virtuais (catálogo da exposição, material educativo e perfil do evento nas redes sociais), dos igualmente convencionais guias de áudio, das

placas de identificação das obras e artistas, e de um breve texto de apresentação assinado pelos curadores e disposto no hall de entrada do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, o visitante dispunha apenas de poucos recursos expográficos de peso e facilmente acessíveis que poderiam auxiliá-lo na compreensão do conceito curatorial.

É notável, por exemplo, a ausência de recursos específicos dispersos na exposição que retomassem o conceito curatorial e o desenvolvessem a partir de instrumentos concretos, como, por exemplo, a 34ª Bienal, Faz escuro mas eu canto, procurou elaborar com o expediente dos "enunciados". Assim, objetos, cartas, totens e outros mecanismos amplamente disseminados pelo evento desdobravam e davam concretude de diferentes maneiras aos objetivos da curadoria. A falta de tais expedientes se faz sentir, sobretudo, se temos em vista a complexidade e mesmo o caráter propositadamente enigmático e paradoxal do conceito-título da 35ª Bienal, que atinge apenas com considerável dificuldade a maior parte do público. Nesse particular, portanto, dificilmente se pode dizer que Coreografias do impossível contou com recursos críticos inovadores para elaboração discursiva do seu conceito.

Curiosamente, a despeito de toda crítica ao sistema moderno das artes, também a organização e a expografia das obras no espaço

físico do Pavilhão foram realizadas de maneira consideravelmente convencional. Com efeito, ainda que a tenha eventualmente relativizado, a 35ª Bienal não abandonou a organização das obras no espaço segundo os habituais critérios de técnica, material, suporte e tema. Nesse sentido, ainda que possa haver, em certos casos, uma ênfase considerável na exposição de obras realizadas em suportes alternativos, críticos ou subalternizados no referido sistema moderno das artes (como é o caso dos trabalhos dos artistas mencionados acima que exploram costura, tapeçaria, tecelagem e *patchwork*), o fato de que essas obras, não raro, tenham sido agrupadas em alas no espaço do evento acaba por reafirmar um critério crítico que as próprias obras colocam em questão, a saber, a separação das linguagens artísticas. Também toda a ala de artistas gráficos (Taller de Gráfica Popular, Taller NN, entre outros), assim como de outras técnicas, materiais e temáticas dispersas pela exposição, poderiam ser compreendidas do mesmo modo, com maior ou menor intensidade crítica.

Outro aspecto relevante a ser considerado são os textos de identificação dos artistas e suas obras, presentes tanto fisicamente no espaço da exposição, quanto impressos nas publicações ou disponíveis nas redes sociais do evento. A questão que se impõe para

a confecção desses textos — uma questão de maior importância para a tarefa de renovação da crítica sob a "era das bienais" em geral e, particularmente, por ocasião de uma bienal que se compreende como radicalmente crítica ao moderno — diz respeito às suas categorias críticas ao regime de discursividade, à presença ou ausência de determinados critérios avaliativos nos textos, e assim por diante. Por exemplo: que tipo de texto dedicado às obras individuais faria justiça à pretensão de radicalidade crítica do conceito curatorial do evento — um texto mais radicalmente ensaístico, ou poético, ou mobilizando recursos lógicos não ocidentais, e assim por diante? Que tipos de categorias críticas deveriam ser inventadas, resgatadas, desenvolvidas ou imanentemente pervertidas para atender a essas exigências — categorias eminentemente antimodernistas, de outros sistemas das artes, de outros sistemas de pensamento? Ainda é permitida, e mesmo desejável em alguma medida, a presença de algum expediente de avaliação crítica das obras? Se sim, por quais critérios? Como conciliar essas exigências com os imperativos de democratização, popularização e viabilização orçamentária do evento? E assim por diante.

Evidentemente, uma análise adequada desse conjunto de questões transcenderia, e muito, o escopo de um artigo, tendo em

vista que ela careceria de uma abordagem detalhada de uma série de textos críticos utilizados no contexto da 35ª Bienal. Formulemos apenas provisoriamente a hipótese de que seria facilmente demonstrável que, também aqui, o paradigma do sistema moderno das artes não pôde ser rompido com a radicalidade que a proposta curatorial do evento demandaria.

CONCLUSÃO

Recapitulemos nossas reflexões. Se é verdade que a forma-bienal contemporânea — cujo paradigma inicial é a 3ª Bienal de Havana, de 1989 — pode ser caracterizada, em suas grandes linhas, como uma forma-bienal eminentemente crítica a diferentes aspectos e componentes do sistema moderno das artes e da matriz civilizatória moderna ocidental que lhe é subjacente, a 35ª Bienal de São Paulo não apenas encarna essa tendência, mas também explicita enfaticamente sua orientação decolonial e contracolonial. Por essa razão, caracterizamos o dispositivo crítico da 35ª Bienal, em suas grandes linhas, como "sistêmico". Essa orientação se verifica em uma miríade de componentes que procuramos reconstruir neste artigo: desde a própria conformação do coletivo curatorial de

Coreografias do impossível, passando pela própria reconfiguração do espaço físico do pavilhão que sedia o evento até as tendências majoritárias da constelação de artistas e poéticas apresentadas na exposição. Apesar de sua evidente heterogeneidade, todos eles podem ser compreendidos, em suma, do ponto de vista de sua crítica a disposições hegemônicas do referido sistema moderno das artes e da matriz civilizatória moderna ocidental como um todo. Se, por um lado, se trata de uma compreensão contra-hegemônica desde o início, acentuando seu caráter crítico por meio de uma exposição inclusiva, por outro lado, alguns de seus resultados práticos, sobretudo no que concerne à expografia, apresentam soluções contraditórias — que buscaremos apontar a seguir.

Apesar de toda pretensão de radicalidade, é forçoso afirmar que a 35ª Bienal não é especialmente pródiga na criação de novos expedientes críticos, expográficos, educativos e institucionais que poderiam servir de instrumento de mediação entre suas pretensões críticas e o público não especializado. Antes, chamamos a atenção para o fato de que Coreografias do impossível é consideravelmente econômica na mobilização de tais expedientes e dispositivos — até mesmo em comparação com outras bienais recentes e com menores pretensões críticas. Desse ponto de vista, é possível afirmar que seu

modelo de crítica "sistêmica" poderia ainda buscar soluções mais pervasivas para os diferentes aspectos da exposição, sobretudo no que concerne à expografia e aos recursos críticos mobilizados por ela. Chamamos a atenção, aqui, para a permanência de determinados critérios expositivos na organização das obras no espaço que colidem com importantes aspectos do conceito curatorial.

Além disso, ainda que a curadoria tenha trabalhado para modificar uma lógica imanente do percurso do espectador pelos pavilhões do prédio da Bienal, baseada em seu desenho arquitetônico, o resultado nem sempre favorece a invenção de novas coreografias pelos visitantes. Ao contrário, ao sugerir um percurso novo (começar pelo primeiro andar do pavilhão, saltando diretamente para o terceiro e terminando no segundo), finda por determinar esse direcionamento como o caminho adequado a ser trilhado. Afinal, à curadoria de uma exposição de arte não cabe a presunção de inocência, e os rastros por ela deixados invariavelmente serão indagados, questionados, perscrutados. O participante atento, portanto, também não age idilicamente ao acaso pelo espaço expositivo: seus modos de ser afetado são também condicionados por um crivo, por coordenadas de um espaço estriado, por um direcionamento dado de antemão e que não resulta imperceptível. Assim, resta ainda certa dificuldade

de criar uma nova coreografia para os corpos que transitam pela exposição, ao se notar esses resquícios de contradição remetidos pelo próprio coletivo de curadores. Quer dizer, ainda que, por direito, a intenção seja a de fugir do espaço nomológico do corpo disciplinado de acordo com comandos para um certo movimento nomadológico, de experimentar um novo espaço, o resultado da exposição acaba por contradizer esse desejo em questões importantes.

NOTAS

1 Este artigo é produto da pesquisa "Escrever a arte contemporânea: Crítica de arte na era das bienais", financiado pela FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Processo APQ-03532-22). O artigo também se beneficiou do apoio da Bolsa de Incentivo à Pesquisa (BIPDT) da FAPEMIG (Processo BIP-00174-23).

2 Na seção *Directory of biennials*, da página oficial da Biennial Foundation (https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/), contamos 285 bienais cadastradas até o último acesso, em 13 de agosto de 2024.

3 "Em muitos aspectos, essas primeiras bienais podem ser vistas como descendentes diretas do salão do século XIX, agora institucionalizado com seu próprio local (o *Palazzo dell'Arte* em Veneza, o *Carnegie Institute* em Pittsburgh, o complexo de pavilhões e salas de exposições projetadas por Oscar Niemeyer para a segunda edição da Bienal de São Paulo), que expandiu-se muitas vezes e atualizou-se com um novo espírito de internacionalismo, mas ainda fortemente ligado ao gosto conservador do público burguês" (Niemojewski, 2010, p. 93).

4 Evidentemente, essa centralidade não passou despercebida pelos críticos da exposição. Com efeito, Oliver Basciano (2023) analisa a obra de destaque na entrada do primeiro piso dos pavilhões da Bienal, *Parliament of ghosts* (instalação que consiste em uma estrada de ferro circundada por grandes vasos de cerâmica), do ganês Ibrahim Mahama, como um "*show constructed on the scorched earth that colonialism left in its wake*". Pois, conforme lembra o autor, um dos métodos "civilizatórios" do colonialismo do homem branco foi a construção e o uso de linhas ferroviárias, como forma de conquistar e explorar os povos da África, América do Sul e Ásia. Isso configuraria um gesto marcante de uma equipe curatorial que, pela primeira vez em 72 anos de bienal paulistana, é majoritariamente negra. Basciano articula ainda alguns pontos de encontro entre *Uma mulher pensando* (videoinstalação de Aida Harika, Edmar Tokorino e Roseane Yariana) e a gigantesca instalação de Kidlat Tahimik, *Killing us Softly… with their SPAMS…* (*Songs, Prayers, Alphabets, Myths, Superheroes…*). As duas obras, afinal, são contestadoras das violências coloniais: uma que condena diretamente o genocídio Yanomami, e a outra que coloca em campo de batalha os seres mitológicos filipinos contra os ícones da cultura ocidental, questionando a violência neocolonial contemporânea.

5 É verdade que já houve curadorias coletivas em outras edições da Bienal de São Paulo, como a de 1981, em que Walter Zanini organizou "um coletivo internacional que repartiu entre si as diversas áreas de ação, postura que seria seguida, a da curadoria compartilhada, nas edições seguintes da Bienal nos anos 90, em franca recuperação enquanto evento vivo" (Amaral, 2002, p. 22), mas tal coletividade não tinha a pretensão de abolir inteiramente as hierarquias internas ao coletivo.

6 Apesar da pretensão crítica do corpo curatorial, mantendo uma linha de força na estrutura horizontalista das relações laborais, lamentavelmente não podemos dizer o mesmo sobre o modelo de gestão da Fundação Bienal. Publicada na *Revista Select* em 18 out. 2023, a "Carta aberta de repúdio às condições de trabalho na 35ª Bienal de São Paulo" denuncia as más condições de trabalho e o descumprimento da Lei de Acessibilidade n.º 13.146/2015, que contempla trabalhadores pessoas com deficiência (PCDs) e de diversidade étnico-racial e de gênero. Em março de 2024, após investigações feitas pelo Ministério do Trabalho e Emprego, concluiu-se que grande parte das denúncias da carta anônima era verídica, e a Fundação Bienal foi autuada por não cumprir medidas contra assédio sexual e por não incluir PCDs em seus quadros. Além disso, foi constatado que trabalhadores terceirizados cumpriam jornadas diárias de 12 horas, sem direito a folga semanal (Rossi; Vitória, 2024). As investigações em questão, finalizadas com a comprovação e a autuação da Fundação Bienal, colocam em evidência a urgente necessidade de se conceder maior atenção às condições e relações de trabalho no setor de produção cultural, cuja prática de infringir leis trabalhistas é, segundo João Victor Guimarães (2023), "absolutamente recorrente".

7 Todas as referências à coletiva de imprensa poderão ser acessadas em Lima *et al*. (2023).

8 Seria possível aproximar os dizeres de Lima, aqui, à famosa aula inaugural de Michel Foucault no Collège de France, em 1970, em que o autor buscava cercar, nos discursos oficiais, suas formas de exclusão, de dominação, de limitação e de apropriação (Foucault, 1996).

9 Clínica francesa expoente das práticas antipsiquiátricas e de experimentações esquizoanalíticas, propostas por seu fundador Jean Oury e por Félix Guattari.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP,** São Paulo, n. 52, p. 16-25, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i52p16-25. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/32921. Acesso em: 15 jan. 2025.

ANGELETI, Gabriella. The 2023 Bienal de São Paulo lodges kinetic critiques of racism and environmental degradation. **The Art Newspaper**, 13 Sep. 2023. Disponível em: https://www.theartnewspaper.com/2023/09/13/bienal-sao-paulo-2023-dance-environment-racism . Acesso em: 15 jan. 2025.

PUCCIARELLI, Daniel. Escrever a arte contemporânea: Crítica de arte na era das bienais. *In*: FORMAS DE VIDA: Encontro Nacional da ANPAP, 32. 2023, Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: ANPAP, 2023. https://doi.org/10.29327/32anpap2023.668698

BASCIANO, Oliver. 35th Bienal de São Paulo Review: About Bodies. **ArtReview**, 6 set. 2023. Disponível em: https://artreview.com/35th-bienal-de-sao-paulo-review-choreographies-of-the-impossible/. Acesso em: 15 jan. 2025.

DYSON, Torkwase. Interioridade negra: notas sobre arquitetura, infraestrutura, justiça ambiental e desenho abstrato. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.). **Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo**: publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal, 2023. p. 64-73.

ESCHE, Charles. Introduction: making art global. *In*: WEISS, Rachel *et al*. **Making Art Global (Part 1)**: The Third Havana Biennial 1989. London: Afterall Books, 2011. p. 114.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1996.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (org.). **Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo**: publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal, 2023.

GOBBI, Nelson. Curadores da 35ª Bienal de São Paulo anunciam lista final de artistas, com 120 nomes. **O Globo**, 29 jun. 2023. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/06/curadores-da-35a-bienal-de-sao-paulo-anunciam-lista-final-de-artistas-com-120-nomes.ghtml. Acesso em: 15 jan. 2025.

GUIMARAES, João Victor. O pavilhão da bienal se lava em prantos. **Revista Select**, 19 out. 2023. Disponível em: https://select.art.br/o-pavilhao-da-bienal-se-lava-em-prantos/. Acesso em: 15 jan. 2025.

LIMA, Diane *et al*. #35BIENAL Conversa com os curadores [conversation with the curators]. **YouTube**. 27 abr. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S_mdK2VMk5s. Acesso em: 15 jan. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: Poéticas do corpo-tela. São Paulo: Cobogó, 2021.

MONACHESI, Juliana. Bienal sem vão. **Revista Select**, 11 set. 2023. Disponível em: https://select.art.br/bienal-sem-vao/. Acesso em: 15 jan. 2025.

NIEMOJEWSKI, Rafal. Venice or Havana. A polemic on the genesis of the contemporary biennial. *In*: BASUALDO, Carlos; NIEMOJEWSKI, Rafal; FILIPOVIC, Elena. (orgs). **The biennial reader**. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010. p. 88-103.

OSBORNE, Peter. Existential Urgency: Contemporaneity, Biennials and Social Form. *In*: **The Postconceptual condition**. London: Verso Editions, 2018. p. 100-113.

ROSSI, Marina; VITÓRIA, Beatriz. Fundação Bienal de São Paulo recebe nove autuações por violação de leis trabalhistas. **Revista Select**, 2024. Disponível em: https://select.art.br/fundacao-bienal-de-sao-paulo-recebe-nove-autuacoes-por-violacao-de-leis-trabalhistas/. Acesso em: 15 jan. 2025.

SENS, Caio. Bienal de SP: Entenda a polêmica do vão fechado do prédio. **Folha de S.Paulo**, Caderno Ilustrada, 4 set. 2023.

VERGÈS, François. O museu sem objetos. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. (org.). **Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo**: publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo. 1. ed. São Paulo: Bienal, 2023. p. 40-47.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: Artigos e ensaios (1980-2005). Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

SHINNERS, Keely. Return to the body: 35th São Paulo Biennial – *choreographies of zthe impossible*. **Revista ARTHROB**, 2023. Disponível em https://artthrob.co.za/2023/09/15/return-to-the-body-35th-sao-paulo-bienal-choreographies-of-the-impossible/. Acesso em: 15 jan. 2025

SOBRE OS AUTORES

Daniel Pucciarelli é Doutor em Filosofia pela Universidade de Munique. Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais.

Fernando Tôrres Pacheco é Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais e pós-doutorando em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

Artigo recebido em
20 de agosto de 2024 e aceito em
24 de abril de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados:
Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento

UMA INTRODUÇÃO À MEDIAÇÃO CULTURAL PÓS-CRÍTICA

AN INTRODUCTION TO POST-CRITICAL GALLERY EDUCATION

UNA INTRODUCCIÓN A LA MEDIACIÓN CULTURAL POST-CRÍTICA

CAYO HONORATO

Artigos Originais

Cayo Honorato*

https://orcid.org/0000-0002-5220-0691

*Universidade de Brasília (UnB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.221381

e-221381

RESUMO

O artigo propõe uma reformulação da mediação cultural nos termos de uma mediação pós-crítica (ou antropologia das mediações), diante das crises instauradas pela plataformização digital e pelas guerras culturais no campo das artes visuais e da educação. Para tanto, parte de duas situações exemplares (o caso Retomadas e o caso Diva), nas quais algumas "cadeias de equivalência" (político-identitárias) pressupostas pela crítica são interrompidas. O artigo ainda especifica em que sentido emprega o termo "pós-crítico", além de justificar a pertinência do que propõe com base no reconhecimento de uma crise da crítica, paralela ao advento de uma condição pós-crítica. Sua proposta é amplamente informada pela antropologia simétrica e pela teoria do ator-rede de Bruno Latour, sem deixar de reconhecer uma série de outras contribuições.

PALAVRAS-CHAVE Mediação cultural; Museologia pós-crítica; Teoria do ator-rede; caso Retomadas; caso Diva.

ABSTRACT

The paper proposes another way of thinking about gallery education in terms of a post-critical gallery education (or anthropology of mediations), in the face of crises established by digital platformization and cultural wars in the fields of visual arts and education. To do so, it starts from two exemplary situations (the Retomadas case and the Diva case) in which some (political-identitarian) 'chains of equivalence' assumed by criticism are interrupted. The article also specifies in what sense it employs the 'post-critical', in addition to justifying the relevance of its proposal based on the recognition of a crisis in critique, parallel to the advent of a post-critical condition. Its proposal is broadly informed by Bruno Latour's symmetrical anthropology and actor-network theory, while also acknowledging a series of other contributions.

KEYWORDS Gallery Education; Post-Critical Museology; Actor-Network Theory; Retomadas Case; Diva Case.

RESUMEN

El artículo propone una reformulación de la mediación cultural en términos de una mediación post-crítica (o antropología de las mediaciones), ante las crisis generadas por la plataformización digital y las guerras culturales en el ámbito de las artes visuales y la educación. Para ello, parte de dos situaciones ejemplares (el caso Retomadas y el caso Diva) en las que algunas "cadenas de equivalência" (político-identitarias) presupuestas por la crítica son interrumpidas. El artículo también especifica en qué sentido emplea lo "post-crítico", además de justificar la pertinencia de su propuesta basándose en el reconocimiento de una crisis de la crítica, paralela al advenimiento de una condición post-crítica. Su propuesta está ampliamente informada por la antropología simétrica y teoría del actor-red de Bruno Latour, sin dejar de reconocer una serie de otras contribuciones.

PALABRAS CLAVE Mediación cultural; Museología post-crítica; Teoría del actor-red; caso Retomadas; caso Diva.

CC BY

DUAS SITUAÇÕES EXEMPLARES

No dia 11 de maio de 2022, as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz comunicaram o cancelamento da participação do núcleo Retomadas na exposição Histórias Brasileiras, a ser inaugurada em 1º de julho no Museu de Arte de São Paulo (MASP), diante da impossibilidade de incluir nesse núcleo a representação completa das retomadas que o intitulavam, em razão do veto, por parte do museu, a um conjunto de cartazes do Movimento Sem Terra e às fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ (Benites; Diniz, 2022). Nos dias seguintes, parte do debate público repercutiu que a decisão do museu configurava um tipo de censura. Embora o termo tenha sido empregado com sentidos diversos pelos diferentes atores, de um modo geral, referia-se a uma restrição em termos de conteúdo, particularmente, a uma tentativa de reduzir a dimensão política das lutas sociais travadas pelo MST e outros agentes em favor da reforma agrária e da demarcação dos territórios indígenas.

No dia seguinte, por exemplo, o Acervo João Zinclar, o Coletivo de Arquivo e Memória do MST e a Direção Nacional do Movimento assinaram uma nota conjunta, na qual apontaram "a gravidade desse tipo de construção de conhecimento que invisibiliza a luta da classe trabalhadora", convocando "toda a comunidade cultural e entidades que representam as lutas do povo brasileiro para este debate, que se reveste da urgência de *não ceder à censura e ao apagamento de nosso maior patrimônio*: nossa capacidade de luta organizada para construir um outro modelo de sociedade" (MST, 2022, grifo meu). Em nota de 14 de maio, o MASP afirmou que o cancelamento se deu "pela impossibilidade de incluir [...] 6 obras de fotógrafos ligados ao Movimento Sem Terra – MST, solicitadas pelas curadoras ao departamento de produção do museu, *muito fora dos prazos do cronograma estabelecido em contrato*"; e se defendeu da acusação de censura, "algo inadmissível em uma instituição democrática como o MASP" (MASP, 2022a, grifo meu).

O debate prosseguiu envolvendo outros componentes, como o pedido feito por Sandra Benites de demissão da curadoria adjunta do MASP e a solicitação de artistas como Cildo Meireles para que suas obras não fossem mais incluídas na exposição. Em 20 de maio, o museu finalmente recuou de sua decisão, reconhecendo "falhas

processuais e erros no diálogo com as curadoras" (MASP, 2022b). Além disso, propôs, entre outras coisas, adiar a abertura da exposição para incluir na mostra o núcleo Retomadas completo. O caso tem outros elementos, mas o resumo acima é suficiente para a discussão que pretendo fazer aqui.[1]

A percepção do museu de que admitir "falhas processuais" o isentaria da acusação de censura pode ser questionada pelo entendimento de que as decisões técnicas relativas ao cronograma, entre outros artefatos sociotécnicos (contratos, estatutos etc.), têm uma dimensão política. Nesse caso, estaríamos diante de uma posição crítica, que se afirma contra uma posição tecnocrática. Observe-se, no entanto, que ela se apoia em uma contraposição da classe trabalhadora à classe dominante, mais do que na compreensão de que o domínio da técnica não se separa do domínio da política; de que as "questões de fato" podem ser englobadas pelas "questões de interesse" (Latour, 2012, p. 129-177) — o que, a propósito, poderia associá-la a uma posição pós-crítica, como veremos mais adiante. De todo modo, o caso ganha outra complexidade a partir do momento em que um "terceiro termo" se insere no debate.

Em matéria de 23 de maio, o jornal *Folha de São Paulo* publicou a posição de funcionários e ex-funcionários do museu que trabalharam

na exposição, ouvidos em anonimato. Perguntados se houve censura dentro do MASP, a resposta foi não. Mas o que parece avalizar a posição dos diretores do museu manifesta uma crítica contundente à instituição, ao revelar "uma equipe de produção sobrecarregada e funcionários de várias áreas descontentes com os salários, bem como uma série de atrasos e falhas de comunicação na montagem de 'Histórias Brasileiras'" (Moraes; Perassolo, 2022). Sendo assim, como compatibilizar o argumento de que a censura por parte do museu "invisibiliza a luta da classe trabalhadora" com a afirmação dos trabalhadores do museu de que não houve censura, mas sim um problema relacionado às condições de trabalho precarizadas?

Ao pressupor o todo pela parte, seja quando reivindica falar em nome da classe trabalhadora, seja quando totaliza o museu como representante da classe dominante, a acusação de censura não reconhece que o museu, ele próprio, também abriga uma luta de classes. Do mesmo modo, ela pressupõe uma dimensão crítica da acusação que, em última análise, invisibiliza a luta dos trabalhadores do museu. Em contraponto, seria preciso considerar que há pelo menos duas posições críticas: uma para a qual houve censura, outra para a qual não houve censura; e que elas são e não são contraditórias entre si, dependendo do enquadramento

que fazemos do problema. Porém, não basta reconhecer que os funcionários não se confundem com a direção do museu. Embora compartilhem com a primeira posição que o alvo de suas críticas são os diretores, para os funcionários — convém repetir — não houve censura. De fato, seria mais razoável fazer essa afirmação do que conceber a ideia de que os funcionários não fazem parte do museu. No entanto, mais do que antecipar uma posição nesse debate, uma abordagem pós-crítica se interessaria por saber como aquelas duas críticas se articulam; qual coletivo elas poderiam agregar.

Pouco mais de um ano antes, no dia 30 de dezembro de 2020, a artista Juliana Notari (2020) fez uma postagem no Facebook comunicando que, finalmente, terminava o ano com *Diva* pronta, após "quase 11 meses de muita persistência, convivência e aprendizado". Ela descreveu o trabalho como "uma grande escultura feita à mão" ou, ainda, "uma enorme escavação em formato de vulva/ferida [...], recoberta por concreto armado e resina" (Notari, 2020). Além disso, relatou, entre outras coisas, que o trabalho dialoga com questões que "remetem à problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica" (Notari, 2020) — o que,

de algum modo, situa a forma da "vulva/ferida" na paisagem ao redor, remanescente das plantações de monocultura e da indústria sucroalcooleira no Nordeste brasileiro.

Quatro anos depois, a postagem contabiliza mais de 32 mil interações, 25 mil comentários (em português, inglês, espanhol, francês, alemão, italiano, polonês, russo etc.) e 15 mil compartilhamentos. A maioria dos comentários está concentrada nas primeiras semanas após a postagem, indicando que sua viralização – ou "propagabilidade" (Jenkins, Ford e Green., 2015) – foi imediata. Para Jenkins, Ford e Green (2015, p. 39), na propagação, "o público tem um papel ativo [...], em vez de somente servir como portador passivo da mídia viral: suas escolhas, seus investimentos, seus interesses e propósitos, assim como suas ações, determinam o que ganha valor". Mas sabemos que os algoritmos também participam desse processo. As ferramentas de recomendação do Facebook buscam maximizar o engajamento dos usuários, favorecendo a circulação de conteúdos controversos, que angariam posições discordantes, conflitos de identidade, processos de radicalização, discursos de ódio etc. (Fisher, 2023). Mais propriamente, a propagação da postagem resulta da coemergência entre usuários e sistemas algorítmicos, tendo por

ambiente um "colapso de contextos" que favorece sua circulação por diferentes "comunidades de destino" (Cesarino, 2022).[2]

Nesse ambiente, comentários misóginos são recorrentes. Alguns acusam a artista de misandria ou sexismo reverso; pedem a construção de um pênis gigante para que haja "equidade". Também questionam o fato de uma obra "tão feminista" ter empregado homens na sua construção. Mulheres também fazem comentários nesse sentido. Uma delas diz que às vezes odeia ser "parte da raça feminina". Essas contestações compreendem outros tópicos, relativos a questões estéticas, morais e políticas. Alguns apontam a inadequação entre certa ideia de como a beleza feminina deveria ser representada e o que lhes parece um tipo de arte "que estimula e agride". Outros sugerem que o mundo está cada vez pior, que o mal está entranhado nele; que não se trata de arte, mas sim de uma erotização e perversão da natureza. Há também os que entendem que isso decorre dos anos de esquerda no Brasil, que teriam facilitado o acesso ao dinheiro público no período; e assim por diante.

Até aqui, temos algo parecido com o que aconteceu no caso Queermuseu (Honorato; Silva, 2021), no sentido de uma "polarização" entre detratores e defensores da arte, que repõe uma divisão entre "conservadores" e "progressistas", eventualmente embalada por uma

politização das pautas morais conforme a gramática das guerras culturais (Rocha, 2021). Algumas dessas pautas se repetem aqui, independentemente de sua pertinência, como a que põe em questão o financiamento público da produção cultural. Mas há diferenças importantes a serem notadas entre um caso e outro. Uma delas é a ocorrência, no caso *Diva*, dos "detratores progressistas". Essa associação entre os antagonistas da arte e o progressismo pode parecer inusitada. As rejeições à arte contemporânea costumam vir dos setores conservadores, que geralmente vinculamos à direita reacionária. Afinal, desde o modernismo, as práticas artísticas assumiram um lugar (revolucionário) de vanguarda cultural que, salvo exceções, esteve politicamente vinculado ao campo da esquerda.

Ocorre que as "cadeias de equivalência" do progressismo à esquerda e, por sua vez, do conservadorismo à direita têm sido interrompidas (ou recombinadas) por diferentes fatores.[3] A ascensão das políticas identitárias enquadrou setores da esquerda como conservadores, racistas, sexistas etc. (Gilroy, 1987; Mbembe, 2016). Do mesmo modo, a promoção das pautas ambientais problematizou a relação de setores da esquerda com a ideia de progresso, ao defender certo preservacionismo em contraponto aos interesses desenvolvimentistas, além de denunciar a violação da

floresta e de seus habitantes por governos tanto de esquerda quanto de direita (Latour, 2004; Brum, 2019). De resto, conservadores tradicionais passaram a ser vistos como "esquerdistas" pela extrema direita, que, nesse processo, assume uma estética de inconformidade e transgressão, além de uma postura antissistêmica, que historicamente foram associadas à esquerda (Nagle, 2017; Teitelbaum, 2020; Cesarino, 2022; Stefanoni, 2022).

Assim, há comentários que, repercutindo a politização da pandemia, questionam o dinheiro gasto para se fazer a obra em um momento no qual se contabilizavam "mais de 200 mil mortos por covid-19 no Brasil". Muitos comentários chamam a atenção para as questões ambientais. Alguns marcam o Greenpeace, imputam o desmatamento da área à construção da obra, enquanto outros reprovam o uso do concreto e da resina para expressar uma relação entre cultura e natureza. Outros ainda se preocupam com os animais que poderiam cair ou ficar presos na escavação. Há também comentários sobre questões de classe, gênero e raça. Alguns acusam o trabalho de explorar mão de obra negra, taxando a artista de feminista liberal, burguesa ou "brankkka". Outros entendem que relacionar a representação de uma vagina ao feminismo seria uma postura excludente das pessoas trans. Em um comentário

atipicamente longo, alguém critica o texto "academicista e burguês" com que a artista tenta justificar a obra, que, para ele, contradiz totalmente o que está escrito.

O caso também apresenta outros elementos, mas o resumo acima é igualmente suficiente para a discussão que pretendo fazer aqui.[4] Os que saem em defesa da arte, imaginando se contrapor a posições conformistas, machistas, racistas, ecocidas etc., como se elas pudessem ser englobadas enquanto suas antípodas, deparam-se com uma realidade bem mais complexa, repleta de inversões e desencaixes, na qual uma posição crítica pode se revelar tradicional e elitista, dependendo do enquadramento do problema. Como vimos, alguns comentários vinculam o trabalho à necropolítica bolsonarista, avaliam que ele desrespeita as pautas ambientais e os direitos humanos. Em suma, os detratores não correspondem a um segmento homogêneo em termos político-identitários, embora possam ser agregados segundo critérios recursivos e emergentes (Cesarino, 2022). Nesse sentido, uma posição crítica pode inadvertidamente se opor a posições "progressistas". Mesmo que as críticas sejam coerentes na escala de um comentário a outro, elas não necessariamente oferecem uma avaliação sistêmica do caso. Conforme a antropóloga Letícia Cesarino (2022, p. 107), "o

plano da agência dos usuários e das plataformas não é o mesmo". Enquanto o primeiro se limita à postagem e interação com determinados conteúdos, o segundo é de ordem funcional, atuando na infraestrutura que enquadra e distribui esses conteúdos.

Certamente, essa leitura considera que os detratores também são críticos e que seus comentários são igualmente "válidos". Independentemente de expressarem uma falta de informação (ou mesmo desinformação) ou uma sensibilidade bem-informada, todos esses comentários fazem parte da controvérsia em questão. Logo, não poderiam ser dispensados, sob risco de enviesamento da realidade a ser analisada. Para ser compreendida, a controvérsia deve ser acompanhada em seus desdobramentos materiais. Se a discriminação do que é válido recorre a concepções *a priori*, ou se pressupõe uma estabilidade das cadeias de equivalência que estão sendo interrompidas, assume o risco de se tornar alheia às crises e transformações em curso, nas quais seus próprios critérios podem estar envelhecendo. Portanto, mais do que saber quem está certo nesse debate, uma abordagem pós-crítica estaria interessada em compreender como a dinâmica fractal e multiescalar desse e de outros casos se comporta.

O QUE É O PÓS-CRÍTICO?

O adjetivo "pós-crítico" pode parecer esdrúxulo, mas não sugere aqui nenhuma superação da crítica, no sentido de um "depois" da crítica, muito menos seu abandono, no sentido de uma rendição às formas de dominação. Do mesmo modo, embora possua elementos de uma "crítica" da crítica, não seria justo reduzi-lo a uma anticrítica. O termo sugere, antes, uma *desautomatização* da crítica, por exemplo, a partir do momento em que ela começa a se basear em critérios envelhecidos pelas mudanças, oscilações e inversões em curso. Ou ainda, um *deslocamento* ou *redistribuição* da crítica, no sentido de uma "sociologia (pragmática) da crítica" em vez de uma "sociologia crítica", tal como proposto pelos sociólogos Luc Boltanski e Laurent Thévenot (2020).

Para sua elaboração, recorro a teorias e conceitos diversos, tais como: virada ontológica (Descola, 2023; Castro, 2011), virada pragmatista (Lapoujade, 2017), sociologia da crítica (Boltanski; Thévenot, 2020; Boltanski, 2011), teoria do ator-rede (Latour, 2012), semiótica material (Law, 2009; Kohn, 2013), explicação cibernética (Bateson, 2025; Cesarino, 2022), museologia pós-crítica (Dewdney *et al.*, 2013) etc.; que não se recobrem mutuamente e podem, cada um deles, ser considerados pelos próprios autores que os empregam

como abertos, incertos e passíveis de revisão. Como propõem os educadores Tara Fenwick e Richard Edwards (2010, p. 8, tradução minha), a respeito da teoria do ator-rede, "talvez a maneira mais segura de falar sobre a ANT [*Actor-Network Theory*] seja como um conjunto de práticas para se aproximar da complexidade e de seus problemas no mundo".[5]

A seguir, repasso algumas ocorrências do termo "pós-crítico", buscando delinear seu campo semântico, para, em seguida, especificar o sentido em que devo empregá-lo aqui. O propósito desta revisão é, principalmente, observar que, em tais ocorrências, o termo corresponde a sentidos muito diversos, por vezes contraditórios entre si, que não poderiam ser confundidos um com o outro. Podemos inclusive considerar que possuem procedências distintas; que respondem a demandas e contextos diversos; que, embora estejam empregando o mesmo termo, falam de coisas díspares. Nesse caso, mais do que identificar um tronco comum entre os diferentes usos do termo, a revisão nos permitirá salientar que, embora as questões deste artigo sejam provenientes do (ou pretendam incidir no) campo das relações entre as artes visuais e a educação, o sentido de pós-crítico que ele utiliza difere significativamente daquele encontrado em cada uma dessas áreas.

Por fim, ela também nos permitirá sublinhar que, em razão dessa disparidade de sentidos, o adjetivo tem uma utilidade provisória, enquanto não encontramos um nome mais adequado para o que ele busca descrever.

No campo das artes visuais, o termo aparece em um artigo do crítico e historiador Hal Foster (2012; 2015),[6] no qual é associado à demissão da crítica pelas guerras culturais a partir dos anos 1980; à promoção de um "relativismo debilitante" – em vez de um "pluralismo robusto" – que pretensamente nos libertaria das "camisas de força" históricas, teóricas e políticas; a uma rejeição do *julgamento* enquanto espécie de direito moral presumido pela avaliação crítica; a uma recusa da *autoridade* enquanto tipo de privilégio político que permite ao crítico falar em nome de outros, sem muitas vezes examinar sua própria vontade de poder e verdade; e a um ceticismo quanto à *distância* que o crítico procura assumir em relação a seus objetos, ainda que nem toda crítica dependa de um "distanciamento correto" – como no caso de algumas intervenções artísticas.

Foster (2012; 2015) se refere especialmente a dois "metacríticos": o antropólogo Bruno Latour e o filósofo Jacques Rancière; para os quais, segundo ele, a vontade desmistificadora da crítica termina produzindo uma nova ordem de fetichismo. Para Foster, ambos

permaneceriam presos ao mesmo círculo vicioso que denunciam: no caso de Latour, por apontar que os modernos continuam sendo fetichistas ou que os críticos fetichizam seus próprios métodos ou disciplinas; e, no caso de Rancière, por condenar a projeção da crítica de que o espectador deve ser "ativado", propondo que essa "passividade" seja superada por uma "ativação para além da simples tomada de consciência". Foster também questiona a atribuição de poderes e propriedades humanas às coisas e imagens, além de duvidar da relevância disso para a arte contemporânea. Mas sua leitura entende que as agências são propriedades humanas, enquanto, para Latour, importa justamente reconhecer que as agências não são exclusivamente humanas. Em suma, embora admita certa fadiga da crítica, Foster recomenda que o pós-crítico seja recebido com desconfiança.

Já no campo da educação, o termo "pós-crítico" pode ser encontrado particularmente no âmbito das teorias do currículo, onde se refere a perspectivas que se preocupam com as conexões entre conhecimento, poder e identidade. As teorias pós-críticas são, nesse contexto, aquelas que não se limitam a uma lente (crítica) de classe social, contemplando perspectivas (pós-críticas) de gênero, raça e sexualidade na discussão sobre desigualdade e justiça social

– o que a filósofa Nancy Fraser (2006) chamou de "conflitos 'pós-socialistas'". Feita essa distinção, no entanto, o termo se aplica explicitamente a perspectivas *críticas*, que buscam desconstruir estruturas de reprodução das hierarquias sociais, das narrativas, identidades e epistemes dominantes, que estão baseadas em relações de poder. Para Boltanski (2011), por exemplo, um efeito colateral dessa crítica "abrangente" é considerar que os atores sociais são iludidos, passivos e dependentes – o que poderia indesejavelmente resultar em sua desmoralização ou mesmo desencorajamento.

Em diferentes momentos de seu livro *Documentos de identidade*, o educador Tomaz Tadeu da Silva (2002, p. 97) se refere às teorias que descreve na seção intitulada "as teorias pós-críticas" como sendo "críticas" (entre aspas) ou *críticas* (sem as aspas), além de influenciadas pelos campos teóricos dos estudos culturais, do pós-estruturalismo e dos estudos pós-coloniais. A propósito, é o que Fraser (2006, p. 231) também propõe: "uma teoria *crítica* do reconhecimento [da diferença]". Para o educador, a "aparente disjunção" entre uma teoria crítica e uma pós-crítica reside na distinção "entre uma análise fundamentada numa economia política do poder e uma teorização que se baseia em formas textuais e discursivas de análise. Ou ainda, entre uma análise materialista,

no sentido marxista, e uma análise textualista" (Silva, 2002, p. 145). Desse modo, o pós-crítico pressupõe mudanças epistemológicas, associadas às perspectivas feminista, negra e *queer*, no sentido, porém, de uma ampliação (ou recalibragem) das teorias críticas, capaz de nos oferecer "um mapa muito mais completo e complexo das relações sociais de dominação" (Silva, 2002, p. 146).

Como se pode notar, o "objeto sintético" dessas teorias "pós-críticas" continua sendo as relações de poder e dominação, que, no entanto, estruturam as teorias críticas. Se, por um lado, as teorias pós-críticas problematizaram alguns dos elementos das teorias críticas, como a oposição entre ciência e ideologia enquanto separação entre verdadeiro e falso, a concepção de conhecimento como algo exterior ao poder, ou ainda, a ideia de uma consciência centrada e unitária, baseada em conotações racionalistas e cartesianas; por outro, as teorias críticas "não nos deixam esquecer [...] que algumas formas de poder são visivelmente mais perigosas e ameaçadoras do que outras" (Silva, 2002, p. 147). Em última análise, para Silva (2002, p. 147, grifo meu), "a teoria pós-crítica deve se *combinar* com a teoria crítica para nos ajudar a compreender os processos pelos quais, através de relações de poder, nos tornamos aquilo que somos".[7]

Uma posição semelhante é adotada por autores que propõem o termo "(pós) crítico", admitindo que as diferenças entre as teorias crítica e pós-crítica "se inscrevem em redes conceituais de discursos e práticas que têm aspectos em comum, mesmo que, por vezes, pareçam antagônicas" (Pacheco; Sousa, 2016). Noutros termos, "ainda que diferentes nas suas análises conceptuais", elas "têm em comum uma mesma base categorial, que pode ser encontrada no modo como defendem um projeto humanista para a educação e contestam o currículo definido a partir de padrões de resultados" (Pacheco; Sousa, 2016, p. 72). Em suma, diferentemente do que ocorre nas artes visuais, o termo, para a educação, tem uma dimensão "positiva", a ser promovida em vez de questionada.

A ocorrência mais antiga do termo que encontrei vem do campo da filosofia da ciência, em que o pós-crítico parece problematizar a exigência de uma distância do crítico (ou cientista) em relação a seus objetos. Em livro publicado originalmente em 1958, com o subtítulo "por uma filosofia pós-crítica", o químico e epistemólogo Michael Polanyi (2005) defende uma fusão do pessoal e do objetivo no que ele chama de "conhecimento pessoal". Para ele, em cada ato de conhecimento, há um comprometimento intelectual, uma contribuição apaixonada ou participação inevitável

de quem conhece no que está sendo conhecido — sem que isso resulte numa imperfeição axiomática ou faça do conhecimento algo meramente subjetivo. Referindo-se a Santo Agostinho, para quem *nisi credideritis non intelligetis*, Polanyi entende que a crença é a fonte (ou condição) de todo conhecimento. Isso significa que, sem crença, não há inteligência, ou ainda, que, sem algo em que se acredita, não há compreensão/entendimento — o que, para ele, é uma expressão pioneira da filosofia pós-crítica.

Aqui o pós-crítico caracteriza uma tentativa de superar, na elaboração de outra objetividade, a separação entre crença e razão que o pensamento crítico moderno teria consolidado nos séculos anteriores, sobretudo a partir de Descartes. Para Polanyi (2005, p. 279), "o cientismo [ou positivismo] moderno aprisiona o pensamento tão cruelmente quanto as igrejas o fizeram". Ele entende que o homem moderno perdeu a capacidade de aceitar uma afirmação objetiva como parte das suas próprias convicções, ou ainda, que a "mente crítica", ao desacreditar a crença, desprezou uma de suas faculdades cognitivas, bem como a beleza da ciência. Para o epistemólogo, "acreditamos ingenuamente que poderíamos nos livrar da reponsabilidade pessoal por nossas crenças por meio de critérios objetivos de validade" (Polanyi, 2005, p. 282). Em

contraponto, sua interpretação da máxima agostiniana sugere que "o processo de examinar qualquer tópico é tanto a exploração do tópico, quanto uma exegese de nossas crenças fundamentais" (Polanyi, 2005, p. 281).

Podemos assimilar alguns princípios dessa filosofia, assim como talvez as artes visuais e a educação o tenham feito, mas meu ponto de partida é outro. Refiro-me a um método ou posição elaborados no âmbito de um projeto de pesquisa e programa público chamado *Tate Encounters: Britishness and Visual Culture*, realizado entre 2007 e 2010, cuja publicação principal se intitula *Post-critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*. Não se trata exatamente de uma posição representativa do campo da museologia, e os próprios autores (Andrew Dewdney, David Dibosa e Victoria Walsh) ressalvam que o livro "não é um projeto do pós-crítico", mas um trabalho que permite entrevê-lo "para além de um esboço, no decurso de uma pesquisa colaborativa na qual o livro se baseia". Também afirmam que o livro consiste em um "ensaio metodológico para uma possível prática e posição da museologia pós-crítica", ou ainda, que ele espera mostrar que "a metodologia da pesquisa e sua análise envolvem uma reflexividade tanto em seu empreendimento teórico quanto em seu empreendimento prático" (Dewdney *et al.*,

2013, p. 16, 244). Destaco a seguir duas características principais do pós-crítico, tal como elaborado por essa pesquisa.

Conforme a primeira, o pós-crítico diz respeito a um tipo de relação entre teoria e prática. Dessa perspectiva, a crítica teria se tornado um empreendimento teórico que não submete sua atualidade à realidade da prática ou daquilo que se constrói empiricamente. Desse modo, a própria vinculação pretendida pela crítica entre a análise política e a transformação social ameaça se desfazer. Em contraponto, o pós-crítico assume uma orientação empírica, pragmática e reflexiva. Seria preciso dizer *radicalmente empírica*, para não confundi-la com um empirismo positivista, que absolutiza os dados e se desencarrega da transformação da realidade. Mais particularmente, o pós-crítico denomina uma pesquisa *embutida nas práticas* do museu, que dessa forma busca trabalhar produtivamente em meio a ambiguidades complexas, propiciadas pelas múltiplas bifurcações que a prática apresenta ao processo de teorização e vice-versa; podendo assim produzir relatos mais situados e nuançados. Noutros termos, o que a museologia pós-crítica propõe é uma espécie de *micrologia*, capaz de facilitar "um entendimento mais aprofundado do ambiente institucional em que decisões foram tomadas, estratégias foram

formuladas e políticas foram implementadas" (Dewdney; Dibosa; Walsh, 2013, p. 121).

Conforme a segunda característica, o pós-crítico envolve um tipo de relação entre instituições e, por consequência, entre disciplinas ou áreas do conhecimento. No caso dos *Tate Encounters*, essas instituições são o museu e a universidade. O primeiro costuma ser visto como estando no lugar da prática, enquanto a segunda, no lugar da teoria e, por vezes, da crítica. Assim, é também o papel dessas instituições que o pós-crítico coloca em questão, ao sugerir que a atualidade da pesquisa universitária seja submetida ao crivo das práticas museológicas, tanto de suas contingências quanto de seus enfrentamentos. Ele também sugere que a pesquisa se constitua numa relação de *colaboração* entre aquelas instituições — o que não significa se colocar a serviço da instituição, mas sim considerar suas circunstâncias em vista da elaboração de problemas em comum. A colaboração implica um "tornar-se com" (Haraway, 2023) aquilo que excede (ou mesmo contraria) uma vontade própria, considerando materialmente tanto a contribuição quanto a resistência de outras agências. Em suma, o pós-crítico envolve a consideração de problemas (híbridos) que emergem naquilo que seria uma falha

epistêmica produzida por aquela dupla separação: primeiro entre teoria e prática, depois entre universidade e museu.

CRISE DA CRÍTICA/ CONDIÇÃO PÓS-CRÍTICA

Antes, porém, de se manifestar nesse âmbito particular como uma posição metodológica, o pós-crítico estaria associado a mudanças mais amplas, de caráter histórico e epistemológico, que me parece oportuno esboçar aqui, a fim de avaliarmos sua pertinência. É nesse contexto, e não de forma abstrata, que o pós-crítico propõe uma reformulação da crítica sobre outras bases, que consideram uma crise (ou debate a respeito) da crítica e da razão teórica (Baudrillard, 2007; Thompson, 1981; Bourdieu, 2013; Ellsworth, 1989; Eagleton, 2014; Sedgwick, 2020), diante da tarefa de compreender uma realidade cada vez mais complexa, multifacetada e polifônica. Certamente, a própria crítica pode ser pensada como um objeto multifacetado: da grande empresa filosófica às polêmicas cotidianas, passando por atitudes, formas de pensar, estilos de interpretação ou mesmo pela ideia de esfera pública (Foucault, 2007; Eagleton, 1991; Felski, 2015); em vez de uma posição incondicional, quando não um lugar de verdade, supostamente comprometido com

um exercício engajado de cidadania, irrefletidamente atribuído ao que devemos fazer em arte ou educação. Por isso, é imprescindível examinar a qual crítica o pós-crítico se refere e porque ela estaria se tornando inoportuna.

Em uma entrevista a Bruno Latour em 1990, intitulada "O fim da crítica", o filósofo Michel Serres (1996, p. 169-221) manifesta seu desinteresse pelo "parêntesis crítico" que, no âmbito da filosofia, assume desde Kant uma vontade de *purificação* que, em última análise, seria responsável pela divisão entre as coisas-em-si, reservadas às ciências naturais, e os humanos-entre-eles como objeto das humanidades; uma posição incapaz de pensar uma série de vínculos entre natureza e cultura, humanos e não humanos. Ao descartar os pormenores do processo científico, a crítica, para ele, seria um argumento preguiçoso, quando não trapaceiro. Serres afirma ainda que o lugar da crítica é "menos plausível ou interessante do que o da coisa julgada ou criticada". Juntam-se a isso as chamadas "filosofias da suspeita",[8] que se dedicam a desvelar, denunciar e explicar, em vez de implicar-se. Para Serres, "vale mais descrever os seus achados do que criticar a torto e a direito". Coerentemente, seus livros "mergulham a técnica na antropologia e a geologia ou a climatologia na política e no direito, sem esquecer a operação

inversa" – em um exercício de comparatismo generalizado, de descrição das relações (ou mesmo de aproximação) entre diferentes tempos e disciplinas.

Ainda segundo Serres (1996), o lugar "augusto" arrogado pela crítica, como aquilo que possui a última razão, faz com que a filosofia se torne "verdadeiramente policial". O objetivo do crítico, além de flagrar alguém que dissimula ou esconde alguma coisa, é "escapar a toda crítica possível". O crítico se posiciona "nas costas de toda a gente e convence toda a gente de que não tem costas". Para Serres, em contraponto, "não se trata da questão de se sentar na cadeira do juiz, mas de inventar um novo direito". Nesse sentido, "o momento crítico já não consiste em dar à filosofia o direito de tudo julgar, [...] mas a responsabilidade de fazer, inventar, produzir o que permitirá produzir, inventar, afirmar um direito, [...] aplicar uma ciência". Serres também se contrapõe à importância demasiada que se confere à ciência, entendendo que o racionalismo também se aplica a domínios exteriores às regiões científicas. Para ele, a história mostra que a fronteira entre o que é e o que não é ciência flutua sem parar. Noutros termos, "as terras separam-se, mas as águas misturam-se, como o claro e o obscuro".

Por sua vez, no ensaio *Jamais fomos modernos*, publicado no ano seguinte a essa entrevista, Latour (1994, p. 7-17) retoma o problema da "crise da crítica", considerando que os críticos desenvolveram três repertórios distintos para se referir à realidade: a naturalização (dos fatos), a socialização (do poder) e a desconstrução (do discurso) – aos quais associa, como ele mesmo reconhece, de forma rápida e um pouco injusta: Changeux, Bourdieu e Derrida.[9] Em sua avaliação, "cada uma destas formas de crítica é potente em si mesma, mas não pode ser combinada com as outras". Ocorre que objetos híbridos[10] — que atravessam as fronteiras entre os domínios de cada uma daquelas críticas, enquanto "questões de interesse altamente complexas, historicamente situadas e ricamente diversas" (Latour, 2020) — estão agora em toda parte,[11] tecendo redes (sociotécnicas) ao mesmo tempo objetivas como a natureza, coletivas como a sociedade e narradas como o discurso.

A impossibilidade de analisar uma continuidade entre os diferentes domínios daquela "tripartição crítica" se explica, segundo Latour (1994), porque "nós somos modernos". Desse modo, para que as redes sociotécnicas se tornem compreensíveis, seria preciso "alterar a própria definição do mundo moderno". Em sua avaliação, ao tentar acabar com a exploração do homem pelo homem, tanto o socialismo

quanto o capitalismo multiplicaram-na indefinidamente. Ao tentar controlar a natureza, produziram ecocídios e a possibilidade de extermínio da própria espécie humana. Consequentemente, "a vontade de ser moderno parece hesitante, algumas vezes até mesmo fora de moda". Diante disso, alguns se tornam antimodernos, adotando uma posição abertamente antissocialista ou se filiando a um obscurantismo ecológico; enquanto outros se afirmam como pós-modernos, suspensos entre a dúvida e a crença nas promessas da emancipação e da ciência.

Embora considere que o termo tenha muitos sentidos, Latour (1994) entende que o moderno é "duas vezes assimétrico: assinala uma ruptura na passagem regular do tempo [...] [e] um combate no qual há vencedores e vencidos". Desse modo, a hesitação em ser moderno se manifesta a partir do momento em que "não podemos mais assinalar a flecha irreversível do tempo nem atribuir um prêmio aos vencedores". A hipótese de seu ensaio é que a palavra "moderno" designa dois tipos de práticas: *hibridação*[12] e *purificação* – cuja eficácia depende da manutenção dessas práticas como separadas entre si. Mas essa separação teria se tornado insustentável quando a multiplicação dos híbridos, recalcada pelo moderno, começa a cobrar algum tratamento. A hibridação promove misturas entre

gêneros de seres, humanos e não humanos, construindo aquilo que Latour chamou de *redes*. A purificação, por sua vez, separa tais seres em zonas ontológicas distintas (natureza e sociedade), correspondendo ao que ele chamou de *crítica*. O ponto é que uma precisa da outra para se desenvolver e, no período histórico que chamamos de modernidade, estiveram desde sempre em operação. Nesse sentido, o que Latour pretende compreender são as passagens entre uma coisa e outra, assim como por que se separam.

Para Latour (1994, p. 19), a partir do momento em que passamos a abordar o mundo natural e o mundo social *simetricamente*, em vez de *separadamente*, deixamos de ser modernos. Essa abordagem simétrica "engloba" (isto é, assimila transformando) a própria *constituição moderna*, que sustenta aquela separação por meio das *garantias* que oferece. Desse modo, ela se apresenta não como crítica, mas sim como estudo das *redes*; portanto, sem mais separar política e ciência, coisas e humanos, cidadãos e não humanos (artefatos, animais, plantas etc.), sem tampouco desconsiderar a crítica, isto é, sem novamente separar a hibridação da purificação, a proliferação da antinomia, os múltiplos arranjos. Em resumo, ela deve tomar o moderno como se fosse um tecido inteiriço, de forma semelhante a como a etnologia tratou as naturezas-culturas pré-modernas,

seguindo, descrevendo e discutindo as associações produzidas pelos atores, reagregando os coletivos de que participam – uma proposição que será mais bem evidenciada em sua introdução à teoria do ator-rede (Latour, 2012).

Ainda segundo Latour (1994, p. 40), no começo, a crítica moderna foi capaz de se contrapor ao obscurantismo dos antigos poderes, ao desvelar os fenômenos naturais que eles "dissimulavam", separando os mecanismos naturais do que seriam simplesmente necessidades sociais ou preconceitos humanos. Em seguida, foi a vez das ciências sociais se contraporem à "falsa natureza",[13] separando o que seria "realmente" científico da parte ideológica das ciências naturais. A "potência crítica" dos modernos reside, no entanto, nesta dupla linguagem: eles podem (a) mobilizar a natureza em meio às relações sociais (os fatos científicos são construídos em laboratório), preservando sua transcendência (a natureza existe em si mesma e para si mesma, sem obedecer aos humanos nem buscar influenciar seu destino, e nada podemos contra suas leis); e, ao mesmo tempo, (b) conceber leis inevitáveis para a sociedade (assim como o Leviatã, o poder seria uma força social implacável), preservando sua imanência (os humanos constroem seu próprio destino). De uma perspectiva simétrica, porém, atenta ao trânsito

entre essas linguagens, "tudo acontece no meio, [...] tudo ocorre por mediação, por tradução e por redes". O problema é que, para os modernos, "este lugar não existe".

As práticas de mediação configuram, portanto, o impensado da constituição moderna, que, apesar de permiti-las ou mesmo facilitá-las, nega ou ignora sua existência. Mas, se a constituição moderna não permite compreender uma de suas metades, é o próprio fundamento da crítica — poder recorrer à transcendência para desvelar a imanência (e vice-versa) e, ao mesmo tempo, inverter esses princípios sem parecer contraditória, conforme lhe convenha — que se encontra abalado. Com isso, as operações de desvelamento e denúncia que caracterizam a crítica se esvaziam; tornam-se "uma competência entre outras, a gramática de nossas indignações" (Latour, 1994, p. 48). A partir disso, todas as fontes de acusação se tornam objeto de análise; elas são uma "modalidade histórica" que atua em nossas atividades, mas não mais sua explicação final. Neste momento, segundo Latour (1994, p. 51), "tomamos consciência de que as explicações ainda não haviam começado, e que [...] jamais fomos modernos, nem críticos".

Treze anos depois, no artigo "Por que a crítica perdeu a força?", publicado originalmente em 2004, Latour (2020) avalia a debilitação

da crítica de modo bem mais pragmático, tanto no sentido de chamar a atenção para um problema emergencial, apoiado em "dúvidas incômodas" e "sinais perturbadores", diante de uma onda crescente de negacionismo, desconfiança em relação aos fatos científicos e teorias da conspiração de todo tipo; quanto no sentido de propor — à maneira de William James ou Alfred North Whitehead — o retorno a uma "atitude realista", que "*acrescente* realidade aos fatos", há muito abandonada pelo espírito crítico. Sua preocupação é ainda maior quando o próprio arsenal da crítica — que muitas vezes denunciou o papel da ciência ocidental no desenvolvimento das forças produtivas, na operacionalização de certos mecanismos de poder, no estabelecimento de padrões normativos — começa a ser utilizado pelo obscurantismo reinante, ainda que de maneira oportunista, ao empregar "o mesmo argumento da construção social[14] para destruir provas duramente conquistadas que poderiam salvar nossas vidas" (Latour, 2020, p. 177).

O diagnóstico de Latour segue vigente, tendo sido agravado pela generalização da dissonância cognitiva (Festinger, 1957), que, em tempos de plataformização digital, tornou-se "coletiva" (Rocha, 2023). Nos últimos anos, diante da ascensão da extrema direita, são inúmeras as situações em que fomos levados a defender o que

antes criticávamos: a democracia liberal, a autoridade científica, a punição jurídica, a grande mídia, as leis de incentivo à cultura, as instituições culturais, as exposições de arte etc. De certo modo, esse é o diagnóstico de Foster (2015): "após o 11 de setembro [de 2001], a demanda por afirmação nos EUA foi tão forte [...] [que] ainda hoje há pouco espaço para a crítica". Mas, para o crítico, a saída consiste no *restabelecimento* da crítica por meio da adoção de "critérios mais robustos", não em sua *renovação*. Para tanto, a proposta de Latour envolve cultivar um realismo ou "segundo empirismo" voltado para o que ele chama de "questões de interesse" (*matters of concern*), em vez de "questões de fato" (*matters of fact*); para as *coisas* (que também significam *assembleias*, *agregados*, *reuniões*, *associações*) em vez dos *objetos* supostamente sólidos e derradeiros. Noutros termos, a saída para Latour (2020, p. 199) consiste em fazer da crítica "uma investigação diversificada, lançada com as ferramentas da antropologia, filosofia, metafísica, história e sociologia, para detectar *quantos participantes* precisam se reunir em uma *coisa* para fazê-la existir e mantê-la existindo" — o que exemplifica uma abordagem pós-crítica.

Mas por que a crítica se debilitou? Segundo Cesarino (2022), a rapidez com que a lógica da plataformização digital tem impactado

o conjunto das interações sociais produz zonas de opacidade entre sistemas algorítmicos e usuários, resultando em um estado de liminaridade e crise permanente dos sistemas sociotécnicos — o "novo normal" do capitalismo pós-neoliberal —, que se propaga em baixa intensidade, mas de forma persistente. As mudanças que isso acarreta são incapazes de romper com o sistema preexistente, mas se manifestam por meio de oscilações, inversões e recombinações antiestruturais do conteúdo e da função das categorias que delimitam as concepções de realidade e organizam a experiência no mundo pré-digital, tais como: público-privado, fato-ficção, puro-impuro, igual-diferente, esquerda-direita; em um processo que o antropólogo Louis Dumont (1997 *apud* Cesarino, 2022) chamou de "englobamento do contrário". Desse modo, "os limites holísticos do sistema fazem com que a dinâmica da alternância entre as camadas fique assim 'trancada' em inversões de fluxo [como um líquido em ebulição], e o sistema passe a oscilar de forma caótica entre os extremos que o delimitam" (Cesarino, 2022, p. 67), sem uma perspectiva de superação *a priori*. Daí as vantagens da explicação cibernética — conceito emprestado de Gregory Bateson (2025) —, que trabalha com noções de causalidades coemergentes e recursivas, possibilitando um enfoque transversal dos fenômenos emergentes, a fim de captar

dinâmicas imprevistas e não lineares, provocadas por agências distribuídas em vez de individuais.

O PÓS-CRÍTICO SEGUNDO A ANT / A MEDIAÇÃO PÓS-CRÍTICA

Embora Latour não pareça ter empregado ele próprio o termo pós-crítico, sua teoria do ator–rede (ANT)[15] é uma das principais referências para a museologia pós-crítica, particularmente para o estudo organizacional que esse projeto realiza durante a produção de uma das exposições da Tate Britain, em 2008, intitulada *The Lure of the East* (O fascínio do Oriente). Considerando o trânsito entre essas referências, resumo adiante as principais ressalvas da ANT à sociologia crítica, reunidas na proposta de uma *sociologia das associações* — que também nos servirá de referência para a elaboração de uma mediação cultural pós-crítica. Note-se que aquela proposta, além de ser outro nome para a ANT, pode também ser chamada de *sociologia das mediações*.

Para Latour (2012), a sociologia crítica esteve ironicamente comprometida com projetos de engenharia social, que de algum modo quiseram aplainar o caminho para a modernização. Em meio à pressa pelo progresso, ela passa a substituir "o que deve ser

explicado" (*explanandum*) pela "explicação social" (*explanans*). Isso significa recorrer aos mesmos agregados, por exemplo, uma "força" ou "impulso social" ocultos, para revelar a causa primordial de um fenômeno específico, tal como a desigualdade ou a dominação, induzindo, quem sabe, sua transformação; mas desconsiderando uma série de outras agências e relações — o que termina sobrepondo uma racionalidade teórico-explicativa à experiência em questão. Além disso, ela entende que somente a sociologia pode oferecer essa explicação abrangente, que essa tarefa não está ao alcance dos atores sociais e que eles tampouco poderiam suportar suas revelações. Imersos em suas realidades, os atores precisariam se iludir com a existência de algo "mais" que o social conduzindo suas ações — por exemplo, um poder divino ou simbólico. De resto, a sociologia crítica avalia que as objeções dos atores às explicações que ela oferece são a melhor prova de que ela está certa. Porque eles não captam o quadro inteiro de suas realidades, deveriam ser considerados, no máximo, como "informantes", isto é, como participantes das vivências, mas não das explicações.

Já o que ele chama de sociologia das associações pretende retomar o trabalho interrompido pela sociologia crítica, de seguir, reunir e conectar os traços deixados pelos diferentes atores, que

fazem e desfazem grupos, coletivos e redes de modo praticamente ininterrupto. Assim, ela concebe o social como "um movimento que liga coisas não sociais" (Latour, 2012, p. 158), dissolvendo a ideia de um domínio preexistente, capaz de explicar determinado fenômeno ou realidade. Além disso, para não silenciar os atores, que podem não ser humanos, adota, em contraponto à explicação social, o que Latour chamou de *infralinguagem*, isto é, um conjunto de práticas e técnicas que permite aos analistas estar atentos à *metalinguagem* dos atores, possibilitando-lhes ainda se deslocar de um quadro de referência a outro, ou melhor, entre maneiras distintas de conceber e representar o mundo. Esse deslocamento é necessário especialmente quando mudanças ocorrem muito depressa e as entidades a serem analisadas se multiplicam. Desse modo, o propósito da ANT é registrar as conexões entre quadros instáveis, mais do que estabilizá-los por meio de uma explicação *a priori*. Ou ainda, "deslocar a atenção para os *entres*, antes que para os *entes*" (Marras, 2020, p. 48).

É oportuno registrar aqui a distinção feita pelo autor entre intermediários e mediadores. Ambos figuram como meios de produção das associações, referem-se a conexões empiricamente rastreáveis entre os atores e são tipos de conexões conforme a

qualidade de suas agências: enquanto os primeiros transportam causas, significados ou forças sem alterar aquilo que carregam, os segundos transformam, traduzem, distorcem e modificam o que transmitem, cobrando por isso um reconhecimento pleno de sua atuação. No fim das contas, segundo Latour, são o que produz todas as diferenças de que precisamos entre os dois tipos de sociologia. O trecho a seguir é especialmente significativo dessa distinção:

> Em se tratando dos intermediários não há mistério algum, pois o que entra prediz perfeitamente o que sai: não estará no efeito nada que já não tenha estado na causa. [...] Para os mediadores, a situação é outra: as causas não pressupõem os efeitos porque propiciam apenas ocasiões, circunstâncias e precedentes. Em resultado, muitas coisas *estranhas* podem surgir de permeio (Latour, 2012, p. 92).

Convém observar que o antropólogo não se refere aos mediadores da mediação cultural, mas sim aos *conectores* que, na feitura do social, operam causalidades circulares em vez de retilíneas. Para os mediadores, uma variedade de agentes interfere no decurso de uma ação, deslocando seus objetivos iniciais. Noutros termos, eles reconhecem que "entre a premissa e a consequência, existe um abismo hiante, um absoluto *non sequitur*" (Latour, 2012, p. 74). Desse modo, concebem a ação como "um nó, uma ligadura, um conglomerado de

muitos e surpreendentes conjuntos de funções [*agencies*]", que por isso "deve permanecer como surpresa, acontecimento, mediação" (Latour, 2012, p. 72-74). Portanto, enquanto a sociologia crítica acredita em *poucos* mediadores e *muitos* intermediários, para a sociologia das associações há um número *infindável* de mediadores, e sua redução a intermediários é uma exceção a ser explicada. Muitas vezes, diminuir o número de conectores é uma exigência da agenda (emancipatória) com que a crítica se compromete, prescindindo de inventariar e relacionar os diferentes mundos que os atores elaboram uns com os outros. É nesse sentido que Latour (2012, p. 47) afirma que, enquanto os sociólogos do social pairam como anjos, "transportando poder e conexões quase imaterialmente", os praticantes da ANT precisam se arrastar como uma formiga "para estabelecer até o mais insignificante dos vínculos".

Mas é também a ideia do "natural", enquanto sede de uma objetividade indiscutível, que será dissolvida pela ANT, simultaneamente à renovação do social. Como escreveu o antropólogo Stelio Marras (2020, p. 39), "ao bem estabelecido argumento do pós-social haverá de corresponder o do pós-natural". Para tanto, a ANT produzirá um deslocamento das "questões de fato" para as chamadas "questões de interesse", nas quais não há mais descontinuidade entre

"natural" e "social", "objetividade" e "construção", "ciência" e "política". Com isso, ela postula que a realidade se desdobra nas controvérsias científicas e que a concretude dos fatos deriva do aumento do número de mediadores. Conforme o sociólogo Tommaso Venturini (2010, p. 3), "a objetividade só pode ser buscada se multiplicamos os pontos de observação". Mas isso não significa facultar a interpretação da realidade a "pontos de vista múltiplos" sobre uma "mesma" coisa – o que, segundo Latour, corresponde ao relativismo pós-moderno. Como ele afirma, "é a própria coisa [fato, natureza, realidade] que se permitiu ser desdobrada como múltipla e, portanto, ser apreendida através de diferentes pontos de vista" (Latour, 2012, p. 171). Essa posição se contrapõe tanto à "*indiferença* em relação à realidade que acompanha as múltiplas representações 'simbólicas' da 'mesma' natureza", quanto à "*unificação prematura* [das questões de fato] operada pela 'natureza'" (Latour, 2012, p. 171-172).

Feito esse resumo, podemos enfim retomar a discussão sobre a mediação cultural. Em um texto de 2012, intitulado "Experiências de mediação crítica e trabalho em rede nos museus", o educador Javier Rodrigo Montero (2016) se refere à ANT de Latour para propor que o museu seja considerado "um ator em um plano simétrico de relações e tensões com outros agentes, sem demarcar uma hierarquia ou

relação pré-determinada". Desse modo, ele se contrapõe a uma visão do museu como "um agente social privilegiado, distribuindo categorias e relações a partir de sua centralidade". O educador integra o coletivo Transductores, que, assim como Carmen Mörsch (2012), é uma referência importante para a mediação crítica no Brasil. Coerentemente, no texto de Montero, a perspectiva da ANT informa o posicionamento da mediação como uma prática *crítica*. Mas haveria nisso uma contradição, que pode ser detectada em diferentes abordagens do que o educador chamou de "conversações culturais complexas".

Para Montero (2016), a mediação deve se posicionar como uma "investigação coletiva", dedicada ao desenvolvimento de "conversações culturais complexas", com base em "processos de largo prazo" – que, portanto, não se restringem a visitas, oficinas e outras atividades pontuais. Desse modo, a mediação seria conduzida pelo trabalho de "comunidades de aprendizagem", das quais participam múltiplos atores, saberes e discursos, que excedem os limites disciplinares do museu, ao mesmo tempo em que eventualmente reúnem diferentes setores do museu em processos colaborativos. Sua proposta também entende que o museu seja "um espaço de tensões, de conflitos, de relações de alteridade, de diálogos complexos,

inacabados e cheios de contradições". Desse modo, o museu, para ele, se apresenta como "uma instituição conflitiva *per se*, aberta a definições e antagonismos", que "aceita o desafio de uma esfera pública múltipla, alternativa, sem definição prévia, poliforme e aberta". Até aqui, tudo parece condizente com uma perspectiva pós-crítica. Porém, o educador entende que, diante disso, "a pedagogia em museus [...] não pode isentar-se de se produzir nos mesmos termos de dissonância".

Aqui podemos identificar uma diferença entre a mediação crítica e uma mediação pós-crítica. Para a primeira, as questões complexas têm, naturalmente, vários lados, mas cada uma delas é uma mesma questão, em relação à qual diferentes lados assumem diferentes posições. É diante dessa multiplicidade de posições, portanto, que a mediação crítica não pode se isentar, que ela também precisa se posicionar. Já para a segunda, é a própria questão que se tornou múltipla, de modo que os vários lados são, antes, suas partes constitutivas, não aquilo de que devemos nos separar. Diante dessa multiplicidade, "posicionar-se" corre o risco de amputar prematuramente a complexidade da questão. Daí, novamente, a necessidade de se deslocar entre um quadro de referência e outro, de mobilizar a infralinguagem, de considerar o que os diversos

atores estão dizendo e fazendo, de relativizar a pressa da agenda emancipatória e de elaborar a crítica sobre outras bases, atentas ao lugar dos *entres*, ao impensado da constituição moderna. Somente assim podemos ter conversações efetivamente complexas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As condições para a atuação de um projeto de mediação cultural pós-crítica, embutido nas práticas institucionais, não podem ser pressupostas. Certamente, o mesmo poderia ser dito em relação à mediação crítica, para que ela se constitua como uma investigação coletiva de largo prazo, baseada em processos colaborativos – o que também é uma expectativa da mediação pós-crítica. Ambas relutam em ser reduzidas à difusão pontual de experiências consumadas noutras instâncias; ambas questionam a subalternização do educativo em face do curatorial e do expositivo, apresentando-se como lugares de produção de conhecimento e compartilhamento de saberes, a partir das suas próprias questões, em interdependência com outras instâncias.

No entanto, deslocar-se entre quadros de referência (ou enquadramentos do problema), práticas de representação e sistemas

de valores diversos, ampliar em vez de resumir o número de entidades, conectores e associações a serem considerados, desdobrar problemas híbridos e emergentes, compor novos coletivos etc. exige ainda outras condições, favoráveis ao desenvolvimento de uma dimensão descritivo-reflexiva da mediação, propriamente documentária, e não apenas crítico-interventiva. Afinal, se entre as proposições da oferta cultural e as apropriações por parte dos públicos existe uma considerável descontinuidade, um absoluto *non sequitur*, as consequências práticas das interações entre arte e públicos, entre outras instâncias, não podem ser desconsideradas.

Mas o que justifica uma mediação pós-crítica? Como tentei mostrar nas duas situações apresentadas no início do texto, uma crítica realizada em nome da classe trabalhadora pode inadvertidamente desconsiderar a luta de outros trabalhadores; uma crítica endereçada a detratores da arte, tomados por extensão como reacionários, pode irrefletidamente se opor a posições de algum modo progressistas, geralmente associadas à arte. Em ambos os casos, elas imaginam se dirigir a determinado destinatário, quando, de fato, se deparam, ao mesmo tempo, com diferentes comunidades de destino, que praticam elas próprias "modelos de reconhecimento bifurcado" (Cesarino, 2022). Isso ocorre porque —

sem se darem conta disso, supondo que seus enunciados efetuam causalidades retilíneas ou suscitam respostas estimuladas, em vez de automotivadas — circulam por (ou buscam incidir em) uma esfera pública plataformizada, na qual um "colapso de contextos" opera de forma sistêmica ou infraestruturante, desestabilizando as divisões que organizam o real e, finalmente, sustentam a eficácia da crítica.

O resultado é que, nesse processo, determinadas identidades hifenizadas pelo discurso crítico (movimento social–classe trabalhadora *versus* museu–classe dominante; defensores da arte–progressistas *versus* detratores–reacionários) se desconectam ou se recombinam de maneira invertida: trabalhadores-do-museu (na medida em que aparecem como um "terceiro incluído", ao mesmo tempo parte do museu e da classe trabalhadora) e detratores–progressistas (que parecem surgir de um *non sequitur*: se são detratores da arte, logo não deveriam ser progressistas). A identificação dessas inversões não pretende desestimular (acriticamente) a construção de outro modelo de sociedade, de outro estado de coisas, entre outros horizontes da crítica, mas apontar que, em uma realidade complexa (que se encontra "do avesso"), se o caso é transformá-la efetivamente, precisamos nos tornar "sensíveis aos tipos bizarros

de conjuntos" (Latour, 2012, p. 353), estar atentas/os às causalidades menores (empiricamente rastreáveis) dos processos sociais, que podem ser distribuídas, recursivas e emergentes — o que parece implicar uma reorientação mais ecocognitiva do que estritamente política. Daí o interesse da mediação pós-crítica pela explicação cibernética (para além da ANT), mais do que pela explicação social.[16]

Posto isso, penso que a mediação cultural está bem posicionada para abordar *o que surge de permeio*, retomando o movimento de "*composição progressiva de um mundo comum*" — o que é também *fazer política*, no sentido de *levar em conta*, mais do que *pôr em ordem* novas entidades, sem substituir os próprios atores (Latour, 2012, p. 360). Por isso, transformá-la em uma *antropologia (mais que humana) das mediações*, emancipando-a da sua tarefa (geralmente prescritiva) de "emancipar os públicos" de uma suposta incompreensão da arte — sobretudo quando essa "emancipação" resulta na sobreposição de uns valores culturais sobre outros —, parece-me especialmente relevante (se não urgente) em tempos de plataformização digital e guerras culturais, diante das crises instauradas por tais processos.

NOTAS

1 Mais detalhes sobre o caso podem ser conferidos em: Horonato, 2025; VVAA, 2025.

2 Cesarino toma o conceito de "colapso de contextos" (*context collapse*) emprestado de Danah Boyd (2014), que o propôs para "entender como jovens usuários das primeiras mídias sociais lidavam com a dificuldade de manter, no universo on-line, a separação de papéis sociais existente na vida off-line: por exemplo, minimizar as chances de que conteúdos direcionados a amigos fossem visualizados por familiares, empregadores etc." (Cesarino, 2022, p. 117). Cesarino (2022, p. 118), no entanto, o reinterpreta em um sentido mais amplo, "redimensionando a perspectiva intersubjetiva do interacionismo para uma chave propriamente cibernética".

3 Diferentemente da noção de identidade, o conceito de cadeia de equivalência, elaborado pelos cientistas políticos Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015), refere-se a posições específicas em um dado contexto estrutural. Na relação de equivalência, a identidade do objeto é dividida: "por um lado, ele mantém o seu próprio sentido literal; por outro lado, simboliza a posição contextual em que é um elemento substituível". Nela, os elementos relacionados podem aparecer agregados ou separados, conforme a situação.

4 Mais detalhes sobre o caso podem ser conferidos em: Honorato, 2024.

5 Exceto quando indicado, todas as traduções de referências em língua estrangeira são de minha autoria.

6 Originalmente publicado em 2012 na revista *October*, o texto foi republicado em 2015 com o título "Post-critical?", no livro *Bad New Days*, em que aparece com pequenas alterações.

7 É preciso reconhecer que, no caso de Boltanski (2011, p. 43-49), também há uma perspectiva de *compatibilização* da sociologia crítica com a sociologia da crítica, vertida, porém, ao apoio às atividades críticas dos atores sociais.

8 A expressão pode ser atribuída a Paul Ricoeur, que cunhou o termo "hermenêutica da suspeita" ou "escola da suspeita" em seu livro *Freud e Filosofia* (1965), em referência a ele-

mentos comuns ao pensamento de Marx, Nietzsche e Freud, que, para ele, seriam os "mestres da suspeita".

9 Jean-Pierre Changeux (1936) é um neurobiologista francês que, entre outras descobertas e invenções, desenvolveu um modelo da consciência sob a forma de "uma teoria do espaço neuronal de trabalho consciente", segundo a qual a consciência é compreendida a partir de suas bases materiais, biológicas e bioquímicas, conforme "uma visão fisicalista" fundada em mecanismos moleculares (Moura, 2011). Bourdieu e Derrida, por sua vez, dispensam apresentações.

10 Na época, o objeto híbrido que Latour toma como exemplo é o buraco na camada de ozônio, mas, se quisermos atualizá-lo, poderíamos considerar o aquecimento global, a covid-19, a inteligência artificial (IA) etc. No caso da IA, podemos nos referir à convergência entre sistemas algorítmicos e processos cognitivos primários, ou ainda, à atuação das plataformas como infraestruturas para as quais os usuários externalizam seu fluxo de consciência, recorrendo, para tanto, a modelos de comportamento animal etc. (Cesarino, 2022, pp. 98 ss.).

11 O marco histórico-temporal para Latour, a partir do qual se pode notar a proliferação dos híbridos, é o ano de 1989, que simboliza a queda do socialismo e o consequente triunfo das democracias capitalistas ocidentais, mas no qual também são realizadas as primeiras conferências sobre o estado global do planeta, que, por sua vez, simbolizam — simetricamente — o fim do capitalismo e de suas vãs esperanças de conquista ilimitada da natureza.

12 Noutros lugares do texto, Latour também chama esse tipo de prática de *tradução* ou *mediação*.

13 A expressão "falsa natureza" poderia aqui ser substituída por "cientificismo", "dominação científica", ou ainda, "mito da neutralidade científica" (Japiassu, 1975).

14 O argumento a que Latour se refere aqui seria aquele segundo o qual os fatos científicos são construídos socialmente, ou seja, condicionados ou influenciados por questões sociais, devendo ser explicados a partir de causas ou interesses sociais — o que termina produzindo um afastamento dos fatos. Esse argumento, no entanto, difere daquele de Latour e Woolgar (1986), para quem os fatos científicos são construídos (em laboratórios) material e metodologicamente, a partir da reunião de muitos elementos — o que propõe, ao contrário, aproximar-se dos fatos

de maneira mais realista, isto é, "daquilo que as variegadas vidas materiais têm para oferecer (Latour, 2012, p. 130-164).

15 Optei por manter o acrônimo ANT (de Actor-Network Theory) em inglês, pelos mesmos motivos de Latour: para não perder a palavra ant, que significa "formiga". Para o antropólogo, o artrópode — em função do "trabalho de formiguinha" que realiza — é uma boa metáfora para a disposição que o sociólogo das associações deve ter.

16 O contraste feito inicialmente por Bateson (2025, p. 401) é entre a explicação cibernética e a explicação causal. Para o autor, a explicação cibernética é sempre negativa, diferentemente da causal, que é geralmente positiva: "consideramos quais outras possibilidades poderiam ter ocorrido e então nos perguntamos por que muitas dessas alternativas não foram adiante, de modo que a ocorrência em questão era uma das poucas que poderia, na verdade acontecer".

REFERÊNCIAS

BATESON, Gregory. A explicação cibernética. *In*: BATESON, Gregory. **Rumo a uma ecologia da mente**. São Paulo: Ubu, 2025. p. 401-411.

BAUDRILLARD, Jean. **Forget Foucault**. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

BENITES, Sandra; DINIZ, Clarissa. "A todas as pessoas convocadas...". **Select**, 12 mai. 2022. Disponível em: https://select.art.br/basta-masp/. Acesso em: 27 maio 2023.

BOLTANSKI, Luc. **On critique**: a sociology of emancipation. Cambridge: Polity Press, 2011.

BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. **A justificação**: sobre as economias da grandeza; tradução de Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2020.

BOURDIEU, Pierre. Crítica da razão teórica. *In*: BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 41-237.

BOYD, Danah. **It's Complicated**: The Social Lives of Networked Teens. New Haven; London: Yale University Press, 2014.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas**: Um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Porto Alegre: Arquipélago, 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CESARINO, Letícia. **O mundo do avesso**: verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu, 2022.

DESCOLA, Philippe. **Para além de natureza e cultura**. Niterói: Eduff, 2023.

DEWDNEY, Andrew; DIBOSA, David; WALSH, Victoria. **Post-critical museology**: theory and practice in the art museum. London; New York: Routledge, 2013.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELLSWORTH, Elizabeth. Why Doesn't This Feel Empowering? Working Through the Repressive Myths of Critical Pedagogy. **Harvard Educational Review**, v. 59, n. 3, p. 297-324, 1989. DOI: 10.17763/haer.59.3.058342114k266250. Disponível em: https://meridian.allenpress.com/her/article-abstract/59/3/297/31453/Why-Doesn-t-This-Feel-Empowering-Working-Through. Acesso em: 15 jan. 2024.

FELSKI, Rita. **The limits of critique**. Chicago; London: University of Chicago Press, 2015.

FENWICK, Tara; EDWARDS, Richard. **Actor-Network Theory in Education**. London; New York: Routledge, 2010.

FESTINGER, Leon. **A Theory of Cognitive Dissonance**. Stanford: Stanford University Press, 1957.

FISHER, Max. **A máquina do caos**: como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo. São Paulo: Todavia, 2023.

FOSTER, Hal. Post-critical? *In*: FOSTER, Hal. **Bad New Days**: Art, Criticism, Emergency. London; New York: Verso, 2015. p. 130-139.

FOSTER, Hal. Post-critical. **October**, v. 139, p. 3-8, 2012.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*). *In*: FOUCAULT, Michel. **Sobre la Ilustración**. Madrid: Tecnos, 2007. p. 3-52.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós-socialista". **Cadernos de Campo**, v. 15, n. 14-15, p. 231–239, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v15i14-15p231-239. Disponível em: https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109. Acesso em: 15 jan. 2024.

GILROY, Paul. **There Ain't No Black in the Union Jack**. London: Routledge, 1987.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes do Chthuluceno. São Paulo: N-1 edições, 2023.

HONORATO, Cayo. Uma abordagem pós-crítica do caso Retomadas. In: VVAA. (Org.). **Retomadas**: memória, debate, atravessamentos. São Paulo: Expressão Popular, 2025, p. 129-132.

HONORATO, Cayo. Por uma teoria Diva da arte. In: CYPRIANO, Fabio; ARANTES, Priscila. (Org.). **Artes e práticas culturais**. São Paulo: Educ, 2024, p. 113-128.

HONORATO, Cayo; SILVA, Diogo M. Mudança estrutural dos contrapúblicos em face a controvérsias artístico-culturais. **Revista Poiésis**, v. 22, p. 309-343, 2021. DOI: https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i38.47572. Disponível em: https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/47572. Acesso em 24 set. 2025.

JAPIASSU, Hilton. **O mito da neutralidade científica**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2015.

KOHN, Eduardo. **How Forests Think**: Toward na Anthropology beyond the Human. Berkeley. Los Angeles; London: University of California Press, 2013.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemonia e estratégia socialista**: por uma política democrática radical. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPq, 2015.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LATOUR, Bruno. Por que a crítica perdeu a força? De questões de fato a questões de interesse. **O que nos faz pensar**, v. 29, n. 46, p. 173-204, 2020.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

LATOUR, Bruno. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Bauru: EDUSC, 2004.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **Laboratory Life**: The Construction of Scientific Facts. Princeton: Princeton University Press, 1986.

LAW, John. Actor Network Theory and Material Semiotics. *In*: TURNER, Bryan S. (ed.). **The New Blackwell Companion to Social Theory**. 2. ed. Malden: Wiley-Blackwell, 2009. p. 141–158. DOI: 10.1002/9781444304992.ch7. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444304992.ch7. Acesso em 15 jan. 2024.

MARRAS, Stelio. O vozerio da pós-verdade e suas ameaças civilizacionais. *In*: OLIVEIRA, Joana Cabral *et al.* (org.). **Vozes vegetais**: diversidade, resistências e histórias da floresta. São Paulo: Ubu; IRD, 2020. p. 37-56.

MASP. **Nota 14.5.22** sobre a exposição Histórias Brasileiras, 14 mai. 2022a. Disponível em: https://bit.ly/4b0fBbq. Acesso em 27 mai. 2023.

MASP. **Nota 20.5.22** sobre a exposição Histórias Brasileiras, 20 mai. 2022b. Disponível em: https://bit.ly/4b0fBbq. Acesso em 27 mai. 2023.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, n. 32, p. 122-151, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993. Acesso em 24 mar. 2025.

MONTERO, Javier Rodrigo. Experiências de mediação crítica e trabalho em rede nos museus: das políticas de acesso às políticas em rede; tradução de Lucas Oliveira. **Fórum Permanente**, n. 6, 2016. Disponível em: https://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/experiencias-de-mediacao-critica-e-trabalho-em-rede-nos-museus-das-politicas-de-acesso-as-politicas-em-rede. Acesso em: 15 jan. 2024.

MORAES, Carolina; PERASSOLO, João. Funcionários do Masp afirmam que fotos do MST não foram censuradas. **Folha de São Paulo**, 23 mai. 2022. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/funcionarios-do-masp-afirmam-que-fotos-do-mst-nao-foram-censuradas.shtml. Acesso em 28 mai. 2023.

MÖRSCH, Carmen. Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica. *In*: COLLADOS, Antonio; RODRIGO, Javier (ed.). **Transductores**: Pedagogías en red y prácticas instituyentes. Granada: Centro José Guerrero, 2012. p. 38-58.

MOURA, Mariluce. Jean-Pierre Changeux: A biologia sob a consciência. **Revista Pesquisa Fafesp**, edição 186, ago. 2011. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/jean-pierre-changeux-a-biologia-sob-a-consci%C3%AAncia/. Acesso em 09 fev. 2023.

MST. Decisão do MASP desrespeita a história do MST. **MST**, 12 mai. 2022. Disponível em: https://mst.org.br/2022/05/12/decisao-do-masp-desrespeita-a-historia-do-mst/. Acesso em 27 mai. 2023.

NAGLE, Angela. **Kill All Normies**: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right. Winchester; Washington: Zero Books, 2017.

NOTARI, Juliana. **Em meio a tantas rochas...,** 30 dez. 2020. Facebook: juliana.notari. Disponível em https://bit.ly/3ETASo6. Acesso: 18 jun. 2023.

PACHECO, José Augusto; SOUSA, Joana. O (pós) crítico na Desconstrução Curricular. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 9, n. 18, p. 65-74, 2016.

POLANYI, Michael. **Personal knowledge**: towards a post-critical philosophy. London: Routledge, 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**. Goiânia: Caminhos, 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Bolsonarismo**: Da guerra cultural ao terrorismo doméstico. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Leitura paranoica e reitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você. **Remate de Males**, v. 40, n. 1, p. 389-421, 2020. DOI: 10.20396/remate.

v40i1.8658630. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8658630. Acesso em 29 mar. 2025.

SERRES, Michel. **Diálogo sobre a Ciência, a Cultura e o Tempo** – conversas com Bruno Latour. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

STEFANONI, Pablo. **A rebeldia tornou-se de direita?** Tradução de Beatriz Marchesini. Campinas: Editora UNICAMP, 2022.

TEITELBAUM, Benjamin. **Guerra pela eternidade**: o retorno do Tradicionalismo e a ascensão da direita populista. Campinas: Editora da UNICAMP, 2020.

THOMPSON, E.P. **A miséria da teoria** – ou um planetário de erros. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

VVAA. **Retomadas**: memória, debate, atravessamentos. São Paulo: Expressão Popular, 2025.

VENTURINI, Tommaso. Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory. **Public Understanding of Science**, v. 19, n. 3, p. 258-273, 2010. DOI: 10.1177/0963662509102694. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0963662509102694. Acesso em: 15 jan. 2024.

SOBRE O AUTOR

Cayo Honorato é servidor público do Magistério Superior Federal. Professor Associado I no Departamento de Artes Visuais (VIS) do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB), na área de História e Teoria da Educação em Artes visuais. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UnB, do qual foi coordenador entre maio de 2023 e abril de 2025. Possui experiência e pesquisa sobre a atuação dos públicos e a mediação cultural, no âmbito das relações entre as artes visuais e a educação. Doutor em Educação pela Faculdade de Educação (FE) da Universidade de São Paulo (USP), na linha de Filosofia e Educação, com bolsa da FAPESP, tendo realizado o estágio "sanduíche" na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Granada (UGR), Espanha, com bolsa da CAPES; mestre em Educação pela Faculdade de Educação (FE) da Universidade Federal de Goiás (UFG), na linha de Cultura e Processos Educacionais, com bolsa do CNPq; especialista em Arte Contemporânea e bacharel em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG. É líder do grupo de pesquisa Arte, Educação e Mediação Cultural (GAEM), certificado pelo CNPq. Integra a rede Another Roadmap for Arts Education desde 2015. Foi pesquisador associado do Centre for

the Study of the Networked Image (CSNI) da London South Bank University (LSBU), Reino Unido, entre 2018 e 2019, onde também foi pesquisador visitante durante o estágio pós-doutoral, com bolsa da CAPES. Atualmente é bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. cayohonorato@unb.br

Este artigo foi recebido em 17 de janeiro de 2024 e aceito em 19 de agosto de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

RECUSA AO TRABALHO, NÃO-FAZER E PRÁTICAS DE DESIDENTIFICAÇÃO NAS ARTES VISUAIS

REFUSAL OF WORK, NON-DOING AND PRACTICES OF DISIDENTIFICATION IN VISUAL ARTS

RECHAZO AL TRABAJO, NO HACER Y PRÁCTICAS DE DESIDENTIFICACIÓN EN LAS ARTES VISUALES

PEDRO AUGUSTO GONÇALVES RIBEIRO DE ANDRADA

Artigos originais
Pedro Augusto Gonçalves Ribeiro de Andrada*

https://orcid.org/0000-0002-4145-9745

* Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2025.215562

e-215562

RESUMO

A recusa ao trabalho no âmbito das artes visuais assume historicamente duas principais formas. De um lado, há a recusa negativa, associada às práticas ociosas, improdutivas e ao não-fazer. De outro, há a recusa afirmativa ou reivindicatória, que almeja redesenhar certos contratos sociais, valores e identidades forjados pela divisão social do trabalho alienado. O artigo procura dar contornos à tipologia proposta a partir de alguns exemplos pontuais e compreender que expressões as práticas de improdutividade e desidentificação poderiam assumir atualmente, considerando seus limites e certas transformações nos modos de produção e consumo dos últimos 50 anos.

PALAVRAS-CHAVE Recusa; Não-fazer; Trabalho; Artes visuais; Ócio

ABSTRACT

Refusal of work in the visual arts has historically taken two main forms. On the one hand, there is the negative refusal associated with idle, unproductive practices and non-doing; on the other, there is the affirmative or vindicatory refusal which aims to redesign social contracts, values and identities forged by the alienated social division of labor. This article outlines the proposed typology based on some specific examples and investigates what forms the practices of unproductivity and disidentification could take on today, considering their limits and certain transformations in the modes of production and consumption over the last fifty years.

KEYWORDS Refusal; Non-doing; Work; Visual arts; Idleness

RESUMEN

El rechazo al trabajo en las artes visuales ha adoptado históricamente dos formas principales. Por un lado, está el rechazo negativo, asociado a prácticas ociosas, improductivas y al no hacer. Por otro, se encuentra el rechazo afirmativo o reivindicativo, que pretende rediseñar determinados contratos sociales, valores e identidades forjados por la alienada división social del trabajo. Este artículo pretende dar forma a la tipología propuesta a partir de algunos ejemplos concretos y comprender qué expresiones podrían adoptar hoy las prácticas de improductividad y desidentificación, teniendo en cuenta sus límites y ciertas transformaciones en los modos de producción y consumo de los últimos cincuenta años.

PALABRAS CLAVE Rechazo; No hacer; Trabajo; Artes visuales; Ocio

CC BY

INTRODUÇÃO

Certos escritores (de obras pouco caudalosas, é verdade) assumem pequenos nacos do cânone literário por meio de colegas um tanto mais festejados. Seu reconhecimento, sua autenticação de originalidade, se dá através de célebres admiradores. É o caso de Robert Walser, "admirado em seu tempo por escritores como Franz Kafka, Robert Musil e Walter Benjamin", ou ainda dos livros de Macedonio Fernández, que, invariavelmente, levam na contracapa as impressões devocionais que Jorge Luis Borges nutria por seu amigo mais velho.[1]

Macedonio, que raramente perdia essas generosas chances de elaborar chistes consigo e com a gravidade cerimonial do escritor bem-sucedido, comenta sobre esse curioso fenômeno em uma de suas autobiografias:

> Nasci portenho e em um ano muito 1874. Não logo em seguida, mas sim apenas depois, já comecei a ser citado por Jorge Luis Borges, com tão poucas reservas em seus elogios que, pelo terrível risco a que se expôs com essa veemência, comecei a ser eu o autor do melhor que ele produzira.

> Fui um talento, de fato, do atropelamento e da usurpação de sua obra (FERNÁNDEZ, 2011 p. 183).

Para esses dois autores, Walser e Fernández, especialistas no campo do nada, dos personagens fracassados e "exageradamente comuns"[2], soa como um inevitável desenrolar do destino o fato de terem sido mais celebrados postumamente do que em vida.

Macedonio Fernández, "o único escritor existente de quem se pode ser o primeiro leitor" (FERNÁNDEZ, 2011, p. 170, tradução minha[3]), atribuía pouquíssima importância ao que escrevia, não sendo raro, nas diversas mudanças de pensão que realizava devido à falta de dinheiro, deixar para trás todos seus manuscritos, conforme relata Borges. "Acreditas que eu tenho tantas ideias que posso perder alguma delas?" (FERNÁNDEZ, 1998, p. 194).

Carregado de indolência, humor e um nobre desrespeito pela história da literatura, Macedonio rejeitava, em sua própria forma de escrita, a noção de autoria profissional e certos valores de uma concepção produtivista do fazer. Vivia em profunda contemplação, quase sem nenhum bem e afastado de sua família, sobretudo após a morte de sua companheira, Elena de Obieta. São inúmeras as histórias folclóricas que o rodeiam. Uma de suas empreitadas mais famosas foi se mandar para o Paraguai em um barco com mais alguns amigos a

fim de montarem por lá uma colônia anarquista, projeto que durou poucos dias, entretanto. Depois de passar décadas sem publicar uma linha sequer, dedica-se a escrever de vez em quando, entre outras amenidades, inúmeras desculpas por sua ausência em celebrações inúteis, anunciações de livros que jamais viria a escrever e piadinhas, publicando-as nas revistas de escritores mais jovens.

Macedonio era grandioso na própria forma do não-fazer. Não à toa sua obra mais conhecida, uma compilação póstuma de escritos espalhados em pedaços de papéis, o *Museu do romance da eterna*, constitui-se fundamentalmente como uma promessa de livro. Em 58 prólogos, a obra acontece como uma anunciação, processo que não visa um fim, mas se materializa no próprio percurso do fazer, um pequeno delírio metafísico sobre a escrita. Para Haroldo de Campos, Macedonio "recusa-se sistematicamente a escrever (não apenas a distinguir os gêneros literários, mas também a conceber a literatura como coisa acabada) e seus textos, seus papéis são o itinerário lógico dessa negação" (apud FERNÁNDEZ, 1998, p. 16). Sua renitente recusa aos compromissos institucionais da vida é, ainda hoje, rememorada por muitos de seus conterrâneos. Na Argentina, onde quer que conspirem sobre o ócio descompromissado, a omissão por ato e os entediantes eventos cerimoniais, o nome de Macedonio continua a ser evocado.[4]

Embrenhando-se um pouco mais no futuro pequeno problema deste texto e seguindo os trôpegos passos da literatura de Walser e Macedonio, gostaria, a seguir, de atentar para alguns dos movimentos da recusa ao trabalho, especialmente no âmbito artístico. Há muita coisa para caber em tão poucas páginas. Ainda, incontáveis preguiçosos boiaram na correnteza do não-fazer, sendo que uma parte consideravelmente grande não se deu ao trabalho de construir uma vida pública e, logo, suas anônimas histórias não puderam chegar aos ouvidos de hoje. Sendo assim, diversos saltos arbitrários, porém bem intencionados, serão realizados em busca mais de perguntas do que respostas. Afinal, como uma das produções mais desvalorizadas e, ao mesmo tempo, cultuadas, vislumbra uma sociedade pós-trabalho? Como essa atividade tão banalizada, que é a arte, poderia encorpar uma crítica ao trabalho estranhado, que separa o homem de sua condição humana, daquilo que produz, de seu trabalho e de si mesmo?

DEFINIÇÕES PRELIMINARES

A palavra trabalho guarda inúmeras acepções, definições e usos. Por isso, antes de avançar, será preciso fazer aqui uma simples diferenciação entre a produção alienada, compulsória e as atividades

de transformação da natureza e da matéria, seja ela de cunho abstrato, plástico, de ordem urgente ou supérflua, conforme o desejo do ser humano que a realiza. Para o grupo Krisis (2003, p. 33), "o que não é óbvio é que a atividade humana em si, o puro 'dispêndio de força de trabalho', sem levar em consideração qualquer conteúdo e independentemente das necessidades e da vontade dos envolvidos, torne-se um princípio abstrato que domina as relações sociais". Essa diferenciação mesma é evidente nas práticas artísticas de recusa que serão observadas. Há, pois, uma grotesca fratura no conceito moderno de trabalho. Ela se expressa no dilema da pergunta "o que você faz?". Seria preciso falar de ocupações remuneradas, bicos, cinismos curriculares, ou de desejos sublimados em um fazer "desinteressado"?

Partirei, igualmente, da compreensão marxista de que o trabalho humano no capitalismo é expropriado, alienado do próprio ser que o produz, estranhado em múltiplos aspectos. Ele se expressa como uma força exterior ao trabalhador. A "servidão ao objeto" não cessa de empurrar as pessoas rumo a um cotidiano cada vez mais árido. Nesse sentido, expressar a recusa ao trabalho é expressar o desejo de retomar o sujeito, retomar a ação em detrimento do objeto.

Ainda, é preciso considerar que toda afirmação de humanidade, da existência e consciência de si, é atravessada

invariavelmente por uma negação, por afirmar aquilo que não se é, que pertence a outro. Portanto, a negação é movimento, fagulha de existência; o caminho do ser a partir daquilo que não lhe concerne.

Mas quantos tipos de recusa cabem em um não? Quantos deicídios, regicídios e outras penas capitais? Observando os caminhos e os trajetos da recusa, em sua tradição crítica, filosófica e artística, sugerirei duas formas principais de se contrapor ao trabalho alienado produtor de mercadorias.

Por um lado, a recusa negativa, variando em diferentes graus, do questionamento sobre autoria ao completo abandono da prática artística. Posição que se basta em sua própria recusa, em sua negação pura e simplesmente.

Por outro, a recusa afirmativa ou reivindicatória, isto é, ações, obras e movimentos artísticos que exigem melhores condições de existência e garantia de direitos fundamentais, buscando remodelar criticamente as relações e os contratos sociais de trabalho, reelaborar a própria condição ontológica do fazer artístico. Muitas vezes, tal recusa se aproveita das condições institucionais oferecidas a fim de criar espaços que questionem essas mesmas instituições, ainda que os limites dessa crítica estejam definidos a partir do momento em que o convite para se sentar à mesa é aceito. Esse tipo de negação

retoma a noção do autor-produtor benjaminiano, que rejeita veementemente o abastecimento dos aparelhos de produção sem, no entanto, modificá-lo, sem derrubar as barreiras produtivas impostas pela especialização e a divisão social do trabalho alienado. É a "refuncionalização" dos meios que Benjamin (1994) encontra no teatro de Brecht sua principal expressão.

De certa forma, essas duas inclinações – a recusa negativa e a recusa reivindicatória – repisam uma série de contraposições historicamente conhecidas que operam no campo mais alargado da esquerda: reformistas e revolucionários, governistas e autonomistas, defensores de políticas insurrecionais e de políticas pré-figurativas, ou, finalmente, niilistas e teístas de toda sorte.

As duas concepções mais dialogam entre si do que divergem, mas são aqui separadas esquematicamente a fim de estruturar uma possível reflexão, ainda que ligeira. A revolta, seja ela expressa em diferentes medidas, é um dos princípios fundamentais ao desenvolvimento humano. Pensar e se revoltar criam "tudo o que constitui a humanidade nos homens" (BAKUNIN, 2008, p. 31).

Michael Löwy diz que o pessimismo de Benjamin, "não se trata de um sentimento contemplativo, mas de um pessimismo ativo, 'organizado', prático, voltado inteiramente para o objetivo de

impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior" (LÖWY, 2005, p. 24). A negação, nesse sentido, consistiria em renunciar ativamente às relações de dominação, ao poder que as associações alienantes oferecem.

O potencial político da recusa, para além, é o oposto da mobilização, manifesta-se na partilha de ações desmobilizadoras, na troca de estratégias que permitem subtrair-nos à serventia, sem assumir, no entanto, configurações convencionais de um "devir-Partido" ou um "devir-Estado" (LAZZARATO, 2017b, pp. 237-239).

As duas formas de recusa, enfim, posicionam-se criticamente diante da miséria e precarização do trabalho humano, valendo-se, nesse caso, da arte como suporte de intervenção em busca de outros modos de viver para além da serventia. A seguir, discorrerei em maiores detalhes sobre a tipologia proposta a fim de questionar como a recusa nos dias de hoje pode tomar forma para além de sua expressão-mercadoria.

A RECUSA NEGATIVA AO TRABALHO

Há certos artistas que preferem a indeterminação das sombras à luz dos refletores. Recusam-se a dar declarações, mas as histórias

rumorosas que colecionam se espraiam rapidamente, com a velocidade de uma intriga. Tal qual Macedonio, sua presença se faz notar pela força da ausência.

Nos tempos de hoje, são poucos os que se associam à noção de recusa de forma tão marcante como o norte-americano David Hammons. Conhecido por suas ações efêmeras e não-anunciadas, Hammons raramente concede entrevistas ou elabora reflexões sobre suas obras, não tem página na internet, tampouco é representado oficialmente por galerias. Quanto mais lhe procuram, mais se nega a aparecer, ignorando os diversos convites que recebe – para a Bienal de Whitney, contam-se pelo menos quatro declinações até o ano de 1993. Ao mesmo tempo em que recusava contribuir com grandes retrospectivas em instituições renomadas, expôs em galerias comerciais de pouco prestígio, bares e lojas comerciais, como se desafiasse a lógica normativa de mercado[5]. Dessa não conformidade, Hammons acaba, paradoxalmente, produzindo ainda mais especulação valorativa em torno de seu trabalho; e tal contradição parece estar clara para ele, ao operar entre brechas institucionais que eventualmente se oferecem. Para Elena Filipovic (2017), o gesto que configura sua prática artística, — não somente como uma

operação ou posição ética, mas como metodologia que atravessa o próprio trabalho de arte –, é a evasão, a obscuridade, contrariando o imperativo habitual da onipresença no mundo das artes.

> Você tem a sensação de que ele prefere o silêncio à declaração, o boato ao fato, o impermanente ao durável, as histórias orais às escritas; e que ele prefere, de fato, que as narrativas de sua vida e obra sejam envoltas em uma névoa de ressalvas, contradições e, em última análise, dúvidas (FILIPOVIC, 2017, p. 33).

Em 1983, Hammons realiza um de seus trabalhos mais conhecidos, *Bliz-aard Ball Sale*, que consistia em vender bolas de neves de diferentes tamanhos, estendidas sobre um pequeno tapete, nas ruas da *Cooper Square*, Nova Iorque. Feitas a partir de moldes plásticos e com a neve do próprio local, Hammons comercializa suas bolas ao lado dos vendedores de rua que habitualmente se concentravam naquela quadra. "Eu as vendi porque sabia que nenhuma pessoa poderia detê-las" (HAMMONS apud FILIPOVIC, p. 76). Não havia algo para se apropriar ou colocar na parede; derretendo entre os dedos, tão logo suas bolas eram adquiridas, Hammons bloqueia as possibilidades de sua ação se tornar uma mercadoria de arte, uma relíquia-fetiche.

A evasão como estratégia poética, em suas diferentes dobras semânticas, ressoa na escolha dos materiais com que Hammons constrói seus trabalhos, o gelo nesse caso particular, mas também em seu repertório mais alargado, lançando mão de materiais como cabelo, fezes de animais, poeira, restos de comida, embalagens etc.

Recusa-se, ainda, a tratar sua ação como um objeto efêmero ou um registro de performance, e jamais exibiu ou vendeu tais fotos, que circularam apenas por meio de revistas, internet e slides, sem assinatura ou certificação (2017). Durante sua carreira, são várias as ações públicas que Hammons organiza, operando seus rearranjos simbólicos diretamente na rua como um objeto entre outros, em sua existência vulgarmente cotidiana, sem mediação de quaisquer agentes e sem anunciá-las enquanto trabalhos de arte.

A recusa ao trabalho se expressa, para além, na própria forma da ação, afinal, fazer bolas de neve no inverno é, como o artista observa, uma tarefa pouquíssimo trabalhosa. Há, finalmente, um interessante jogo simbólico em sua proposição, um absurdo monetário que se configura no deslocamento de um material vulgar, como a neve, em objeto de transação monetária.



Figura 1.
L David Hammons, *Bliz-aard Ball Sale*, 1983.
Fonte: Fotografia de Dawoud Bey.

Dono de famosos aforismos, Hammons certa vez decretou: "há muito tempo, eu decidi que quanto menos eu faço, mais artista eu sou" (HAMMONS apud SCHJELDAHL, 2002). Tal afirmação, aparentemente paradoxal para os atuais dias de produtividade hiperbólica e que remonta à fantasmagórica tradição do artista herético e maldito dos tempos de Baudelaire, condensa o que denominarei de recusa negativa ao trabalho. Ela é um sacrilégio, seu princípio é desrespeitar toda forma de princípio. É o horror da associação ao mundo burguês, às negociatas de mercado, mesmo que para isso, como um efeito colateral, o artista tenha de assumir certa invisibilidade.

Nesse tipo de negação, a defesa do inútil e a maldição do trabalho assumem a força de uma estrutura crítica. A recusa ao trabalho passa a funcionar como um processo mesmo de *desidentificação*. Diferentemente de não agir, a ideia de recusa é "não querer ser condenado a uma função, a um papel, a uma identidade estabelecida a priori pela divisão social do trabalho" (LAZZARATO, 2017b, pp. 233-235). "Com o suor de nossos rostos", a enfermidade bíblica do trabalho deve ser, no arco positivo da negação, desfeita.

DOENÇA

Trabalho é uma doença – Karl Marx (1981) é uma obra bastante singela de Mladen Stilinović e compõe uma extensa série de pinturas do artista croata sobre o tema do trabalho. A frase, ao estilo de Paul Lafargue, é aqui atribuída a Marx: "Durante o regime socialista, tudo que era assinado por Karl Marx se tornava uma grande verdade", defende Stilinović (2013) em favor de sua manipulação autoral (vale dizer que Marx não chegou a empregar tais palavras). À época, a pequena placa foi arbitrariamente excluída do salão da juventude de Zagreb por zelosos membros do meio artístico[6].



Figura 2.
Mladen Stilinović, *Rad Je Bolest – Karl Marx* [Trabalho é uma doença – Karl Marx], 1981.
Tinta acrílica sobre papelão, 16 x 58 cm.

A distorcida afirmação marxista parece sintetizar a produção desse profícuo artista e paladino do tempo livre. Sua obra tratou com certa exclusividade assuntos como dinheiro, tempo, preguiça, ideologia e trabalho, invariavelmente de maneira bastante engraçada. Era também um entusiasta dos suportes toscos e diminutos. Para ele, arte e preguiça estavam conectadas de maneira incondicional, uma não podia sobreviver sem a outra. Em seu curtíssimo texto, *Praise of Laziness* [Elogio à preguiça], apresentado pela primeira vez em 1993, Stilinović delineia uma outrora possível distinção entre os artistas do Leste e do Oeste, estes últimos preocupados demais com competições, níveis de produtividade e certas irrelevâncias do sistema de galerias e museus: "*Just as money is paper, so is gallery a room*" [Assim como

dinheiro é papel, uma galeria é uma sala]. Para ele, não existe arte sem preguiça, afastada da prática ociosa, da concentração fútil. Os agitados artistas do ocidente não passariam, portanto, de "produtores de algo". Tiveram, segundo o texto, a possibilidade de aprender algo sobre a preguiça com os ensinamentos de Kazimir Malevich e Marcel Duchamp, mas não foram capazes de praticá-los.

Marcel Duchamp, de fato, adorava se gabar por ter sido, segundo ele mesmo, o introdutor do ócio na arte e do *ready-made*, sua técnica ociosa por excelência (LAZZARATO, 2017a, p. 19). Malevich, por sua vez, contribuiu diretamente para o movimento de recusa com um célebre escrito de 1921 chamado *A preguiça como verdade definitiva do homem*, em que critica tanto o capitalismo quanto o socialismo por restringirem o horizonte final do desejo humano: a preguiça. Segundo seu argumento, os discursos ideológicos centrados na valoração positiva do trabalho inverteriam o que parece ser a ordem natural das coisas, recompensando aqueles que dedicam sua vida a trabalhar e perseguindo os adeptos da preguiça, considerada a mãe de todos os vícios. O dinheiro, aliás, seria justamente a prova material e fetichizada do direito natural à preguiça, é um bilhete que dá acesso ao tempo ocioso, em diferentes graus, conforme a quantidade acumulada por cada sujeito.

Portanto, é nessa direção que se compreende o fato de diversas ações poéticas evocarem o ócio, o tédio e a preguiça como estratégias de experimentação. As práticas ociosas, fundamentais para o artista, como argumenta Stilinović, conciliam-se com o tempo em sua forma pura. São lapsos temporais improdutivos, que não podem ser convertidos em valor e, logo, inúteis em nosso regime de trocas.

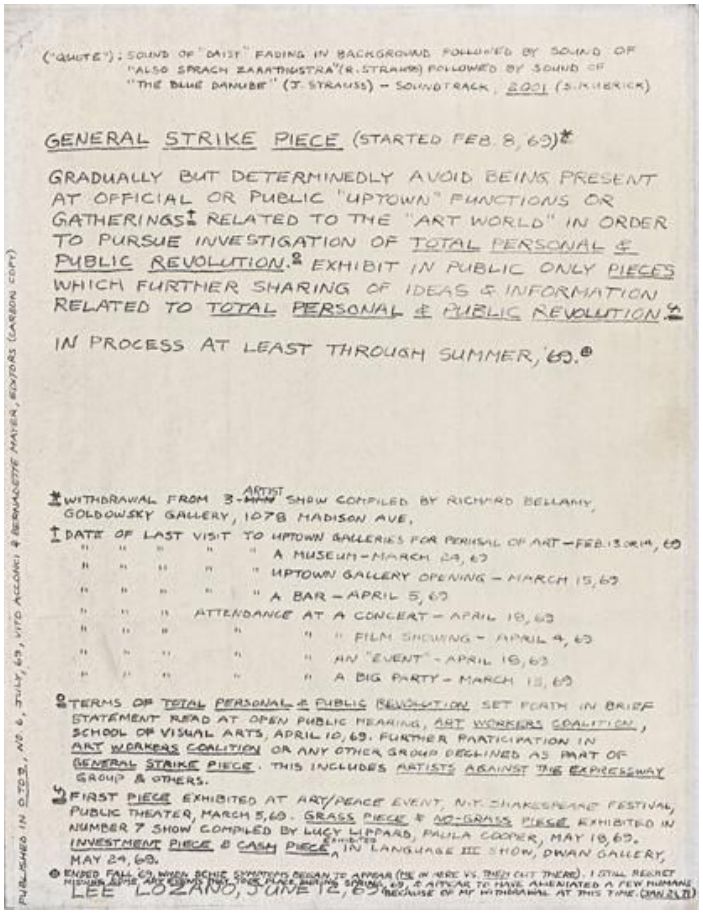
Nos anos 1960, o tédio se tornara uma categoria central na produção poética de artistas associados ao grupo Fluxus. Influenciados pela filosofia Zen, foi adotado como uma maneira de acessar o tempo sem função e valor. As saladas coletivas organizadas pela artista Alison Knowles atestam uma nova forma de encarar o fazer artístico, materializado, a partir de então, em inúmeras ações banais e corriqueiras. O tédio veio a ser, igualmente, um importante conceito analítico para a Internacional Situacionista, atacando-o como o afeto dominante do modo de produção fordista e grave sintoma da sociedade do espetáculo, este maquinário materializador de desejos achatados e unidimensionais. A recusa ao trabalho, uma das expressivas frentes conceituais de maio de 1968, suscitou também por aqui questionamentos sobre a instrumentalização do tempo. Hélio Oiticica, por volta da mesma época, começa a desenvolver suas proposições espaciais voltadas à valorização criativa do ócio

e do lazer não-repressivo. Oiticica sugere como chave operativa o conceito de *Crelazer*, neologismo que une as palavras criação e lazer, defendendo que tais espaços evocariam estados de repouso e o "lazer-fazer não interessado" (OITICICA, 1986).

Naquele tempo de intensas revoltas, diversos artistas levaram, ainda, a recusa ao limite da desistência prática, como a escultora Charlotte Poseneske que, após abdicar de produzir arte, dedica-se integralmente à sociologia do trabalho. É também o caso de Lee Lozano, bastante referenciada por sua proposta de 1969, *General Strike Piece* [Obra de greve geral], em que, por meio de notas escritas – chamadas por ela de desenhos –, recomenda para si mesma abandonar gradualmente, mas de modo determinado, sua participação em qualquer evento de arte, o que de fato ocorre.

Os chamados para uma greve artística coordenada foram também se replicando nos anos subsequentes, como a convocatória de Gustav Metzger, em 1974, na qual propunha três anos de paralisação das atividades artísticas. "A recusa ao trabalho é a principal arma dos trabalhadores que lutam contra o sistema. Os artistas podem usar da mesma arma", lê-se em um dos trechos de seu panfleto. Cinco anos depois, era a vez de Goran Djordjevic enviar um convite de greve para centenas de outros artistas, como forma de "protesto

contra a repressão ininterrupta do artista pelo sistema de arte e a alienação dos resultados de sua prática" (DIMITRIJEVIĆ, 2017). Sua tentativa de organizar uma greve internacional foi largamente ignorada, obtendo apenas 40 respostas, a maioria questionando o alcance do gesto. Uma delas, enviada por Daniel Buren, afirmava não saber como poderia contribuir para a proposta, considerando que há anos já não produzia nada que pudesse ser chamado de arte.


("QUIETE"): SOUND OF "DAISY" FADING IN BACKGROUND FOLLOWED BY SOUND OF "ALSO SPRACH ZARATHUSTRA" (R. STRAUSS) FOLLOWED BY SOUND OF "THE BLUE DANUBE" (J. STRAUSS) – SOUNDTRACK, 2001 (S. KUBRICK)

GENERAL STRIKE PIECE (STARTED FEB. 8, 69)*

GRADUALLY BUT DETERMINEDLY AVOID BEING PRESENT AT OFFICIAL OR PUBLIC "UPTOWN" FUNCTIONS OR GATHERINGS‡ RELATED TO THE "ART WORLD" IN ORDER TO PURSUE INVESTIGATION OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION.§ EXHIBIT IN PUBLIC ONLY PIECES WHICH FURTHER SHARING OF IDEAS & INFORMATION RELATED TO TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION.¶

IN PROCESS AT LEAST THROUGH SUMMER, '69.#

PUBLISHED IN 0 TO 9, NO 6, JULY, 69, VITO ACCONCI & BERNADETTE MAYER, EDITORS (CARBON COPY)

*WITHDRAWAL FROM 3-MAN ARTIST SHOW COMPILED BY RICHARD BELLAMY, GOLDOWSKY GALLERY, 1078 MADISON AVE.

‡DATE OF LAST VISIT TO UPTOWN GALLERIES FOR PERUSAL OF ART – FEB. 13 OR 14, 69
" " " " " A MUSEUM – MARCH 29, 69
" " " " " UPTOWN GALLERY OPENING – MARCH 15, 69
" " " " " A BAR – APRIL 5, 69
" " " ATTENDANCE AT A CONCERT – APRIL 18, 69
" " " " " " FILM SHOWING – APRIL 4, 69
" " " " " AN "EVENT" – APRIL 19, 69
" " " " " A BIG PARTY – MARCH 13, 69

§TERMS OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION SET FORTH IN BRIEF STATEMENT READ AT OPEN PUBLIC HEARING, ART WORKERS COALITION, SCHOOL OF VISUAL ARTS, APRIL 10, 69. FURTHER PARTICIPATION IN ART WORKERS COALITION OR ANY OTHER GROUP DEFINED AS PART OF GENERAL STRIKE PIECE. THIS INCLUDES ARTISTS AGAINST THE EXPRESSWAY GROUP & OTHERS.

¶FIRST PIECE EXHIBITED AT ART/PEACE EVENT, N.Y. SHAKESPEARE FESTIVAL, PUBLIC THEATER, MARCH 5, 69. GRASS PIECE & NO-GRASS PIECE EXHIBITED IN NUMBER 7 SHOW COMPILED BY LUCY LIPPARD, PAULA COOPER, MAY 18, 69. INVESTMENT PIECE & CASH PIECE EXHIBITED IN LANGUAGE III SHOW, DWAN GALLERY, MAY 29, 69.

#ENDED FALL 69 WHEN SCHIZ SYMPTOMS BEGAN TO APPEAR (BE IN HERE VS. THEY OUT THERE). I STILL REGRET MISSING SOME ART EVENTS THAT TOOK PLACE DURING SPRING, 69, & APPEAR TO HAVE ALIENATED A FEW FRIENDS BECAUSE OF MY WITHDRAWAL AT THIS TIME. (JAN 21, 71)

LEE LOZANO, JUNE 12, 69

Figura 3.
Lee Lozano, *General Strike Piece* [Obra de greve geral], 1969.
Xerografia, 27,9 x 21,6 cm.

As histórias de recusa e desistência se multiplicavam, ressoando no campo das artes um período em que mudanças estruturais na maneira de trabalhar e consumir começavam a ser testadas. Frente às demandas de trabalhadores por uma vida autêntica e livre dos processos de uniformização e comoditização, o capitalismo responde à sua maneira: novos arranjos empregatícios, flexíveis e intermitentes, reformas administrativas, terceirização de processos, reconfiguração de estruturas hierárquicas, produção sob demanda e a consolidação da assustadora "economia de experiências".

E se o cheiro cadavérico do trabalho fede ainda hoje na entrada dos prédios comerciais, como se ninguém o percebesse apesar de seu forte odor, será preciso então colocá-lo de volta na lata do lixo de que proveio[7].

A RECUSA AFIRMATIVA AO TRABALHO

Em dezembro de 1972, o artista Hollis Frampton recebe uma carta de Donald Richie, diretor do departamento de filmes do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Nela, o Museu convida Frampton para uma retrospectiva de seus vídeos, explicando, porém, que não haveria como pagá-lo pela exposição

e que ela aconteceria "por amor e honra, mas nenhum dinheiro está incluso". A carta ficou conhecida pela resposta que obteve, na qual Frampton explica de forma bastante didática que honra a si mesmo e a seu trabalho, e igualmente o faz por amor, mas não conseguia entender como todas as pessoas envolvidas na exibição receberiam pagamentos – como os técnicos que revelaram os rolos de filmes, a empresa que produziu a cola que ele utiliza para montar suas películas, até o próprio curador, pago para convencê-lo a participar –, exceto o próprio artista. Frampton afirma ainda que raramente recebe por seu trabalho enquanto artista, mas quando oferece aulas ou presta serviço como técnico, os mesmos contratos não remunerados deixam de ser cogitados. As páginas seguem e Frampton enumera, em tom de ironia, todos os custos que envolveriam a realização da retrospectiva, e termina reforçando que seus requerimentos "não se encontram abertos à barganha, barganhar é ser humilhado. Negociar aqui, para todos os efeitos, é aceitar a humilhação de outras pessoas cujas necessidades e incertezas são maiores do que as minhas" (FRAMPTON, 1973).

A resposta de Frampton é paradigmática de um segundo tipo de posicionamento crítico em relação ao trabalho. São ações

que, assim como as descritas no tópico anterior, desidentificam e recusam as posições estabelecidas pela divisão social do trabalho, mas não por meio do "rompimento" insurrecional, da desistência ou ócio. São reivindicatórias, seja por direitos, contratos sociais mais justos, representatividade equânime ou mesmo pela emancipação de subjetividades condicionadas ao discurso identitário do trabalho.

Muito desse posicionamento foi também traduzido em tentativas de se organizar enquanto classe, na formação de sindicatos, coalizões, cooperativas, entre outros tipos de representações coletivas, lançando mão de certas estratégias clássicas de mobilização, como os chamados de greve já mencionados, manifestos, intervenções públicas, boicotes etc.[8]

No ano de 2021, ecos desse tipo de associação ressoaram uma vez mais a partir do denominado movimento STRIKE MoMA. Ao longo de dez semanas, ações diretas, conversas e intervenções artísticas confrontaram os trânsitos financeiros que erguem e sustentam a instituição, assim como as obscuras ligações recentemente desveladas entre o magnata Leon Black, chefe da diretoria do Museu, e Jeffrey Epstein, um conhecido investidor que havia sido condenado por abuso e tráfico sexual[9]. Mais de 150 artistas, trabalhadores e coletivos da comunidade local

reivindicaram a imediata expulsão de Black. Após intensa troca de cartas abertas, entre recuos e ataques da instituição, o grupo de ativistas conclui em seu manifesto que o dilema, apesar de ter sido tratado oficialmente como um caso isolado, é de ordem estrutural: trata-se do museu como um todo e da forma que ele se constituiu historicamente. Durante o período de agitação, foi descoberto que diversos membros da diretoria apresentavam estreitas conexões com negócios de guerra, sistemas racistas, carcerários, controle de fronteiras, processos de gentrificação, exploração de pobres, extrativismo, degradação ambiental, formas patriarcais de violência, além de fortes vínculos com a polícia de Nova Iorque. Descobriram ainda que alguns irrigaram direta e indiretamente as campanhas presidências de Donald Trump. Em suma, um museu loteado por "oligarcas que transam com a morte e que usam a arte como instrumento de acumulação e proteção para suas violências" (MALDONADO-TORRES et al, 2022, p. 25).

Há nas supostas pautas progressistas de hoje um limite insuperável, uma contradição frequentemente ignorada, a saber, os esquemas de financiamento e a origem do dinheiro que nutre o imaginário e a subjetividade artísticas. Quem determina, acobertado pela força do capital, os que serão lembrados e

esquecidos, que suportam os curadores em suas elucubrações expositivas e, paradoxalmente, por vezes, decoloniais, antirracistas e antipatriarcais? Nesse sentido, o panfleto que integra as ações do movimento, *Fuck Moma: An Open Call to Action* do coletivo Decolonize This Place, evidencia um contrassenso elementar, mas raramente enunciado:

> O MoMA foi fundado com a riqueza do petróleo dos Rockfellers. Desde então, o museu tem sido uma câmara de compensação do capital, uma vitrine para a dominação e uma máquina ecocida. Diversificou-se em conteúdo, mas na prática tem sido um inimigo dos pobres e marginalizados, dos demitidos e dos licenciados, dos deslocados e despossuídos, dos detidos e deportados, dos moribundos e dos mortos. Após as recentes revoltas, o MoMA e outras instituições culturais estão lutando para proclamar seu compromisso com a justiça, a diversidade e a equidade. Como uma instituição pode reivindicar tais valores com bilionários predadores controlando-a? Mesmo exposições visionárias como *Marking Time: Art in the Age of Mass Encarceration* não podem escapar desta contradição (MALDONADO-TORRES et al., 2022, p. 18).

O poder econômico se aproxima, estimula e permite a existência da arte sob seus moldes, pois transforma sua existência em reduto privilegiado de um consumo luxuoso e destrutivo. Ela encarna em si a produção de objetos inúteis, mas que, pela falta

de sentido utilitário, podem alcançar cifras monstruosas e serem objeto de um consumo igualmente sem sentido e neurótico. A própria elaboração crítica da mercantilização da arte, dentro de espaços institucionais devidamente controlados, torna-se uma importante mercadoria, sendo por vezes desejada como um valor agregado ao objeto puramente estético.

A dilapidação simbólica e econômica da arte, tomada de assalto por um elitismo febril não é, no entanto, matéria inédita de tempos neoliberais. Em 13 de abril de 1871, durante o levante popular da Comuna de Paris, o artista e poeta Eugène Pottier redige o manifesto da Federação dos artistas de Paris. Nesse importante documento, fruto das reuniões organizadas pelos artistas e artesãos no território autônomo da comuna, figura o intrigante conceito de "luxo comunal", espécie de horizonte a ser alcançado pela nova federação. O grupo passaria a ter total controle sobre seu trabalho, exposições, publicações e mesmo sobre o destino de obras do passado; a "livre expressão da arte, livre de qualquer supervisão governamental e de todo privilégio" manifesta em si mesma o desejo de que todo estilo "oficial" fosse finalmente enterrado, de que, livre de subsídios paternalistas, os artistas pudessem se expressar livremente. O manifesto evoca, ainda, o fim de qualquer divisão

e hierarquia imposta pelo trabalho produtor de mercadorias, especialmente a que aparta mão e mente: "O mundo é dividido entre aqueles que podem e aqueles que não podem se dar ao luxo de manipular palavras ou imagens. Quando essa divisão é superada, como foi durante a Comuna, ou quando é transmitida na expressão 'luxo comunal', o que de fato importa, mais do que quaisquer imagens transmitidas, leis promulgadas, ou instituições fundadas, são as capacidades postas em movimento" (ROSS, 2021, p. 84).

Pottier e os artistas comunardos subvertem a corriqueira compreensão da palavra luxo, restritiva e fundamentada na lógica da escassez e das interdições, voltada estritamente aos grosseiros mecanismos de distinção. Os "adjuntos tediosos de uma pompa sem sentido", como William Morris bem denominava a produção da "alta arte", durante os 72 dias da comuna ao menos, não seriam mais tolerados. Em seu lugar, decretam o luxo comunal, a "igualdade pela abundância" (ROSS, 2021, p. 101).

A divisão entre belas artes e artes decorativas, fruto da artificialidade burguesa, era enfim abolida. Todos poderiam reivindicar a força criativa de seu trabalho, sem incorrer em hierarquias arbitrárias. No manifesto, a análise comparativa entre as práticas artísticas e as demais atividades profissionais é

evocada como uma espécie de estratégia a fim de desvelar a abstração da forma-trabalho. Afinal, quais são os critérios que recobrem determinadas práticas de valor e excluem outras?

Essa mesma estratégia comparativa seria empregada 100 anos depois no esforço de desnaturalizar algumas preconcepções sobre a produção artística, de que, a exemplo do convite recebido por Frampton, o artista poderia sobreviver apenas de capital simbólico e amor devocional pela arte – o mesmo tipo de amor que as feministas dos anos 1970 passariam a chamar de trabalho não remunerado.

Naquele período de marcantes revoltas sociais, a campanha internacional *Wages for Housework Campaign* [Salários para o trabalho doméstico] ganhava certa evidência ao reivindicar o pagamento dos trabalhos de manutenção, maternidade, cuidado e limpeza do lar. Retomando a ideia de recusa como desidentificação, a filósofa Silvia Federici, que participou ativamente do movimento, fundado em 1972, afirma que a briga por uma remuneração sobre o trabalho de casa "é a reivindicação pela qual termina a nossa natureza e começa a nossa luta, porque o simples fato de querer salários para o trabalho doméstico já significa recusar este trabalho como uma expressão de nossa natureza, e, portanto, recusar precisamente o papel feminino que o capital inventou para nós" (FEDERICI, 2019, p. 46).

Em seu processo autotélico de expansão, é relativamente comum notar o capital apropriando-se de áreas antes não compreendidas sob a lógica da mercadoria, como educação, saúde, conhecimento etc. Ele é mesmo capaz de avançar sobre experiências ontologicamente ainda mais inconciliáveis à forma-valor: sentimentos, amizade, afetos, relações amorosas e familiares. Porém, outras vezes seu avanço se dá não pela fagocitação, mas pela exclusão, ao promover um intenso trabalho de empobrecimento e desvalorização de certas experiências humanas. Por meio da imposição biologizante apontada por Federici, o capital exclui da esfera do valor o trabalho reprodutivo, a manutenção e o cuidado, relegados ao reino das atividades inferiores. A "dissociação-valor" é a base que fundamenta a dominação masculina e mantém a desigualdade de gênero.

Lutar por pagamentos desconstruiria, portanto, a concepção do trabalho doméstico como uma inclinação natural da "psique feminina", oferecendo, ao menos, certa autonomia e poder de negociação, no lugar dos discursos deterministas que circunscreviam tais "tarefas". O esforço pela visibilidade das atividades domésticas e outras funções socialmente menosprezadas teve também sua repercussão no campo das artes visuais por volta do mesmo período, com o trabalho de Mierle Landerman Ukeles. Na série de performances *Maintenance Art* [Arte de Manutenção]

(1973-74), a artista ocupava algumas horas de seu dia na manutenção das instalações do museu Wadsworth Atheneum, esfregando o chão e as escadarias da fachada, lustrando e desengordurando as vitrines expositivas, retirando poeira de superfícies, além de realizar entrevistas com as equipes responsáveis por esse tipo de trabalho na instituição. Há nessas ações poéticas certa inversão valorativa entre as artes visuais (mercadoria de alto valor) e o trabalho ordinário de manutenção (atividade sem nenhum valor), operando deslocamentos de sentido em conceitos como obra, autoria e criatividade.

A herança do arquétipo maldito do artista, como sujeito que recusa trabalho e dinheiro porque ama o que faz e não se associa ao universo das negociatas, começa a ser vista como uma perigosa armadilha neoliberal. Nesse novo contexto, em que a própria crítica artística ao mundo burguês passa por um forte processo de comoditização, foi preciso aproximar a arte das atividades excluídas dos circuitos de valoração capitalista (como as tarefas de reprodução e manutenção, sustentadas por estruturas patriarcais) a fim de diferenciar criticamente a forma-trabalho de atividades humanas em si, criativas, transformadoras e artísticas em sua essência. Tal vinculação procura apontar para espaços e relações vitais que estejam além da produção de valor como um fim em si mesmo.



Figura 4, 5 e 6.
Mierle Landerman Ukeles, *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance:Outside*, 1973. Ação apresentada no museu Wadsworth como parte da série de performances *Arte de manutenção*, 1973-74.

Uma das frases destacadas no manifesto pela *Arte da manutenção* de Ukeles, "meu trabalho será o trabalho", tornou-se uma espécie de axioma para diversos outros artistas, tais como Linda Mary Montano e os serviços de cuidado que oferecia no jornal, Bonnie Sherk e seus variados subempregos, de garçonete à chapeira, ou Daniel Bozkhov e sua "performance" como atendente da Walmart.[10]

IMPASSES E DÚVIDAS PARA UMA RECUSA NOS TEMPOS DE HOJE

Boa parte dos trabalhos citados anteriormente, tanto os que se enquadram nos movimentos de negação quanto os reivindicatórios/afirmativos, podem soar aos ouvidos contemporâneos como

ingenuidades, frutos de um momento em que a arte foi tão fortemente desacreditada que muitas dessas propostas consideraram diluí-la no cotidiano. Daí ações como uma mera conversa, fumar um baseado, tomar cerveja com amigos, abrir uma livraria ou se tornar um vendedor de seguros serem chamadas de arte. Talvez soem dessa forma porque se sabe o desfecho comercial que parte dessas críticas obteve posteriormente, mas também porque o contexto econômico é outro e os termos a que elas respondiam são diferentes dos atuais. Assim, as ferramentas de ontem podem não se adequar aos parafusos de hoje.

Mas em que lugar é possível posicionar a recusa nos tempos atuais? Partirei de uma primeira dificuldade: a forma mercadoria da revolta, sua redefinição no jogo da economia e do trabalho estranhado, sua capacidade de produzir dados, ultra engajamento e, claro, muito dinheiro para os que organizam tal pastiche. A própria crítica ao inautêntico se torna objeto de especulações financeiras, uma mercadoria em transe num universo em que produtores e consumidores já não mais se separam. É a indignação que nasce "com data de validade vencida", como precisamente define a socióloga Silvia Viana em seu artigo "Barbárie: compartilhar"

> Apesar da grita, ou de qualquer conteúdo que, secundariamente, a acompanhe, a indiferença já está posta na forma espetacular da reação: uma torrente de

> posts, textos em blogs, comentários, memes, matérias a respeito das 'reações dos internautas' e um infindável etc. Em outros termos, uma coleção de mercadorias (VIANA, 2017).

A mercadoria-revolta é rapidamente descartada e substituída por outra, nada permanece e nada se fixa, pois assim a energia do ódio ou da paixão se renova em sua virulência. É o tempo das "urgências sucessivas", como destacado por Viana, e para aqueles que escolhem ali calar, suspeitas se erguem. O sentimento de revolta nasce exausto, posto que morre com um clique.

Poderia também lembrar a estreita vinculação entre o marketing publicitário e as revoltas de 2013 no Brasil, em que *jingles* e *slogans* de duas marcas – uma montadora de carro e uma fabricante de uísque – foram "adaptadas" aos gritos de protesto, tornando-se uma espécie de "chamado oficial" para os atos. Em outros contextos, essa íntima relação poderia denotar uma subversão crítica ao consumo, mas, no caso brasileiro, expressava tão somente um imaginário cultural contaminado e formatado pela lógica consumista. (FONTENELLE, 2016).

A segunda dificuldade que me ocorre em relação à recusa negativa é como encontrar a vírgula entre a força paralisadora da inércia e a negação criativa do ócio. Ademais, como não se tornar

refém de certo niilismo vegetativo, que apenas um determinado recorte de classe poderia colocar em prática? Se a arte foi em certos períodos um retiro para ações inúteis e desinteressadas, haveria ainda hoje condições para esse tipo de proposição?

O acesso ao ócio, contudo, parece ter sido condicionado à lógica do desempenho, aceito somente enquanto ferramenta para a expansão cognitiva em uma espécie de produtivismo psíquico. A experiência ociosa foi codificada na forma de um produto de "bem-estar", um bibelô terapêutico. No processo avançado de comoditização da vida, a administração do tempo em si e suas modulações entre trabalho, repouso, lazer e consumo foram achatadas por noções genéricas como atividade e ocupação (STEYERL, 2011). É um desafio usufruir o tempo livre sem, ao mesmo tempo, trabalhar voluntariamente, consumir ou ter que lidar com o sentimento compulsivo da gestão de si e da conectividade contínua. O próprio ócio se tornou uma atividade compulsória, se considerarmos que nossas viagens e atividades de lazer devem ser filmadas e fotografadas, as fotografias compartilhadas, os compartilhamentos comentados e respondidos, num movimento obsessivo e incessante.

Já o artista, em particular, encarna o modelo de uma nova classe de hipertrabalhadores, como um precariado de luxo. O estilo

de vida levado por ele, como uma obra de arte em si, adianta o paradigma de trabalho que hoje vemos aplicado a diversas outras áreas de atuação: o amor devocional à prática, os contratos intermitentes por projeto, os valores imperativos da criatividade e da flexibilidade, a adaptabilidade, a polivalência. Também a falta de determinação clara entre tempo de trabalho e tempo livre, que muito bem define o estilo de vida do artista moderno, se expande hoje para outras áreas, sobretudo setores da produção dedicados a bens simbólicos como moda, literatura e publicidade. Afinal, como separar em tais categorias uma ida a uma abertura de exposição, o tempo dedicado a formatar um *grid* agradável no Instagram, fazer um site, portfólio, projeto, saber falar em público, interessar e se mostrar interessado?

Para o trabalhador, e especialmente para o artista, parece difícil e custosa a possibilidade de uma contraposição crítica nesse cenário, em que cada pequeno gesto deve ser subitamente traduzido em valor. O artista, enquanto modelo do trabalhador precarizado, mas apaixonado pelo que realiza ao mesmo tempo, não consegue fugir do desejo de trabalhar constantemente (GILLICK, 2010). Por vezes, trabalha mais do que cria, dedicado à circulação, divulgação e organização de sua obra, ao estabelecimento de relações

e à elaboração detalhada de projetos que, frequentemente, sequer tomarão forma.

Na economia reticular contemporânea, proliferam os manuais de gerência e os profissionais mediadores dedicados a administrar carreiras "criativas", a estabelecer vínculos proveitosos, viajar nas redes conectivistas do capitalismo tardio, organizar contatos, formas de se apresentar e circular. Quais seriam, portanto, os matizes do espectro entre a recusa do trabalho e o repertório barato dos gestores de carreiras e recursos humanos? Como não sucumbir às obrigações do empreendedorismo de si, e, ainda assim, estabelecer conexões?

Contrapor-se ao produtivismo nesse contexto provavelmente envolveria desacelerar, adiar, concentrar-se na qualidade das interações em detrimento do volume hipertrofiado que elas podem atingir. É interessante observar como essa possibilidade se conecta de forma mais ampla à onda dos movimentos de desaceleração, seja no tocante à preservação do meio ambiente, às atividades profissionais, à maneira de consumir, comer, cozinhar etc. Ainda que esses posicionamentos muitas vezes careçam de uma visão crítica macropolítica, culpando indiretamente os indivíduos por problemas de larga dimensão, eles sugerem que a intensidade de

nossas conexões deve ser refreada. A recusa à carreira e aos ditames profissionais, à moral do soldado-operário suspende a noção, no mais das vezes desgastada e naturalizada, de que futuro e progresso andam juntos, de que o avanço é a única direção razoável.

Sobre o segundo conjunto de trabalhos, vinculado ao que se chamou de recusa reivindicatória ou negação afirmativa, identifico dois principais problemas. Primeiro, a representação teatralizada do trabalho por parte dos artistas, que, atuando como agentes duplos, acabam por cruzar fronteiras delicadas de classe e fetichizar a miserável condição de venda da força de trabalho. Segundo, as reivindicações por melhores condições contratuais, maior representatividade na área artística ou transparência institucional são facilmente desmobilizadas com pequenas reformas superficiais e, às vezes, restringem-se a uma categoria reduzida de trabalhadores, não conseguindo angariar transformações mais amplas e que perdurem no tempo. Essa dificuldade se agrava com o avanço do trabalho intermitente e terceirizado, com a produção sob justa demanda e as novas facetas do trabalho voluntário no âmbito da internet. Tais mudanças impedem imaginar formas mais adequadas de articulação crítica. É claro que isso não anula as ações poéticas mencionadas, mas pode delimitar seu alcance.

Ao mesmo tempo em que dificuldades se impõem, restam as possibilidades de a arte representar uma exceção na produção capitalista, um espaço de resistência ao utilitarismo, pretexto para criação sem sentido, nexo ou funcionalidade. Nas obras dos artistas que servem aqui de referência, a força da arte residiria justamente em sua prática desorientada, na falta de serventia econômica. Elas rascunham temporalidades alternativas e anseiam se desvincular dos roteiros políticos, afetivos e estéticos determinados pelos processos de alienação do trabalho.

A rejeição a se conformar subjetivamente ao atual sistema produtivo e sua cadeia de valores é um dos últimos entraves ao capitalismo, isto é, sair em defesa da mera possibilidade de recusa é uma trincheira que deve ser resguardada a fim de que não se esqueça que outras formas de viver existem. É preciso ao menos imaginar o enterro do trabalho. O "deus da sociedade moderna", reinando a partir de seu trono de dejetos e sacolinhas de lixo, tem de ser deposto. Na história das revoltas, diversos deuses caíram por terra: Reis, Igrejas, Leis e a própria Revolução. Muitas divindades, porém, persistem.

A vitória da recusa, ganhando ou perdendo, é sua própria existência. Por mais ridículo que pareça exigir certas coisas como o

fim do trabalho, a jornada de zero horas e a abundância irrestrita, a recusa precisa continuar alimentando ações e imaginários a fim de que, certo dia, o semblante do trabalho se quebre e desvele a arbitrariedade de seus arranjos sociais.

NOTAS

1 Algumas das citações de Borges mais evocadas pelos editores de Macedonio: "Eu naquela época [referindo-se aos anos 1920], imitei-o até a transcrição, até o apaixonado e devoto plágio"; "Definir Macedonio Fernández parece uma tarefa impossível: é como definir o vermelho por meio de outra cor"; e, ainda, "Uma das felicidades de minha vida foi ser amigo de Macedonio, tê-lo visto viver". Todas as frases estão contidas na Carta de despedida a Macedonio Fernández, escrita por Borges, em 1952, por ocasião de sua morte (FERNÁNDEZ, 2011, p. 273).

2 É assim que o jovem Helbling, um dos tantos personagens de Robert Walser que abomina o trabalho, começa a contar sua própria história: "O que salta aos olhos em mim é que sou uma pessoa comum, quase exageradamente comum. Sou um dos muitos, e é isso que acho tão estranho. Acho estranhos os muitos e sempre penso: 'Mas, afinal, o que fazem todos eles, o que querem todas essas pessoas?'. Eu literalmente desapareço sob essa massa dos muitos" (WALSER, 2014, p. 41).

3 Exceto quando indicado, todas as traduções são de autoria do autor deste artigo

4 Entre as muitas ressonâncias de Macedonio em terras platinas, há de se destacar a formação da Federação para Alergia ao Trabalho – Regional Argentina, em 1998, 46 anos depois de sua morte. Quatro admiradores de sua obra, Osvaldo Baigorria Christian Ferrer, Cutral e Guido Indij, convocaram no dia 2 de maio daquele ano a marcha para o autoproclamado dia internacional do ócio. O grupo partiu da Praça San Martín e andou cerca de cem metros. Segundo descreve Osvaldo Baigorria, naquele dia havia mais jornalistas e fotógrafos do que manifestantes. Ao fim da passeata, a Federação proclamaria sua autodissolução. No discurso que ali proferiram, explicavam que a ideia, entre cerveja e mais cervejas, procurava continuar a longa tradição do humor político, no encalço de dadaístas, situacionistas, de Macedonio e do Partido Bromo-sódico Independiente. Mas, diante de tantos jornalistas, deram-se conta de que estavam sendo fagocitados, de que "estavam nos convertendo em outra mercadoria do espetáculo". A declaração finalizava dizendo: "O slogan dadaísta que fizemos nosso, 'desemprego absoluto para todos', queria expressar uma convicção: que a única sociedade verdadeiramente justa e igualitária será aquela em que o ser humano não seja tratado como um animal de matadouro ou mais um número uma série de estatísticas. E essa sociedade não pode ser outra senão uma sociedade do ócio. A Fundação está morta, viva a Fundação!" (BAIGORRIA, 2014, p. 18).

5 Josine Ianco-Starrels, primeira curadora a realizar uma mostra monográfica de Hammons, em 1974, relata que a primeira coisa que o artista fez, logo após receber o convite para a exposição, foi desligar seus telefonemas na sua cara. Para conseguir falar com ele, teve que sentar e esperá-lo na porta de seu ateliê (FILIPOVIC, 2017, p. 142). A pesquisadora Elena Filipovic também conta que Hammons certa vez "chegou a contratar um advogado para garantir que certo prestigioso museu não organizasse uma retrospectiva devotada a ele." (FILIPOVIC, 2017, p. 33).

6 Stilinović conta ter sido essa a única vez que censuraram um trabalho seu. A declaração foi dada em entrevista para a curadora Sabina Sabolović (2019).

7 Em 1968, Bem Morea e seu coletivo anarquista, *Up Against the Wall, Motherfuckers*, propuseram em um de seus panfletos uma troca cultural: "lixo por lixo". O grupo carregou pilhas de lixo fedorento e podre do *East Village*, jogando-os na escadaria do *Lincoln Center*, famoso complexo artístico dedicado à música clássica e outros espetáculos caros de se ver. Naquele ano, Nova Iorque passava por uma greve do lixo, e amontoados de dejetos se acumulavam pelas ruas periféricas da cidade. Os distritos mais ricos podiam contratar empresas privadas a fim de contornar o problema. Um registro em vídeo da ação pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=KtX8IEWabTY

8 A criação do Sindicato dos trabalhadores, técnicos, pintores e escultores do México pelos muralistas e a publicação de seu manifesto em 1923 foram significativos exemplos de organização associativa dos artistas. Estratégia que será retomada por grupos como o Art Workers Coalition, Up Against the Wall Motherfucker, Grupo de Artistas de Vanguardia (Argentina), Guerrilla Art Action Group (GAAG) nos anos 1960 e 1970. Mais recentemente, há ainda os coletivos W.A.G.E (Working Artists and the Greater Economy), Guerrilla Girls, CARFAC (Canadian Artists' Representation/Le Front des artistes Canadiens), Precarious Workers Brigade, ArtLeaks, entre tantas outras iniciativas.

9 Diversas matérias e investigações oficiais atestam as estreitas conexões financeiras entre Black e Epstein, ver por exemplo: https://www.nytimes.com/2023/10/05/business/jeffrey-epstein-leon-black-art-deal.html?smid=nytcore-ios-share&referringSource=articleShare; https://news.artnet.com/art-world/leon-black-62-million-settlement-with-virgin-islands-epstein-claims-2341599; https://hyperallergic.com/849446/leon-black-reportedly-avoided-taxes-in-art-deals-with-jeffrey-epstein/

10 Exemplos de ações poéticas abrigadas sob o termo "realismo ocupacional", sugerido pela pesquisadora Julia Bryan-Wilson. São propostas nas quais o universo do trabalho assalariado (empreendido para se sustentar economicamente) e o universo da arte (com suas "motivações estéticas, pessoais e/ou políticas") se indistinguem ou são "intencionalmente invertidos" (BRYAN-WILSON, 2012, p. 33). Há ainda as proposições artísticas que se confundem com empreendimentos comerciais, como as vendas das *Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial* de Yves Klein, o restaurante *Food* de Gordon Matta-Clark e Carol Goodden e a livraria especializada de Bem Kinmont.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAIGORRIA, Oswaldo (Org.). **Con el sudor de tu frente**: argumentos para la sociedade del ocio. Buenos Aires: Interzona, 2014.

BAKUNIN, Mikhail. **Deus e o Estado**. São Paulo: Hedra, 2008.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRYAN-WILSON, Julia. Occupational Realism. **The Drama Review**, v. 56, n. 4, pp. 32-48, 2012.

DIMITRIJEVIĆ, Branislav. Against Art by Other Means (Goran Đorđević:1972-1985). In LOVAY, Balthazar; APOLLINAIRE, Guillaume (Org.). **The Anti-museum**: an Anthology. Fribourg: Fri Art, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta Feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

FERNÁNDEZ, Macedonio, **Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada**. Madrid: Ediciones Barataria, 2011.

FERNÁNDEZ, Macedonio, **Tudo e Nada**. São Paulo: Imago, 1998

FILIPOVIC, Elena. **David Hammons**: Bliz-aard Ball Sale. Londres: Afterall, 2017.

FONTENELLE, Isleide. Alcances e limites da crítica no contexto da cultura política do consumo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 30, n. 87, pp. 255-278, 2016. https://doi.org/10.1590/S0103-40142016.30870015

FRAMPTON, Hollis. Carta de Hollis Frampton para Donald Richie, 7 jan. 1973. In **Jubilee**. Brussels, 2013. Não paginado.

GILLICK, Liam. The Good of Work. **e-flux Journal**, n. 16, May 2010. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/16/61277/the-good-of-work/. Acesso: 4 jul. 2023

GRUPO KRISIS. **Manifesto contra o trabalho**. São Paulo: Conrad, 2003

MALDONADO-TORRES, Nelson et al (Orgs.). **Strike MoMa Reader**. New York: Decolonize This Place, 2022.

LAZZARATO, Maurizio. **Marcel Duchamp e a recusa ao trabalho.** São Paulo: Scortecci, 2017a.

LAZZARATO, Maurizio**. O governo do homem endividado**. São Paulo: n-1, 2017b.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: Aviso de incêndio – uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

LUTTICKEN, Sven. Liberation through Laziness: some chronopolitical remarks. **Mousse**, n. 42, 2014. Disponível em: https://www.moussemagazine.it/magazine/sven-luetticken-refusal-2014/. Acesso em: 20 ago. 2023

OITICICA, Hélio. Crelazer e as possibilidades do Crelazer. In FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Orgs.). **Aspiro ao Grande Labirinto**: Seleção de textos (1954-1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ROSS, Kristin. **Luxo comunal**: o imaginário político da comuna de paris. São Paulo: Autonomia Literária, 2021

SCHJELDAHL, Peter. The Walker. **The New Yorker**, New York, 15 de dezembro de 2002. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/23/the-walker. Acesso em: 29 ago. 2023.

STILINOVIĆ, Mladen. I've Got Time [entrevistada concedida a Sabina Sabolivić]. **Mladen Stilinović**, 2019. Disponível em: https://mladenstilinovic.com/interviews/written-interviews/ive-got-time/. Acesso em: 13 ago. 2023

STILINOVIĆ, Mladen. [Entrevista concedida a Nataša Vasiljević]. **Flash Art**, n.288. 2013. Disponível em: https://flash---art.com/article/mladen-stilnovic/. Acesso em: 29 ago. 2023

STEYERL, Hito. Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life. **e-flux Journal**, n. 30, dezembro 2011. Disponível em: https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-asoccupation-claims-for-an-autonomy-oflife/. Acesso em: 4 jul. 2020.

WALSER, Robert. **Absolutamente nada e outras histórias**. São Paulo: Editora 34, 2014.

VIANA, Silvia. Barbárie: compartilhar. Le Monde Diplomatique, n. 121, outubro 2017. Disponível em: https://diplomatique.org.br/barbarie-compartilhar/. Acesso: 11 de jul. 2023

SOBRE O AUTOR

Pedro Augusto Gonçalves Ribeiro de Andrada possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2010), complementada pela Universidade do Minho - Portugal (2010); e em Artes Plásticas também pela Universidade de São Paulo (2015). Concluiu o mestrado na linha de poéticas visuais pelo departamento de Artes Plásticas da ECA/USP (2018) e integra o grupo de pesquisa vinculado ao mesmo departamento - Depois do fim da arte. Atualmente, encontra-se no doutorado em poéticas visuais pela mesma instituição (ingresso 2021). Durante o primeiro semestre de 2024, esteve vinculado à University of the Arts London: Central Saint Martins como pesquisador visitante. Desde 2010, participa, na condição de artista visual, de exposições pelo Brasil e outros países como França, Alemanha, Espanha etc. Além da produção artística, atua como pesquisador na área de mediação e programas públicos em instituições de arte. Foi supervisor do educativo na 31a Bienal de São Paulo e coordenou entre 2016 e 2018 os programas de oficinas, as mostras de cinema e os encontros de mediação no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Atualmente, coordena a central técnica de digitalização do centro de documentação e memória da TV Cultura.

Artigo recebido
em 31 de agosto de 2023
e aceito em 16 de julho de 2024.

O BEM-SUCEDIDO DESASTRE DE *BODYSPACEMOTIONTHINGS*, DE ROBERT MORRIS: 1971 VS 2009

THE SUCCESSFUL DISASTER OF *BODYSPACEMOTIONTHINGS*, BY ROBERT MORRIS: 1971 VS 2009

EL DESASTRE EXITOSO DE *BODYSPACEMOTIONTHINGS*, DE ROBERT MORRIS: 1971 VS 2009

GUILHERME MELETTI YAZBEK

Artigos Originais

Guilherme Meletti Yazbek

https://orcid.org/0000-0002-4377-7544

*University of Pittsburgh, EUA

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222980

e-222980

RESUMO

Neste artigo apresenta-se uma leitura crítica da obra *Bodyspacemotionthings*, parte integrante da primeira exposição de Robert Morris na Europa, em 1971. A aspiração do artista por uma obra de arte que engajasse corporal e cinestesicamente os visitantes é aqui analisada como exemplar da virada performativa da arte do período. Para a análise da obra e de sua potência disruptiva, é levada em conta a produção escultórica de Morris nos anos 1960 e seu envolvimento com a cena da dança pós-moderna. Por fim, reflete-se sobre a remontagem da obra em 2009, questionando uma possível perda de sua força crítica original.

PALAVRAS-CHAVE Arte participativa; Escultura; Instalação; Pós-modernismo; Virada performativa.

ABSTRACT

This article presents a critical reading of the work *Bodyspacemotionthings*, part of Robert Morris's first European exhibition in 1971. The artist's aspiration to create an artwork that would engage visitors corporeally and kinesthetically is analyzed here as exemplary of the period's performative turn in art. To analyze the work and its disruptive potential, the article considers Morris's sculptural production from the 1960s and his involvement with the postmodern dance scene. Finally, it reflects on the 2009 restaging of the work, questioning a potential loss of its original critical force.

KEYWORDS Installation; Participatory Art; Performative Turn; Postmodernism; Sculpture.

RESUMEN

En este artículo se presenta una lectura crítica de la obra *Bodyspacemotionthings*, parte integral de la primera exposición europea de Robert Morris en 1971. La aspiración del artista de crear una obra de arte que involucrara corporal y cinestésicamente a los visitantes se analiza aquí como ejemplar del giro performativo del arte del período. Para el análisis de la obra y su potencia disruptiva, se considera la producción escultórica de Morris en los años sesenta y su participación en la escena de la danza posmoderna. Por último, se reflexiona sobre el reestreno de la obra en 2009, cuestionando una posible pérdida de su fuerza crítica original.

PALABRAS CLAVE Arte participativo; Escultura; Giro performativo; Instalación; Posmodernismo.

CC BY

1 INTRODUÇÃO

Após uma década de profícua produção artística em Nova York, Robert Morris expôs seu trabalho pela primeira vez na Europa, em 1971, em uma exposição individual na Tate Gallery (atual Tate Britain), em Londres, com curadoria de Michael Compton.[1] A exposição retrospectiva levou o nome do artista e apresentou ao público uma série de obras já expostas anteriormente nos Estados Unidos, além de um trabalho inédito de grande escala espacial, ao qual já chegaremos. Algumas de suas esculturas minimalistas – ou "formas unitárias", nas palavras do artista – foram reconstruídas e expostas na área externa; enquanto na parte interna, foram reunidos desenhos e uma série de vídeos. Cabe ressaltar que no ano anterior havia ocorrido outra exposição solo de grande porte de Morris no Whitney Museum of American Art, em Nova York, que incluiu uma instalação *site specific* de quase trinta metros de extensão (Bryan-Wilson, 2013). Em ambas as ocasiões, o artista foi contrário à proposta curatorial inicial de expor apenas uma retrospectiva de

seu trabalho, insistindo em criar ao menos uma obra que dialogasse com a realidade arquitetônica do espaço expositivo.

Na exposição em Londres, a obra inédita – pensada especificamente para o lugar – foi *Bodyspacemotionthings*, uma estrutura de linhas geometrizantes e dimensões arquiteturais ou, como também se poderia dizer, uma instalação. Uma enorme instalação, aliás. Inclusive, um trabalho que difere significativamente daqueles que Morris vinha produzindo em Nova York na década de 1960, dentre eles, os arranjos espaciais de seus poliedros cinzas ou de pedaços de feltro e daquele produzido para a exposição no Whitney, em 1970. Semelhante a este último, havia o desejo latente do artista de que suas obras evocassem certas noções como as de construção, esforço, desafio e risco (Bryan-Wilson, 2013). Mas no que tange à fruição da obra, a proposta de 1971 foi ímpar.

À época, alguns jornalistas e críticos referiram-se ao novo trabalho exposto em Londres como "arte participativa" (BBC Archive, 2016). E, deveras, pela primeira vez, uma obra de arte dentro de um museu convocava a uma participação tão radicalmente ativa dos "observadores", através de ações corporais. A instalação convidava o visitante a se relacionar diretamente por meio da fisicalidade do toque e da movimentação, com diversos dispositivos escultórico-

espaciais feitos de materiais triviais de origem industrial. Na esteira da atitude de dessacralização dos materiais de Duchamp, as matérias-primas utilizadas por Morris poderiam ter sido compradas em qualquer armazém de produtos para construção ou afins. Inclusive, poderiam ser reutilizadas depois da exposição, uma atitude recorrente do artista, alinhada à postura antimercantilista pulsante no período. Na contramão de um mercado de arte que se fortalecia e alastrava rapidamente junto ao capitalismo financeiro, Morris e outros artistas criavam obras não comercializáveis — ou, ao menos, assim almejavam —, fosse por sua imaterialidade — o caso de certos *happenings* e artes conceituais, por exemplo —, ou por sua reprodutibilidade (Benjamin, 2019), como no caso da obra em questão.

Para sua instalação participativa, Morris fez uso de compensados de madeira — naquele momento já largamente utilizados pelo artista —, além de outros materiais como cordas, troncos e sacos de areia, formando plataformas móveis, rampas, túneis e estruturas verticais semelhantes a altas estantes. Em linhas gerais, a proposta do artista era que tais dispositivos fossem experienciados pelos visitantes ora se equilibrando, ora empurrando ou mesmo os escalando, em uma situação, portanto, não apenas

háptica, como também motora; definitivamente muito além de uma atitude estritamente escópica ainda majoritariamente vivida nos museus e outras instituições de arte à época. Em *Bodyspacemotionthings,* o corpo do observador-participante era convocado integralmente para a experiência com seu peso, força e equilíbrio pessoais, e sempre sujeito à ação da gravidade e ao acaso. Ainda que estivesse sendo investigado por alguns artistas em diferentes países — entre eles o Brasil —, tal caminho de uma relação experimental e tão direta e prática entre sujeito e objeto guardava até então certo ineditismo no campo das artes visuais. No caso de Morris, tal rumo criativo resultava não apenas de suas experimentações formais, mas também de seus estudos teóricos, incluindo, por exemplo, escritos de Maurice Merleau-Ponty e Ludwig Wittgenstein, e a obra *A ordem oculta da arte*, de Anton Ehrenzweig (1969), profundamente estudada pelo artista.

No que tange à espacialidade da instalação, segundo Morris (2008), "as obras [entendidas aqui como cada parte da instalação] estavam baseadas em uma progressão do esforço físico à medida que a pessoa avançava em direção ao fim do espaço".[2] Tal espaço em questão eram as Duveen Galleries, com sua grandiloquente área de mais de noventa metros de comprimento (ver figura 1). Inaugurada em 1937, a sequência de cinco imponentes salas de

dimensões variadas e arquitetura neoclássica reúne as primeiras galerias públicas da Inglaterra projetadas especificamente para abrigar esculturas. Nelas, a instalação de Morris constituía um convite em aberto para habitar aquele espaço projetado pelo artista, sendo que a única mediação existente eram fotografias presas às paredes mais próximas de cada dispositivo correspondente. Nas fotos, o que se via eram membros da Tate explorando as ações propostas, algo semelhante a uma sugestão de uso em um manual de instruções. Ainda assim, o desejo do artista era que

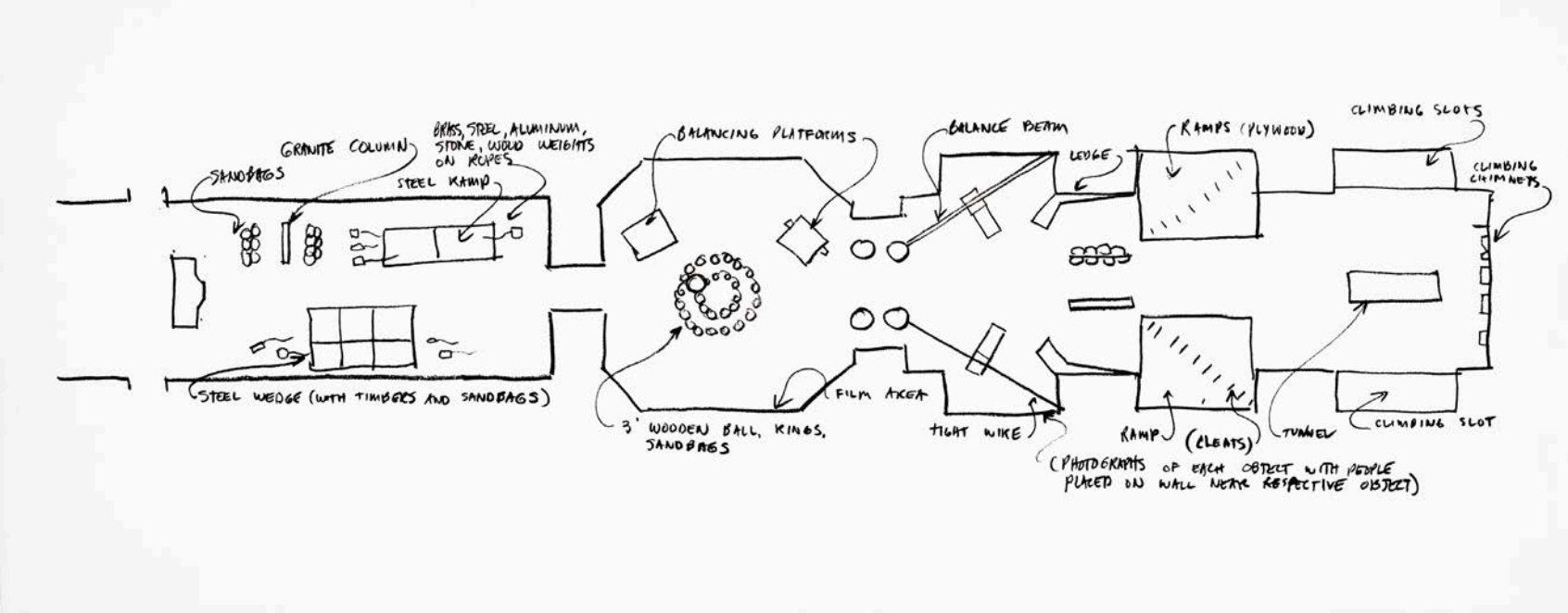


Figura 1.
Bodyspacemotionthings (desenho à mão da planta baixa), 1971, Robert Morris. Tate Gallery, London. © 2025 Robert Morris / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Tate. Nota: Neste desenho à mão de Morris, vemos as várias estruturas participativas que compuseram a obra *Bodyspacemotionthings* precisamente distribuídas pelas Duveen Galleries e em diálogo direto com a arquitetura destas.

a relação com a obra se desse de maneira livre e criativa, o que, embora possa parecer contraditório, foi efetivamente alcançado, como veremos mais adiante.

2 TRANSFORMAÇÕES DA NOÇÃO DE ESCULTURA

Antes de prosseguirmos com a análise crítica da obra, é necessário fazer uma breve contextualização histórica. Na década de 1960, a escultura enquanto categoria encontrava-se totalmente independente da noção de monumento, um movimento que teve início no final do século XIX (cf. Krauss, 1984). Ou seja, as esculturas não se limitavam a formas antropomorfas, estátuas de figuras históricas instaladas em lugares específicos para celebrar e eternizar a imagem de uma determinada pessoa. Suas dimensões haviam se ampliado quase ilimitadamente, estabelecendo fricções inéditas com o espaço — não mais o cubo branco modernista (cf. Foster, 2017). As transformações ocorridas na produção tridimensional na primeira metade do século XX poderiam ser resumidas nos termos autonomia, perda de local e autorreferencialidade da escultura (ou estrutura, objeto etc.) (cf. Krauss, 1984). Dito isso, é possível localizar *Bodyspacemotionthings* no subsequente desdobramento de tal *continuum* de transformações.

Avançando um pouco mais no tempo até a segunda metade do século XX, foi observando a produção dos minimalistas e de artistas da *land art* que Rosalind Krauss (1984) publicou em 1979 o célebre texto "A escultura no campo ampliado". Com o intuito de abranger a produção artística em três dimensões no contexto do pós-modernismo — reconhecido pela autora como um momento de ruptura histórica com a tradição moderna —,[3] Krauss (1984) organizou um único diagrama para representar seu *campo ampliado*. Nele, as múltiplas possibilidades artísticas que a autora reconhecia na expansão da escultura foram reunidas e sintetizadas a partir dos termos *paisagem* e *arquitetura* e de seus negativos *não-paisagem* e *não-arquitetura*. É possível inferir que a obra artística de Morris aqui analisada pode ser compreendida pela noção de *estrutura axiomática*, categoria proposta por Rosalind Krauss (1984) para descrever a conjunção entre *arquitetura* — ainda que, neste caso, uma intervenção temporária — e *não arquitetura*.

Diferentemente, Hal Foster (2017) entendeu a produção minimalista da década de 1960 como marcada por um duplo movimento: uma contração da escultura até se tornar o puro objeto modernista e, ao mesmo tempo, uma expansão que a projetava para além de seus limites reconhecíveis. Tal concepção

ajuda a compreender o minimalismo como uma prática que tanto consumava um modelo formalista de modernismo quanto apontava para novas direções — um gesto que, para Foster, concluía e subvertia o Modernismo de uma só vez.

3 UM CONVITE PARA TODO O CORPO

Em uma carta a Michael Compton, curador da exposição, Robert Morris expôs suas intenções com a obra, dizendo que era

> tempo de pressionar contra as coisas, espremer-se entre, rastejar sobre – não tanto por uma ingenuidade infantil de voltar ao parquinho, mas mais para reconhecer que o mundo começa a existir nos limites de nossa pele e que o que se passa nesta interface entre o eu físico e as condições externas não nos separa delas como o faz o olhar indiferente [ou imparcial, destacado, do original *detached*] (Morris, 1971 *apud* Bird, 2013, p. 160)[4]

Com esse objetivo, havia na instalação, por exemplo,

> uma esfera de fibra de vidro de diâmetro aproximadamente humano [que] foi posicionada sob uma corda presa ao teto para que os visitantes tentassem se equilibrar em cima dela enquanto a rodavam com os pés por um percurso circular feito com sacos de areia no chão (Westerman, 2015, [s. p.]).

Em outra seção, uma rampa de madeira com cordas fixadas ao longo de toda a sua extensão desafiava os visitantes a escalá-la. Uma prancha, também de madeira, formava um caminho rente à parede, cuja largura gradualmente decrescente testava o equilíbrio e a agilidade de quem ousava percorrê-la por completo (figura 2). Adiante, um cilindro de diâmetro equivalente à dimensão do corpo humano convidava o participante a adentrá-lo e gerar movimento, deslocando o peso para frente e para trás enquanto sincronizava seus passos ao balanço da estrutura.

Essas e outras propostas davam forma ao desejo de Morris de criar "uma oportunidade para que as pessoas se envolvessem com o trabalho, tornando-se conscientes de seus próprios corpos, gravidade, esforço, fadiga; seus corpos sob diferentes condições" (Morris *apud* Tate Modern, 2009) (ver figura 3). Dessa maneira, ainda nas palavras do artista, seu convite concretizaria sua intenção de que "as pessoas pudessem se tornar mais conscientes de si próprias e de suas próprias experiências, ao invés de conscientes de alguma versão da minha experiência" (Morris *apud* Tate Modern, 2009), algo que, vale ressaltar, caracterizaria a experiência não apenas como motora ou cinética, mas também como cinestésica, ou seja, ligada às percepções do sujeito em relação ao seu movimento.[5]

O crítico Reyner Banham, do *The New York Times*, descreveu sua vivência na instalação da seguinte maneira:

Foi intoxicante, irresistível, completamente ensurdecedor e fabuloso. No final da exibição privada [de abertura], o local era um tumulto no qual todas as regras de decoro haviam sido abandonadas na medida em que os libertados estetas saltaram e balançaram e se agitaram e escalaram e gritaram e deram as mãos para completos estranhos. Na hora do encerramento, cambaleamos para fora com os ouvidos zunindo e os músculos tensos, jurando que nunca havíamos desfrutado tanto de uma abertura, e dissemos a todos os nossos amigos que fossem. (Banham, 1971, [s. p.]).



Figura 2.
Bodyspacemotionthings, 1971, Robert Morris. Tate Gallery, London. © 2025 Robert Morris / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Tate.



Figura 3.
Bodyspacemotionthings, 1971, Robert Morris. Tate Gallery, London. © 2025 Robert Morris / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Tate.

É possível inferir, com base na trajetória do artista, que esta obra radicalmente corporal e cinestésica — inserida no circuito das artes plásticas — é tributária de suas experimentações no campo da dança. No início da década de 1960, em Nova York, Morris colaborou com o Judson Dance Theater e nos anos anteriores — ainda em São Francisco e junto de Simone Forti — participou das experimentações corporais ao ar livre no *deck* de Anna Halprin.[6] Segundo Jon Bird (2013, p. 161), "[s]e o espaço como um campo performativo figura uma posição central no pensamento de Morris nesta época, ele igualmente enfatiza o sujeito [*self*] como um constructo temporal" e que, portanto, "é formado através da experiência em tempo real do corpo situado no mundo enquanto nele se move e é por ele movido" (p. 161).

No encontro entre um pensamento escultórico expandido e experimentações em dança, a efêmera obra *Bodyspacemotionthings* visou desestabilizar o corpo engessado, mecânico e instrumentalizado pelo cotidiano, propondo ao participante uma vivência lúdica, inusual e livre de relações de poder explícitas — uma experiência verdadeiramente disruptiva para seu contexto histórico. Seria importante, como críticas feministas já apontaram de forma coerente, questionar a suposta neutralidade do corpo

universal que a obra evocava, reconhecendo a ação determinante de marcadores sociais como gênero, classe e raça. Afinal, os corpos que interagiam com a obra na Tate eram inevitavelmente de sujeitos cuja possibilidade de circular e interagir naquele espaço era garantida por hierarquias sociais e hábitos culturais. Ainda assim, um olhar dotado de historicidade não diminui o valor e a potência disruptiva de tal obra de Morris, reconhecendo-a como um claro exemplo da virada performativa das artes do período (Fischer-Lichte, 2008), e mesmo de um movimento social-político maior da época, que clamava por igualdade e liberdade.

Fazendo uma breve incursão no campo da dança *stricto sensu*, é perceptível como a obra coreográfica de Simone Forti do início da década de 1960 trilhou um caminho paralelo e análogo ao de Morris, buscando democratizar e ampliar a noção de dança. Assim como o minimalismo na produção escultórica, sua abordagem "sinalizou um afastamento do expressionismo emocional e do ilusionismo" (Spivey, 2009, p. 13). Criadas e apresentadas em 1960 e 1961, as *Dance Constructions* de Forti consistiram em estruturas simples de madeira, nas quais dançarinos improvisavam movimentos a partir de dinâmicas de peso e equilíbrio que as próprias estruturas propunham ou impunham. Forti, que havia colaborado com Anna

Halprin em suas pesquisas com danças através de tarefas, buscava uma dança ancorada na concretude do corpo humano. Seu trabalho, que considerava o peso e a forma reais do corpo, libertando-o de ficção e estilo, foi uma influência para a obra central aqui em debate (cf. Spivey, 2009).

Morris desempenhou um papel significativo como parceiro artístico nas *Dance Constructions*, executando a montagem de estruturas de madeira compensada e participando como dançarino em algumas delas. Essa colaboração ecoa a visão radical de Simone Forti, que à época defendia uma dança derivada de ações simples e movimentos fundamentais do corpo, propondo que qualquer pessoa, independentemente de tipo corporal, treinamento ou técnica, poderia dançar (Spivey, 2009, p. 13). Tal abordagem remete ao caráter lúdico e espontâneo das obras, que como observa Corrêa (2007, p. 32), incorporavam elementos de jogos infantis — com investimento corporal integral em movimentos repetitivos e prolongados —, permitindo experimentar elementos básicos da dança, como equilíbrio, peso, impulso e resistência. Assim, ecoando as reflexões de Spivey (2009) e Corrêa (2007), é possível afirmar que a colaboração entre Forti e Morris não apenas ampliou as fronteiras da dança e da escultura, mas também democratizou o

gesto criativo e desestabilizou hierarquias tradicionais entre corpo treinado e não-treinado.

Além de estar na linha de frente de muitas transformações nas artes visuais da época, Morris também foi uma figura central no cenário da dança pós-moderna em Nova York, da qual, no entanto, afastou-se por volta de 1965. É relevante notar como a relação entre Morris e Forti, tanto pessoal quanto artística, materializou um debate muito presente na cena artística do período: a relação entre objeto e corpo — muitas vezes este abordado também como objeto — explorada em inúmeras obras por um viés simultaneamente reducionista e holístico.

A inquietação de ambos os artistas ajudou a abrir caminhos inéditos no campo da arte, impulsionando a virada performativa que expandiu radicalmente as artes visuais em direção às dimensões do tempo e do corpo. Naquele período, para além do surgimento da *performance art* em sentido estrito, as fronteiras entre as linguagens artísticas eram continuamente borradas e a arte ampliava a experiência de vida e de suas possibilidades sensíveis.

4 UM BEM-SUCEDIDO DESASTRE

Retornemos à obra central aqui em debate. Em 1971, a efetiva construção de *Bodyspacemotionthings* no local durou cerca de um mês, sob a orientação do artista. Terminada a montagem de toda a exposição na Tate Gallery, Morris retornou a Nova York. Em seguida, após uma abertura bem-sucedida, a exposição atraiu a atenção e interesse de numerosos visitantes para o período: mais de 2.500 em quatro dias, de acordo com Westerman (2015, [s. p.]). No entanto, "depois de cinco dias a Tate ligou para dizer que a exposição havia sido fechada por conta do comportamento 'histérico' do público" (Morris, 2008), afirmou o artista.[7] O "engajamento anárquico com a instalação por muitos dos visitantes adultos" (Bird, 2013, p. 170) havia resultado em uma série de lesões corporais, como torções e farpas. "Foi o mais retumbantemente bem-sucedido desastre que eu já participei [ou estive presente, do original *attended*]", disse Banham (1971, [s. p.]). Ainda em sua opinião, embora toda a ocasião tenha assustado muitas pessoas – principalmente a diretoria da Tate –, a exposição havia alegrado a pequena multidão que a visitara nos primeiros dias. Ainda assim, Banham concordou que seria de fato melhor fechar a instalação antes que algo realmente sério acontecesse.

É possível afirmar, portanto, que se tratou, deveras, de um desastre – às vistas da instituição e de parte da imprensa –, em razão dos acidentes e de um incômodo geral (notadamente conservador). Porém, foi também um bem-sucedido exemplo de uma obra de arte inovadora e de confrontação, na contramão da canonização, à época já solidificada, de obras de arte do austero "alto modernismo" (cf. Huyssen, 1992). *Bodyspacemotionthings* propunha uma experiência sensorial na qual as características formais da obra de arte eram menos importantes que a ação dos participantes, posicionando-se assim, em um amplo contexto estético que extrapolava os limites conservadores da Arte. A obra existia ali como catalisador de corpos moventes, desejosos e libidinosos, como um "elemento disruptivo, quebrando o papel público do museu como uma estrutura autoritária" (Bird, 2013, p. 170).[8]

A decisão de encerrar as visitas à instalação participativa havia vindo como ordem superior da direção da Tate. Já o curador Michael Compton não deixou de expor sua visão pessoal em uma carta a Morris após o fechamento temporário da exposição:

> Apesar de tudo isso, eu não considero que a exposição tenha sido um fracasso. Estou convencido de que, além de ter proporcionado um terreno para uma experiência muito especial e repleta de invenção genuína, o trabalho colocou

> de maneira particularmente sucinta e explícita algumas das questões mais importantes da arte. Por exemplo, a relação entre a forma como grupos ou indivíduos usam a arte e a forma como ela é concebida e feita; o papel social do museu; as noções de liberdade e responsabilidade em arte etc. (Compton, 1971 *apud* Bird, 2013, p. 168).

A instalação participativa de Morris radicalizou uma nova equação – mas não equalização – dos elementos constitutivos da obra artística em três dimensões que o artista vinha propondo desde suas formas unitárias – seus poliedros cinzas. São importantes exemplos dos trabalhos anteriores a *Bodyspacemotionthings*, suas colunas (*Columns*, 1961), que tiveram uma versão escultórica e uma versão como performance com o artista dentro da coluna, um polígono feito de compensado de madeira. Outros exemplos são os sete volumes de seu Plywood Show – importante exposição individual no Green Gallery, em 1964 – ou ainda, a untitled (L-Beams) (1965), obra incluída na exposição coletiva Primary Structures, no Jewish Museum, em 1966.

No mesmo ano, em 1966, o artista afirmou que "tanto melhor serão estes novos trabalhos quanto retirarem as relações de dentro do trabalho, em si, e fizerem do mesmo uma função do espaço, da iluminação e do campo de visão do observador" (Morris, 1993, p.

15), reequacionando a relação sujeito-objeto e, portanto, transpondo a importância da obra — do objeto em si — para a relação que o observador-participante estabelece com ela, através de seu corpo em movimento pelo espaço. O artista completou tal raciocínio afirmando que "[a nova obra de arte] é, de alguma maneira, mais reflexiva porque a consciência do espectador existindo no mesmo espaço que a obra é mais forte que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas" (Morris, 1993, p. 15).[9]

O que se depreende da análise das intenções do artista — assim como das reações do público, da imprensa e da instituição-museu — é que a obra de Robert Morris (1971) aqui em exame antecipou questões centrais de seu tempo, posicionando-se de forma pioneira no debate entre materialidade, participação e crítica institucional. Em outras palavras, pode-se afirmar que a obra se situava "à frente de seu tempo". Sua radicalidade ao convocar uma fruição baseada no corpo inteiro em movimento conferiu-lhe uma potência disruptiva, que desafiava as convenções estéticas e institucionais vigentes. Tanto foi assim que a obra teve de ser interrompida por não "caber" — ou seja, por não se enquadrar — no espaço institucional do museu. Diante disso, é possível inferir que *Bodyspacemotionthings* tenha sido uma obra de arte contemporânea. Decerto, essa nomenclatura

é motivo de inúmeras divergências em relação a sua definição e periodização (cf. Smith, 2019; Foster *et al.*, 2009) – debate que excede o escopo deste artigo. No entanto, propõe-se aqui pensar o contemporâneo menos como uma classificação rígida e mais como um *ethos*.

Segundo Giorgio Agamben (2009, p. 58), "[p]ertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões", e que "é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo" (p. 59). Dessa forma, seguindo o raciocínio do filósofo, a obra *Bodyspacemotionthings* em 1971 teria sido contemporânea pois, se por um lado aderiu ao que era mais presente na arte daquele momento – em diálogo com a produção de outros escultores e artistas da dança e da performance –, por outro, tomou distância do presente propondo o que parecia fora de seu tempo – e talvez até mesmo inadequado –, abrindo caminhos para modelos de produção e fruição artística que seriam amplamente explorados posteriormente.

5 BODYSPACEMOTIONTHINGS. DE NOVO

Passadas quase quatro décadas do rebuliço causado nos cinco dias de sua abortada existência, *Bodyspacemotionthings* foi remontada e reapresentada em 2009, dessa vez no monumental Turbine Hall da Tate Modern. Já num contexto histórico totalmente distinto do original, a obra foi a "atração principal" da edição anual do UBS Openings: The Long Weekend – uma parceria da Tate com a colossal instituição financeira suíça UBS. Não se tratando de um caso isolado, a iniciativa fez parte de um contexto global que foi moda no início do século XXI: a reapresentação de obras das décadas de 1960 e 70 e até mesmo a remontagem de exposições inteiras do período. São exemplos desse fenômeno as exposições: Marina Abramović: The Artist Is Present (MoMA, 2010), When Attitudes Become Form (Fondazione Prada, 2013); Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988 (MoMA, 2014), Other Primary Structures (Jewish Museum, 2014), Judson Dance Theater: The Work Is Never Done (MoMA, 2018), entre outras.

Embora Morris tenha à época concordado com a reprodução da obra – auxiliando inclusive na adequação do espaço[10] –, o artista confessou posteriormente que considerava o resultado "um desastre" e justificou dizendo:

> A instalação original de 1971 no antigo edifício da Tate foi projetada com a particularidade daquela arquitetura em mente, e as diferentes 'estações' ou objetos foram encaixados perfeitamente [*locked*] naqueles espaços. Na reinstalação posterior, os trabalhos ficaram sem ancoragem, jogados [ou fracassados, do original *flopped*] naquele espaço grotescamente grande (Morris, 2014 *apud* Guyton, 2014, [s. p.]).

Em outras palavras, se *Bodyspacemotionthings* em seu contexto original mantinha uma tensão crítica com a arquitetura das Duveen Galleries, tal tensionamento dissipa-se quando a obra é reinstalada no Turbine Hall (ver figura 4). Ademais, se a proposta inicial possuía um caráter antiespetacular e de crítica à mercantilização da arte — como já explorado anteriormente neste artigo —, sua reedição, em contraponto direto a essas premissas, ocorreu imersa em um cenário dominado pela neutralização da arte como entretenimento e, ainda, mediante patrocínio de um banco de investimento — instituição emblemática do capitalismo financeiro especulativo.

Na reedição de 2009, corria a seguinte informação:

> placas de saúde e segurança serão colocadas com destaque, os funcionários aconselharão os visitantes sobre a melhor forma de interagir com as peças e todos os trabalhos serão feitos com materiais contemporâneos, ao invés

> da madeira sem tratamento ou acabamento utilizada por Morris em 1971 (Akbar, 2009, [s. p.]).

Levantamos a hipótese de que essas medidas tomadas pela instituição evitaram as lesões corporais que protagonizaram as críticas à exposição em 1971, mas acabaram por também evitar – ou até mesmo impossibilitar – qualquer ação contingencial e disruptiva, bem como o rebento do momento ou irrupção de um acontecimento –enquanto ruptura.[11]

A comunicação oficial da instituição dizia o seguinte sobre o evento patrocinado pela UBS:

> O Turbine Hall da Tate Modern será mais uma vez transformado em um espaço de tirar o fôlego, sediando uma série de notáveis e dramáticos eventos ao vivo. Haverá também um programa completo de atividades interativas gratuitas para toda a família, oficinas e jogos voltados para todas as idades (Tate Modern, 2009).

Tratou-se, portanto, é possível inferir, de mais um evento cultural destinado a ilustrar as coloridas páginas de guias e jornais, bem como a lotar a memória das câmeras dos visitantes com fotografias que provavelmente jamais foram revistas ou que

simplesmente compuseram mais uma partícula indiferenciável da "tela total", como definiu Jean Baudrillard (2011).[12]

Assim sendo, se, de um ponto de vista crítico – estético e sociopolítico –, é possível inferir que a reedição da obra foi um fiasco, do ponto de vista mercadológico e midiático, foi um sucesso, tendo atraído em apenas quatro dias um numeroso público. O "mais retumbantemente bem-sucedido desastre" de 1971 – como afirmou então Reyner Banham (1971) em sua crítica já citada anteriormente – foi devidamente edulcorado, fagocitado e regurgitado pela máquina cultural espetacularizante em uma situação exemplar de pastiche e nostalgia, utilizando o conhecido léxico de Frederic Jameson (1985).[13] Se o "comportamento histérico" dos visitantes levou a Tate a cancelar a instalação original – que deveria receber visitantes durante quarenta dias – apenas alguns dias após sua abertura, o movimento foi diametralmente oposto em 2009. O "sucesso" foi tamanho que levou a instituição a prorrogar o período de exposição de quatro dias para três semanas.

Os pulsantes e desejantes corpos dos visitantes de 1971 foram substituídos em 2009 por corpos devidamente domesticados em longas filas. Como expressou Mark Hudson no *The Telegraph*,

> é difícil refletir sobre a resposta do seu corpo à experiência de tentar se equilibrar em um compensado quadrado de madeira montado sobre um hemisfério [uma estrutura tridimensional de meia esfera], como Morris pretendia, quando há uma multidão de pessoas lhe assistindo, todas desesperadas para você sair e lhes dar a vez (Hudson, 2009, [s. p.]).

Além disso, ainda de acordo com o jornalista, "se um grande número de guardas-empunhando-walkie-talkies assegurava que todos tivessem a mesma chance de participar das atividades [...], eles também matavam qualquer senso de espontaneidade" (Hudson, 2009, [s. p.]). Em outras palavras, como bem resumiu Hudson, o que se deu na remontagem de *Bodyspacemotionthings* foi que "a arte radical dos anos 1970 tornou-se inócuo entretenimento familiar" (2009, [s. p.]).

Enquanto exercício crítico-dialético do próprio raciocínio construído neste artigo, é possível aventar a possibilidade da experiência de *Bodyspacemotionthings* ter sido simplesmente nula para muitos participantes de sua edição original de 1971, bem como possivelmente potente – disruptiva como uma fenda na senda cotidiana – para uma parcela do jorrante público de 2009. No entanto, não cabe à reflexão crítica sobre arte recensear experiências individuais, mas sim tentar – o que pressupõe talvez falhar – analisar a obra artística



Figura 4.
Bodyspacemotionthings, 2009, Robert Morris. Tate Modern, London. © 2025 Robert Morris / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Tate.
Nota: Na fotografia, vemos uma visão ampla da obra, sua implementação no Turbine Hall da Tate Modern e as longas filas comentadas.

em foco, a partir de um determinado ponto de vista e sempre levando em consideração seu contexto histórico específico.

Retomando a noção de contemporâneo em Giorgio Agamben (2009) anteriormente discutida, é possível inferir que a remontagem de *Bodyspacemotionthings* em 2009, diferentemente da versão de 1971, não se configurou como arte contemporânea, uma vez que se mostrou excessivamente aderente ao seu tempo: familiar, reconhecível e, portanto, não disruptiva. Se o contemporâneo, para Agamben, pressupõe um anacronismo fecundo – um descompasso em relação ao presente que abre visão para o futuro –, a remontagem de 2009 produziu um anacronismo invertido: um retorno ao passado como simples repetição, desprovido de atualização crítica, operando como pastiche no sentido jamesoniano, uma nostalgia destituída de historicidade.

Com sua instalação participativa de 1971, Robert Morris chacoalhou a instituição Arte em seu âmago e "foi contra as definições hegemônicas de trabalho, local, contexto e público, de maneiras que claramente revelaram os limites regulatórios e as exclusões desses termos" (Bryan-Wilson, 2013, p. 159). Além disso, como afirmou na carta ao curador já citada anteriormente, sua intenção era "reconhecer que o mundo começa a existir nos

limites da nossa pele e que o que se passa nessa interface entre o eu físico e as condições externas não nos desconecta como o faz o olhar indiferente" (Morris, 1971 *apud* Bird, 2013, p. 160).

Entretanto, a remontagem de *Bodyspacemotionthings* em 2009 revela justamente a dificuldade de manter essa potência inicial: deslocada para um contexto histórico e arquitetônico distinto, a obra deixou de tensionar os limites institucionais e, em vez de propor novas formas de experiência, acabou por reinscrevê-los, operando menos como gesto disruptivo e mais como repetição neutralizada. Em outros termos, como resumiu o jornalista Mark Hudson no *The Telegraph*:

> A arte participativa é comumente assumida como sendo mais envolvente, menos passiva para o observador do que a antiquada ação de observar pinturas em paredes. No entanto, nesta exposição [a remontagem de 2009], a sentimos como sendo menos ativa porque exigia menos de nossa mente (Hudson, 2009, [s. p.]).

Ademais, ainda no que tange à fruição da obra em sua reedição no século XXI, é preciso levar em conta os *gadgets* que cada vez mais se tornam apêndices de nossos corpos e que têm crescentemente se transformado em um elemento presente na relação sujeito-

objeto-espaço do jogo da fruição. Com a onipresença de câmeras fotográficas portáteis e telefones celulares inteligentes em nosso cotidiano no século XXI, o que se tem visto nos museus é a quase-total mediação da fruição através da tela. No caso da remontagem de *Bodyspacemotionthing*, aventa-se a hipótese de que a relação com a obra — que era almejada pelo artista enquanto atividade em aberto, processual e experimental — se amansasse e resumisse à captação de um sem-fim de imagens naquele contexto histórico de excitação com a ascensão e popularização das câmeras fotográficas digitais compactas e dos *smartphones*.

Para concluir, é importante ressaltar que desdobramentos da análise da obra *Bodyspacemotionthings* sob a ótica da fruição poderiam abrir outros campos de reflexão não explorados neste artigo. Propõe-se, assim, uma continuidade investigativa através de enquadramentos teóricos — como os estudos feministas e *queer* —, bem como as críticas interseccionais de raça e deficiência (*crip theory*). Tais perspectivas permitiriam refletir a respeito de quais corpos puderam — ou não — habitar a instalação de Robert Morris, tanto em 1971 quanto em 2009, e aprofundar as implicações sociais, políticas e estéticas dessas exclusões ou inclusões. Desse modo, este artigo encerra-se não como um ponto final, mas como uma

abertura dialógica que lança as perguntas: quais corpos efetivamente acessaram e interagiram com a proposta participativa de Morris, e como podemos reinterpretar essa experiência à luz de uma abordagem interseccional?

NOTAS

1 Robert Morris (1931-2018) nasceu na Cidade do Kansas e viveu alguns anos em São Francisco durante sua juventude. Em 1959, mudou-se para Nova York com sua então esposa, a bailarina Simone Forti, onde viveu e trabalhou até o fim da vida. Morris produziu uma miríade de obras nas mais diversas linguagens e suportes dentro das artes visuais, e produziu obras nos campos da dança e da performance.

2 Todas as traduções do inglês para o português são de autoria do autor deste artigo.

3 A autora esclarece sumariamente a questão terminológica dizendo que "Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo" (Krauss, 1984, p. 135).

4 Essa carta data de dezembro de 1970. Em seu artigo, Jon Bird relata que foram onze meses de troca de cartas entre o artista e o curador para a concepção da exposição – que, diga-se de passagem, foi sendo bastante alterada no decorrer dos meses.

5 O sistema motor diz respeito ao movimento – aquilo que, em Física e entre outros campos, é denominado cinético. Diferentemente, quando afirmamos que uma experiência é cinestésica, estamos nos referindo à cinestesia, definida pelo Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis como a "percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros, por meio de estímulos próprios" (Michaelis […], 2024). Dizer que determinada experiência é cinestésica, portanto, implica não apenas o ato de mover-se, mas também o de sentir-se e perceber-se em movimento.

6 Robert Morris e Simone Forti foram juntos de São Francisco para Nova York em 1959. Forti foi uma importante influência para o Judson Dance Theater, reconhecido por muitos historiadores da dança como o marco da virada para a dança pós-moderna norte-americana. Após o término do casamento com Forti, Morris envolveu-se com Yvonne Rainer, uma das figuras centrais do J.D.T. Para mais informações sobre este período em Nova York, ver Haskell (1984) e Banes (1993). Para mais informações sobre as relações de Morris com Forti e Rainer, ver Spivey (2004, 2009) e Corrêa (2007). E para um panorama sobre o Judson Dance Theater, ver Banes (1983).

7 Ato contínuo, alguns dias depois a exposição foi reaberta, com exceção da obra participativa aqui em foco, que permaneceu fechada.

8 O autor neste trecho está se baseando na crítica de Guy Brett de 11 de maio de 1971 no jornal *The Times*, à qual não tivemos acesso.

9 Os escritos de Morris sobre a forma unitária e a função obra-espaço-espectador estão reunidos nos artigos "Notes on Sculpture" I, II e III, originalmente publicados na revista *Artforum* de fev/1966, out/1966 e verão/1967, respectivamente, e republicados em Morris (1993). A parte II teve sua tradução para o português publicada no volume 22 (2024) da Ars.

10 Em Westerman (2015, [s. p.]) lê-se que "Os curadores trabalharam com Morris para reimaginar o show no Turbine Hall da Tate Modern. Alguns elementos tiveram que ser deixados de fora porque o Turbine Hall não é tão longo quanto as Duveen Galleries da Tate Gallery, agora Tate Britain".

11 Utiliza-se o termo "acontecimento" em sentido deleuziano (*Lógica do Sentido*, 1969). Para Deleuze (1974), o acontecimento não se confunde com fatos cronológicos ou fenômenos físicos, mas designa uma singularidade de sentido que irrompe fora da linearidade temporal e da causalidade. Habita o plano do devir, e não do ser estável: é uma criação de possibilidades e realidades novas, um processo dinâmico que escapa a identidades fixas e se inscreve no domínio do virtual.

12 O conceito de "tela total", formulado por Jean Baudrillard, designa a saturação da experiência social por interfaces visuais que medeiam e substituem progressivamente o real, produzindo um estado de hiper-realidade no qual a distinção entre realidade e representação simbólica torna-se irrelevante. Nesse regime, a realidade é absorvida por seu próprio simulacro (outro conceito central na obra do autor), e a cultura passa a operar como um circuito fechado de signos autorreferenciais.

13 Em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1985), Frederic Jameson analisa a produção artística, a partir dos anos 1960, por ele caracterizada como pós-moderna, como sintoma da "falência do novo" e de um retorno acrítico ao passado. O autor argumenta que o modernismo radical, uma vez institucionalizado, perdera seu valor contestatório e fora absorvido pela lógica do consumo e pela burocracia do capitalismo tardio. Nesse contexto, James-

on descreve o pastiche pós-moderno como uma "nostalgia sem profundidade histórica": uma imitação vazia de estilos passados, desprovida de crítica, ironia ou conexão autêntica com a história, reduzida a mero efeito estético (Jameson, 1985, p. 17). No presente artigo, essa crítica é mobilizada na análise da remontagem de *Bodyspacemotionthings* em 2009, interrogando em que medida a obra, em sua remontagem, pode ter sido esvaziada de sua potência disruptiva original.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: UniChapecó, 2009.

AKBAR, Arifa. Tate rebuilds installation that left the biggest impression. **Independent**, 2009. Disponível em: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/tate-rebuilds-installation-that-left-the-biggest-impression-1663392.html Acesso em: 15 mar. 2024.

BANES, Sally. **Democracy's body**: judson dance theater (1962-1964). Durham, London: Duke University Press, 1983.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance and the effervescent body. Durham; London: Duke University Press, 1993.

BANHAM, Reyner. It was SRO and a disaster. **The New York Times**, May 23, p. 28, 1971. Disponível em: https://www.nytimes.com/1971/05/23/archives/it-was-sroand-a-disaster.html Acesso em: 15 mar. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total**: mito-ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BBC ARCHIVE. The Tate closed the Robert Morris exhibition, Bodyspacemotionthings, due to boisterous art fans. **BBC**, 2016. Disponível em: https://www.facebook.com/share/v/184Tvf7Now/ Acesso em: 3 nov. 2025.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BIRD, Jon. Minding the body: Robert Morris's 1971 Tate Gallery retrospective. *In:* **Robert Morris**. Cambridge: The MIT Press, 2013.

BRYAN-WILSON, Julia. Robert Morris's art strike. *In:* **Robert Morris**. Cambridge: The MIT Press, 2013.

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. **Robert Morris em estado de dança**. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of presence**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.

FORTI, Simone. **Five Dance Constructions & Some Other Things**. [performance]. Nova York: Loft Yoko Ohno, 1961.

FOSTER, Hal *et al*. Questionnaire on "The Contemporary". **October**, [*s. l.*], v. 130, p. 3-124, 2009. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40368571 Acesso em: 15 out. 2024.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2017.

GUYTON, Wade. Robert Morris by Wade Guyton. **Interview Magazine**, 2014. Disponível em: https://www.interviewmagazine.com/art/robert-morris Acesso em: 15 mar. 2024.

HASKELL, Barbara. **Blam!**: the explosion of pop, minimalism, and performance (1958-1964). New York: Whitney Museum of American Art, 1984.

HUDSON, Mark. Robert Morris' 'Bodyspacemotionthings' at the Tate Modern, review. **The Telegraph**, 2009. Disponível em: https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/5386206/Robert-Morris-Bodyspacemotionthings-at-the-Tate-Modern-review.html Acesso em: 15 mar. 2024.

HUYSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. *In:* HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 12, v. 2, jun. 1985.

JUDSON dance theater: the work is never done. **Nova York**: Museum of Modern Art (MoMA), 2018.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

LYGIA Clark: the abandonment of art, 1948–1988. **Nova York**: Museum of Modern Art (MoMA), 2014.

MARINA Abramović: the artist is present. **Nova York**: Museum of Modern Art (MoMA), 2010.

MICHAELIS: dicionário brasileiro da língua portuguesa. Cinestesia. 2024. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cinestesia/. Acesso em: 10 set. 2024.

MORRIS, Robert. **Bodyspacemotionthings**. Londres: Tate Gallery, 1971.

MORRIS, Robert. **Continuous project altered daily**: the writings of Robert Morris. Cambridge: The MIT Press, 1993.

MORRIS, Robert. Simon Grant interviews Robert Morris. **Tate Etc.**, [*s. l.*], n. 14, sep. 2008. Disponível em: https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/simon-grant-interviews-robert-morris. Acesso em: 15 mar. 2024.

OTHER primary structures. **Nova York**: Jewish Museum, 2014.

PLYWOOD show. **Nova York**: Green Gallery, 1964.

PRIMARY structures. **Nova York**: Jewish Museum, 1966.

ROBERT Morris. **Londres**: Tate Gallery, 1971.

ROBERT Morris: recent works. **Nova York**: Whitney Museum of American Art, 1970.

SMITH, Terry. **Art to come**: histories of contemporary art. Durham, London: Duke University Press, 2019.

SPIVEY, V. B. Sites of subjectivity: Robert Morris, minimalism, and dance. **Dance Research Journal**, [*s. l.*], v. 36, p. 113-130, 2004.

SPIVEY, Virginia B. The minimal presence of Simone Forti. **Woman's Art Journal**, [*s. l.*], v. 30, n. 1, p. 11-18, 2009.

TATE MODERN. **Seminal Robert Morris exhibition re-created for UBS Openings: the long weekend**. 2009. Disponível em: https://www.tate.org.uk/press/press-releases/seminal-robert-morris-exhibition-re-created-ubs-openings-long-weekend. Acesso em: 15 mar. 2024.

WESTERMAN, Jonah. **Robert Morris exhibition**, Tate Gallery, 1971; Bodyspacemotionthings, Tate Modern, 2009. 2015. Disponível em: https://www.

tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris. Acesso em: 15 mar. 2024.

WHEN attitudes become form. **Milão**: Fondazione Prada, 2013.

SOBRE O AUTOR

Guilherme Meletti Yazbek é doutorando em Teatro e Estudos da Performance na Universidade de Pittsburgh (EUA), onde está investigando as relações entre corpos *queer* e centros urbanos, com especial interesse por coreografias de lazer e prazer. É mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2022), onde desenvolveu pesquisa sob orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, incorporando elementos das artes cênicas e das artes visuais, com foco na produção da artista paulistana Laura Vinci. Bacharel em Artes Cênicas, com concentração em Direção Teatral também pela USP (2010), sua prática artística é multidisciplinar e se dedica sobretudo às relações entre corpo e espaço.

Este artigo foi recebido em 26 de janeiro de 2024 e aceito em 19 de agosto de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados:
Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editor responsável :
Prof. Dr. Mario Ramiro
https://orcid.org/0000-0003-3883-2446

MÚSICA Y DANZA EN TORNO A LA IGLESIA: APUNTES PARA UNA MÍNIMA HISTORIA DE CARORA

MUSIC AND DANCE AROUND THE CHURCH: NOTES FOR A MINIMUM HISTORY OF CARORA

MÚSICA E DANÇA EM TORNO DA IGREJA: NOTAS PARA UMA HISTÓRIA MÍNIMA DE CARORA

MOISÉS ORLANDO CHÁVEZ HERRERA

Artigos originais

Moisés Orlando Chávez Herrera*

https://orcid.org/0000-0003-2827-4380

* Universidad Central de Venezuela (UCV), Venezuela

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2025.218122

e-218122

RESUMEN

Este texto constituye un primer avance sobre la historia de la música y la danza en Carora (Venezuela) entre los siglos XVI y XVIII, evaluando la influencia de la Iglesia Católica. Se estudian las expresiones aborígenes y se analizan los modelos españoles e instrumentos musicales, abordando sus raíces arábigas, y las manifestaciones locales. Resalta el papel operativo y aculturador de la Iglesia, y la presencia de lo mudéjar junto con las alusiones medievales y renacentistas, afectando –desde y hacia– la cultura tradicional americana. La referencia sobre dos arpas en una capilla cercana constituye una sintomática pista sobre su papel y el que tuvo la música y la arquitectura como partes de un sistema evangelizador, operando como una "machine à émouvoir".

PALABRAS CLAVE Arpa; Carora; Danza; Iglesia Católica; Música

ABSTRACT

This text constitutes a first advance to the History of Music and Dance in Carora (Venezuela) between 16th and 18th centuries, evaluating the influence of Catholic Church. It studies the aboriginal expressions, the disseminated Spanish models and different musical instruments, deepening into their Arabic roots, as on the local manifestations. It also highlights the Church's operative and acculturating role, and the presence of the Mudejar together with the Medieval and Renaissance allusions, affecting –from and towards– the American cultural tradition. The reference about two harps in a near chapel constitutes a symptomatic clue about their important function, as the one that music and architecture had as part of an evangelizing system that functioned as a "machine à émouvoir."

KEYWORDS Carora; Catholic Church; Dance; Harp; Music

RESUMO

Este texto constitui um primeiro avanço na história da música e da dança em Carora (Venezuela) entre os séculos XVI e XVIII, a partir da análise da influência da Igreja Católica. Foram estudadas as expressões aborígenes e analisados os modelos e instrumentos musicais espanhóis, abordando suas raízes árabes, e as manifestações locais. Destaca-se o papel operacional e aculturador da Igreja e a presença do mudéjar, juntamente com as alusões medievais e renascentistas, que afetam –desde e para– a cultura tradicional americana. A referência a duas harpas em uma capela próxima é uma pista sintomática de seu papel e da música e da arquitetura como parte de um sistema de evangelização, operando como uma "machine à émouvoir".

PALAVRAS-CHAVE Carora; Dança; Harpa; Igreja Católica; Música

CC BY

A final del siglo XV se inició el proceso expansionista del capital comercial de las monarquías europeas, dirigiendo buena parte de sus esfuerzos a la conquista de nuevas tierras. España tuvo especial protagonismo desde el arribo de Christophorus Columbus al continente americano en 1492, quien manifestó una curiosa y particular sensibilidad respecto a los habitantes aborígenes, a quienes descubrió con impacto y cierto encanto mientras se aproximaba a la isla de Guanahani, luego llamada San Salvador:

> venjan a las barcas de los navíos a donde / nos estábamos, nadando, y nos trayan papa / gayos y hylo de algodón en ovillos y / agazayas y otras cosas muchas, [...] todo tomavan y daban de aquello / que tenjan de buena voluntad. Mas me / pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos / andan todos desnudos commo su madre los pa / rió, [...] Y todos los que / yo vi eran todos mancebos, que njnguno vide / de edad de más de .XXX. años. Muy bien / hechos, de muy fermosos cuerpos y muy / buenas caras. Los cabellos gruessos quasi / commo sedas de cola de cavallo, y cortos. [...] / D'ellos se pintan de prieto, y / ellos son de la color de los canarios, nj negros / nj blancos, y d'ellos se pintan de blanco, y d'ellos / de colorado, y d'ellos de lo que fallan. [...] Ellos / todos a vna mano son de buena estatura de / grandeza y buenos gestos, bien hechos. (COLÓN, 1976, pp. 86-87).

Lograron entonces inaugurar una ruta marítima que favoreció la red comercial de intercambio con Europa y que implicó la absorción de recursos para la manutención del sistema militar y el aumento de las riquezas de España, figurando especialmente la Iglesia Católica como estratégico aliado que aportó a esta operación una marcada carga religiosa con impronta medieval. Los reyes se interesaron por conocer esta nueva realidad americana, creando para ello el cargo de cronista e iniciándose la producción de una serie de detallados reportes donde se dio un énfasis a la descripción de la vida y las costumbres de las distintas etnias dispersas en el territorio (PALACIOS, 2000, pp. 12-15).

COSTUMBRES INDÍGENAS, CONQUISTA Y OCUPACIÓN DEL OCCIDENTE DE VENEZUELA

Conjuntamente con la ocupación de las tierras y la explotación de los recursos naturales y humanos, la Iglesia acompañó la inserción cultural española y europea a través de la vía religiosa, progresivamente implantando un sistema de capillas catedralicias que tomaron como modelos las andaluzas (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 206). Una vez establecida en el continente, la Iglesia Católica se convierte en la principal fuerza política, económica

y cultural de la operación, especialmente en un momento en el cual había sufrido un marcado debilitamiento de su poderío en Europa, que culminó con la aparición del cristianismo protestante (GUIDO; PEÑÍN, 1998, p. 289-290).

La necesidad de enseñar y difundir la fe llevó a los españoles al aprendizaje de lenguas nativas, forzándoles a una convivencia y adaptación a las costumbres aborígenes. Los religiosos misioneros que primero llegaron a Venezuela e iniciaron la labor educativa, lo hicieron de la mano de los jerónimos de Santo Domingo, entre quienes estaban los franciscanos y lascasianos, asentándose finalmente cinco órdenes en el territorio: dominicos, franciscanos, capuchinos, agustinos y jesuitas, dejando a finales del siglo XVI cinco (5) arzobispados y veintiséis (26) obispados fundados en el actual territorio venezolano (GUIDO, PEÑÍN, 1998, p. 289; PALACIOS, 2000, pp. 46-49).

Fray Bartolomé de Las Casas escribió sobre el interés de los indígenas hacia la música y la danza, basándose en su fascinación por los "cascabeles", y explicando que:

> la razón era porque los indios de esta isla, y aún de todas las Indias, son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y apara hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacían tenían

> unos cascabeles muy sutiles, hechos de madera, muy artificiosamente, con unas piedrecitas adentro, los cuales sonaban poco y roncamente. Viendo cascabeles tan grandes y relucientes y tan bien sonantes, más que a otra cosa se aficionaban y cuanto quisiesen por ellos o cuanto tenían, curaban por haberles de dar... (PALACIOS, 2000, p. 40)

Tal como apunta Mariantonia Palacios (2000, p. 40): "Es esta pasión de los indígenas por el baile una de las cosas que más llama la atención de los europeos. Todos los cronistas describen con bastante detalle las distintas coreografías de las danzas y fiestas de los naturales", en las que se empleaban conchas marinas, cáscaras de caracoles, tambores, maracas, flautas, sonajeros, botutos y yapururos. Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés en su *Sumario de la Natural Historia de las Indias* (1526) describe los ritos de tipo religioso de los caribes, que eran presididos por el cacique tocando el *atambor* y los demás asistentes, que usaban caracoles y conchas en las piernas para que sonasen, como si fuesen sonajas y cascabeles (BEJARANO PELLICER, 2015, pp. 211-212); también Fray Pedro Simón, en sus *Noticias historiales de Venezuela* (1627), enumera la cantidad de instrumentos empleados por los caribes en una extraña ceremonia: "...teniendo todos los instrumentos de música que llevaban que no eran pocos, como trompetas, caracoles marinos,

flautas, fotutos y otras, al son de ellos, cantando y bailando, con sus arcos y flechas en las manos,...” (SIMÓN, 1998, p. 278).

Las etnias occidentales –situadas donde hoy se ubican las ciudades de Barquisimeto, Carora, Coro, El Tocuyo, Quíbor, etc.– fueron la de los ajaguas o *xaguas* ubicados en la actual población de Río Tocuyo, ayamanes en la sierra Matatere, caquetíos en Bobare, gayones o *cayones* en el valle del río Turbio y jirajaras o *xideharas* al norte del río Tocuyo; todas pertenecientes a la cultura de los arawacos (MOLINA, 2004, p. 21), y situadas en un área cultural que alcanzó cierto grado de organización social en clanes de filiación matrilineal. Tenían una alta densidad poblacional, con cierto tipo de estratificación social, y cultivaban yuca, maíz y otros productos (QUINTERO, 1993, p. 8).

Tuvieron distintos rasgos y costumbres, y sus manifestaciones culturales correspondieron a las cuatro vertientes definidas por Charles Letourneau para clasificar las danzas: las de caza, guerra, amor y las religiosas o asociadas con fiestas rituales. Se diferenciaban según el sexo de sus integrantes y las actividades que desarrollaban; en las de caza y guerra participaban solo los hombres, mientras que a las de amor y culto se sumaban las mujeres. Otras celebraciones se centraron en la idolatría, la magia, el curanderismo, los combates y lamentos velatorios (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, pp. 167, 195).

En la región existieron rituales de curación, de culto a los muertos y fiestas agrícolas, en las que se emplearon flautas de hueso y sonajeros de cerámica (MOLINA, 2004, p. 21).

Se conoce sobre el baile de tura o *estercuye* –propio de los ayamanes, gayones y jirajaras– en el cual se usaba un instrumento similar a una trompeta, hecho de corteza vegetal (específicamente bambusa o *ture*: especie tropical de bambú). Tenía un carácter ritual y era vinculado con la fundación de poblados, la agricultura y lo colectivo, para la celebración del "dios maíz" durante las cosechas. Estaba dirigido por un capitán de la fiesta; los participantes usaban arcos y flechas, se pintaban el cuerpo con tinta de *bariquí* (almagre de color encarnado oscuro) y, al final, consumían una bebida alcohólica de maíz fermentado (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, pp. 160-161, 183-184).

FUNDACIÓN DE CARORA Y ESTABLECIMIENTO DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS EN EL SIGLO XVI

Con la llegada de los españoles al actual territorio venezolano, se inicia el proceso de implantación a través de la fundación de ciudades, entre 1498 y 1570, concentrándose inicialmente

en la costa (fig. 1), desde donde partieron expediciones que permanecieron en el occidente luego de varios intentos al oriente (LÓPEZ VILLA, 2003, pp. 389-390). De aquellas que salieron desde El Tocuyo (1545) provino la fundación de Carora, nombre indígena que en 1546 designó las áridas sabanas típicas del entorno. El asentamiento tuvo diferentes ubicaciones entre 1569 y 1572, producto de fallidos intentos fundacionales frente a la agresiva oposición de los nativos. La ciudad de "Nuestra Señora de la Madre de Dios de Carora" pasó luego a llamarse "El Portillo de Carora" o simplemente "Portillo" (SILVA, 1981, p. 170).

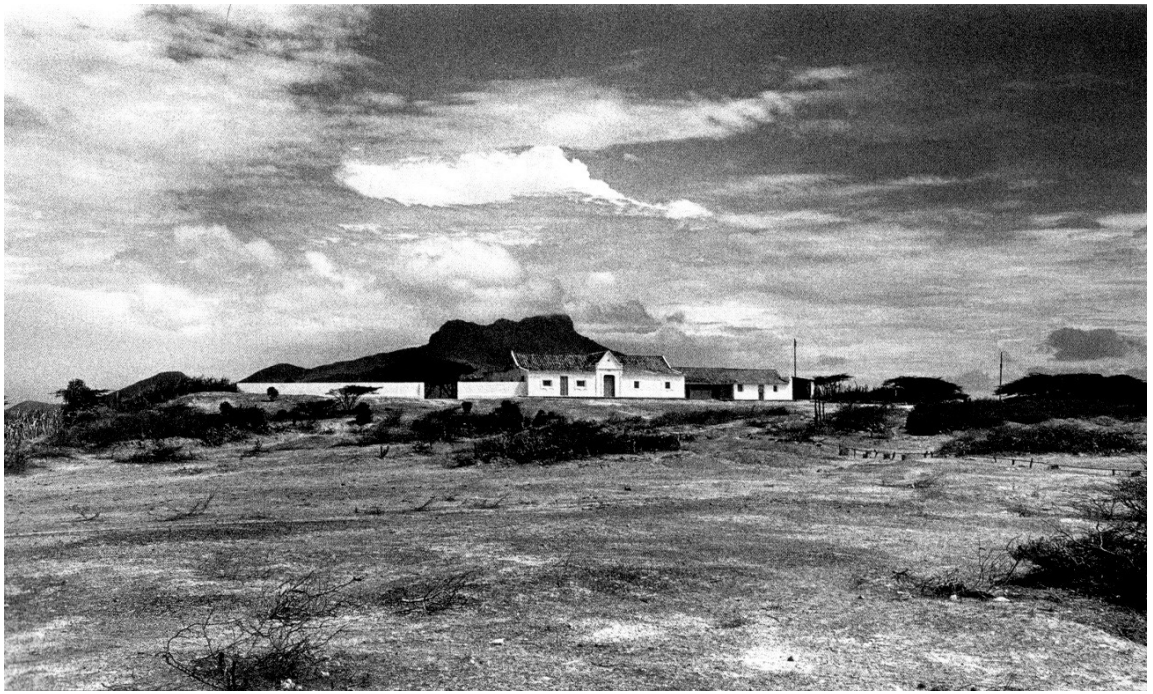


Figura 1.
Félix Molina. *Asentamiento en la costa de Venezuela*. Paraguaná (Venezuela). *Revista Bigott*, n. 49, año XVIII. Caracas: Editorial Arte, 1999, p. 150.

En los documentos de la época se describe el precario estado del territorio; "Pedro Agreda, obispo, escribe al rey en 1574 que la provincia solo consta de ocho poblados: Coro, Barquisimeto, Tocuyo, Trujillo, Nueva Valencia, Caracas, Caraballeda y Portillo" (CALZAVARA, 1987, p. 18). Además de un capitán, alcalde, justicia, regidores, escribano público y cabildo, hubo un grupo de religiosos que enseñaron la doctrina cristiana en una pequeña iglesia improvisada y basada en las construcciones indígenas (SILVA, 1981, p. 169).

Eduardo Arcila Farías –citado por Palacios (2000)– sostuvo que para el siglo XVI los requerimientos fueron esencialmente militares, por lo que los primeros pobladores "vinieron a América como miembros de un ejército, pagados por la corona española, con la intención de descubrir y conquistar tierras únicamente"; fueron gente con distintos grados de cultura, como caballeros, hidalgos, artesanos, campesinos, letrados, hombres de las artes y analfabetas. También, a petición de los reyes, venían músicos y ministriles para alegrar y entretenerles; estos emplearon los mismos instrumentos, canciones, costumbres, ritos y diversiones que tenían en su tierra, trayendo vihuelas, timbales, cajas de guerra, pífanos, clarines, trompetas y tambores; se cantaban

Salves y *Te Deum*, se entonaban villancicos y coplas, y se jugaban toros y cañas (PALACIOS, 2000, pp. 43-44).

Una mayor presencia de religiosos fue necesaria para continuar la evangelización de los nativos y cuidar las eventuales desviaciones de los españoles, quienes llegaron a adoptar ciertas costumbres indígenas. Las distintas órdenes religiosas se organizaron en provincias con un superior responsable, viniendo desde España o desde otra ciudad americana. A Barquisimeto, Trujillo y Carora (fig. 2) llegó la orden franciscana, fundando en la última el Convento de Santa Lucía (circa 1582) (PALACIOS, 2000, pp. 45-46; SILVA, 1981, p. 173).



Figura 2.
Vista aérea del tejido urbano de Carora, ca. 1970. Carora (Venezuela). Archivo Instituto Geográfico de Venezuela 'Simón Bolívar'.

MÚSICA, DANZA E INSTRUMENTOS ALREDEDOR DEL SIGLO XVII

La vida en América fue muy distinta de la que se desarrolló en Europa. En el territorio español había persistido durante casi 800 años la dominación y ocupación musulmana, trayendo muchos inconvenientes a la Iglesia Católica. América se convertiría en el lugar ideal para la enseñanza y expansión del cristianismo, especialmente porque no intervendrían moros, judíos, musulmanes, blasfemos ni herejes (PALACIOS, 2000, p. 46).

> La influencia cultural del Oriente Medio, Irak, Persia [...], Siria y en menor grado los judíos, en la España Islamizada, a partir del siglo VIII y hasta más allá del fin de la dominación árabe en 1492, va a ser decisiva tanto para la música [cortesana y eclesiástica] como para la popular europea [...] [Esto lo secundan] las famosas miniaturas de instrumentos musicales agrupadas en dos códices [...] Las Cántigas de Santa María y El libro de ajedrez [...] (SALAZAR, 2000, p. 69)

En consecuencia, la mayoría de los instrumentos empleados en el Medioevo y Renacimiento europeo y llevados a América tuvieron raíces arábigas, recibidas a través del *râbab*, el *kemanchá*, el *ʿud* y el arpa arábigo-persa, entre otros. También, muchas de las danzas aportadas pertenecían originalmente a la cultura árabe-andalusí, con gran presencia musulmana (SALAZAR, 2000, pp. 69-84, 153) (fig. 3).



Figura 3.
Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera. *Músicos en el juego de los locos.* Instrumentos tradicionales en Venezuela, 1959. Archivo Centro de la Diversidad Cultural, 2006.

En el Renacimiento español, la tradición medieval y las formas clasicistas tuvieron una continuidad hacia la Edad Moderna. Esta fue la misma convivencia, medieval y clásica, situada en la literatura y la música renacentista –donde melismas y cadencias orientales se unieron con canciones populares de Italia y Francia–, percibida igualmente entre las artes plásticas y la arquitectura, donde también se asociaba el arte mudéjar con las formas y estructuras clásicas (MILLAS VALLICROSA, 2001, p. 104). Reflejos de esto los encontramos en Carora, donde coexisten techumbres mudéjares junto al clasicismo de las fachadas y de las columnas, empleadas tanto en los templos como en las viviendas, donde también se reprodujo el esquema árabe andaluz del patio central (fig. 4). De modo similar ocurre en la música tradicional venezolana, en la cual existen rasgos arábigos reunidos con el aporte europeo, indígena y africano, tal como sucede en los cantos de trabajo del llano –en los que se emplean melismas similares a los usados por los camelleros árabes beduinos–, también en el *polo margariteño* –derivado de la *caña* árabe andaluza– y en los sones de *la batalla* y el *seis figureado* del *tamunangue* –mezclas de las culturas arábiga e hispanoamericana (SALAZAR, 2000, pp. 126-127, 129, 154-155, 157).



Figura. 4.
La referencia arábiga en la arquitectura venezolana. Ventana tradicional de Venezuela, 2018. Club Torres, Carora (Venezuela). Fotografía de elaboración propia.

Los religiosos, además de evangelizar y enseñar el castellano a los indígenas, no solo les protegieron de la explotación, sino que además fungieron como maestros de música y fueron sus guías en el canto y en cómo tocar instrumentos, descubriendo en estos un gran talento, dominio, gusto y facilidad para ello. La música fue un recurso empleado en la formación religiosa, siendo también aprovechada en oraciones y misas (PALACIOS, 2000, pp. 47-48).

Junto con muchos de los instrumentos de la época, trajeron el órgano –elemento esencial y protagónico en la iglesia–, incluyéndose en los templos, donde participaron músicos españoles para ejecutarlos y repararlos, o formando en esto a los nativos. En una carta del obispo Baños y Sotomayor al Rey Carlos II, en 1688, resalta las capacidades de los aborígenes instruidos por los religiosos y músicos españoles, reconociendo a dos de ellos formados a expensas de la Catedral de Caracas, uno de quienes enseñó a tocar bajón, chirimía y corneto a varias monjas del Convento de la Concepción, además de haber formado al conjunto de vientos de la catedral y a otros grupos del lugar (GUIDO, PEÑÍN, 1998, p. 291).

Destacan los escritos de Mariano Martí (1721-1792), obispo de Caracas y Venezuela, quien en su gira por la Diócesis de Caracas –que incluía la población de Carora y el resto del occidente venezolano– nos da cuenta sobre la actividad eclesiástica adelantada hasta el siglo XVIII, refiriendo muchos datos específicos sobre la música[1].

Sobre la población de El Tocuyo cuenta acerca de la celebración de misas cantadas en las fiestas de Santa Bárbara y San Antonio, así como otras en agradecimiento a la Virgen María. En Barquisimeto dispuso la contratación de varios organistas, especificando las ocasiones en las cuales estos debían tocar; sugirió que hubiese un esclavo que levantara los fuelles del órgano y que además tocara las campanas, pudiendo ser reemplazado en ocasiones por el sacristán menor, monacillos u otro. Mencionó también el canto del *Te Deum* en la Capilla de Nuestra Señora de la Paz y en la iglesia de Santa Ana en Coro, y registró en inventario una guitarra que servía para acompañar el rezo del rosario (MARTÍ, 2000a, pp. 185, 223, 231-232). Específicamente en Carora, aludió a la presencia de un órgano "bien capaz" de diez registros corrientes y dos fuelles grandes, situado en el coro sobre la puerta mayor de la iglesia parroquial –con una tribuna de cinco varas y cuarta de largo y ancho, cercada por una

baranda de balaustres torneados de roble–, donde también refirió cantarse el himno *Pangelingua* y la antífona *Sicut Servus* (MARTÍ, 2000b, pp. 201, 228). En 1712 se conoce que ya existía un organista parroquial cuyo nombre era Pedro Fernando de Ávila, quien también fue organista de la Cofradía de Ánimas en la misma parroquia (CALZAVARA, 1987, p. 173). También hizo referencia a las preces y a la oración *Deus Humillium Visitator* en la Ermita de San Dionisio.

En esta época, la danza tuvo un episodio protagónico y particular, especialmente con la figura del "maestro de danza" o *ballerino*, surgido en Europa y llevado al Nuevo Mundo. En los *Discursos sobre el arte del danzado* (1642), de Juan de Esquivel, se evidencia que

> la escuela de danzar ideal aparece como una reunión ceremoniosa y retraída del mundo: no se toleran gestos espontáneos ni conversaciones, las mujeres quedan apartadas en una tarima –«que no estén con los hombres»–; las danzas de cascabel [que era como se les llamaba a las coreografías de inspiración popular y naturaleza artística] no se contemplan siquiera. [No obstante,] Lo cierto es que el propio Esquivel se desmiente: también él bailaba jácaras, zarabandas o chaconas; [después de todo,] eran bailes ya ennoblecidos [...] [y, sin embargo,] todas ellas habían empezado como esas «chapadanças» que tanto despreciaba (RODULFO HAZEN, 2022, p. 9).

Curiosamente, Carora fue uno de estos asentamientos donde habitó un "maestro de danza" durante el período inicial de la población. El cronista Juan Rodríguez Freyle escribió en 1636 sobre ciertos episodios de la época, revelando que Jorge Voto, hábil tañedor de vihuela, habitó en Carora, donde tuvo una escuela de danza, aunque a raíz de un crimen cometido debió emigrar a la Nueva Granada, donde se estableció con su escuela en Tunja y dando lecciones en Bogotá (CALZAVARA, 1987, p. 26).

Estos maestros surgieron en el escenario europeo del Renacimiento como personas de confianza en las grandes familias, marcando la separación entre la danza cortesana y la popular, y volviéndose una expresión de las clases dirigentes. Se encargaban tanto de la elaboración de patrones coreográficos como de enseñarlos, con lo que se perdía la espontaneidad dancística y sus inclinaciones naturales (JARRIÉ, 1974, pp. 17-18). Se situaron en una posición intermedia entre la plebe y la nobleza, y solían introducirse en las casas de las familias acomodadas, tuviesen o no una escuela particular. Con ellos se evidenció que la danza académica y aristocrática convivió y se mantuvo mezclada con los bailes comunes, y que, a pesar de la distinción y de estar instados a actuar como caballeros ajustados

a los distinguidos ideales –alejados de los bailes corrientes–, aplaudieron y reconocieron la gracia de los negros y del entorno popular (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 8-9).

LA DANZA Y LA IGLESIA EN CARORA: ORÍGENES Y SINCRETISMO DEL TAMUNANGUE

El nacimiento de la danza está asociado con el origen del hombre y sus procesos de socialización, desarrollando canto y gesto como vías para compartir experiencias grupales, tales como las derivadas del trabajo y la veneración de los astros, la mejora de la siembra y la caza, y la adoración al sol, la luna y la lluvia. También se danzó en los ritos para la fecundidad en el amor, el cortejo y la conquista de la pareja, así como para celebrar y liberar tensiones (SALAZAR, 2000, p. 151).

Gran parte de las danzas del Renacimiento, que tuvieron un origen popular y medieval, además de evidenciar una clara influencia de origen arábigo, manifestaron un carácter amoroso o de cortejo –alusivo a la seducción–, incluso de pelea o combate, y una conexión directa con el contexto cultural americano, revelando en el escenario europeo, el evidente y contrastante mestizaje que

simultáneamente se daba en el Nuevo Mundo. Algunos ejemplos de estas son los siguientes:

– *Canarios*: era un baile popular de carácter exótico y extravagante, y muy común en las cortes europeas del siglo XVI y XVII. Es considerado inicialmente como pantomima y ancestro de la jota, que provino de las Islas Canarias en escala desde las Indias. Fue citado por Diego Pisador en 1552 y Thoinot Arbeau en 1612, quien la consideraba particularmente salvaje. Fue expandido en Europa con refinamientos y variaciones; inicialmente se bailaba sin pareja, con un vivo zapateado, similar a un saltarelo. Se estilizó posteriormente como danza en pareja, que atravesaba la sala a modo de *promenade* danzado, hasta separarse. La música está en modo mayor y su secuencia armónica es: I – IV / I / IV – V / I (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 222; JARRIÉ, 1974, p. 9; CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 33).

– *Chacona*: se caracteriza por su exotismo español y su proximidad con la zarabanda; es animada y licenciosa, de raíz americana y se difundió en la segunda mitad del siglo XVI, especialmente en Andalucía. Se bailaba sin pareja, con castañuelas y panderos. Tiene ritmo ternario y tempo moderado; está basada en un bajo *ostinato* breve e invariable, posee texto licencioso y es

acompañada con guitarra y percusión. El modelo importado a las Indias se escribió en modo mayor y una de sus secuencias armónicas es la siguiente: I – V – VI – IV – V – I (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 225; CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 30; JARRIÉ, 1974, p. 10).

– Moresca: se originó en España durante la Edad Media. Tiene influencia arábiga y está vinculada con la lucha entre cristianos y moros. Es una danza-espectáculo ejecutada con cascabeles fijos a las piernas, que puede desarrollarse a solo o en pareja. Sus pasos se adaptan al gusto de cada país y público donde se practica, sin embargo, su origen medieval define una fuente de complejidad. Al bailarla, los participantes se pintaban la cara de negro y usaban cascabeles en las piernas. Fue popular entre los ballets del Renacimiento y las festividades del Corpus en España (CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 48; JARRIÉ, 1974, p. 16).

– *Pasacalle:* es una danza exótica proveniente de España a principios del siglo XVII. Su nombre aludía a la danza de "pasar calle" de los músicos ambulantes. Es similar a la chacona, pero es danzada con más vivacidad; tiene una estructura rítmica de tres tiempos, en cuyo discurso musical desarrolla variaciones sobre un bajo, que se usaba para cantos, aunque en las fuentes de la época predomina su versión instrumental. Está escrita en modo menor

y su secuencia armónica es: Im –VII – IV^6 – V / Im – V^6 – IV^6 – V (CASTRO BUENDÍA, 2014, p.4; JARRIÉ, 1974, p. 20).

– *Zarabanda*: apareció en el siglo XVI como muy viva y también cantada, con palabras y gestos lascivos y villanos, que evocaban una mímica sexual precisa y apasionada, prohibida por Felipe II en 1582. Entre los siglos XVII y XVIII se convierte en una danza lenta en las suites instrumentales. Su nombre alude a una flauta indígena de Guatemala, y como la chacona, es una danza exótica de ritmo ternario y moderado, llevada a Europa desde América y expandida en Andalucía. Fue bailada por mujeres solas o parejas: la mujer con castañuelas, y el hombre con tambor y cascabeles. Se volvió danza de sociedad en 1618 en la corte española y en 1625 en la francesa, allí más pulida y decorosa. Está escrita en modo mayor y su secuencia armónica es: I – IV / I – V – V (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 224; CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 29; JARRIÉ, 1974, pp. 24-25).

En este mismo período, otro grupo de danzas igualmente fueron incluidas en el escenario español y americano, pero de clara procedencia africana, como el *zarambeque o zumbé*, que lo llevaron hasta América y resultó ser visto en España como novedad indiana hacia el siglo XVII; el *cumbé o paracumbé*,

con movimientos licenciosos, cuyo desarrollo musical subraya las armonías dominante y tónica, en una estructura rítmica de 3/4 y 6/8; y el *zambapalo*, una danza grotesca que llegó a España desde América en el siglo XVII (BEJARANO PELLICIER, 2015, p.222; CASTRO BUENDÍA, 2014, pp. 41-42). También estuvo el *guineo*, danza alegre y bulliciosa, de movimientos rápidos y apresurados, probablemente traída desde Guinea, y bailada inicialmente por los negros africanos (CASTRO BUENDÍA, 2014, p. 40). En España muchas de estas también gozaron de gran popularidad durante el Siglo de Oro, llegando algunos bailes de "baja cuna", como la zarabanda y la chacona, a gozar de prestigio también entre los aristócratas (RODULFO HAZEN, 2022, p. 1).

La danza llegó a ser "una escuela para moldear la figura hermosa y el buen caminar que se exigía a las damas y caballeros", y también se mezcló con las armas y las pruebas de fuerza. No obstante, la danza aristocrática tendió a anular el erotismo inicialmente inserto en aquellas de origen popular y americano –incluso hasta muy entrado el siglo XVIII (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 1-2)–, volviéndose estas más abstractas y rigurosas en la medida en que se incorporaron al dominio del arte, para así poder insertarse en el espacio escenificado de la corte y

de la burguesía. Como resultado, posteriormente las danzas de la época fueron transformándose mediante un proceso de binarización, que en el contexto caribeño tuvo efectos desde el siglo XVIII, con el surgimiento del ritmo sesquiáltero en la música popular, amulatada y basada en danzas europeas de salón (como la contradanza o *country dance*, el *minuet*, el *passepied*, el *rigaudon*, etc.); es ese grupo de expresiones culturales en las cuales se identifica la recurrencia y difusión de América y África como temática de las manifestaciones coreográficas y musicales en ese período, tal como se pudo constatar en Sevilla durante los siglos XVI y XVII (BEJARANO PELLICIER, 2015, p. 207; GARCÍA DE LEÓN, 2002, pp. 123, 160).

Aquellas que causaron revuelo a finales del siglo XVI no se originaron en círculos prestigiosos, aunque tampoco en lo tradicional, más, se conectaban con determinados grupos sociales y raciales. Las jácaras venían de los rufianes y las rameras; el zarambeque, el ye-ye y el guineo de los negros; la zarabanda y la chacona de los indianos, gitanos, mulatos y mozos apicarados; eran todos bailes de gentes que habían roto sus vínculos con su tierra de origen, con las normas de la honestidad o con la familia. Resultaban ser la expresión de la vida libre y airada, lejos de las

ataduras y obligaciones. Al final, el baile y la música tuvieron que desprenderse de sus rastros vulgares para poder exteriorizar su sustancia artística, aunque llevando a los mulatos, negros y gitanos hacia este exclusivo universo (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 5-7). Bejarano igualmente arguye que la recepción y predominio de las danzas sobre negros e indígenas en el contexto español se debe a los principales valores de vistosidad y originalidad que la danza asumió en su creciente proceso de sofisticación característico de la época (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 220).

En la Iglesia Católica la danza se integró a los oficios litúrgicos de San Isidoro de Sevilla como nuevo modo de expresión. No obstante, la unificación litúrgica producida en los siglos X y XI conllevó la supresión de esta durante el canto de los himnos y antífonas. Entre los siglos XI y XII, a pesar de la oposición del clero, se hicieron danzas frenéticas durante las ceremonias funerales, prolongándose con éxtasis e histeria durante la gran peste, hacia el siglo XIV. La danza renació en ciertas iglesias en el siglo XV, como evidencia la bula del Papa Eugenio IV en Sevilla, cuando se empleó en la adoración al Santísimo Sacramento –como aún se aprecia, actualmente– con el baile de los seises en la Exposición Mayor. En el Renacimiento, las procesiones fueron animadas con

danza ritual, aunque quedan en el catolicismo como un fenómeno puntual (JARRIÉ, 1974, p. 14; CALVO, 1994, p. 150).

Calzavara (1987) informa que una de las primeras referencias sobre la danza en Venezuela data del año 1575, cuando en Caracas se organizaron bailes y comedias para la fiesta del Corpus, con distribución en grupos según las diferencias raciales. Las celebraciones respondían a las fiestas eclesiales, tales como el Nacimiento del Señor, los Reyes Magos, Semana Santa, San Juan Bautista y otras. La que cobró mayor importancia para el momento fue la de *Corpus Christi* –que fue parte de la tradición medieval[2]–, en la que se salía en procesión con el Santísimo Sacramento, incluyendo figuras danzantes (PALACIOS, 2000, p. 59).

El obispo Martí hizo mucha referencia a las fiestas populares, bailes y fandangos acompañados por comedia y teatro, en los que participaba toda la población, y que por asociarse con celebraciones religiosas y prestarse a gran cantidad de desórdenes produjeron gran escándalo, ya que "las diversiones y bailes eran aceptados... siempre y cuando fuesen honestos". Sobre todo, se inquietaba con los bailes entre hombres y mujeres que se entrelazaban, entre los cuales estaba "la coxa" (la coja), "la gayta" y "la grupera". También reprobó la injerencia de licor y las borracheras con las

que culminaban estas celebraciones. Se conoce sobre la aprobación de la representación de piezas teatrales y danzas, dentro y fuera de la iglesia, junto con la música en la evangelización. Sin embargo, fue en 1565 que el Concilio Toledano prohibió los bailes dentro de las iglesias, manteniendo el pórtico como límite para los músicos y bailarines, aunque fue un mandato que en general no se cumplió (PALACIOS, 2000, pp. 56-58).

Entre los reportes de Martí, resaltan una serie de reclamos sobre fandangos, danzas y saraos en Carora. En su libro personal recuenta la tradición de los altares al aire libre dedicados a la Santa Cruz, San Juan, San Joseph y otros santos, en los cuales, durante nueve días, concurrían personas a velar y bailar a toda hora. Cuenta que en Aregue se realizaban las fiestas en octubre y Navidad, concurriendo mucha gente, incluso de vecindarios cercanos, para bailar y hacer fandangos y juegos, sin mostrar nadie ningún signo de moderación. Ante esta situación, alertó al cura del lugar, pidiéndole que cerrara las puertas de la iglesia con la vigilancia de un franciscano, asegurándose de tener el apoyo de algún cabo. También se opuso a las inmoderaciones, bailes y juegos durante la celebración de la Virgen de Chiquinquirá de Aregue, cuando sucedieron irreverencias dentro del templo. Finalmente,

reclamó el descuido del vicario del lugar sobre los desórdenes en el hato de las cofradías, donde eran frecuentes los fandangos entre criados, tanto esclavos como libres, en el contexto de los altares dedicados a los santos (MARTÍ, 2000a, pp. 295-296, 302-303).

Tal como ocurría en Sevilla durante las fiestas del Corpus, en América, la Monarquía y la Iglesia también, antes que desterrar estas expresiones y bailes populares, preferían "regular los bailes y los cantares populares y reducirlos a un lugar decoroso". Así, tras "los aspavientos y las ideas sobre el oscurantismo de la sociedad confesional del barroco", prevalecía "la idea de que había una honestidad posible en los bailes más sensuales" (RODULFO HAZEN, 2022, pp. 7-8).

Es importante señalar que, como indica Mariantonia Palacios, el uso que dio Martí al término *fandango* no se refería a la danza con ese nombre, sino que lo empleó como sinónimo de "alboroto" (PALACIOS, 2000, p. 344). Sin embargo, Christina Pluhar, al hablar sobre la danza del *Fandango* –basándose en Giacomo Casanova– explica que esta tuvo un origen tradicional y que en el siglo XVIII fue realizada en parejas que expresaban actitudes y gestos lascivos, comunicando una expresión amorosa cercana al éxtasis, refiriéndose así –curiosamente– al mismo carácter lascivo de las propias manifestaciones que Martí condenó. Pluhar

significativamente agrega que esta acompañó diversas fiestas de celebración, como el nacimiento de un hijo, el paso de una hija a la edad adulta y los matrimonios, aunque paradójicamente se integraba a las fiestas eclesiásticas, como la del nacimiento de la Virgen María (PLUHAR, 2006, pp. 15-16). Antonio García de León análogamente se refiere a este doble significado que implicó en la época el término *fandango* –neologismo andaluz de origen africano–, empleado tanto para designar a la fiesta popular común en el "cancionero ternario caribeño" –caracterizada por sus bailes zapateados– como también para denominar a un género o tonada en modo menor que desde fines del siglo XVII apareció en la música escrita, especialmente en Nueva España[3].

A estas fiestas y bailes se incorporaron también los africanos –quienes tenían una gran afición y vocación para la danza[4]–, organizados en cofradías según sus etnias y venerando determinados santos que usualmente constituyeron un simple disfraz, escondiendo alguna deidad adorada originalmente en sus tierras. Con esto, la Corona resaltaba la diversidad étnica y cultural de las fiestas, pero no para exaltar la diversidad como valor de los monarcas, sino para ponerse al servicio de un ideal de heterogeneidad religiosa (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 209).

Según Palacios (2000, p. 58), la primera cofradía de negros registrada en Venezuela data del siglo XVII; su integración a estas celebraciones fungió como vehículo para oficializar la presencia de los negros en la Iglesia Católica y convalidar su integración a las celebraciones públicas, donde participaron con danzas, músicas e instrumentos originales de África[5]. Entre las danzas del occidente venezolano también existió un baile africano conocido como "Los negros" o *chimbanquele*, celebrado el día de San Antonio o de San Benito, donde participaban pardos o personas "de tez prieta", empleando un tambor alargado de un solo tímpano, que tendido sobre el suelo se tocaba con las palmas de las manos, acompañándole simultáneamente otro integrante con golpes a la caja del tambor con dos palos, llevando usualmente un compás de ¾ (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, p. 169).

El *tamunangue*, característico de Carora y otros asentamientos larenses –y vinculado con el *chimbanquele*– reúne un conjunto de danzas de origen africano y europeo y alude a una fiesta agraria con significación religiosa y devocional, asociada con el tiempo lluvioso y los cantos de fertilidad (fig. 5). Su religiosidad llegó mediante la veneración de San Antonio de Padua, e igualmente a través de la añadidura de "la Salve", cantada como cierre en

algunos lugares. Esta *suite* tiene diversas combinaciones en la cuadrilla de baile, caracterizadas por el galanteo y el cortejo. Se interpreta con instrumentos de cuerda pulsada de raíz árabe, como el cuatro, cinco y seis –los cuales comparten afinaciones muy similares a las de la vihuela de mano del siglo XVI y de la guitarra barroca europea, manteniendo los "temples" que se observan en los métodos de los siglos XVI y XVII– además del pandero, tambores cumacos, maracas y palos o *laures* indígenas. Entre sus danzas, el son del *Seis figureado*, presentado por tres parejas de baile, desarrolla figuras circulares envolventes de origen arábigo, que son enriquecidas con estrellas, rosetas, cestas y otras venidas de lo árabe andalusí. Es posible conectar este y otros sones con el carácter exótico y audaz de algunas danzas populares típicas del Renacimiento, como los canarios, la chacona y la zarabanda, cuya extravagancia y lascividad originales comparten, además de la raíz americana (SALAZAR, 2000, pp. 154-157; GARCÍA DE LEÓN, 2002, p 118). De acuerdo con García de León, en el complejo de danzas del tamunangue también se identifica la convivencia de las formas binarias –pertenecientes a los géneros neoafricanos– y ternarias, aunque no se diferencian de manera tan marcada (GARCÍA DE LEÓN, 2002, pp. 173-174).



Figura 5.
Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera.
Son o danza "La batalla" del tamunangue,
ca. 1950. Curarigua – Edo. Lara (Venezuela).
Archivo Centro de la Diversidad Cultural, 2006.

El obispo Mariano Martí no se equivocó ni exageraba al reprender y corregir las desviaciones y perversiones en Carora, que no fueron exclusivas de este pequeño pueblo, ya que como cuenta Alejandro Martínez sobre las "casas del fandango" en México, eran lugares para, a través del baile, dar rienda suelta a los placeres corporales, pertenecientes a la "moda diablesca" que denunció fray Nicolás Montero en 1766, y que introdujo en ese lugar "un Demonio (que ya se fue) en forma de Muger que bino de Bayadolid" (MARTÍNEZ DE LA ROSA, 2013, p. 121).

LA CAPILLA DE EL CALVARIO EN EL SIGLO XVIII: EL ARPA EN LA EVANGELIZACIÓN Y LA "MACHINE À ÉMOUVOIR" DE CARORA

A diferencia de las épocas anteriores, Venezuela entró en un período de estabilidad en el siglo XVIII, en el que la vida resultaba mucho más pacífica, pero también más ceremonial y artificiosa (GUIDO, PEÑÍN, 1998, p. 292). Producto de la prosperidad simultánea con las Reformas Borbónicas, se produce un crecimiento de la población y la extensión urbana, buscando cada grupo social la expresión de su propio espacio físico. La arquitectura asumió un marcado carácter español con raíces musulmanas, aunque

simultáneamente se emplearon técnicas y materiales utilizados por indígenas y africanos (LÓPEZ VILLA, 2003, pp. 553-556, 558-564).

Para el momento, un particular sistema surgió en el tejido urbano de Carora: "Ai a las entradas de la Ciudad, en simetría, formando un Crucero, quatro Capillas decentes de la Santísima Cruz, cuia fiesta solemnizan el día de su Invención" (SILVA, 1981, p. 173). Con este, la Iglesia erigió un grupo de templos que definieron los hitos de un esquema cruciforme asociado con los distintos barrios del asentamiento. Fueron las iglesias y capillas –como las mencionadas– junto con las viviendas de las clases dominantes, donde se depositó gran parte de la retórica arquitectónica distintiva y simbólica española (LÓPEZ VILLA, 2003, pp. 558-564). Allí destacó la del barrio El Calvario, reformada en 1777, que siguió el modelo medieval aislado de los templos de una nave y contrafuertes en sus caras posterior y laterales. Resalta la coexistencia de su cubierta mudéjar y la fachada-retablo neoclásica de tres franjas con pilastras, más la forma sinuosa que corona la fachada frontal, elaborando "amaneradamente" la esencia triangular del frontón clásico (fig. 6).



Figura 6.
Capilla del barrio El Calvario, 2018. Carora (Venezuela). Fotografía de elaboración propia.

En los inventarios de la Capilla se identifican los distintos bienes y objetos empleados en cada período, incluyendo las esculturas, cuadros y mobiliario que ocuparon ese espacio. Específicamente en el texto que extiende el registro iniciado el 23 de enero de 1788, firmado por el capellán Juan Vicente Espinosa y el notario público Juan Antonio Anzola, aparecieron anotadas dos arpas, descritas de la siguiente manera: "Una Harpa de buen uso con

sus aparejos correspondientes [...] Ytt. Una harpa mas de la Santa Cruz buena"(ANZOLA et al., 1778) (fig. 7). ¿Qué implica, pues, la presencia de estas *harpas*? ¿Qué papel tuvieron en el contexto de la Iglesia Católica?, y en vista de que en la actualidad no se conservan estos instrumentos descritos, ¿Cómo pudieron haber sido? ¿Cuáles fueron sus características?

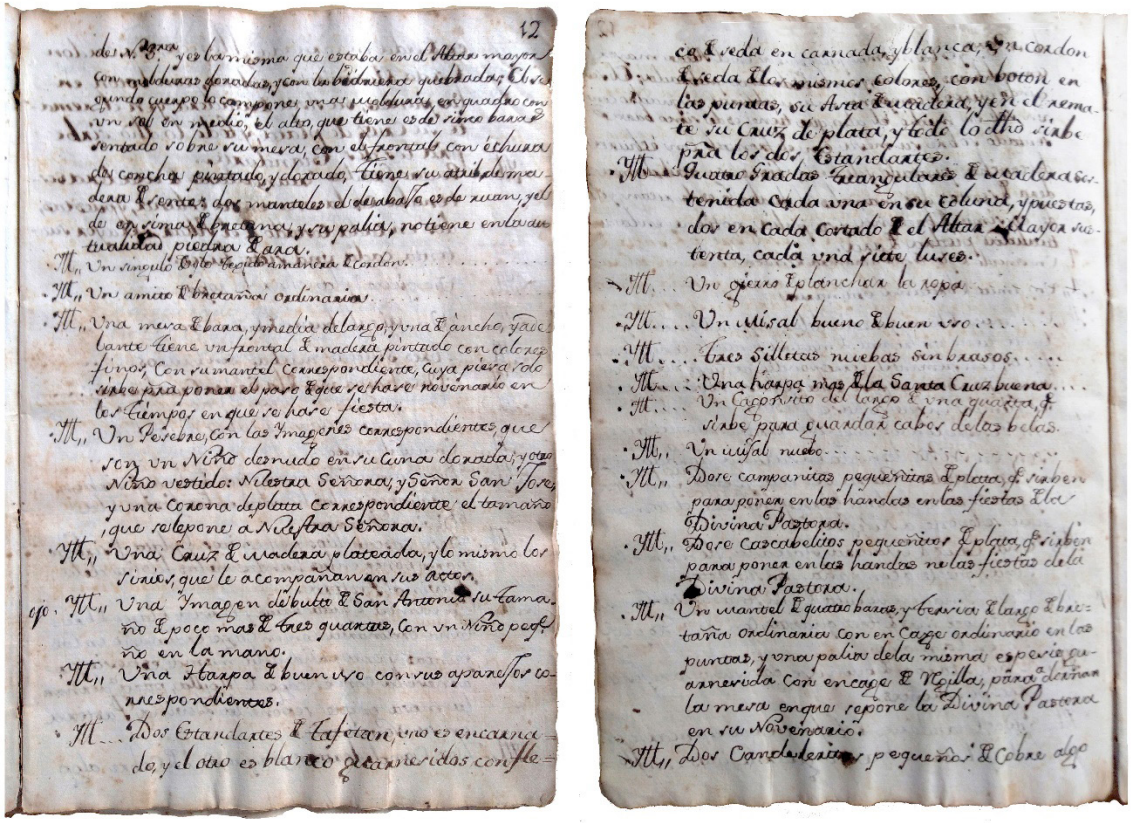


Figura 7.
Páginas del inventario donde se registraron las arpas, 1778.
Archivo Histórico de la Diócesis de Carora (Venezuela).
Fotografía de elaboración propia.

La música constituyó para la Iglesia un elemento característico de la religión, como medio expresivo en la exaltación de la oración, donde el arpa tuvo un papel especial, siendo un instrumento auxiliar en el proceso de expansión cristiana. En el contexto de la iglesia española de los siglos XVI al XVIII, fue un instrumento armónico y ejecutante de la realización del bajo continuo, con acordes que completaban la armonía de las voces e instrumentos. Igualmente tuvo una significación específica en la figura bíblica del rey David, quien se acompañaba con ésta los salmos de alabanza y aliviaba los nervios del rey Saúl. También la forma del bastidor triangular representó a la Santísima Trinidad, y los modelos de 10 cuerdas se asociaron con los mandamientos de la ley mosaica (CALVO, 1994, pp. 147-148, 151).

Las distintas arpas americanas vienen a ser el mismo instrumento europeo con ligeras variantes, fundiendo los modelos españoles con la artesanía local, naciendo de los elementos naturales del contexto (clima, latitud, maderas, etc.), y de las exigencias técnicas locales. En esencia, el tamaño del arpa criolla americana corresponde al del modelo español del siglo XVI, así como su encordadura variable, afinada diatónicamente y con un clavijero de ondulación en "ese". Su afinación sin alteraciones

obliga a los intérpretes a temperarla según la tonalidad de la pieza. Su variante con columna recta, conocida como arpa gótica, se usó hasta el Renacimiento, cuando fue introducida en América. Antonio García de León precisa que –a pesar de que a inicios del siglo XVI se distinguían dos tipos de arpas, una diatónica de 25 a 27 cuerdas, y otra cromática con 27 o 29 cuerdas diatónicas y 15 o 18 cromáticas– fue el arpa diatónica medieval transformada progresivamente a manos de mestizos, negros y de las "castas", el instrumento más popular del período hispánico en toda América –especialmente durante el siglo XVII–, y además es el prototipo que ha persistido actualmente como herramienta melódica popular en diversas regiones del Caribe (como en Colombia, Veracruz y Venezuela)[6] (CALVO, 1994, pp. 153-154; SALAZAR, 2000, p. 77; GARCÍA DE LEÓN, 2002, pp. 115-116).

Tal como indica Fernando Guerrero, el arpa en Venezuela se ejecuta probablemente desde la llegada de los españoles al territorio americano, aunque seguramente a partir de la mitad del siglo XVI. Por su tamaño, sencillez de construcción, claridad en su ejecución y sonoridad, fue rápidamente adoptada por los pobladores del lugar. En una investigación sobre el arpa de un orden en España durante los siglos XVI y XVII, publicada en "The American Harp Journal",

vol. 9, en 1983 –citada por Guerrero Briceño– Ann Griffiths hizo referencia al traslado del arpa de un orden a Venezuela (GUERRERO BRICEÑO, 2016, pp. 47-48, 50) (fig. 8).



Figura 8.
Attr. a Domingo Vital Gámez. *Ángel tocando el arpa*. Pintura de uno de los modelos de arpa diatónica existentes en Venezuela, ca. 1750. Detalle del Armario del Nacimiento. Colección Museo Diocesano de Coro (Venezuela). Calzavara, 1987, p. 61.

Existen documentos referentes a arpas con clavijas de hierro, como la perteneciente a Diego Antonio de Molina en 1719, cuya

construcción fue corriente en el lugar desde el siglo XVII. También se habla del arpa de María López Regañón en 1747, con una vara y dos tercias (aprox. 1,10m) de alto, 32 clavijas y diapasón torneado, similar a algunas de las actuales arpas criollas venezolanas. La ejecución de este instrumento se extendió a todos los sectores sociales en el siglo XVIII; además de que fue apreciada por las señoras de los centros urbanos, también fue ejecutada normalmente por indígenas y negros[7] (SALAZAR, 2000, p. 80).

El arpa llegó a estar asociada con las funciones del culto religioso, supliendo en ocasiones la falta de otros instrumentos armónicos mayores, como el órgano, en los templos menores y capillas –principalmente debido a su facilidad de traslado–, como se evidencia en la población de Santa Lucía, en 1800 (fig. 9) (CALZAVARA, 1987, p. 60; GUERRERO BRICEÑO, 2016, p. 69).



Figura 9.
Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera. *El arpa venezolana de los Llanos*, otro modelo de arpa criolla, de mayor altura y proporción que el de la imagen anterior, ca. 1950. Edo. Guárico (Venezuela). Archivo Centro de la Diversidad Cultural, 2006.

Damián Bayón aporta claves adicionales que develan su papel dentro de un conjunto más complejo. Habla sobre la incidencia que los elementos integrantes del templo tienen en la creación arquitectónica *in se*, operando como un calificativo o añadido sobre una obra pensada con sencillez y claridad volumétrica. Destaca la iglesia o templo del sur de América como complejo significante, que no es posible asumir como una "caja de muros" separada de su "contenido". Allí funciona un concepto totalizador, y cualquiera de sus episodios tendrá que ser visto como integrante de un esfuerzo de todos los elementos *puestos a significar*. Todas las piezas se refuerzan entre sí, trascendiendo cada aporte al puro campo de la vista, y prolongándose hacia el sonido, con la música y los instrumentos, las campanas, las oraciones y al perfume del incienso esparcido en las naves, produciéndose como resultado el rapto de todos los sentidos. El conjunto trabaja tanto desde el exterior –masa, decoración esculpida en la fachada– como al interior –con los retablos dorados o policromados, la sillería del coro y de los confesionarios, los lienzos, alfombras y atriles– convirtiéndose en el sentido lecorbusieriano de la "máquina de habitar", en una "máquina de orar" (BAYÓN, 1974, pp. 26-27).

EPÍLOGO

La presencia y dominio de las monarquías europeas en América, desde cerca del siglo XVI, conllevaron un extenso, complejo y combativo proceso en el que, adicionalmente, se favoreció un amplio y rico intercambio cultural. Los escritos de los cronistas de la época quedan hoy como la principal fuente para el conocimiento de las tradiciones aborígenes, tales como sus expresiones de tipo cultural. Entre las fiestas y ritos del occidente venezolano, las manifestaciones musicales y dancísticas son expresiones primitivas asociadas que revelan la estrecha relación entre los instrumentos musicales de los indígenas y sus conocimientos coreográficos (GUERRERO RODRÍGUEZ, 1994, p. 152), ligados con sus costumbres cotidianas y modos de vida.

La expedición europea fue acompañada por la Iglesia, operando en medio de una considerable limitación material y estableciendo una estructura fundacional provisional debido a los ataques de los aborígenes rebeldes, como los ocurridos en Carora. La evangelización a gran escala no inició inmediatamente, teniendo que asentarse primero los poderes y lograr el control sobre las etnias y el territorio; esto explica el hecho de que las expresiones artísticas nuevas aún no surgieran al inicio del siglo

XVI ni menos en reducidas poblaciones como Carora, limitándose a las costumbres y repertorio europeos, en los se evidencia la influencia arábiga traída por los españoles, expresada en la música y los instrumentos, la danza y la arquitectura, yuxtapuestas con las referencias clásicas del Renacimiento y del Barroco.

El aporte de los religiosos no se limitó a la sola difusión de la fe, sino que se desempeñaron como maestros de música y violeros (o lutieres), entre otros oficios. Se encargaron también de formar a los nativos y africanos en la ejecución del órgano y el canto llano, de los cuales se presentaron varios ejemplos en Carora y las poblaciones limítrofes. Particularmente, la presencia del "maestro de danza" es una evidencia sobre la proyección de las distinciones sociales existentes en el arte europeo, difundidas y adoptadas en Carora. Se muestra el intercambio retroactivo cultural entre Europa y América, especialmente en la música y la danza, que encuentra un claro reflejo en el repertorio musical tradicional de Venezuela, como respuesta a la simultánea adopción de los bailes populares en Europa y su introducción en el escenario de la nobleza y la aristocracia. Clara Bejarano resalta que la concepción unidireccional de las relaciones musicales, que propone solamente la influencia ejercida por Europa hacia América, resulta injusta e inverosímil,

además de proyectar una imagen de superioridad europea. En ese contexto, afirma que "la danza puede contribuir a poner de relieve que el flujo cultural no fue unidireccional, sino que la cultura musical española también experimentó un enriquecimiento gracias a sus contactos con África y América" (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 207), un acercamiento multicultural fértil y perceptible en el cual las influencias nunca dejaron de circular entre España y América.

El nivel del mestizaje en la música ha sido tan marcado que Antonio García de León afirma que

> [resulta] un ejercicio absolutamente inútil tratar de indagar el origen de cantos y danzas asociados a la *Carrera de Indias*, pues éstos formaron parte del mismo trayecto (pavanas, gallardas, danzas del hacha, pasacalles, chaconas, zarabandas, etcétera), y son ahora difíciles de "congelar" en su transcurrir permanente de viaje y tornaviaje (GARCÍA DE LEÓN, 2002, p. 70).

La sanción eclesial, en particular sobre los bailes y celebraciones populares –tal como afirma Ignacio Rodulfo–, fue muy importante para la vida artística de todo el mundo hispánico, ya que garantizó una continuidad y licitud sin las que no se entiende la "elevación" de algunas de estas expresiones musicales y dancísticas, hecha luego por la aristocracia. Todos los

bailes amparados por la religión se convirtieron en fenómenos verdaderamente generales y populares, cuyos valores resaltaban su condición de eventos que invitaban y atraían universalmente a todos los fieles, además de –en general, todas ellas– favorecer el mestizaje cultural, coreográfico y musical, conformando un ejemplo de mestizaje cultural intercontinental (BEJARANO PELLICER, 2015, p. 227; RODULFO HAZEN, 2022, p. 8).

Los datos sobre el arpa y su rol en la Iglesia conforman precisas referencias de lo que pudieron ser las características, uso, papel específico y significación en el contexto eclesiástico, de las arpas que existieron en la Capilla del barrio El Calvario de Carora, una edificación que a final del siglo XVIII no se centró ni basó en el puro estímulo visual, sino en lo multisensorial y fenomenológico, en el contenido moralizador y edificante, con una base teológica y simbólica que potenció la integración artística[8].

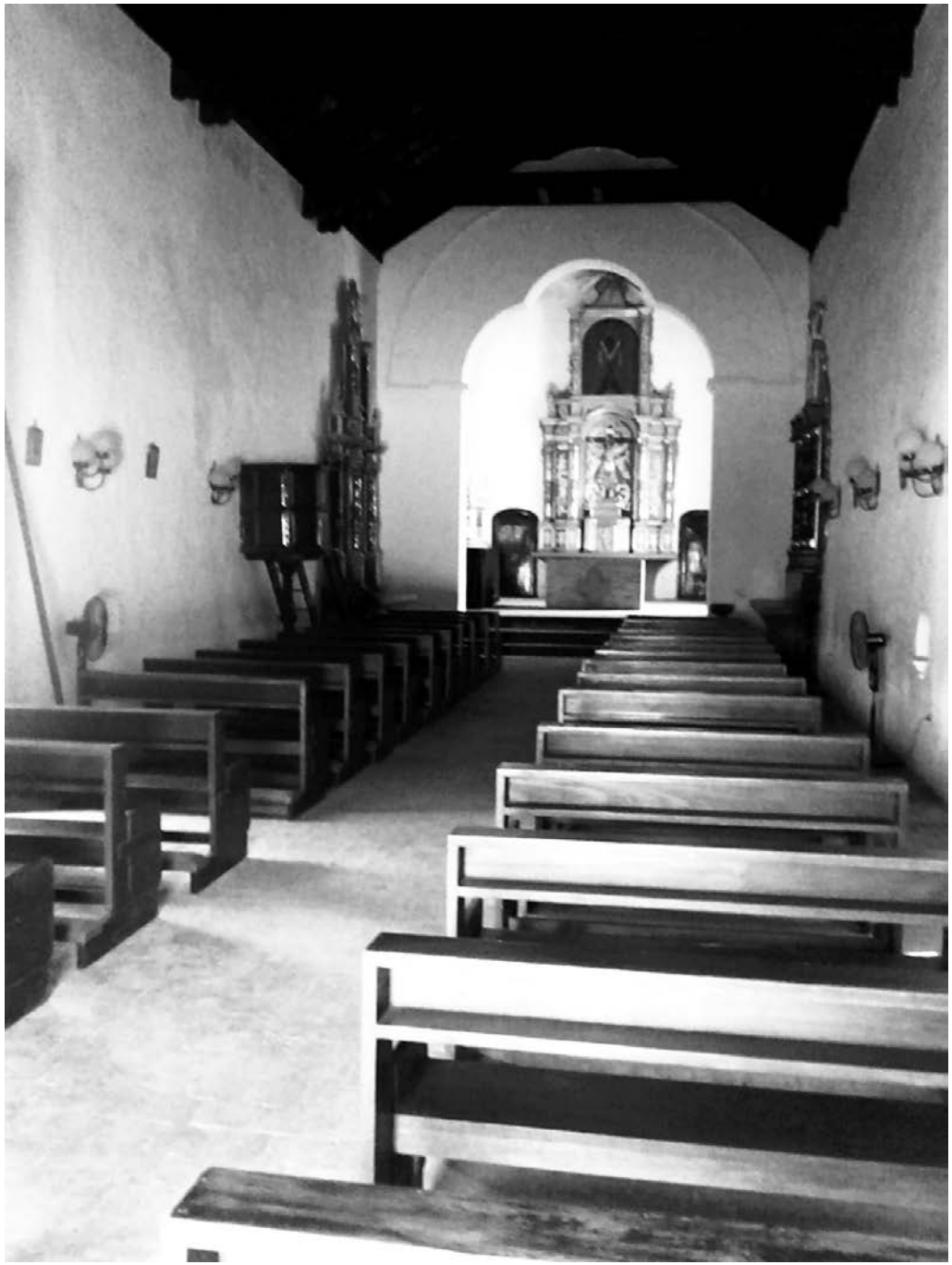


Figura 10.
Espacio interior de la capilla.
Una "machine à émouvoir" en Carora. Capilla de El Calvario, 2018. Carora (Venezuela). Fotografía de elaboración propia.

Así, una iglesia o capilla como esta, en su sentido efectivo, se convierte, como dice Le Corbusier, en una "machine à émouvoir" (fig. 10), tal como él mismo describe al Partenón en su libro *Vers une architecture* (Hacia una arquitectura):

> He aquí la máquina de emocionar. Entramos en lo implacable de la mecánica. No hay símbolos agregados a estas formas; estas formas provocan sensaciones categóricas; ya no hay necesidad de una clave para comprender. Lo brutal, lo intenso, lo más suave, lo muy fino, lo muy fuerte[9].

El "templo-máquina" aquí reflejado –alusivo tanto a la Capilla de Carora como al resto de las iglesias hispanoamericanas estudiadas por Damián Bayón, Mario Buschiazzo y Graziano Gasparini, entre otros– se transforma, de un puro mecanismo para orar, en un complejo sistema sensorial y polifónico, que impacta y conmueve con fuerza e intensidad, la sensibilidad, la conciencia y el anhelante espíritu del ser humano.

NOTAS

1 La transcripción de los textos originales de Martí en los que aparecen referencias a la música se encuentra publicada en el libro de Mariantonia Palacios (2000).

2 La procesión del Corpus Christi se realizaba anualmente en la Península Ibérica. Fue una costumbre heredada de los gremios que contribuyeron con estas procesiones, y en las que varias compañías competían para obtener premios a la mejor danza (BEJARANO PELLICER, 2015).

3 La palabra *fandango* es afroespañola, posiblemente derivada del kimbundu *fanda* (fiesta) y la terminación española *-ango* (GARCÍA DE LEÓN, 2002).

4 Los esclavos valían más si cantaban o bailaban. Recibían clases de instrumentos y composición, ya que se les presuponían cualidades para la música y la danza. Alfonso González de Nájera, en el siglo XVII, describió a los esclavos negros como dóciles e inclinados al canto, a tocar instrumentos como sonajas, tamboriles y flautas, y aficionados a la guitarra (BEJARANO PELLICER, 2015).

5 Los bailes públicos de carácter profano que los esclavos africanos llevaban a cabo en Sevilla, entre los siglos XVI al XVIII, se hacían con el fin de conseguir fondos para la cofradía que incluía a los negros de la ciudad. Estas fiestas públicas y visibles ante los sevillanos constituyeron una fuente de inspiración coreográfica y musical, y el marco para la simbiosis (BEJARANO PELLICER, 2015).

6 El arpa cromática con pedales se desarrolló posteriormente, en el contexto de la música "culta", influyendo en modelos populares sofisticados, como el de Paraguay (GARCÍA DE LEÓN, 2002).

7 Entre los escritos del obispo Martí, se menciona a la mulata Francisca Antonia como *tocadora de harpa* y al mulato Rafael Chanique, como ejecutante del clave, ambos en Maracaibo (PALACIOS, 2000, p. 54). También Calzavara (1987, pp. 58-60) comenta sobre el negro esclavo Juan de Mata, quien tocaba el arpa con suficiente versatilidad en la actual Iglesia Catedral de Coro.

8 Arianna Savall ha señalado la similitud formal, primero revelada en la sobriedad y robustez, y luego en la esbeltez, que reconoce en las distintas arpas medievales y la estructura de los templos de la misma época. La misma ruta puede seguirse y comprobarse en la arquitectura de los templos hispanoamericanos y la estructura formal de las arpas renacentistas españolas y criollas (venezolanas), en vista de que comparten un esquema estructural y constructivo proveniente del Medioevo, además de que en ellas se emplean casi idénticas volutas y curvas compositivas "manieristas" para definir el clavijero del arpa y el frontispicio del templo, e incluso el mobiliario de madera al interior de la edificación (SAVALL, 2020, p. 37).

9 Traducción nuestra (LE CORBUSIER, 1925, p. 173).

10 Se añaden un conjunto de libros y publicaciones periódicas para ampliar los temas desarrollados en el artículo, así como otros que sugieren un diálogo y contraste con la historiografía latinoamericana general y brasileña en particular.

REFERENCIAS

ANZOLA, Juan Antonio et al. Ynventario de la obra material y demás bienes pertenecientes a la Yglesia de la Ynvencion que se halla en el Barrio El Calvario. **Libro pertenesiente a la Capilla del Calvario** [Libro de Capellanía], Carora, 23 ene. 1778. Archivo Histórico de la Diócesis de Carora (AHDC), Venezuela.

BAYÓN, Damián. **Sociedad y arquitectura colonial sudamericana**. Una lectura polémica. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

BEJARANO PELLICER, Clara. Las danzas en la representación cultural española de América y África: mestizaje musical en Sevilla en los siglos XVI y XVII. **Baetica**, Málaga, n. 36-37, pp. 205-234, 2015.

CALVO, María Rosa. El arpa y la evangelización del Nuevo Mundo. **Toletum**, Toledo, n. 31, pp. 147-156, 1994.

CALZAVARA, Alberto. **Historia de la Música en Venezuela**. Período hispánico con referencias al teatro y la danza. Caracas: Ex Libris, 1987.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. Formas musicales anteriores al género flamenco. **Sinfonía Virtual**, [s. l.], n. 27, p. 1-131, 2014.

COLÓN, Cristóbal. **Diario del descubrimiento**, tomo I. Madrid: La Muralla, 1976.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. **El mar de los deseos**. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto. Ciudad de México: Siglo veintiuno, 2002.

GUERRERO BRICEÑO, Fernando. **El arpa en Venezuela**. Caracas: Fundarte, 2016.

GUERRERO RODRÍGUEZ, María Carmela. **El Folklore Musical en Venezuela**. Mérida: Universidad de Los Andes, 1994.

GUIDO, Walter; PEÑÍN, José. **Enciclopedia de la música en Venezuela**. Caracas: Arte, 1998.

JARRIÉ, Henri. **Dictionnaire des danses de la Renaissance**. París: Harmonia Mundi, 1974. 3LP.

LE CORBUSIER. **Vers une architecture**. 11a ed. París: Les Éditions G. Crès et Cie., 1925.

LÓPEZ VILLA, Manuel. **Arquitectura e historia**: Curso de historia de la arquitectura, vol. 1. Caracas: UCV; Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2003.

MARTÍ, Mariano. Libro personal & otros. In: PALACIOS, Mariantonia. **Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2000a.

MARTÍ, Mariano. Libro 2° de inventarios, tomo IV. In: PALACIOS, Mariantonia. **Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2000b.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, Alejandro. Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno. **Relaciones**. Estudios de historia y sociedad, Michoacán, v. 34, n. 133, p. 117-139, 2013.

MILLAS VALLICROSA, José María. La tradición de la técnica mudéjar del alarife en Venezuela. In: ESTEVA GRILLET, Roldán. **Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas**: siglos XIX y XX, vol. 2. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 2001.

MOLINA, Luis. **Reconociendo nuestro pasado**. Arqueología del Estado Lara. Quíbor: Museo Antropológico de Quíbor 'Francisco Tamayo', 2004.

PALACIOS, Mariantonia. **Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII**. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2000.

PLUHAR, Christina. La musique ne connaît aucune frontière: même les frontières du temps s'estompent… In: LOS IMPOSSIBLES. Dirección: Christina Pluhar. París: Naïve, 2006. 1CD, 1DVD.

QUINTERO, Inés. **El Valle de Las Damas**. Testimonios coloniales. Caracas: Ex Libris, 1993.

RODULFO HAZEN, Ignacio. La nobleza española y los bailes populares en los siglos XVI y XVII. **e-Spania**, París, n. 41, 2022.

SALAZAR, Rafael. **El mundo árabe en nuestra música**. 3. ed. Caracas: psilon Libros, 2000.VAlaberinto de Ariadna. In: LE LABYRINTHE D'ARIANE: Harpes anciennes et chant. Intérprete: Arianna Savall. Austria: Alia Vox, 2020. 1CD.

SAVALL, Arianna. El laberinto de Ariadna. In: LE LABYRINTHE D'ARIANE: Harpes anciennes et chant. Intérprete: Arianna Savall. Austria: Alia Vox, 2020. 1CD.

SILVA, Rafael. **Enciclopedia Larense**. Geografía, historia, cultura y lenguaje del Estado Lara, vol. 2. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1981.

SIMÓN, Pedro. Noticias historiales de Venezuela. In: GUIDO, Walter; PEÑÍN, José. **Enciclopedia de la música en Venezuela**. Caracas: Arte, 1998.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA[10]

CÁCERES VALDERRAMA, Milena. **La Fiesta de Moros y Cristianos en el mundo**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2021. 2 v.

CHÁVEZ HERRERA, Moisés. La Capilla de El Calvario de Carora: una iglesia colonial con referencias medievales y mudéjares. **Memorias**. Trienal de Investigación FAU, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2020.

COOK, Federico. **El cuatro venezolano**. Caracas: Lagoven, 1987.

DE ANDRADE, Mario. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Brasilia / Belo Horizonte: Instituto Nacional do Livro / Itatiaia, 1982. 3 v.

DÍAZ, Alirio. **Ensayos sobre música venezolana**. Música en la vida y lucha del pueblo venezolano. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2023.

EL NUEVO MUNDO: Folías Criollas. Director: Jordi Savall. Austria: Alia Vox, 2010. 1CD.

FERRARI, Marisol. **La Danza en el Renacimiento**. Cuaderno de Danza n. 3. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia, 1992.

GASPARINI, Graziano. Iglesias Coloniales del Estado Lara. **Armitano Arte**, Caracas, n. 16, p. 65-84, mayo, 1991.

GASPARINI, Graziano. El Mudéjar en Venezuela. In: _____. **De Arquitectura**. Selección de ensayos, reflexiones, críticas y opiniones sobre temas de arquitectura. Caracas: Arte, 2013, p. 99-112.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica**. Madrid: Cátedra, 2002.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. **Arquitectura mudéjar.** Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas. Madrid: Cátedra, 2000.

MARRERO, Antonio. Perspectivas sobre el arte mudéjar en Hispanoamérica y las Islas Canarias. Definición y reformulación. **Atenea**, Concepción, n. 521, p. 79-86, 2020.

MÖLLER, Carlos Manuel. **Páginas Coloniales**. Caracas: Arte, 1962.

TOMBINI WITTMANN, Luisa. **Flautas e maracás**: música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII). 2011. Tesis (Doctorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

VILLANCICOS Y DANZAS CRIOLLAS: De la Iberia Antigua al Nuevo Mundo, 1550-1750. Director: Jordi Savall. Austria: Alia Vox, 2003. 1CD.

VILLANUEVA, Carlos Raúl. **Caracas en tres tiempos**. Iconografía retrospectiva de una ciudad. Caracas: Fundación Villanueva, 2000.

SOBRE EL AUTOR

Moisés Orlando Chávez Herrera es Arquitecto y Magister Scientiarum en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo (FAU/UCV); Profesor (agregado) del Sector de Historia y Crítica de la Arquitectura (SHCA) en la Unidad Docente Extramuros, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela (UDE-FAU/UCV).

Artigo recebido em
2 de novembro de 2023 e aceito
em 4 de outubro de 2024.

NARRATIVA E LITERALIDADE NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

NARRATIVE AND LITERALITY IN CONTEMPORARY PAINTING

NARRATIVA Y LITERALIDAD EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

PAULA MERMELSTEIN COSTA

Artigos originais
Paula Mermelstein Costa*

https://orcid.org/0000-0002-5938-4366

* PUC-Rio, Brasil.

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.217647

e-217647

RESUMO

O artigo explora as imbricações entre modelos pictóricos de narrativa e literalidade na pintura contemporânea, tomando como exemplo três artistas: Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson. A obra dos três, que começa a ganhar proeminência entre as décadas de 1980 e 1990, convoca estas duas instâncias - e, com frequência, suas bagagens históricas - simultaneamente, trabalhando-as enquanto signos distintos dentro de um mesmo quadro.

PALAVRAS-CHAVE Pintura; Arte contemporânea; Narrativa

ABSTRACT

The article explores the overlap between pictorial models of narrative and literality in contemporary painting, taking three artists as an example: Kerry James Marshall, Luc Tuymans and Mamma Andersson. The work of the three, which began to gain prominence between the 1980s and 1990s, summons these two instances - and, often, their historical baggage - simultaneously, working them as distinct signs within the same framework.

KEYWORDS Painting; Contemporary Art; Narrative

RESUMEN

El artículo explora la superposición entre los modelos pictóricos de narrativa y literalidad en la pintura contemporánea, tomando como ejemplo a tres artistas: Kerry James Marshall, Luc Tuymans y Mamma Andersson. El trabajo de los tres, que comenzó a ganar protagonismo entre los años 1980 y 1990, convoca estas dos instancias -y, a menudo, su bagaje histórico- simultáneamente, trabajándolas como signos distintos dentro de un mismo marco.

PALABRAS CLAVE Pintura; Arte contemporánea; Narrativa

CC BY

Como grande parte da produção pictórica recente, as pinturas do norte-americano Kerry James Marshall, do belga Luc Tuymans e da sueca Mamma Andersson partem de imagens de diferentes mídias visuais e textuais que são reelaboradas em um contexto narrativo. A narrativa, em seus trabalhos, funciona de modo autorreflexivo, ora como comentário da tradição da pintura, ora como metáfora para a obsolescência do meio, ora como experimentação metalinguística. Mas não é o único modelo em jogo aqui. O espectador, que foi convocado à lógica interna dos quadros em um primeiro momento, é então confrontado com a dimensão literal da presença material do meio nas obras.

A pintura narrativa nessas obras compreende não necessariamente aquela disposta a narrar uma história, mas todo um conjunto de práticas e pressupostos associados historicamente à pintura enquanto instituição fundadora do conceito moderno de arte autônoma e enquanto modelo de compreensão do mundo. Do mesmo modo, a dimensão literal da pintura também não é evocada de maneira inteiramente inocente e acarreta todo um

histórico de práticas modernistas, aludindo a um modelo que é, de certa forma, antagônico ao anterior.

Se desde os princípios da escrita da História da Arte ocidental nos séculos XVI e XV, a pintura consolidou sua posição hegemônica, mas a partir do final do século XIX, essa disposição foi continuamente reconsiderada. O tensionamento veio de diferentes frentes através de ameaças externas, como o advento de técnicas mecânicas de produção de imagens, o *readymade* (DE DUVE, 1986)[1], a escultura minimalista (JUDD, Apud FERREIRA, 2006, pp. 96-106), a chamada "condição pós-meio" (KRAUSS, 1999) ou por meio de críticas internas, feitas a partir da própria pintura, basilares para a compreensão de uma pintura moderna.

Ainda que decerto alguns desses eventos tenham participado de um abalo de hierarquias, a maior parte dessas aparentes ameaças acabou por ser incorporada ao meio pictórico; a historiadora e crítica alemã Isabelle Graw (2018) atribui a longevidade da pintura justamente a esta capacidade de absorver suas próprias críticas. O que estas críticas contestavam, afinal, voluntária ou involuntariamente, não era bem a pintura enquanto prática, mas certos pressupostos da tradição artística na qual ela surgira. Essencialmente, tais pressupostos estariam relacionados às

pretensões de verdade no oferecimento de uma imagem privilegiada do mundo, fundada na mimese, na figuração e na estrutura narrativa; isto é, justamente nos aspectos que participaram ativamente na consolidação de sua hegemonia[2].

Em um ensaio recente intitulado "Argumentos favoráveis e contrários à pintura", o fotógrafo e pesquisador Jeff Wall (2022, p. 326) argumenta que essas críticas se direcionavam à pintura precisamente por ela ser considerada "a mais canônica dentre todas as formas [de arte] canônicas", mas que se voltavam em essência ao conceito de autonomia na arte de modo geral. A pintura representaria, tal como é exposto pelo autor, um modelo de "revelação do mundo" ("*world-disclosure*")[3] – ainda que uma revelação ilusória, espectral –, que serviria a qualquer atividade prática, moldando a concepção do sujeito autônomo e sua relação com o mundo. As críticas à pintura seriam, portanto, emblemáticas, sendo antes "uma crítica da relação emancipada do sujeito autônomo com o mundo" (2022, p. 326).

Wall associa a história da pintura àquela do Imperialismo e do Iluminismo, e não por acaso, afinal, o advento da pintura enquanto arte autônoma coincidiu com a formação do sujeito humanista no século XV. Em seu texto "A época das imagens de mundo" (1938),

Martin Heidegger comenta o papel da "transformação do mundo em imagem" na construção deste sujeito:

> Quanto mais completamente e amplamente o mundo é conquistado e fica à disposição, mais objetivo fica sendo o objeto, mais subjetivamente, isto é, insistentemente ergue-se o sujeito e mais irresistivelmente a consideração do mundo e a doutrina do mundo se transformam em doutrina do homem, em antropologia. Não é nenhuma surpresa que o humanismo surja quando da transformação do mundo em imagem. (Heidegger, [1938], 2005, p. 9)

Portanto, as características específicas da pintura deste período, que incluem desde o sistema perspectivo e narrativo reforçados pelas premissas renascentistas até o formato portátil da pintura de cavalete desvinculada de uma estrutura arquitetônica, estariam todas associadas a essa "relação emancipada do sujeito autônomo com o mundo", perpassando, também, o desenvolvimento do capitalismo na Europa do século XV. A autonomia espacial e simbólica que essa pintura assume seria uma versão ilusionista e portátil da autonomia artística, de modo mais amplo, e da autonomia do sujeito humanista frente ao mundo.

Essa relação moderna entre sujeito e mundo é caracterizada também pelo historiador Martin Jay, que distingue diferentes "regimes escópicos da modernidade"[4] – título do texto em que aborda a

questão. O sujeito humanista e sua arte renascentista, aqui, estariam representados por um "regime cartesiano", que observaria o mundo de um ponto de vista único, incorpóreo e pretensamente "natural" (JAY, 2020). Outro desses regimes escópicos seria aquele associado à cultura visual dos Países Baixos do século XVII, caracterizado por um modo *descritivo* e cuidadosamente analisado pela historiadora Svetlana Alpers (1983). A autora relaciona a arte produzida na região nessa época aos progressos científicos e cartográficos dos holandeses – que não deixam de ter uma relação também intrínseca com a ascensão do capitalismo. O regime escópico em questão estaria presente na feitura tanto de quadros quanto de mapas ou de objetos observados nos microscópios recém desenvolvidos, priorizando a *descrição* de superfícies à *narração* de histórias, priorizada pela pintura renascentista.

O nascimento da narrativa na pintura tal como a compreendemos (enquanto modelo de uma tradição pictórica) parte de uma interpretação retórica e dramática de textos prévios intimamente atrelada a uma profundidade espacial e à autonomia da imagem pictórica. Conforme dispõe o historiador da arte Hans Belting, se na Idade Média havia imagens isoladas – *imago* – e narrativas ilustrativas fragmentadas – *historia* –, apenas no

Renascimento haverá uma "unidade empírica" da imagem narrativa (BELTING, 1985, p. 160). Então, o espaço pictórico autônomo orientado pela técnica da perspectiva funcionaria como um palco onde textos clássicos – de origem bíblica ou mitológica – seriam encenados dramaticamente pelas figuras representadas. Esse palco sozinho, sem o texto encenado, não se elevaria ao status humanista de "*cosa mentale*". Afinal, como bem distinguido por Jay em sua caracterização do regime cartesiano, a finalidade dessas imagens não seria a de descrever o mundo empiricamente – a descrição empírica da paisagem e objeto seria reservada aos detalhes[5] –, mas de reencená-lo de acordo com as ordens, escalas e narrativas humanas. A autonomia da pintura se sujeitava, afinal, à autonomia desse espaço virtual, de sua separação do mundo concreto[6].

As premissas desse modelo se tornaram mais evidentes, justamente, através das críticas feitas a ele ao longo do modernismo. Pode-se dizer, afinal, que a principal forma assumida pelas críticas à pintura iniciadas no final do século XIX foi a autocrítica, através da pintura moderna. Para Yve-Alain Bois (2006, pp. 98-99), "toda a história da pintura abstrata pode ser lida como um desejo por sua própria morte", abstração esta que "pode ser tomada como emblema" do modernismo. A pintura modernista, em sua forma emblemática

da abstração, visaria não mais uma relação de soberania com o mundo, mas com a própria pintura e seus meios formais e materiais, interpretados de modo literal. Propunha-se uma autonomia de outra ordem e para isso a pintura iria se despir de tudo aquilo considerado desnecessário para tanto, o que inclui todos os aspectos mencionados anteriormente que caracterizavam essa *instituição* da pintura narrativa – a estrutura do *tableau*, o espaço perspectivo, a separação em gêneros pictóricos, etc.

A pintura moderna, de modo geral, buscou se afastar da narrativa rumo a uma lógica de ilegibilidade do material, realçando sua textura, sua espessura ou planaridade, e seu aspecto háptico ou óptico, em contrapartida a um aspecto intelectual ou narrativo. Ao menos foi assim interpretada por uma grande e significativa parcela de críticos, historiadores, curadores e mesmo pintores. Tratava-se, justamente, de tomar a pintura em seu sentido literal, em oposição a seu sentido figurado: tomá-la pelo que ela é, e não pelo que pode sugerir. O apreço pela abstração e pelas formas geométricas, assim como pela fisicalidade da matéria plástica e indicialidade das marcas de pincelada, são alguns desses procedimentos que determinam a *literalidade* da pintura enquanto um signo, ou mesmo um modelo, pictórico.

Evidentemente, aquilo que chamamos de pintura moderna ou modernista é, na verdade, uma aglomeração de preceitos, conceitos, teorias e exemplos distintos, assim como "pintura narrativa". Dentro desse conjunto, poderíamos salientar uma atenção à superfície do quadro e a seus aspectos táteis: enquanto a pintura narrativa direcionaria o espectador para o *interior* do quadro, a pintura moderna se atentaria ao *exterior*.

Svetlana Alpers sugere que na realização de uma pintura, existiria uma "proporção inversa" entre a ênfase dedicada à narrativa encenada e "a atenção à superfície descrita do mundo" (Alpers, 1983, p. 10). Para Clement Greenberg, a reiteração da planaridade da superfície da tela seria um aspecto basilar da pintura modernista (Greenberg, 1997). Há uma diferença significativa entre a superfície *do mundo* comentada por Alpers e *da tela* comentada por Greenberg, decorrente, é claro, do objeto de estudo de cada um: os holandeses estudados pela autora estavam representando aquilo que viam, enquanto o autor se refere à pintura abstrata. Ainda assim, a essência dos argumentos é semelhante, e ambos apontam para um distanciamento em relação ao *significado interior* de um quadro rumo a algo mais concreto.

Outros autores trariam argumentos semelhantes, como Hubert Damisch, para quem os traços de tinta nas pinturas

de Jackson Pollock não se desenvolveriam apenas na extensão do quadro, mas se acumulariam como *espessura* em sua superfície (DAMISCH, 1984, p.87). Nesse caso, não se trataria tanto de uma *reiteração* da superfície, mas um acúmulo *sobre* ela. É interessante também a dicotomia proposta por Michael Fried entre uma pintura "absortiva" (ou "anti-teatral"), concebida a partir da lógica hermética do *tableau*, que compreenderia o quadro como um espaço disposto para a observação do espectador, e uma pintura "teatral", que exibiria a si mesma ao espectador, reconhecendo o olhar dele sobre ela – o modernismo de Manet, com seu jogo de olhares e reconhecimento explícito da presença do espectador, trabalharia nesse segundo regime (FRIED, 1980). Com importantes distinções, os argumentos de ambos os autores também observam um movimento na arte moderna para o exterior do quadro, ou ao menos rumo a sua superfície.

O fato é que, ainda que tivesse suas ambiguidades e suas contradições internas, a pintura moderna também iria se estabelecer enquanto um modelo, se não hegemônico, bastante influente no âmbito artístico ocidental, desde o final do século XIX até meados do século XX. É evidente que esse modelo assumiria diferentes facetas diante das peculiaridades dos diferentes países e culturas em que foi propagado, mas ainda é significativo

para a pintura contemporânea aqui analisada, visto que os três pintores cujas obras serão comentadas – Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson – cresceram sob seu "regime", por assim dizer.

Se esses dois modelos estabeleciam um sistema de oposições no alto modernismo, a pintura ocidental entrará em uma espécie de curto-circuito na segunda metade do século XX, quando surgem diferentes manifestações de "novas figurações" ou da arte Pop nos anos 1960. Em "Outros critérios", importante texto de Leo Steinberg publicado originalmente em 1968, o autor define aquilo que considera ser um novo plano pictórico disseminado na pintura pós-modernista (STEINBERG, 2008). Analisando a obra de Robert Rauschenberg a partir de "sua orientação em relação à postura humana" (STEINBERG, 2008, p. 114), Steinberg caracteriza esse novo plano nos quadros do artista como "horizontais opacas de tipo *flatbed*"[7], que "não simulam mais campos verticais", como faria grande parte da pintura modernista ainda determinada por "uma experiencia visual da natureza":

> O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem

> dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais (STEINBERG, 2008, p. 117).

Não por acaso intitulado "Outros critérios", o texto de Steinberg inverte um pouco a regra do jogo. Diante de todo o esforço em que se encontrava a crítica norte-americana para diferenciar a pintura dita modernista – no contexto norte-americano da época, predominantemente abstrata – daquela que a precedia, ele coloca ambas sob a mesma categoria de superfície análogas a "uma experiência visual da natureza" e encontra a ruptura em outro tipo de pintura, com o plano *flatbed* e sua alusão a "processos operacionais".

Ainda que utilize a obra de Rauschenberg como fio condutor de sua análise, Steinberg observa manifestações do plano *flatbed* em trabalhos de diferentes artistas, como Andy Warhol e Jean Dubuffet, e poderia se estender às obras de outros artistas da mesma geração, como Cy Twombly, Jasper Johns ou Gerhard Richter. A pintura tipo *flatbed* não projeta um mundo próprio, análogo ao mundo que vemos, mas "recebe" imagens de modo quase involuntário; ou ao menos o artista encena um aspecto involuntário através,

por exemplo, de técnicas como o *silkscreen*, em que o gesto subjetivo não se faz evidente como na pintura a óleo de cavalete.

O plano *flatbed* não se coloca necessariamente como uma oposição à reiteração da planaridade na pintura modernista proposta por Greenberg, mas se esta é empregada aqui, não é de forma apenas auto afirmativa, como seria na pintura *color field*, por exemplo. No caso da obra de Rauschenberg, a planaridade seria colocada *em relação* a objetos e imagens dispostos na tela: "Se algum elemento de colagem, como uma fotografia, ameaçava evocar uma ilusão tópica de profundidade, a superfície era casualmente pintada ou manchada para relembrar sua planeza irredutível." (STEINBERG, 2008, p. 121). Não se trata, portanto, de se concentrar apenas nos aspectos literais da pintura, mas de trabalhar com eixos opostos em um mesmo plano, sugerir uma profundidade para então interrompê-la.

Apesar de encenar um gesto involuntário, enfim, esta pintura assume uma postura de comentário. A imagem não é mais confeccionada pelo pintor, mas *recebida* pelo quadro, onde o artista intervém mais do que cria. A imagem "retorna" à tela, mas não de forma inocente e não sozinha, vem carregada de detritos; a pintura não almeja mais uma linguagem pura da tinta, do traço e da tela, mas se aventura numa impureza textual ou iconoclasta.

É assim que, por outros caminhos, a pintura volta a se aproximar de um âmbito narrativo. Ela volta a se referir a elementos externos, volta a partir de "textos prévios", ainda que não necessariamente de origem literária e sim de uma cultura de imagens atuando como texto. Evidentemente, a narrativa assim engendrada – se é que de fato o que aí se tem pode ser designado por esse termo – não se dará do mesmo modo. Ela não está mais intimamente associada à projeção espacial da perspectiva, não mais pressupõe o estabelecimento tácito de um palco ao observador. Ela tampouco deriva de uma "tradução" de texto para imagem, a qual demandava, na pintura narrativa tradicional, toda uma interpretação dramática e a elaboração de uma *mise-en-scène* própria, um "texto" intermediário elaborado nessa tarefa de tradução.

As foto-pinturas de Gerhard Richter, que o artista começou a fazer na década de 1960, são um exemplo emblemático dessa relação estabelecida com a pintura narrativa. Se aproximando da concepção de um plano *flatbed*, as obras em questão partem de fotografias prévias e dialogam com "processos operacionais": através da característica técnica de *blurring* do pintor e de uma paleta monocromática, as pinturas parecem fotografias tremidas ou borradas. Aqui, é a própria pintura que emula práticas mecânicas e

"involuntárias" (no caso, a própria fotografia). O resultado é curioso: ainda que parta de fotografias e chegue numa imagem de aparência fotográfica, ao reproduzir essas cenas dentro de suas pinturas, ainda que esteja emulando um aspecto mecanizado, fotográfico, o plano vertical do *tableau* é inevitavelmente evocado. Richter produz uma espécie de híbrido, em que o plano pictórico se aproxima de uma noção mais tradicional de pintura de cavalete, sem deixar de também parecer uma fotografia.

De acordo com Benjamin Buchloh, as foto-pinturas do artista alemão manipulariam uma relação dialética entre o "*readymade* fotográfico" e os "materiais convencionais da pintura", de modo que "a unidade bem-sucedida entre os dois procedimentos pode nos fazer acreditar que estamos olhando para uma pintura tradicional quando, de fato, conceitualmente, estamos olhando para um *readymade* pintado."[8] (BUCHLOH, 2000, p. 375, tradução nossa). Invertendo a situação, podemos acreditar estar olhando para um *readymade* pintado quando, concretamente, estamos olhando para uma pintura tradicional. Isabelle Graw argumenta algo semelhante quando comenta que o *blurring* nas pinturas de Richter parece emular, a princípio, uma "estética da fotografia amadora", mas também "almeja tornar o tema irreconhecível – de modo que pareça mais

abstrato e visivelmente pintado" (GRAW, 2018, p. 112), evidenciando os movimentos das pinceladas no quadro e acentuando, enfim, o fato de *isto* é uma pintura.

Nessa inversão, Richter coloca o *tableau* – e outros aspectos da pintura tradicional – em evidência, revelando-o como um procedimento quase arbitrário oriundo da fotografia, e não natural ou intrínseco à prática pictórica. De modo análogo, a obra de Robert Ryman, tal como é descrita por Yve-Alain Bois, declararia "a pintura como um código histórico em vez de um fato natural" ao levar o 'pictórico absoluto' tão ao extremo que [este] se torna arbitrário" (BOIS, 2006, p. 266 e p. 269). De acordo com Bois, o gesto pictórico seria esgarçado e reduzido por Ryman de tal forma que na tela sobraria apenas "um resíduo de arbitrariedade que o modernismo (o reducionismo do modernismo) teria desejado eliminar [...]" (BOIS, 2006, p. 169).

Desde a década de 1980, predominam declarações no debate artístico internacional que apontam para uma reabilitação ou "retorno" da pintura, inclusive em suas modalidades ilusionistas, figurativas e narrativas – sem dúvida grande parte delas influenciada pelo mercado de arte em face da posição privilegiada que a pintura nunca deixou de ocupar neste. O chamado Neoexpressionismo

que emergiu com essa onda foi muito criticado em um primeiro momento, acusado de resgatar uma mentalidade pré-moderna, um idealismo retrógrado[9] e, em última instância, de acreditar demasiadamente na pintura, mesmo depois de todo a crítica que o meio recebeu ao longo do século XX.

Existe outra perspectiva para o movimento, entretanto, que diz bastante sobre a postura que a pintura assume em décadas mais recentes. Para Isabelle Graw, a exibição da expressividade da pintura nas obras de artistas como Albert Oehlen, Martin Kippenberger e Jörg Immendorff não deveria ser compreendida como um sinal de autenticidade mas como o reconhecimento de um "procedimento específico", através de uma atitude performática (GRAW, 2010).[10] A autora também argumenta que a pintura, de modo mais amplo, haveria assumido um "modelo de apropriação, um comportamento parasita" entre as décadas de 1970 e 1980, substituindo "o modelo do sujeito potente que cria algo novo usando seus próprios recursos"[11] (GRAW, 2004, p. 45).

Esgarçado ao seu limite, o signo pictórico por um lado exaure seu teor expressivo/subjetivo e por outro reforça seu emprego retórico, enquanto pertencente a um *vocabulário* da pintura. Do mesmo modo, a própria pintura passa a valer como um signo retórico: ela perde

sua inocência, em certo sentido; o ato de pintar, assim como o objeto pintura, sinaliza um código histórico específico e, para além da prática pictórica, passa a funcionar conceitualmente.

*

É sob esse contexto que as instâncias de "narrativa" e "literalidade" podem participar na pintura contemporânea enquanto signos específicos de um vocabulário da pintura. As obras de Kerry Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson participam de uma vertente da pintura das últimas décadas na qual não são mais apenas os procedimentos isolados de um quadro que são evidenciados enquanto signos, mas modelos de modo mais amplo, como os que aqui chamo de "narrativa" e "literalidade".

O estabelecimento da pintura moderna enquanto modelo "alternativo" à pintura narrativa, que alcançou seu ápice na metade do século XX, será importante para as obras contemporâneas aqui analisadas, localizadas essencialmente entre o final da década de 1980 e meados de 2010: junto à narrativa, e geralmente como contraponto a ela, essa pintura também evidencia e enfatiza a literalidade do material pictórico. Afinal, era essa pintura moderna a estrutura "vigente" durante os anos de crescimento e aprendizado dos pintores aqui estudados.

Partindo, sem dúvida, de um movimento maior que direcionou boa parte da arte contemporânea – não atoa, com frequência, referida como "pós-moderna", ainda que o termo hoje soe um pouco ultrapassado –, a obra de cada um dos três pintores parece resgatar certas ideias negligenciadas ou obliteradas pelo modernismo. Sua interação com esse modelo perpassa menos uma negação direta de seus preceitos do que uma busca por caminhos paralelos, vias esquecidas ou menosprezadas, as quais irão trilhar de modo simultaneamente retrospectivo e prospectivo.

É notável, por exemplo, a importância que a história e a arte afro-americanas têm na obra de Kerry James Marshall. Essas emergem não simplesmente enquanto tema, mas a revisão e reescrita dessa história são parte essencial do projeto do pintor, que é plenamente ciente de sua oclusão sistemática. Para Luc Tuymans, a pintura como um todo é um grande projeto fadado ao fracasso, incluindo as promessas utópicas da arte moderna. Tomando como premissa a impossibilidade de se produzir uma obra inteiramente original, uma de suas maiores inspirações é a história de Han Van Meegeren, falsificador de quadros, a qual considera uma espécie de resposta obscura aos idealismos do modernismo; o caminho da farsa ao invés da vanguarda. No caso de Mamma Andersson,

seu interessa reside na via paralela dos artistas conhecidos como *outsiders*, cuja relação com a representação e os materiais seria de algum modo mais direta, mais bruta, menos mediada pelo peso dos códigos estabelecidos da arte reconhecida por museus e galerias.

A pintura de Marshall (1955-), estadunidense, começa a ganhar destaque na década de 1980. Seu trabalho se utiliza de modelos e códigos de representação de diferentes origens para, em suas palavras, "estabelecer uma presença" da figura negra e da história afro-americana "que não seja condicionada pela sua relação com a prática ou estrutura chamada racismo" (MARSHALL, 2017, p. 32).

Incorporando signos de diferentes origens (da iconografia cristã aos vevês do vodu), diferentes estruturas de composição e narração (da *istoria* renascentista à colagem modernista) e se utilizando de técnicas distintas (da têmpera à ovo ao *dripping*), suas pinturas funcionam quase como pastiches, mas não apenas de um único estilo, e sim de um encontro entre diferentes técnicas, materiais e temas historicamente determinados. Por isso mesmo é, entre as obras dos três artistas aqui discutidos, aquela que mais engaja uma compreensão tradicional de narrativa, mas também a que contesta mais diretamente. O estabelecimento de um espaço realista guiado pelas leis da perspectiva, de figuras e objetos tridimensionais e de uma

narrativa na pintura fazem todos parte da complexificação conceitual almejada por sua obra. Marshall também compartilha com a tradição renascentista o fato de que sua pintura parte, frequentemente, de textos prévios, sejam esses referências mitológicas e bíblicas (que parecem se referir mais à iconografia da História da Arte do que a estas histórias diretamente), letras de blues ou poemas de Aimé Cesaire.

A narrativa na sua pintura é principalmente um recurso retórico, que se vale das posições de prestígio dessa tradição pictórica cuja presunção de universalidade excluiu tantas outras imagens do mundo, e irá ser trabalhada a partir da construção calculada da figura, do espaço, do modo de pintar e da iconografia de cada obra. Suas imagens devem ser, por assim dizer, *lidas*, pois foram organizadas em um todo coerente, ainda que ele frequentemente apresente elementos conflitantes.

O ponto central da crítica do artista se volta para a pintura modernista abstrata norte-americana, com suas ideias de pureza e autoafirmação. A pintura para Marshall está intimamente atrelada a quem a produz, daí a importância da figuração em sua própria obra. Irá criticar a pureza abstrata e o sujeito "neutro" que se esconde por detrás dela através da figuração de pessoas negras, sujeitos excluídos da feitura e representação

nas telas, para quem a neutralidade foi historicamente negada. A construção desse sujeito neutro e moderno, afinal, se deu não apenas concomitantemente, mas de modo intrincado às práticas imperialistas, mais especificamente à colonização dos Estados Unidos e ao tráfico de escravos de origem africana.

Junto a modelos tradicionais de representação na pintura, Marshall torna evidente a presença literal ou expressiva da tinta, cujo sentido é sempre ambíguo: esta parece trabalhar como um contraponto retórico à imagem representada, um significante opaco ou, nas palavras do próprio pintor, "apenas uma área de tinta" (MODERN ART NOTES PODCAST, 2013), mas também como uma referência histórica à neutralidade da tinta e da cor pregadas no alto modernismo americano. Aliás, parece haver se tornado quase um lema de Marshall afirmar que trabalha os signos de sua pintura, particularmente a cor preta com que pinta suas personagens, "literal e retoricamente".

A representação de pessoas negras, então, não é simplesmente um tema na pintura de Marshall, mas está intrinsecamente associada ao seu projeto artístico. Como tudo em sua pintura, as sutis e as complexas escolhas que envolvem essa representação não são arbitrárias, mas cuidadosamente moldadas de modo não apenas a *retratar* a figura, mas *construí-la*: "Quando insiro uma figura em um

espaço pintado, tenho que considerar tudo aquilo que isso significa e então construir, editar e revisar, de modo a alcançar ao máximo seu efeito para que a negritude se torne um substantivo, não um adjetivo." (MARSHALL, 2017, p. 29). Ademais, essa construção em si deverá ser *narrada* nas obras, como observa o historiador da arte Darby English, "A figura não retrata. Em vez disso, ela ajuda Marshall a contar a história de sua construção." (ENGLISH, 2023, p. 420).

A construção dessas figuras no quadro talvez seja mais evidente em algumas de suas obras que se apresentam como uma espécie de pintura "passo-a-passo" – há uma série de pinturas sem título de 2009 e 2010 que retratam pintores diante de seus autorretratos inacabados e esboçados em esquemas de "*paint by numbers*". O processo de construção pictórica da figura, pormenorizado no quadro, acaba funcionando também como metáfora para um sentido mais amplo e filosófico acerca do processo de construção e concepção do sujeito negro na sociedade estadunidense.

Uma obra exemplar neste sentido é "*Untitled* (*Painter*)". Na obra, uma mulher negra se dispõe no centro da tela, carregando uma paleta de pintura gigantesca, que a encobre parcialmente e preenche a parte esquerda do quadro por inteiro. Apesar da escala agigantada, o objeto não chega a ofuscar a personagem, cuja presença é tornada ainda

mais enfática pelo fato de encarar o espectador frontalmente em uma postura austera, de afronta[12]. Enquanto a figura é tridimensional e realista, a paleta delimita uma porção bidimensional da tela, operando como um quadro dentro do quadro. A figura é "literal e retoricamente" negra, mas a paleta é branca e coberta de restos de tinta em tons claros, rosas pastéis. No avental da pintora, por outro lado, observamos restos de tinta em tons escuros, marrons e pretos, como se pintasse algo diferente daquilo que as cores da paleta indicam, possivelmente um retrato como os de Marshall.



Figura 1.
Kerry James Marshall, *Untitled (Painter)*, 2008. Acrílica sobre painel de PVC em moldura do artista, 73 x 62,9 cm.
© Kerry James Marshall, cortesia do artista e David Zwirner, Londres

Figura e objeto parecem aqui representar dois modelos de pintura em uma mesma obra: por um lado, temos a especificidade da figuração, com a presença fenomenológica da personagem; por outro, a suposta neutralidade da abstração, a pintura que não representa nada além de si própria. A abstração está *contida* dentro de uma pintura figurativa, sendo articulada enquanto signo de um vocabulário. Poderíamos dizer, ainda, que a figuração "ganha a disputa", afinal sua mera presença *contamina* a pretensa pureza da abstração. Os dois modelos convivem, enfim, mas não necessariamente de modo pacífico. Como a personagem, a pintura de Marshall não está ali para apaziguar conflitos, mas para nos afrontar. A presença afirmativa de suas personagens negras[13] está sempre acompanhada deste sentido crítico, e está sempre envolvida no vocabulário pictórico "de modo que você não possa separar o que está representado da maneira com a qual a pintura é feita" (MARSHALL, 1998, p. 265).

A pintura de Luc Tuymans (1958-), nascido na Bélgica, não constrói narrativas de modo tradicional, ela o faz em fragmentos. Partindo sempre de imagens prévias, geralmente de origem fotográfica ou cinematográfica, e com frequência associadas a alguma passagem sombria da história recente do continente europeu, Tuymans

trabalha a sua pintura como uma espécie de versão de segunda-mão, uma impressão vaga e fragmentária desses originais.

Dentre as obras dos três artistas, a de Tuymans talvez seja aquela que disputa mais enfaticamente a questão da autonomia na pintura. A narrativa em seus trabalhos se encontra menos no interior de cada quadro do que no contexto da exposição e de sua obra como um todo. Ainda que trabalhe com uma pintura figurativa e relativamente tradicional, ela está absorta em uma condição pós-meio, na qual é necessário ultrapassar os limites da tela para compreender o contexto original das imagens. Mas há, ainda, uma ambiguidade em curso: se por um lado é apenas no âmbito da exposição que temos uma perspectiva mais informada acerca dos temas representados nas telas, a compreensão absoluta deles não é imprescindível e as obras também podem ser tomadas enquanto as imagens fragmentárias e tangíveis que são.

Para Tuymans, a pintura é uma ferramenta obsoleta que perdura fora de seu tempo, cuja originalidade é impossível, concepção que busca transmitir visualmente utilizando cores esmaecidas e fabricando um aspecto envelhecido em seus quadros, por ele chamados de "falsificações autênticas". Quando justifica essa sua compreensão do meio, o pintor com frequência remete à

história de Han Van Meegeren, um falsificador de quadros holandês que vendeu vários falsos Vermeers nas décadas de 1930 e 1940.

Van Meegeren foi preso no final da Segunda Guerra não por suas falsificações, mas por haver vendido "propriedade cultural da Holanda" aos nazistas, o que faria dele um colaborador do inimigo. Para evitar a pena de morte, o holandês teve não apenas que confessar a inautenticidade de um de seus Vermeers comercializados mas, para comprová-lo, lhe exigem que reproduza uma cópia idêntica do quadro. Ainda que tenha obedecido o pedido e tenha sua pena reduzida, Van Meegeren antes argumenta que uma verdadeira falsificação nunca é uma cópia absoluta (TUYMANS, 2013, p. 20). De fato, suas falsificações nunca eram idênticas a quadros previamente existentes; caso fossem, não poderiam ser comercializadas como descobertas inéditas. Van Meegeren, um pintor frustrado em sua juventude, justamente por sua obra ser considerada antiquada, agora reivindicava a originalidade de suas falsificações.

Para Tuymans, a história de Van Meegeren, que "odiava a modernidade" e enriqueceu com falsificações, motivado por ressentimento e vingança, é como uma antítese daquela de Van Gogh, epítome da originalidade e expressão que morreu humildemente sem vender nenhum quadro, mas igualmente de forma trágica

(TUYMANS, 2013, p. 21). O falsificador representaria um lado obscuro da modernidade, menos inocente que seu compatriota consagrado, "sua abordagem era mais enganosa, nunca direta e sempre escondida, mascarada por um passado presumido." (TUYMANS, 2013, p. 21). Tuymans não vê com ingenuidade o projeto fadado ao fracasso de Van Meegeren, tampouco o aspecto criminoso e a relação ambígua que ele manteve com os nazistas. Isso tudo apenas ressalta as origens duvidosas de tal idealismo perante a pintura, também embebida em mitos de redenção, em promessas de grandeza.

"O conceito de Van Meegeren não se opõe ou busca mudar a sociedade ou sua percepção. Ele os reforça através da apropriação, e então os molda em uma interpretação flácida." (TUYMANS, 2013, p. 21). Há dois aspectos que merecem ser destacados nessa segunda afirmativa de Tuymans. Primeiro, ele associa as falsificações de Van Meegeren a processos de apropriação, depois, destaca a "flacidez" de sua interpretação, ambos aspectos que serão trabalhados por ele em sua própria obra: sua forma de reutilizar imagens que coleta do mundo é um tipo próprio de apropriação inspirado pela *farsa*, e seu modo de pintar, com cores esmaecidas, figuras murchas e traços "desajeitados", evoca a fragilidade ou a "flacidez" que preza em Van Meegeren. Apesar de "copiar" imagens do mundo, portanto, essa flacidez é essencial para

comprovar empiricamente a impossibilidade de alcançá-las; a potência de sua pintura se encontra nessa distância, nesse ato falho.

Para Tuymans, a pintura é uma tarefa tão essencial quanto anacrônica. Fadada ao fracasso, ela é insuficiente em seu papel mimético, mas pode e deve existir enquanto rastro e tentativa de representação apesar de todo o ceticismo do artista em relação às promessas da pintura, afinal, ele é ainda bastante apegado aos rituais de seu processo.

O efeito "flácido" é alcançado em sua pintura, em parte, devido a seu processo *alla prima*: a pintura feita em uma só sessão, molhado sobre molhado, está mais sujeita às contingências do material do que um trabalho feito em camadas, com tempo mais prolongado. Esse imediatismo é importante para Tuymans, não porque busque com isso uma maior expressividade ou leveza, mas justamente para evitar um trabalho mais acabado e rebuscado. Costuma primeiro pintar uma camada de branco sobre a tela e então, aos poucos, acrescenta outras cores, de modo que a imagem vai se definindo gradualmente, sempre esmaecida e leitosa pela interferência do branco. Suas obras são, sobretudo, evidências desse processo, funcionando como documentos de si próprias, de suas imperfeições, de seus materiais específicos, de seus traços flácidos.

Suas pinturas não revelam precisamente os contextos históricos que parecem tão importantes enquanto tema. O interesse do artista se concentra justamente sobre essa perda de informações do processo, sobre o caráter intrinsecamente falho da pintura. A ideia de transformação é mais importante do que a de representação; a pintura não espelha ou reproduz imagem, ela a mutila com seus novos enquadramentos[14] e se distancia dela com camadas de tinta.

O historiador Joseph Leo Koerner resume este processo de Tuymans da seguinte forma: "Tendo mortificado a imagem, a pintura a revive, monstruosamente, como algo completamente diferente." (Koerner, 2013, p.191) A afirmativa parece encontrar uma boa ilustração em sua série "*Insert*", de 2016. Aqui, o artista parte não de imagens fotográficas ou documentais, mas de re-interpretações de suas próprias pinturas.

Em *Insert II*, por exemplo, parte de uma foto de iPhone da pintura *Frank* (2003), que por sua vez parte de uma fotografia polaroide, tirada por ele mesmo, de seu galerista dentro de um carro. Em *Frank*, o galerista quase passa despercebido, sendo a maior parte da tela ocupada pelo capô do carro e os reflexos luminosos neste. O rosto do homem, desproporcionalmente pequeno na imagem, encontra-se atrás do vidro do carro de interior escuro e esverdeado.

Este rosto será, no entanto, protagonista da pintura *Insert II*, onde ocupa a tela inteira, sobreposto por uma mancha no vidro e um pedaço do para-brisa. Aqui, a pele do homem é verde com toques de rosa, o que, fora do contexto do vidro do carro, lhe impõe um caráter monstruoso. A distância e fragmentação material provocadas pela passagem de polaroide à pintura, pintura à foto de celular e foto de celular à pintura novamente, deformou a imagem de Frank a tal ponto que esse se torna, na segunda pintura, uma espécie de Frankenstein, uma imagem construída a partir de diferentes mídias aglomeradas.



Figura 2.
Luc Tuymans, *Insert II*, 2016,
óleo sobre tela, 43,3 x 29,8 cm.
Fotógrafia: © Studio Luc Tuymans,
cortesia da Galeria Zeno X, Antuérpia

A obra da sueca Mamma Andersson, menos conhecida do que as de Marshall e Tuymans, vem ganhando maior destaque internacional apenas nas últimas décadas[15]. Diferentemente dos outros artistas, a pintora parece mais preocupada com a pintura enquanto prática do que enquanto instituição, mas ainda assume frequentemente um caráter metalinguístico. Em seus quadros há um certo fascínio lúdico pelas possibilidades da pintura, seja no que diz respeito à plasticidade e materialidade da tinta, seja na capacidade de sugestão de espaços e narrativas. Suas pinturas, com frequência, parecem funcionar como metáforas para seu próprio processo criativo, representando coleções de imagens, personagens moldando massas abstratas ou escavando o solo em busca de algo. Apesar de uma evidente associação da sua obra com a pintura de gênero, particularmente a natureza-morta e a paisagem, um sentido narrativo está sempre sugerido em suas paisagens montanhosas, quartos bagunçados, museus ou cenas que remetem a um imaginário cinematográfico ou televisivo. Por vezes, certos elementos que a princípio aparentariam contingentes à representação, como figuras abstratas ou trechos de fumaça preta, parecem ser incorporados a essas cenas, incitando uma leitura ambígua

da narrativa. Por outras, partes da representação parecem se desprender dessa e atuar de modo independente da cena[16].

Sua pintura dialoga sobretudo com a obra de certos artistas que estiveram de algum modo à margem do meio artístico consagrado, os chamados *outsiders*[17]. Andersson não se interessa pela marginalidade em si desses artistas, mas por um certo descompasso rústico e impolido que encontra entre imagem representada e materialidade do meio em suas obras, o que busca reproduzir em sua própria pintura. Parte sempre de fotografias, que projeta e contorna a lápis em suas telas, para depois aplicar a tinta em camadas de diferentes texturas e densidades e compor o aspecto bruto e heterogêneo das cenas insólitas que costuma representar em sua pintura: essa separação em etapas de seu processo, apesar de relativamente convencional, parece de algum modo perdurar na pintura final.

As imagens que utiliza como fonte parecem servir apenas enquanto motivos visuais sugestivos sobre os quais se pode introduzir a narrativa de seu próprio processo de pintura. Nesse sentido, sua obra costuma trabalhar simultaneamente dois tipos de narrativa, aquela sugerida pelo tema representado e aquela do processo em si, cujas diferentes etapas são tornadas evidentes para o espectador na pintura.

No entanto, o interesse de Andersson pelo rústico e pelo impolido não se restringe a artistas tidos como *outsiders*. A pintora encontra algo semelhante, por exemplo, na obra de Pierre Bonnard ou do pintor modernista Clyfford Still. Aquilo que Picasso chamou de forma pejorativa de "*pout-pourri* de indecisão", na obra do artista francês é justamente aquilo que interessa Andersson: pinturas cuja potência se encontra na desarmonia e na incoerência entre as partes.

Em *Burden* (2014), a pintora reproduz o aspecto característico das abstrações mais célebres de Still: os campos de cor que parecem rasgar o quadro na pintura do norte-americano são reproduzidos aqui como o revestimento falho de uma parede de um cômodo. Andersson, como Still, compõe a textura desse plano com a tinta espessa e seca, em que o háptico parece mais importante do que o óptico. Invertendo a ordem das coisas, essa parede parece se sobrepor aos objetos que cerca – quadros pendurados, uma cadeira e outros difíceis de identificar –, transbordando tinta mais diluída para dentro de seus limites. É fundamental a transposição das texturas aplicadas em um contexto abstrato na obra de Still para o contexto figurativo e *quasi*-narrativo da sua pintura. A materialidade robusta da tinta aplicada crua, que remete a uma casca de árvore ressecada, está em interação direta (e agressiva) com os objetos em cena.

Ao comentar a obra de Still, Clement Greenberg compreende seu uso de tinta seca como uma espécie de apropriação de um estilo amador de pintura, a que se refere como *buckeye* (Greenberg, 1997, p. 87) – um tipo de castanha. Geralmente aplicada em pinturas de paisagem, a pintura *buckeye* teria uma aparência "seca, acre" e "quebradiça" semelhante àquela das obras de Still, ainda que alcançasse isso, de acordo com Greenberg, por inaptidão ou por buscar um "naturalismo mais vívido da cor" do que a tinta permitiria. Apesar da tendência formalista em seus textos, portanto, a aproximação que o crítico modernista faz entre a obra de Still e um estilo amador de pintura não parece estar muito distinta daquilo que interessa Andersson. A diferença está no que o crítico e a artista fazem a partir disso: enquanto Greenberg busca encontrar o que Still haveria resgatado na pintura *buckeye* e elevado ao status de "arte séria", Andersson faz o movimento contrário, buscando aquilo que há de *outsider* na obra do pintor modernista. A relação de Andersson com a arte amadora ou *outsider* não é uma "conquista de mais uma área da experiência pela arte elevada" (Greenberg, p. 88): a pintora não busca apaziguar o aspecto bruto dessas obras, mas enfatizá-lo.

Observamos momentos na trajetória artística dos três pintores em que esse desencontro entre as partes está mais evidente

e, com isso, a presença literal da tinta mais explícita e retórica. Em uma mesma pintura, encontramos movimentos em direções opostas: temos simultaneamente efeitos que voltam a atenção do espectador à superfície e aos recursos que o direcionam ao interior da narrativa sugerida no quadro e composições que funcionam em grande medida de forma autônoma, em estruturas próximas ao *tableau*, mas que, de algum modo, também se abrem para fora do quadro e se sujeitam às contingências do material ou de uma abstração mais solta.

Nas obras de Marshall, esses signos aparentemente opostos são apresentados e distintos de maneira evidente: figuras sinalizando a "figuração", formas geométricas ou pinceladas soltas de tinta sinalizando a "abstração". Sua proeza está em partir dessa fórmula relativamente simples e complexificá-la, acrescentando outras camadas e outros signos que seriam por suposto antagônicos: imaginários renascentistas e afro-americanos, profundidade e superfície, bidimensionalidade e tridimensionalidade, pintura clássica e pintura moderna, retórica e literalidade.

Na pintura de Tuymans, essas contradições estão mais imbricadas, comprimidas em suas falsificações autênticas; designação que já é, em si, paradoxal. A autonomia aqui trabalha

junto da fragmentação, seja tematicamente, com imagens que revelam uma narrativa apenas parcial, seja literalmente, com suas composições que continuam para fora do quadro. Os antagonistas em questão, aqui, são a imagem e a pintura, no modo em que a segunda dificulta a leitura da primeira: quanto mais Tuymans se aproxima da imagem de referência, menos detalhes são distinguidos e mais a tinta em si se coloca em evidência.

Na obra de Andersson, enfim, a separação entre a imagem representada e a pintura em seus estados mais liquefeitos ou espessos é elementar. O descompasso entre essas duas instâncias é não apenas explícito, mas se faz tema dos quadros, de modo que podemos observar esses dois tipos de narrativa caminhando paralelamente: aquela ilustrada, sugerida e argumentada por suas imagens, e aquela de seus próprios processos e materiais constitutivos.

NOTAS

1 Thierry de Duve discorre sobre a relação entre o readymade e a pintura moderna em *The Readymade and the Tube of Paint* (DE DUVE, 1986).

2 O historiador e crítico Helmut Draxler, argumenta que algumas das características que fundamentaram a pintura enquanto arte autônoma por excelência entre os séculos XV e XVIII - dentre as quais ele destaca a estrutura do *tableau*, a perspectiva e a separação em gêneros pictóricos hierarquizados - nunca de fato desapareceram da arte contemporânea, mesmo daquela realizada em outros meios, pois estariam demasiadamente enraizadas como aquilo que entendemos por arte (DRAXLER, 2010).

3 Leonardo Nones, tradutor do texto de Wall para o português, coloca a seguinte nota a respeito do termo: "Embora o autor não mencione diretamente, a noção de "revelação do mundo" [*Welterschließung*] foi explorada pelo filósofo alemão Martin Heidegger (2015) em seu consagrado livro *Ser e Tempo* e diz respeito ao modo como os objetos se tornam inteligíveis e significativamente relevantes para os indivíduos por efeito de sua experiência e participação em um mundo ontológico, isto é, um domínio em que operam significados e pressupostos estruturados de maneira holística. Um meio primário de acesso a tal compreensão se daria justamente pela convivência interpessoal e por meio da própria linguagem." (NONES apud WALL, 2022, p. 343).

4 O texto de Jay traz, também, o argumento do crítico de arte John Berger que associa a emergência deste tipo de pintura ao desenvolvimento do capitalismo na Europa do século XV, "defendendo que não teria sido um acidente o fato de que a invenção (ou redescoberta) da perspectiva tenha praticamente coincidido com a emergência da pintura a óleo desvinculada de seu contexto e disponível para compra e venda" (2020, p. 336).

5 Belting enfatiza a importância destes dois recursos introduzidos na obra de Giotto para as mudanças em curso na pintura do século XIV: a descrição empírica e documental (mesmo topográfica) do mundo físico, e as expressões dramáticas das personagens retratadas (BELTING, 1985).

6 Não por acaso, uma das principais distinções que Alpers irá fazer desse regime – que ela denomina "modelo Albertiano" – em relação ao modo descritivo da cultura visual holandesa,

será o fato de que as imagens produzidas por esta não parecem se encerrar nos limites do quadro; a moldura seria um recorte arbitrário, para superfícies que se estenderiam para todos os lados (ALPERS, 1983).

7 Termo referente a uma prensa plana: "Tomo emprestado o termo *flatbed* à placa horizontal de um prelo – "*a horizontal bed on which a horizontal printing surface rests*" (Webster) [uma placa horizontal sobre a qual se apóia uma superfície horizontal de impressão]." (STEINBERG, 2008, p. 116).

8 "[...] the successful unity of the two procedures might lead us to believe that we are looking at a traditional picture when, in fact, conceptually speaking we are looking at a painted readymade."

9 A reação negativa ao neo-Expressionismo é bem explícita em um texto de Benjamin Buchloh de 1981, onde o autor associa o movimento ao período de "retorno à ordem" do modernismo entre-guerras (BUCHLOCH, 1981, pp. 39-68).

10 Isabelle Graw utiliza justamente o texto de Buchloh mencionado na nota anterior para construir seu contra-argumento.

11 Graw considera esse modelo de apropriação responsável pela longevidade do meio pictórico que, mesmo após suas inúmeras críticas no século passado, seria assim capaz absorvê-las, funcionando quando necessário como crítica institucional, arte conceitual ou *readymade* (GRAW, 2004).

12 As personagens de Marshall com frequência encaram o espectador, recurso que parece fazer referência à obra de Manet, cujo olhar frontal das figuras já foi tema de muita discussão. Michael Fried argumenta, por exemplo, que não apenas as figuras mas os quadros de Manet como um todo estariam olhando para o espectador, o que chama de *facingness* de sua pintura (FRIED, 1996). Há também uma *facingness* na pintura de Marshall, ainda que outras questões estejam em jogo.

13 A noção de beleza, de uma imagem positiva e até mesmo ideal das pessoas negras é essencial para Marshall, que faz inúmeras referências ao movimento "Black is Beautiful".

14 Em minha dissertação "Narrativa e Literalidade na pintura de Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson" (2022), comento mais detidamente sobre este sentido de mutilação e fragmentação na obra de Tuymans, relacionando-a à estrutura da *grid* na pintura moderna, tal como descrita por Rosalind Krauss (1979).

15 Na 33ª Bienal de São Paulo – de 7 de setembro até 9 de dezembro, 2018 –, Mamma Andersson foi artista-curadora do pavilhão Stargazer II (http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalhe/5221).

16 Por motivos como esse "entra e sai" da dimensão ficcional da cena retratada, sua compreensão de narrativa parece às vezes mais próxima da diegese do cinema do que do *tableau* de pintura.

17 Sua curadoria para as exposições Stargazer I e II (sendo essa segunda exibida na 33ª Bienal de São Paulo) contou com nomes como Dick Bengtsson, Henry Darger, Lim-Johan, Miroslav Tichý, Ernst Josephson e Carl Fredrik Hill, todos artistas de algum modo *outsiders*.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALIAGA, Juan Vicente; LOOCK, Ulrich; Spector, Nancy; Tuymans, Luc (Eds.). **Luc Tuymans**. Londres: Phaidon Press, 2003.

ALPERS, Svetlana. **Art of Describing**: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BELTING, Hans. The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory. **Studies in the History of Art**, Washington, D.C, v. 16, pp. 151-168:, 1985.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, pp. 96-111, 2006. https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000100010 BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como Modelo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. **October**, v. 16, p. 39-68, 1981.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Readymade, photography, and painting in the painting of Gerhard Richter (1977). In BUCHLOH, Benjamin H. D. **Neo-Avantgarde and culture industry**: Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge: MIT Press, 2000.

CRIMP, Douglas. Pictures. **October**, Cambridge, v. 8, pp. 75-88, 1979.

CRIMP, Douglas. End of painting. **October**, Cambridge, v. 8, pp. 69-86, 1981.

DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Éditions du Seuil, 1984..

DE DUVE, Thierry. The Readymade and the Tube of Paint. **Artforum**, Nova York, maio 1986. Disponível em: artforum.com/print/198605/the-readymade-and-the-tube-of-paint-35050. Acesso em: 16 de abril de 2021.

DRAXLER, Helmut. Malerei als Dispositiv: Zwölf Thesen. **Texte Zur Kunst**, Berlim, n. 77, pp. 39-45, mar, 2010.

ENGLISH, Darby. O pintor e a polícia. **ARS**, São Paulo, v. 21, n. 48, pp. 390-443, 2023. Trad. Leandro Muniz e Liliane Benetti. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/215316. Acesso em: 10 set. 2023. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.215316

FOSTER, Hal. **Design e crime**: e Outras Diatribes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality**: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.

FRIED, Michael. **Manet's Modernism**: Or, The Face of Painting in the 1860s. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

GRAW, Isabelle. Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos. Trad. Analu Cunha e Daniel Lannes. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 20, pp. 194-209, jul, 2010. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51567. DOI: 10.60001/ae.n20.p194%20-%20209

GRAW, Isabelle. The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons. In GRAW, Isabelle; BIRNBAUM, Daniel; HIRSCH, Nikolaus (Eds.). **Thinking through Painting**: Reflexivity and Agency beyond the Canvas. Frankfurt: Sternberg Press, 2012.

GRAW, Isabelle. **The Love of Painting**: Genealogy of a Success Medium. Berlim: Sternberg Press, 2018.

GREENBERG, Clement. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HEIDEGGER, Martin. A época das imagens de mundo [1938]. Tradução de Claudia Drucker. [S.l., s.n]: 2005. Disponível em: https://doceru.com/doc/n588se5. Acesso em: 6 jan. 2025.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, pp. 329-349, 2020. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169121. Trad. Lara Rivetti. Acesso em: 9 ago. 2022. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121

JUDD, Donald. Objetos Específicos. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Orgs**.). Escritos de artistas:** Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. pp. 96-106.

KOERNER, Joseph Leo. Monstrance (2009). In RUYFFELAERE, Peter (Ed.). **On & By Luc Tuymans**. Cambridge: MIT Press, 2013. pp. 184-198.

KRAUSS, Rosalind. Grids. **October**, Cambridge, v.9, pp. 50-64, 1979

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea**: Art in the Age of the Post-medium Condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.

MARSHALL, Kerry James. *An Interview with Kerry James Marshall*. [Entrevista cedida a] Charles H. Rowell. **Callaloo Journal**, Baltimore, v. 21, n. 1, pp. 263-272, 1998.

MODERN ART NOTES PODCAST – NO. 86: KERRY JAMES MARSHALL. Entrevistado: Kerry James Marshall.. Entrevistador: Tyler Green., Modern Art Notes Media, 27 de junho, 2013. Podcast. Disponível em: https://man-podcast.com/portfolio/no-86-kerry-james-marshall/. Acesso em: 22 fev.22.

MARSHALLL, Kerry James. *In conversation with Kerry James Marshall*. [Entrevista cedida a] Charles Gaines. In GAINES, Charles; RASSEL, Laurence; TATE, Greg (Org.). **Kerry James Marshall**. Nova York: Phaidon, 2017. pp. 9-45.

SCHWABSKY, Barry. *Still Life of Images*. In JØRGENSEN, Lærke Rydal; Laurberg, Marie (Eds.). **Mamma Andersson**: Humdrum Days. Copenhague: Louisiana Museum of Modern Art, 2022. pp. 41-48.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In STEINBERG, Leo. **Outros** Critérios – confrontos com a arte do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. pp. 79-125.

TUYMANS, Luc. Just an Image. In RUYFFELAERE, Peter (Ed.). **On & By Luc Tuymans**. Cambridge: MIT Press, 2013.

WALL, Jeff. Argumentos favoráveis e contrários à pintura: algumas anotações. **ARS**, São Paulo, v. 20, n. 44, pp. 321-346. Trad. Leonardo Nones. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/196961. Acesso em: 10 set. 2023. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.196961

SOBRE A AUTORA

Paula Mermelstein Costa é doutoranda no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e professora substituta de pintura no curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestra em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP) com bolsa CAPES e graduada em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (UFF). É também editora e redatora da Revista Limite, publicação de ensaios e crítica de arte.

Artigo recebido
em 24 de outubro de 2023
e aceito em 27 de setembro de 2024.

A PINTURA DOS TEMAS DESAGRADÁVEIS E AS ARTES PICTÓRICAS: ESBOÇO DE UMA TEORIA DA IMAGEM A PARTIR DA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES[1]

THE PAINTING OF UNPLEASANT SUBJECTS AND THE PICTORIAL ARTS: IMAGE THEORY FROM ARISTOTLE'S POETICS

LA PINTURA DE TEMAS DESAGRADABLES Y ARTES PICTÓRICAS: UNA TEORÍA DE LA IMAGEN A PARTIR DE POÉTICA DE ARISTÓTELES

SULAMITA FONSECA LINO

RESUMO Este trabalho tem como premissa desenvolver o argumento de Lichtenstein (1994) no qual ela afirma ser possível reconhecer na *Poética* de Aristóteles aspectos que conformariam uma teoria da imagem. Dedicada aos estudos da tragédia, essa obra possui trechos que fazem referência à pintura e ao desenho. Sua influência é reconhecida nos estudos da Academia de *Beaux Arts*, no século XVII, com destaque para a querela entre o desenho e a cor. Contudo, como seria abordar essa teoria da imagem no contexto das artes moderna e contemporânea? O objetivo deste trabalho é reconhecer as condicionantes dessa teoria da imagem proposta por Lichtenstein (1994) e em seguida aproximá-la das questões presentes no Impressionismo, no Dadaísmo e na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE Pintura; Desagradável; Imagem; Experiência estética.

Artigos originais

Sulamita Fonseca Lino*

https://orcid.org/0000-0001-6618-9131

*Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.215838

e-215838

ABSTRACT

This paper's subject is to develop the argument of Lichtenstein (1994) in which she claims it is possible to recognize, in Aristotle's *Poetics* aspects that would conform to an image theory. Dedicated to the study of tragedy, this text has passages where painting and drawing were considered. His influence is recognized in the studies of the Academy of Beaux Arts in Paris. However, is it possible to approach this theory of the image to modern and contemporary arts? The subject of this paper is to recognize the conditions of this theory of the image proposed by Lichtenstein (1994) and its relationship with Impressionism, Dadaism, and contemporary art.

KEYWORDS Painting; Unpleasant; Image; Aesthetic Experience.

RESUMEN

Este trabajo tiene como premisa desarrollar el argumento de Lichtenstein (1994) en el cual ella afirma ser posible reconocer en la *Poética* de Aristóteles aspectos que conformarían una teoría de la imagen. Dedicada a los estudios de la tragedia, esta obra tiene pasajes que hacen referencia a la pintura y al dibujo. Su influencia es reconocida en los estudios de la Academia de Bellas Artes, en el siglo XVII, destacando por la querella entre el dibujo y el color. Sin embargo, ¿cómo sería abordar esta teoría de la imagen en el contexto del arte moderno y contemporáneo? El objetivo de este trabajo es reconocer los condicionantes de esta teoría de la imagen propuesta por Lichtenstein (1994) y luego aproximarla a las cuestiones presentes en el impresionismo, el dadaísmo y el arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE Pintura; Desagradable; Imagen; Experiencia estética.

CC BY

INTRODUÇÃO

Relacionar uma obra de arte com sensações desagradáveis, tais como repugnância, medo, nojo, parece algo banal no contexto da arte contemporânea ou mais precisamente, da arte após as vanguardas do século XX. Nesse período o que está posto no que se refere às experiências estéticas é a possibilidade da manifestação de várias situações, desde o repugnante até o agradável. Contudo, em muitos momentos da história da arte o objeto artístico estava vinculado a uma sensação pré-definida, tais como a contemplação da beleza na Grécia helenística ou o espanto diante dos demônios da Idade Média, o que vemos no contemporâneo é a não vinculação com uma sensação específica. Assim, podemos considerar que o primeiro âmbito da contemplação de uma obra de arte é referente ao seu tema: corpos perfeitos, demônios, paisagens. Outro aspecto fundamental que atravessa as artes tridimensionais e bidimensionais é admirar a técnica do artista, suas escolhas e domínio dos materiais, sua capacidade de constituir as formas, a representação das luzes e sombras, a composição da tela.

No que diz respeito aos sentidos, quando estamos diante de uma escultura temos a possibilidade de usar o tato e a visão, mas ao observamos uma pintura estamos restritos ao que Lichtenstein (1994, p.13) definiu como primado do visível. Essa situação traz con-

sigo as seguintes perguntas: quais são os recursos necessários para que uma obra de arte provoque determinadas emoções? Quais são as técnicas que o artista precisa apresentar para que o observador sinta asco, repugnância e desejo. Nesse sentido, a configuração da experiencia estética através da observação de uma pintura é uma mistura do seu tema, assunto, com a técnica, cor, forma e sua capacidade de provocar uma observação atenta.

Muito antes das questões apontadas pela arte moderna e contemporânea, Aristóteles, na famosa passagem do capítulo IV da *Poética*,[2] afirma que podemos ter prazer ao contemplar a representação de temas que, na natureza, nos causam repulsa, tais como animais repugnantes ou cadáveres.[3] Lichtenstein (1994) afirma ser possível reconhecer uma teoria da representação visual nas bordas do discurso central desse livro, dedicado ao estudo da tragédia. O objetivo deste trabalho é, inicialmente, compreender a existência dessa teoria da imagem. Por isso, vamos reconstituir essa perspectiva a partir dos trechos comentados pela autora. Em seguida, ampliaremos esse debate para questões abordadas pelas artes contemporâneas, buscando fazer a passagem da pintura e das artes pictóricas.

A PINTURA DOS TEMAS DESAGRADÁVEIS

O primeiro trecho a ser estudado para a constituição de uma teoria da imagem está no capítulo IV da *Poética*. Nele Aristóteles aproxima as questões entre mimesis, conhecimento e prazer:

> Pois a imitação é natural para os seres humanos desde a infância – e nisso eles diferem do resto dos animais por serem [literalmente: ele é] os mais imitativos e fazem [poieitai] seu primeiro aprendizado através da imitação – como é [natural] para todos ter prazer nas imitações. E o que o ocorre em relação às obras [ou feitos – erga] é um sinal disso; pois temos prazer em admirar especialmente imagens precisas de coisas que poderiam ser elas mesmas dolorosas, por exemplo, as formas visíveis tanto da mais desonrada fera[animais repugnantes] e de cadáveres. E a causa para isso é que o aprendizado não é apenas o mais prazeroso para os filósofos, mas também para os outros homens, embora eles raramente participem nele. De acordo com isso, eles têm prazer em ver imagens, porque, ao contemplá-las, ocorre que eles aprendem e compreendem [syllogizesthai] o que cada coisa é, por exemplo, que este é aquele, dado que, se por acaso, ele não tiver visto [alguma coisa] antes, ela não produzirá [poiêsei] prazer como imitação, mas apenas pela sua habilidade, cor ou qualquer outra causa como essa [...] (Aristóteles, 1448b 4-24).[4]

A partir dessa passagem, podemos colocar a seguinte questão: qual a possibilidade de existir prazer em contemplar imagens que

representam animais repugnantes e cadáveres? O primeiro motivo seria pelo reconhecimento, onde a pessoa constata: "esse é aquele", ou seja, o sujeito já viu esses objetos e sente prazer em reconhecê-los. O segundo motivo é que existe prazer em contemplar a própria imitação, a criação do artista, a obra da arte. Segundo Dupont-Roc e Lallot (2011, p.165), essa primeira situação é receptiva, é o prazer intelectual, ocorrendo se o sujeito identifica na representação o objeto natural conhecido anteriormente. Já a segunda é ativa e passa pela revelação de que o quadro não é uma réplica exata do objeto, nesse sentido, a obra de arte que abstrai do modelo original, solicita do observador as faculdades da racionalidade (*syllogizesthai*, Aristóteles, 48b,16) e ativa no interior do reconhecimento o prazer da descoberta que é simultaneamente comoção/surpresa (*thaumazei*) e prazer de aprender (*manthanei*).

Para Lichtenstein (1994, p. 65) nessa passagem existe uma "transformação do estatuto teórico da pintura", que considera a imagem em função de suas qualidades, sejam elas poéticas ou pictóricas. Nesse sentido, a atividade mimética inerente aos humanos permite julgar as obras em termos poéticos e não apenas através das suas afinidades com a representação da realidade. Assim, a pintura

adquire uma autonomia que legitima, simultaneamente, as liberdades artísticas inerentes à produção das artes miméticas e o prazer estético.

A leitura desse trecho da *Poética* proposta por Dupont-Roc e Lallot (2011) e Lichtenstein (1994) aponta para um debate acerca da pintura que incorpora necessariamente os processos de sua produção, o fazer artístico. Em termos atuais, podemos aproximar essas abordagens como uma descrição de experiência estética, tanto por parte do artista quanto do observador. Se a relação com a obra é ativa ou receptiva, ou se a maneira de compreendê-la é através do aprendizado ou de um exercício intelectual, tudo isso é mediado pelo prazer por algum tipo de representação.

Essas experiências denotam o estatuto teórico da pintura, pois temos condições de deslocar a experiência da obra para além das representações de elementos da realidade. Aristóteles opta por registrar um exemplo extremo, uma análise por meio da imagem de temas que na realidade nos são desagradáveis. Para em seguida abordar o prazer em contemplar a maneira que a obra foi elaborada pelo artista, suas pinceladas, suas cores e formas. Essa condição é inerente à própria pintura.

A PINTURA E O DESENHO

A segunda passagem da *Poética* destacada por Lichtenstein (1994) para estudo de uma possível teoria da imagem é o trecho do capítulo VI no qual Aristóteles afirma que "se alguém trabalhasse com as mais belas tintas todas misturadas, não agradaria tanto como se fizesse o esboço de uma imagem" (Aristóteles, 1450b, 50). Se no capítulo IV a imagem foi considerada em função de suas próprias qualidades, agora ela passa a ser debatida a partir da contraposição entre a pintura (colorido) e o esboço (monocromático). O filosofo grego estava considerando, possivelmente, a pintura e o desenho miméticos.

A *Poética* de Aristóteles influenciou as teorias da pintura do século XVII, onde a pintura buscava representar a realidade (pessoas, plantas, objetos) e o fazer artístico impunha suas limitações através de características próprias (linhas, cor, materiais, desenho, pintura). No que se refere às técnicas tradicionais de pintura, o desenho é a manifestação do pensamento do artista, o primeiro momento de definição da forma, já a pintura com sua dimensão cromática seria seu complemento. Assim, na execução da pintura, quando a cor é aplicada, o desenho é ocultado.[5] Nessa relação entre o desenho e a

pintura estão os fundamentos das artes pictóricas que, por seu turno, alimentam o debate teórico sobre os procedimentos artísticos.

Esse trecho da *Poética* influenciou o debate sobre a pintura e o desenho na França no século XVII, com destaque para os textos de Roger de Piles. De acordo com Lichtenstein (1994, p. 66-67) a pintura se estabelece como uma forma de produção artística tanto do ponto de vista material quanto das ideias. Quando observamos um quadro, temos a possibilidade de perceber no objeto a sua própria execução, as linhas do desenho, as propriedades dos materiais e, com isso, identificar o seu processo de produção:

> A mimesis pictórica não se contenta em inscrever uma forma em uma matéria, mas representa o gesto de sua inscrição pela marca do contorno. A linha do desenho traça no quadro uma separação que não é só física, mas também metafísica, já que permite que a forma se manifeste distinta da matéria que aparece na cor, provando assim que a pintura escapa ao universo do informe. Portanto, a pintura diferencia-se das outras obras de arte – nela as causas podem se fundir sem se confundir. (...) Como a existência da forma é mostrada na representação, a percepção visual pode ser concebida como um ato intelectual, um juízo de conhecimento (Lichtenstein, 1994, p. 66-67).

Roger de Piles afirma que o colorido aciona o exercício do pensamento e que, portanto, não é uma simples aplicação de

materiais.[6] Por isso, fazer a defesa do colorido passa por afirmar a importância dos "encantos do sensível", dos "prazeres sensuais" e das "belezas do disfarce", que levariam ao "erotismo na pintura". De acordo com Lichtenstein (1994, p. 157) nessa teoria da representação existe uma recusa da dicotomia entre razão e prazer: "o desenho não define o ser da pintura, não é substância, mas sim substrato, um poder que, para realizar-se, precisa receber as determinações do colorido" (Lichtenstein, 1994, p. 157). Para Roger de Piles a potência da pintura, em contraposição à redução do desenho, tem seu ponto máximo nas representações da carnação. Os pintores, ao executarem de maneira rigorosa a pintura das peles proporcionam aos observadores uma experiência sensível impregnada de sensualidade. Para realizar esse tipo de obra, o artista deve captar matizes, dominar vernizes, fazer sombras e transparências e, com isso, conseguir provocar no observador uma percepção irreal. Nesse sentido, temos o abandono dos discursos sobre o belo para dar lugar à experiência sensível, demonstrando o deslumbramento diante da representação de um corpo sensual, que é oferecido ao olhar como objeto de contemplação e desejo, como observa Lichtenstein (1994, p. 168-169):

> O prazer da cor é, certamente, o prazer do olho; chega mesmo a sê-lo no mais alto grau. Mas, à medida que ele nasce do espetáculo da carne, exprime-se, logo à primeira vista, sob a forma de um desejo de tocar, desejo este que jamais ultrapassa o limite que lhe é imposto pela ordem da representação, um sentimento que jamais se realiza em um verdadeiro sentir. O tato não é, aqui, mais real do que a carne que suscita o seu desejo. Uma ilusão de sentir diante de uma ilusão de carne, pois essa sensualidade despertada pelos simulacros da cor é vivida em si mesma na forma de um simulacro. A emoção provocada pela imitação bem-sucedida das carnes faz a percepção vacilar entre a surpresa e a carícia, dando ao olhar uma sensibilidade de certa forma alucinatória: a visão passa a ser, então, como um toque. O pintor, escreveu Da Vinci, 'torna palpável o impalpável'. Diante dos quadros dos grandes coloristas, o espectador tem a impressão de que seus olhos são dedos.

Contudo, a experiência de observar a pintura revela os aspectos não miméticos. Por exemplo, quando observamos de uma certa distância a pintura de Rubens, temos a configuração da forma, quando vemos de perto, podemos perceber que não existem contornos bem definidos, apenas manchas de cor, fato que ocorreu, séculos depois, nas pinturas do Impressionismo, por exemplo. O ápice da cor ocorreu através da representação da carnação, na qual vemos a partir das pinceladas o sensual, o vivo, o macio, com suas sombras e luzes. A forma é indefinida. Um exemplo disso é a observação de Roger de Piles sobre a tela *Bacanais* de Rubens: "a carnação dessa sátira e de

seus efeitos parece tão verdadeira que facilmente imaginamos que, se puséssemos a mão sobre ela, sentiríamos o calor do sangue" (De Piles apud Lichtenstein, 1994, p. 169).[7]

Aristóteles aponta que o desenho agradaria mais que uma pintura, contudo, as imagens também provocam prazer pela contemplação das cores. Já na abordagem de Roger de Piles, o desenho era visto como controlável, como a linha que delimita e define o objeto, a cor é indefinida. Em ambos o que está em debate é arte mimética, figurativa, representacional. Em ambos os contextos, tão distantes cronologicamente das transformações que ocorreram na arte a partir do final do século XIX, torna-se evidente que o conflito entre o mimético e o não mimético ainda estava vinculado com o desenho e a pintura. O desenho era visto como controlável, como a linha que delimita o objeto e o define; a cor como indefinida, que pode provocar prazer na representação da carnação.

Para Lichtenstein (2006, p. 12), a partir das condicionantes da querela entre o desenho e a cor, estimulada pela leitura da *Poética* no século XIX, é possível extrair elementos teóricos sobre a pintura, para isso, ela propõe desconsiderar as observações sobre as obras e nos determos à essência do discurso:

> A oposição entre desenho e cor é antes de tudo uma oposição teórica cuja pertinência é certamente maior para compreender e analisar o discurso sobre a pintura do que as próprias obras dos pintores. Quando Piles acusa Rafael ou Poussin de serem coloristas medíocres, esse julgamento esclarece infinitamente mais os princípios e mecanismos de sua teoria da arte do que a natureza dos quadros que ele toma como exemplo para sua demonstração. Mesmo se alguns pintores pendiam mais para a cor e outros para o desenho, nenhum deles ignorava que um quadro (...), é um conjunto de linhas e de cores dispostas numa certa ordem, antes de ser a representação de uma batalha ou natureza-morta (Lichtenstein, 2006, p. 12).

Já o desenho tem seu lugar de destaque no processo de ensino, posto que é visto como prática de regras (harmonia, imitação e invenção):

> [...] o desenho [...] exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao páthos do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. O que, necessariamente, equivale a atribuir ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, conhecimentos tão diversos como a perspectiva, a anatomia e a história, e a reportar-se a uma autoridade tão considerável como a atividade do pensamento para a determinação da ideia (Lichtenstein, 2006, p. 12).

Lichtenstein (2006) defende que existe uma teoria da imagem nas bordas do discurso central da *Poética*. Essa teoria se configura com princípios que fazem parte da produção da pintura, tanto como tema, ideia e materiais, e se amplia com sua recepção. Essa perspectiva contribui para os estudos das artes pictóricas considerando sua autonomia, uma vez que na obra não está apenas o que ela representa, mas também os processos de sua produção. A passagem do aspecto filosófico da pintura presente na *Poética* para o discurso ou prática da arte pictórica na França do século XVII revela que a ênfase não está em uma defesa do belo, e sim na importância da experiência sensível, na potência dessa arte para despertar o sensual por meio da representação da carnação, por exemplo. Contudo, o prazer da experiência mimética permanece, uma vez que existe a prática da figuração. Em contrapartida, mesmo que a pintura seja realizada por manchas e que as características das linhas tenham desaparecido, ainda somos capazes de perceber que a forma do corpo e os efeitos da sensualidade permanecem. Assim, é fundamental pensar a experiência estética, uma vez que o valor mais importante da pintura agora é saber qual experiência sensível que ela provoca, seja por intermédio das manchas (cor) ou das linhas (desenho), e não pela virtuosidade da representação mimética.

ESBOÇO DE UMA TEORIA DA IMAGEM

Enquanto acompanhamos os comentários de Lichtenstein (1994; 2006) acerca da constituição de uma teoria da imagem aristotélica, estivemos em um percurso, de certa maneira estável, pois a autora usou como contrapartida as teorias da arte do século XVII que tratavam da arte figurativa. Contudo, as questões filosóficas acerca da pintura, por princípio, não estão vinculadas aos objetos, seja à pintura da Antiguidade ou àquela do século XVII. Nesse sentido, propomos a expansão dessa análise, buscando aproximar essas questões a um contexto que tenha buscado romper com a ideia da arte mimética. Para isso, vamos analisar os critérios estabelecidos a partir do estudo da *Poética* num momento de transição, como o do Impressionismo, no século XIX, para em seguida abordar a arte do Dadaísmo, no século XX.

Segundo Schapiro (2002, p. 24), a atitude dos impressionistas inaugurou uma outra leitura dos conteúdos artísticos. Na obra de Monet, por exemplo, encontramos a "dissolução da linha", seus temas principais são cenas e objetos observados diretamente na natureza ou na paisagem urbana e estão relacionados com o perceptivo. É o artista que está diante do objeto e, ao ser afetado por ele, produz o quadro. Seu desenho e/ou pintura não segue nenhuma regra anterior

(perspectiva linear, anatomia, história). Assim, ver, para os artistas do Impressionismo, refere-se às representações mentais, pois é uma arte comprometida com o objeto percebido de modo direto:

> As noções de visão e ponto de vista não devem ser entendidas como conceitos fisiológicos, como se pertencessem somente ao córtex visual ou ao olho. Referem-se às representações mentais e pictóricas como expressões de atitudes e interesses, assim como à representação como uma técnica real. Empregar a mesma palavra para a percepção comum das coisas e para a visão do artista tem da imagem que pinta frequentemente resulta em ambiguidade (Schapiro, 2002, p. 25).

Diferente, portanto, das escolhas dos pintores mais antigos, cujos retratos e naturezas-mortas foram preparados para o ato da pintura e as paisagens eram compostas com uma formalidade que as fazia parecer um lugar estável, o Impressionismo se coloca como experiência visual única, que tem um "compromisso radical com o visível, tido como algo recém-encontrado e em mutação constante" (Scharpiro, 2002, p. 28). Nesse sentido, nessa arte, assim como em outras que vieram a partir dessa experiência, fica difícil separar o desenho e a cor. Essas categorias passaram a se relacionar de outra maneira, pois a pintura se desloca para a experiência sensível do sujeito pintor diante da paisagem mutável. O artista, por sua vez,

deixa para o observador a imagem dessa experiência, que o conduz para a observação de manchas, cores, sombras. Ao despertar no espectador as qualidades sensoriais, sua experiência sensível da pintura, seu erotismo, os impressionistas estavam promovendo, na obra e no conceito, aproximações com as teorias da pintura que refletem sobre a relação entre mimesis e prazer. Contudo, no âmbito do Impressionismo ainda estamos lidando com uma pintura que considera outra forma de lidar com a mimesis.

Aqui cabe questionar se podemos afirmar que a ideia de uma teoria da imagem, considerada a partir da pintura, poderia ser expandida para outras artes bidimensionais, tais como desenho, gravura e fotografia. Contudo, essas definições são frágeis, tendo em vista que a arte contemporânea é marcada por aquilo que Jimenez (2005, p. 19) considerou como desagregação dos sistemas de referência, que se iniciou no século XIX a partir da crítica ao sistema *Beaux Arts*.[8] Ela guarda em si a ruptura das fronteiras que foram criadas durantes séculos no âmbito artístico, seu início é marcado em "um terreno que foi preparado de longa data pela desagregação dos sistemas de referência, como a imitação, a fidelidade a natureza, a ideia do belo, a harmonia etc., e pela dissolução dos critérios clássicos" (Jimenez, 2005, p. 19).

Esse argumento é corroborado pela análise de Mèridieu (2019, p. 29-30) que considera que ao longo da história da arte, temos inúmeros exemplos que nos levam à reflexão sobre o confronto da forma plástica com os materiais. Para a produção da pintura, por exemplo, foram necessários a fabricação dos pigmentos de origem animal, mineral ou vegetal, a descoberta dos aglutinantes, a escolha dos vários tipos de suportes (tecido, madeira, papel) que permitiriam ao artista desenvolvê-la tecnicamente. Assim essa arte esteve restrita, por um longo tempo, a um campo pequeno de materiais. Isso se modificou significativamente a partir da arte moderna, no século XX, uma vez que os artistas utilizaram os elementos tradicionais, mas ampliaram a experimentação. Essas experiências buscaram novas formas de abordar a arte e o respectivo material: a *art brut* e a arte *povera* lidaram com o que seria descartado; a *land art* utilizou a natureza, a *body art* fez uso do corpo; entre outras. A arte moderna e contemporânea tornou-se suscetível a lidar com tudo como material para sua produção, sendo impactada pela aceleração da técnica e da ciência (Mèredieu, 2019, p. 29-30). Todas essas experiências foram sinais de várias rupturas nas fronteiras estabelecidas pela classificação das Belas Artes, uma vez que temos uma infinidade de misturas, de hibridizações de práticas e do uso dos diversos materiais. Além disso,

ocorreram questionamentos sobre os valores da arte, como colocaram os dadaístas (Jimenez, 2005, p. 19). O *ready-made* de Duchamp, proposto como uma forma de questionar o estatuto da arte, na sua essência rompe com os limites entre arte e não-arte, arte e cotidiano. E foi a partir do Dadaísmo que passou a ser incorporada, de maneira mais veemente, a relação entre obra e os conceitos propostos pelo artista.

Na obra de Duchamp *O grande vidro*, também conhecida como *A noiva despida pelos seus celibatários* (1915-1923), temos uma estrutura em vidro e metal, com as imagens impressas na superfície transparente. Durante o processo de sua produção, Duchamp considerou os efeitos aleatórios, como por exemplo, a incorporação da poeira. A obra é dividida em duas partes, a superior foi dedicada à noiva e a inferior aos seus celibatários (Batchelor, 1998, p. 36). A contemplação do Grande vidro, nos transporta para várias formas de aproximação com a teoria da imagem aristotélica. Nela podemos ter o prazer do reconhecimento, através das formas dos objetos, tais como o moedor de chocolate, os cones etc. Também existe a possibilidade de contemplação da técnica usada pelo artista, tais como a impressão de imagens sobre o vidro e a incorporação da poeira nesse processo. Contudo, alguns novos aspectos passaram a fazer parte desse prazer

do reconhecimento aristotélico, tais como os conceitos pensados pelo artista para produzir a obra e as opções de curadoria para sua exposição. Ao observamos o *Grande vidro*, temos essas várias experiências associadas, pois passamos do momento de contemplar a forma dos objetos para aquele no qual somos provocados pelo título a fazer a seguinte pergunta: onde está a noiva e onde estão os celibatários? Não temos qualquer forma mimética para reconhecê-los. Contudo, a obra é exposta juntamente com as anotações do artista, que fizeram parte dos seus anos de elaboração. De acordo com Batchelor (1998, p. 36), Duchamp identifica nominalmente várias secções com figuras codificadas, "a noiva" na parte superior da obra, era "basicamente um motor", um "magneto do desejo", a "gasolina do amor"; já a parte de baixo é dedicada aos "celibatários", os "nove moldes machos", que seriam as figuras masculinas uniformizadas tais como o policial, o padre etc. Nesse sentido, quando temos acesso à obra junto com suas anotações, conseguimos ampliar o nosso prazer no reconhecimento, pois decodificamos parte dos enigmas propostos pelo artista francês. Assim, a experiência estética da arte posterior ao Dadaísmo amplia a ideia de reconhecimento, proposta por Aristóteles, pois nela está também a concepção da obra pelo artista.

CONCLUSÃO

As artes pictóricas passaram por muitas transformações da Antiguidade à contemporaneidade, onde podemos observar a ruptura gradativa com a forma mimética e a incorporação cada vez mais veemente das questões teóricas por parte dos artistas. Contudo, cabe recapitular que na *Poética* Aristóteles provoca o leitor a partir de um prazer vinculado ao tema desagradável, ao repugnante, para em seguida atribuir valor a experiência da arte em si. Ao buscar traçar a permanência dessa teoria até contemporaneidade percebemos que a relação ativa e receptiva com a obra de arte, a maneira de compreendê-la através do aprendizado e do exercício intelectual é algo que permanece.

Lichtenstein (1994) afirma ser possível constituir uma teoria da imagem a partir do discurso central da *Poética*, a constituição dessa ideia aqui é semelhante, metaforicamente, a um esboço, um primeiro desenho de uma ideia, aquele traço que rompe a fronteira entre o pensamento e a matéria. É nesse momento que percebemos, ao vermos uma obra de arte como formas definidas e indefinidas, figurativas ou abstratas, que estamos sucumbidos à experiência descrita por Aristóteles. Essas premissas saíram do âmbito de um desenho e

chegaram à concretização de uma pintura, cheia de contorno, brilhos, luz, sombra, mas agora essa tela não é um quadro, não é matéria, ela é uma teoria da imagem.

NOTAS

1. Este trabalho fez parte da pesquisa de doutorado *O feio como categoria estética e as artes pictóricas*, defendida no programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG em 2020. Para o desenvolvimento desta pesquisa a autora contou com o apoio financeiro da UFOP.

2. Segundo Tatarkiewicz (2000, p. 145-146), as biografias antigas de Aristóteles citam alguns trabalhos nos quais o filósofo tratou da teoria da arte, seriam eles: *Dos poetas, Problemas homéricos, Sobre a beleza, Sobre a música* e *Poética*. Todos esses tratados se perderam, exceto a *Poética*, que não foi conservada integralmente. Além disso, em outras obras do autor encontramos trechos nos quais tratou de questões da arte, como na *Retórica*, livro III, em que ele analisou a questão do estilo, e na *Política*, livros I e III.

3. Nessa passagem da *Poética*, a expressão *oíon therion te morphas ton átimoráton kai nekron* foi traduzida de maneiras distintas para o português: "feras menos valorizadas" (Antônio Mattoso/ Antônio Queirós Campos, 2018), "animais ferozes" (Eudoro de Souza, 1971), "repugnantes animais" (Ana Maria Valente, 2004). Neste trabalho optamos por optamos por adotar o termo "animais repugnantes".

4. Neste trababalho usamos quatro traduções da Poética de Aristóteles (1971; 2004; 2011; 2018). Contudo, nas citações optamos pela númeração universal da área da filosofia, que considera o capítulo e o parágrafo do texto. Com esse sistema de numeração o leitor poderá acessar qualquer tradução e edição, independente da página. Por tudo isso, essa citação foi elaborada por nós considerando as traduções utilizadas.

5. Estamos considerando aqui os procedimentos técnicos da pintura anteriores às questões da arte moderna, quando parte desses procedimentos foi rompida. Isso pode ser observado nas fotografias em Raio X das pinturas dos grandes mestres, as quais, muitas vezes, mostram como o desenho original foi modificado a partir da aplicação das diversas camadas de tinta.

6. A influência do pensamento de Aristóteles no debate sobre a cor e a pintura está presente nos textos da Real Academia de Pintura, fundada na França em 1648.

7. O debate entre desenho (tato) e cor/pintura (visão), entretanto, permaneceu nos estudos dos artistas sobre o fazer artístico e ganhou a dimensão de teoria da arte. Vários artistas, por meio de suas obras pictóricas e escritas, provocaram o debate teórico sobre a oposição entre desenho e pintura, entre eles: Rafael e Ticiano (século XVI), Poussin e Rubens (século XVII), Chardin e David (século XVIII), David e Delacroix (século XIX).

8. A Academia de *Beaux-Arts* em Paris foi fundada, no século XVII, sobre as bases da Academia Real de Pintura e Escultura, e no século XIX se tornou uma instituição de ensino de artes que, literalmente, expandiu seus domínios para o mundo. Como exemplo, temos a Academia de *Beaux-Arts* de São Petesburgo, na Rússia e a Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, fundada pela Missão Francesa em 1822. Esse conceito de uma academia expansionista, que difunde no mundo uma forma de pensar e de fazer arte, gerou uma grande produção de textos teóricos que abarcam os temas do fazer artístico, como o desenho, escultura, cor etc. Foi só a partir da década de 1970, que esse sistema realmente se rompeu, e que, segundo Jimenez (2005, p. 21) foram formadas as escolas de Artes Plásticas, que têm como premissa agregar toda a heterogeneidade das práticas artísticas contemporâneas, da xilogravura, pintura aos *ready-mades,* performances, happenings, instalações, etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1971.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ARISTÓTELES. **La Poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

BATCHELOR, David. "Essa liberdade e essa ordem": a arte na França após a Primeira Guerra Mundial. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean. Introdution. In: ARISTÓTELES. **La Poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

JIMENEZ, Marc. **La querelle de l'art contemporain.** Paris: Éditions Gallimard, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloquente.** Tradução: Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura - Vol. 9: o desenho e a cor.** Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

MÈREDIEU, Florence. **Histoire de l'art, matérielle e immatérielle, moderne e contemporain**. Paris: Larousse, 2017.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de la estetica: la estetica antigua**. Madrid: Akal Ediciones, 2000.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução: Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **Les raisons de l'art : Essai sur les théories de la peinture.** Paris: Gallimard, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura - Vol. 4: O belo.** Tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne (1968). In: SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna séculos XIX e XX**. Tradução: Luis Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Edusp, 1996.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de seis ideas: arte, belleza, creatividade, mímesis, experiencia estética**. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

SOBRE A AUTORA

Sulamita Fonseca Lino é arquiteta (2000), com doutorado em Filosofia pela UFMG (2020) e estágio de pesquisa na Université Sorbonne Paris I (2017-2018). Atualmente é professora Associada na UFOP atuando no curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e na Pós-Graduação em Filosofia. Desenvolve pesquisas que buscam aproximar arquitetura, artes plásticas, estética e filosofia da arte.

Artigo recebido 26 de agosto de 2024 e aceito em 6 de maio de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Editora responsável:
Profa. Dra. Liliane Benetti
https://orcid.org/0000-0002-1517-1465

ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS DE JOÃOSINHO TRINTA: AGENCIAMENTO E TRÂNSITO DO “POPULAR” NO SESC POMPEIA

ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS BY JOÃOSINHO TRINTA: “POPULAR” AGENCY AND TRANSIT AT SESC POMPEIA

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

ALICE NO BRASIL DAS MARAVILHAS DE JOÃOSINHO TRINTA: AGENCIA Y TRÁNSITO DE LO “POPULAR” EN EL SESC POMPEIA

RESUMO

Resultado do nosso interesse em investigar a presença de carnavalescos de escolas de samba do Rio de Janeiro, enquanto agentes do "popular", em espaços da arte contemporânea, o presente artigo trata da exposição Alice no Brasil das maravilhas, realizada pelo carnavalesco Joãosinho Trinta no Sesc Pompeia, em 1989. Analisaremos as estratégias de agentes e instituições da arte contemporânea para dar a ver a produção em "trânsito" de Trinta entre o "popular" e a arte contemporânea e institucionalizada. Particularmente, discutiremos como documentos que registram o processo de concepção e montagem da exposição, especialmente as fotografias, sugerem esse evento como uma performance na qual há agenciamento de saberes e processos próprios de barracões de escolas de samba em um espaço de arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE Joãosinho Trinta; "Popular"; Escolas de samba; História das exposições; Arte contemporânea.

Artigos Originais

Pedro Ernesto Freitas Lima*

https://orcid.org/0000-0001-7580-8600

* Universidade de Brasília (UnB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025. 222709

e-222709

ABSTRACT

Result of our interest in investigating the presence of carnival participants from Rio de Janeiro samba schools, as agents of the "popular", in contemporary art institutions, this article deals with the exhibition Alice in Brazil of Wonders, held by carnival artist Joãosinho Trinta in Sesc Pompeia in 1989. We will analyze the strategies of contemporary art agents and institutions to reveal Trinta's production in "transit", between "popular" and institutionalized art. In particular, we will discuss how documents that record the exhibition process, conception and assembly, especially photographs, suggest this event as a performance that agency, in a contemporary art space, samba schools knowledge and processes typically verified in its work places.

KEYWORDS Joãosinho Trinta; "Popular"; Samba Schools; History of Exhibitions; Contemporary Art.

RESUMEN

Fruto de nuestro interés en investigar la presencia de carnavaleros de escuelas de samba de Río de Janeiro, como agentes de lo "popular", en espacios de arte contemporáneo, este artículo aborda la exposición Alicia en el Brasil de las Maravillas, realizada por el carnavalesco Joãosinho Trinta en Sesc Pompeia en 1989. Analizaremos las estrategias de los agentes e instituciones del arte contemporáneo para revelar la producción de Trinta en "tránsito", entre el "popular" y el arte institucionalizado. En particular, discutiremos cómo los documentos que registran el proceso de concepción y montaje de la exposición, especialmente las fotografías, sugieren este evento como una performance en la que hay una agencia de conocimientos y procesos propios de los talleres de trabajo de las escuelas de samba en un espacio de arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE Joãosinho Trinta; "Popular"; Escuelas de samba; Historia de las exposiciones; Arte contemporáneo.

CC BY

É fundamental compreendermos que classificações que comumente empregamos na Teoria e na História da Arte não são dados naturais e dizem mais respeito àqueles que propõem as classificações — isto é, agentes, instituições, eventos — e menos à suposta ontologia de objetos que são submetidos, em dado contexto, a determinada classificação. Essa observação se aplica às noções de "popular", "arte popular", "arte naïf", entre outras, as quais têm sido estabelecidas por uma série de narrativas, entre elas aquelas propostas pela crítica, pelo colecionismo, pelo mercado, por exposições e curadorias. O presente texto é um dos resultados da pesquisa *Popular descentrado: narrativas e olhares no contemporâneo*, que tenho desenvolvido desde 2021 e que se interessa pelos trânsitos entre o chamado "popular" e a arte contemporânea.

Popular descentrado partiu do episódio da indicação do carnavalesco Leandro Vieira ao Prêmio PIPA de arte contemporânea em 2020, no mesmo momento em que seu trabalho *Bandeira brasileira* (2019-2021) havia sido incorporado ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e integrado à exposição Hélio

Oiticica — A dança na minha experiência, realizada entre 2020 e 2021, curada por Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, em sua versão montada nessa mesma instituição (removido para garantir o anonimato). A partir desse caso, fizemos um levantamento de exposições e curadorias de arte contemporânea que promoviam, de distintos modos e distintas estratégias, a exibição de outros carnavalescos, entre eles Leonardo Bora, Gabriel Haddad, Fernando Pinto e Joãosinho Trinta,[1] oriundos de contextos associados ao "popular". Naquele primeiro momento, nos detivemos sobre três exposições: além de Hélio Oiticica – A dança na minha experiência (2020-2021); também Beatriz Milhazes: Avenida Paulista, realizada no MASP entre 2020 e 2021, curada por Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro e Ivo Mesquita (removido para garantir o anonimato); e Ratos e urubus, idealizada pela colecionadora Alayde Alves e realizada pelos curadores Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo no Centro Cultural São Paulo entre 2019 e 2020 (Lima, 2022a; Lima, 2022b).

Além dessas discussões, também foi realizado um levantamento de outras exposições que abordavam a problemática em questão, e entre elas destacamos a exposição Alice no Brasil das maravilhas, realizada pelo carnavalesco Joãosinho Trinta no SESC Pompeia de São Paulo, em 1989, sob a coordenação de Sergio

Battistelli (Alice no [...], 1989b), e que será nosso objeto de estudo no presente texto. A documentação inicial dessa exposição foi encontrada no arquivo da colecionadora Alayde Alves, interessada tanto na arte contemporânea como também naquilo que denomina "artes do carnaval" (Lima, 2022b).

Entre os variados modos de participação de carnavalescos de escolas de samba do Rio de Janeiro em exposições realizadas em instituições artísticas,[2] verificamos que, em sua maioria, esses espaços dão a ver trabalhos já desenvolvidos por esses profissionais no contexto do carnaval. A exposição Alice no Brasil das maravilhas ganha relevo nesse conjunto pelo fato de ter funcionado de maneira distinta, como uma espécie de experimentação realizada em um espaço associado à arte contemporânea e que, anos depois, em 1991, se desdobraria no desfile da escola de samba Beija-Flor de Nilópolis no sambódromo da Marquês de Sapucaí, realizado por Trinta com o mesmo título e temática da exposição. Essa inversão, em parte, justifica nosso interesse por tal evento.

No presente artigo, a partir de levantamento e análise documental da exposição Alice no Brasil das maravilhas, bem como de sua repercussão, nos ateremos às estratégias e tentativas de agentes e instituições da arte contemporânea para dar a ver

a produção do carnavalesco em "trânsito" naquele momento. Particularmente, discutiremos como fotografias da montagem da exposição acionam esse "trânsito" ao registrarem experimentações processuais ali empregadas, especialmente na construção de esculturas e instalações evocativas de alegorias e adereços do carnaval, representando dinâmicas semelhantes àquelas verificadas em barracões de escolas de samba e, portanto, acionando uma espécie de performance de saberes e dinâmicas do carnaval carioca em uma instituição dedicada à arte contemporânea e institucionalizada. Para isso, além de apresentarmos uma visão geral da exposição, também a contextualizaremos em relação à proposta institucional do SESC Pompeia de desenvolver projetos voltados ao público infantil e que questionassem categorias canônicas da arte; assim como em relação ao momento da carreira de Joãosinho Trinta, cujo reconhecimento público e prestígio naquele contexto geravam debates sobre sua condição de, ao mesmo tempo, atuar como um importante carnavalesco em uma festa popular e, também, como um artista tido por alguns como complexo e de vanguarda. Esses dois aspectos são fundamentais para compreendermos a gênese dessa exposição.

Essa pesquisa tem como fundo teórico-metodológico aquilo a que Nelson Maldonado-Torres (2020, p. 48) se refere como "giro estético decolonial", isto é, a crítica necessária tanto ao modo como ainda somos atravessados pela colonialidade da visão e do sentido, como também ao seu funcionamento por meio de uma "separação ontológica", que, por sua vez, produz e perpetua lógicas classificatórias que empregamos em hierarquizações, exclusões e naturalizações de categorias. Essa perspectiva nos permite refletir sobre trânsitos entre o "popular" — e, mais especificamente, o carnaval e as escolas de samba — e a arte contemporânea, uma vez que a crítica decolonial tem interrogado disciplinas e epistemologias fundadas na Europa Ocidental, entre elas a História da Arte no século XIX, que, por sua vez, foi constituída pela modernidade/colonialidade a partir de pressupostos colonialistas, etnocentristas e patriarcalistas, preocupada em fundar um cânone ocidental pretensamente universal, inclusive de caráter estético, com o qual operam espacialidades e temporalidades de modo a posicionar aquele continente no centro do mundo e como fundador da História (Reinaldim, 2021; Maldonado-Torres, 2020). Tais pressupostos fundadores impactaram as escolhas de historiadores da arte que privilegiaram um espectro normativo de artefatos pertencentes às categorias tradicionais das "belas-artes" e para os quais já estavam

disponíveis metodologias analíticas estabelecidas, produzidas a partir de recortes – temporais, espaciais, políticos, linguísticos – canônicos e que reforçavam o próprio cânone (Buono, 2020, p. 29). Essa pesquisa se alinha a outras que pretendem questionar esses pressupostos colonialistas e canônicos no campo da arte, contribuindo para propor outras perspectivas teórico-metodológicas para abordar outros objetos e problemáticas, como aqueles aqui tratados.

ALICE NO SESC POMPEIA: VISÃO GERAL

A exposição Alice no Brasil das maravilhas, realizada no contexto da efeméride do 90º aniversário da morte do autor britânico Lewis Carroll, se constituiu em uma espécie de grande instalação, de aproximadamente 1100 m² de área, montada no espaço expositivo do Sesc Pompeia. Propondo um percurso por diferentes ambientes (Figura 1) – construídos por diferentes materiais, elementos cenográficos e recursos técnicos –, a exposição representava passagens célebres das obras literárias *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1871), de Carroll. Sua proposta envolvia transformar essas obras literárias em "um cenário de vivências e sensações" (Alice no [...], 1989a).

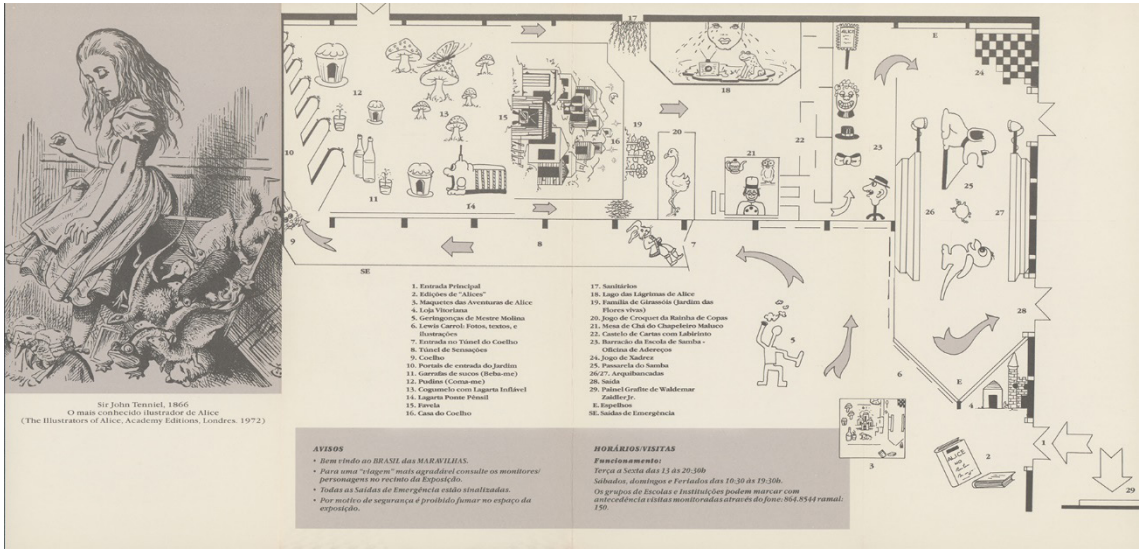


Figura 1.
Planta baixa com a montagem da exposição Alice no Brasil das maravilhas. Arquivo Sesc Memórias (Alice no [...], 1989a).

Entre as passagens célebres envolvendo a personagem Alice, a exposição representava a mesa do chá, a piscina de lágrimas, o castelo de cartas, além de elementos e personagens como o coelho, o gato que ri, flamingos, cogumelos, pudins e espelhos (Alice no [...], 1989a). O percurso se iniciava no *Túnel das sensações*, uma instalação idealizada por Dejair Piffer, que pretendia inserir o espectador em um "mundo de *nonsense* ou *double sense*" (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18). De acordo com a descrição publicada no jornal *A Tribuna*

> Esse túnel tem 50 metros de extensão trabalhados com elementos de eletrofísica, que procuram fazer com que o visitante perca noções de espaço,

> de equilíbrio e horizonte, num jogo alternado que pretende tirar referências cotidianas e aguçar os outros sentidos. Sons, luz e piso com textura diferente desarmam o público para apresentar o mundo de Alice na parceria Carroll/ Trinta. (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18).

Além do túnel de Piffer, trabalhos de outros artistas compunham o percurso expositivo, caso das "geringonças" de Mestre Molina[3] localizadas no início do percurso e, ao final, do grande mural de 44 m² grafitado por Waldemar Zaidler Júnior. Finalmente, uma mostra paralela[4] exibia fotografias de meninas realizadas por Carroll, as quais sugeriam representar várias "Alices" em ambientes reconhecidos como tipicamente vitorianos, juntamente com ilustrações realizadas por brasileiros e estrangeiros para diferentes edições da obra do autor britânico.

Imagens da exposição nos revelam as grandes escalas das instalações, constituídas por adereços fabricados em diferentes materiais, que envolviam e ambientavam os corpos do público em florestas, castelos de cartas, favelas e outras cenografias. Compunham essas instalações diversas esculturas, em sua maior parte representando animais estilizados e personificados, como é costumeiro em representações dirigidas ao público infantil. Na Figura 2, Joãosinho Trinta aparece conduzindo um grupo de pessoas

pela exposição, entre grandes esculturas de uma coruja, à esquerda, e de um macaco, à direita, revestidas de chita, tecido característico na visualidade do país. Na Figura 3, vemos o rosto de Alice derramando caudalosas lágrimas, um sapo trajando camiseta regata e calça estampada do tipo risca de giz, flores e plantas artificiais, grandes cartas de baralho e esculturas de relógios amolecidos, remetendo à conhecida obra de Salvador Dalí.



Figura 2.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.



Figura 3.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.

O deslocamento da obra literária para o contexto brasileiro, sugerido já no título da exposição, evidenciava-se na proposta de Trinta de ambientar Alice e o Coelho em uma grande favela constituída por barracos de madeira empilhados. Também se explicitava na presença de arquibancadas evocando o sambódromo da Marquês de Sapucaí ao final do percurso, onde Alice – transfigurada em uma "morena brasileira" (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18) – e o Coelho eram representados, respectivamente, como porta-

bandeira e mestre-sala, imagem essa presente na capa do catálogo e nos folders da exposição (Figura 4).

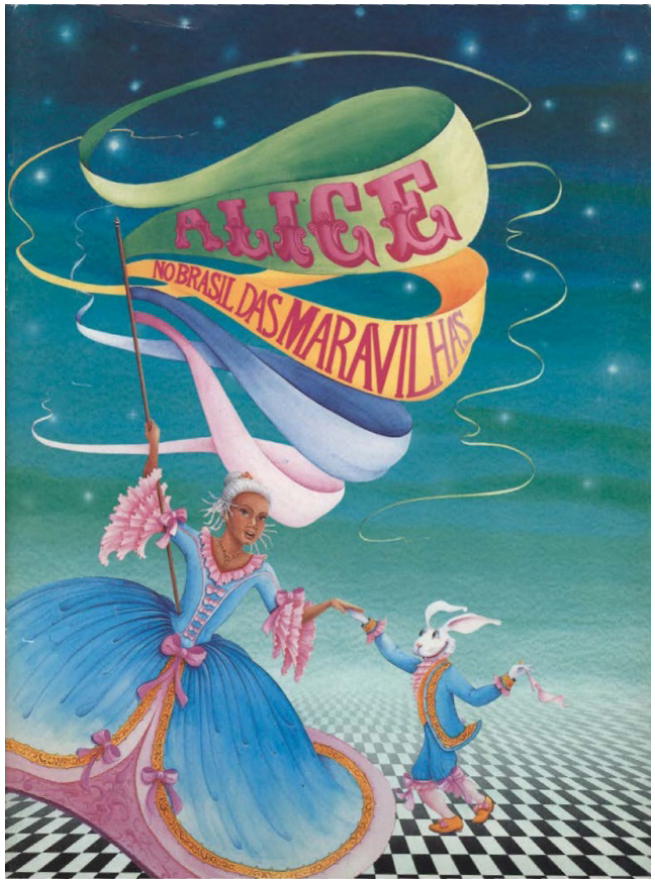


Figura 4.
Capa do catálogo da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias (Alice no [...] 1989b).

São várias as circunstâncias que devemos evocar para compreendermos a empreitada desse projeto e, consequentemente, discutirmos seus agenciamentos. Entre elas estão a proposta institucional do Sesc Pompeia, catalisada pelo projeto de Lina Bo

Bardi e desenvolvida entre 1977 e 1986, de propor modos inovadores de integração entre esporte, lazer, cultura e arte para o público, entre eles o infantil; bem como a celebridade de Trinta, que, naquele ano de 1989, havia ampliado seu reconhecimento público e prestígio, quando seu nome muitas vezes era tido como sinônimo de carnavalesco e, até mesmo, de carnaval. Passemos a considerações sobre esses aspectos.

O SESC E AS CRIANÇAS

Sabemos que é constitutivo das exposições a rede institucional e os agentes que participam do processo de inscrição de objetos artísticos na "instituição arte" (Carvalho, 2012), configurando um fenômeno complexo que amalgama obras, sujeitos, instituições, sentidos, narrativas e valores. Dito isso, é fundamental considerarmos a proposta institucional do Sesc Pompeia quanto aos modos de abordar produções artísticas, bem como o público-alvo de suas ações. Segundo Marcelo Carvalho Ferraz, arquiteto que atuou com Lina no projeto do Sesc Pompeia, a intenção da arquiteta era manter e amplificar o uso que a instituição já proporcionava à comunidade em termos de atividades culturais e esportivas.

Para essa instituição, optou-se pelo termo "centro de lazer" como forma de contornar, segundo as reflexões de Lina, a inibição que o termo "cultura" costuma implicar, bem como a competitividade demasiada associada ao termo "desportivo" (Ferraz, 2015, p. 28). Ainda de acordo com Ferraz:

> O novo centro [Sesc Pompeia] deveria fomentar a convivência entre as pessoas como fórmula infalível de produção cultural (sem a necessidade de uso do termo). Deveria incentivar o esporte recreativo, com uma piscina em forma de praia para as crianças pequenas ou para os que não sabem nadar e quadras esportivas com alturas mínimas abaixo das exigidas pelas federações de esporte, portanto inadequadas à competição. A ideia era reforçar e fomentar a recreação, o esporte "leve". Assim, programa e projeto se fundiriam indissociáveis, amalgamados (Ferraz, 2015, p. 29).

O apelo ao recreativo e ao lúdico da arquitetura do Sesc Pompeia transbordava suas instalações físicas, sendo também vetor de interesse de diversos eventos expositivos, bem como, de modo geral, de sua programação, realizados ou assessorados por Lina na instituição durante a primeira metade da década de 1980. Algumas dessas exposições, como Mil brinquedos para a criança brasileira (1983),[5] Pinocchio: história de um boneco italiano, e Entreatos para crianças (1985), tinham o público infantil como

tema e destinação. Já outras, como O Belo e o direito ao Feio (1982), também propunham ampliar o público da arte, nesse caso em específico por meio de novas abordagens sobre categorias artísticas, particularmente o popular e o kitsch. Ressaltamos que em Entreato para crianças (1985), notamos dois precedentes comuns à Alice: o interesse pelas esculturas de escolas de samba do Rio de Janeiro, sendo que algumas delas, que haviam integrado desfiles nos anos de 1983 e 1984, foram recolhidas e expostas no Sesc;[6] e a construção de instalações sensoriais chamadas de "túneis de sensações" (Sartorelli, 2014, p. 106-108).

A saída de Lina da equipe do Sesc Pompeia, em 1985, não acarretou uma descontinuidade em relação ao interesse da instituição pelo lúdico e pelo popular. Em agosto de 1987, esses interesses foram oficializados no lançamento do Programa Curumim, programa de educação não formal dedicado a crianças e adolescentes de 7 a 12 anos. Inaugurado no próprio Sesc Pompeia, o programa continua em funcionamento quando o presente artigo foi escrito, atendendo 33 unidades do Sesc (Costa; Costa; Morais, 2021, p. 6).

Parte da justificativa do projeto[7] de Alice considera a demanda do Programa Curumim, prevendo-se destinar a um público majoritariamente infantojuvenil (As Aventuras [...], [198-]). Em

alguns trechos, o projeto afirma destinar-se aos "habitantes de uma megametrópole", propondo um "mergulho no imaginário", de modo que "deixem os seus problemas e afazeres hiper-urbanizados e adentrem neste mundo imaginário materializado". O texto do folheto afirma que "O mundo e as aventuras de Alice não são apenas as fantasias de uma criança, mas situações de todos nós, presos num emaranhado de relações insensatas, contraditórias e nas quais somos, ao mesmo tempo, inocentes e culpados" (Alice [...], 1989a). A exposição implicaria em "deleite das crianças e ares de intriga dos adultos" (As Aventuras [...], [198-]). Ou seja, podemos afirmar que as narrativas do projeto e da exposição, por mais que privilegiem o público infantojuvenil, também procuram valorizar a polissemia possível do evento quando consideram as diferentes experiências que diferentes faixas etárias ali poderiam experimentar.

A partir desse ponto, ganham relevo estratégias que acionaram Alice de modo conflituoso em relação ao seu público-alvo, especialmente quanto às implicações possíveis decorrentes de seu interesse pela fantasia e pelo imaginário, apontando para as diversas possibilidades de produção de sentido que o evento permitia. Enquanto esses termos ofereceriam experiências lúdicas e "deleitosas" para crianças, poderiam também ter um efeito político ao, por meio

do contraste, "intrigar" e conscientizar sobre os "problemas e afazeres hiperurbanizados" que acometeriam adultos.

Sobre esse aspecto, Suely Rolnik discutiu, em texto publicado no catálogo da exposição, a proposta do itinerário expositivo a partir de uma abordagem psicanalítica, como uma entrada na "toca do coelho" que implicava uma iniciação de perda vertiginosa da identidade ou ainda, citando Trinta, em uma perda da "'nossa consciência de unidade'", na qual o público experimentava um "devir-Alice-Carnavalescos" (Rolnik, 1989).

Matérias em jornais da época que trataram da divulgação da exposição expressaram esse conflito na recepção, que ora a aproximavam do âmbito infantil, ora ressaltavam sua dimensão de crítica social, que poderia interessar também aos adultos. Alice foi capa da edição de 7 de outubro de 1989 da *Folhinha*, suplemento infantil do jornal *Folha de S. Paulo*. A matéria destacou a mistura entre os personagens de Carroll e o carnaval, bem como a possibilidade de confecção de fantasias em uma simulação de barracão de escola de samba oferecida pela exposição (Bonvicino, 1989, p. 4-5). Já em matéria publicada em *A Tribuna*, de 4 de agosto de 1989, há o seguinte depoimento de Trinta:

> ‘Minha proposta é de que não haja limites. Espero que os adultos sejam tão elásticos como Alice, que cresce ou diminui conforme os licores ou pudins que experimenta’, diz Joãozinho Trinta. Ele afirma que o sucesso da exposição só será alcançado se as pessoas voltarem ao período mágico da infância. ‘Na verdade, quero mais é ver adultos brincando. Crianças já brincam normalmente, sem defesas’ (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18).

O depoimento de Trinta parece ser claro ao insistir que sua proposta está mais interessada na inversão representada pela possibilidade de adultos brincarem, “elásticos” como Alice, do que em oferecer um espaço para as crianças fazerem aquilo que habitualmente já fazem. Aqui chama a atenção o interesse pela inversão, operação apontada como característica fundamental do carnaval e próxima a diferentes concepções teóricas, entre elas aquelas que compreendem o carnaval enquanto “mundo às avessas”, “ritual de inversão” e espaço social dotado de regras e lógicas próprias, propostas respectivamente por Mikhail Bakhtin, Peter Burke e Roberto Da Matta (Guimarães, 2015, p. 23-34).

Podemos apontar alguns aspectos da exposição que corroboram o interesse de Trinta por não restringir a faixa etária de seu público. No espaço que remetia aos licores que Alice ingeria para obter distintos efeitos, entre eles crescer e encolher, esculturas

desses licores traziam, à guisa de rótulos, inscrições como "elixir redutor de violências gerais" (Figura 5) e "refresco encolhedor de mordomia palaciana". Outro elemento marcante dessa exposição – e aparentemente mais ambíguo – é a ambientação da favela, moradia do Coelho e onde Alice se torna uma gigante (Figura 6). Repleta de televisores, postes e fiação elétrica, inevitavelmente evoca trabalhos de Hélio Oiticica e sua discussão sobre nossa modernização assentada na desigualdade social. Ambos, os licores redutores de mazelas e a favela em torno de Alice agigantada, ganhariam destaque no desfile da escola de samba Beija-Flor de 1991, na forma de carros alegóricos.

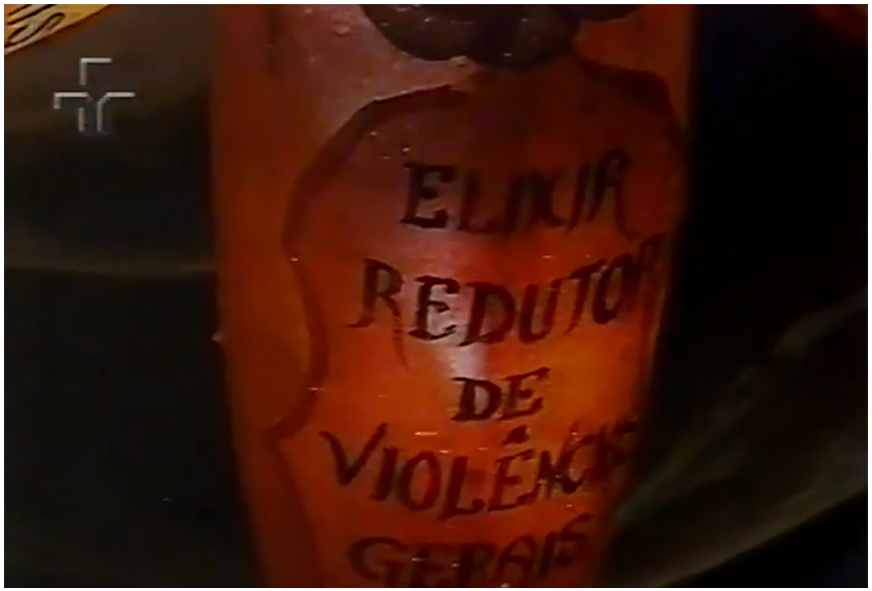


Figura 5.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Programa exibido pela TV Cultura, 1990, disponível em: YouTube: @chrisprometeu.



Figura 6.
Vista da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Programa exibido pela TV Cultura, 1990, disponível em: YouTube: @chrisprometeu.

Ainda que a favela possa ser compreendida na perspectiva do pitoresco e do identitário ao ambientar a trama britânica no contexto brasileiro, onde "[o] coelho mora em uma favela onde as pessoas têm aparelhos de TV nas casas para assistir jogos de futebol" (Bonvicino, 1989, p. 4), também se evidencia seu comentário de crítica social. O carnavalesco retoma aqui as imagens de miséria que haviam sido apresentadas em outros de seus trabalhos, como no emblemático desfile *Ratos e urubus*, recurso crítico, como reconheceu Suely Rolnik: "É que no Brasil das maravilhas, empregado de Duquesa mora, certamente, em uma favela." (Rolnik, 1989, [n.p.]).

Engenhosamente, Rolnik nos abre outra discussão ao suspender o sentido do predicativo "das maravilhas" presente no título da exposição e, aparentemente, também deslocado por Trinta. A qual perspectiva de "Brasil" o carnavalesco se refere ao qualificá-lo desse modo? Rolnik, portanto, sugere a perspectiva perversa de nossas elites, para as quais o "Brasil das maravilhas" seria aquele no qual classes socioeconômicas inferiores estão segregadas em favelas graças ao mecanismo da desigualdade social. Nesse sentido, podemos compreender Alice para além de uma exposição infantojuvenil comemorativa da efeméride dos 90 anos da morte de Carroll.

Outro aspecto fundamental que nos interessa nessa exposição é o deslocamento que Trinta realizou para os galpões expositivos do Sesc Pompeia de visualidades, materialidades, saberes e modos de fazer de uma festa localizada, a princípio, no contexto do "popular". O agenciamento desses procedimentos associados ao carnaval se deu por meio de práticas e linguagens comuns à arte contemporânea, expressos na construção de espaços instalativos, imersivos e multimídia. Trinta lidava aqui com outro conflito, operando com sua condição dupla de carnavalesco célebre que passava a ser percebido socialmente também como "artista plástico dos mais completos e complexos".[8] Em outras palavras, alguém que transitava entre o "popular" e a arte contemporânea — dicotomia muitas vezes colocada por seus interlocutores. Passemos a considerações sobre esse conflito.

DOS URUBUS À ALICE, DA MARQUÊS DE SAPUCAÍ AO SESC POMPEIA: O TRINTA DE 1989

Em diferentes documentos que publicizaram Alice, Trinta é cindido entre o carnavalesco e o artista plástico. O folheto da exposição afirma que o Trinta que havia atuado no Sesc Pompeia

não era "o criador mágico de carnavais, mas o artista que transveste situações, porque sabe revelá-las com o non-sense que elas possuem no dia-a-dia" (Alice no [...], 1989a). No programa Roda Viva, exibido em 31 de janeiro de 1990, o apresentador Jorge Escosteguy introduziu Trinta afirmando que "*Alice no Brasil das maravilhas* incluía vídeos, computação, pintura, luz, performances e happenings, e mostrou um artista plástico dos mais completos e complexos" (Roda Viva, 2015). Na mesma ocasião, o crítico de arte Olney Krüse afirmou que, em Alice, Trinta havia provado que era "multifacetado, [que era] escultor, pintor, desenhista [...]". Diferentemente de Escosteguy e de Krüse, que enfatizavam o trânsito do carnavalesco entre o "popular" e a arte contemporânea e institucionalizada, o jornalista Sérgio Pinto de Almeida acentuava o fosso entre ambas ao questionar Trinta sobre suas perspectivas futuras: "sinto que apenas o desfile não preenche a criatividade do Joãosinho, pode até preencher, mas eu sinto que ele tem energia para muito mais, você tem ambições artísticas?", ao que Trinta responde:

> a minha ambição, o que eu tenho lutado, é para que essa ópera de rua assuma uma posição de cultura, não de oba-oba [...] eu gostaria que ela fosse, que esse trabalho da escola de samba fosse discutido além do carnaval, fosse pesquisado, fosse prestado atenção (Roda Viva, 2015).

A resposta do carnavalesco evidencia seu interesse em manter interlocução entre seu trabalho e outras áreas, para além do contexto da festa popular. Esse debate não se circunscreve ao caso específico de Trinta, podendo ser compreendido como mais um estágio no entendimento da prática dos carnavalescos das escolas de samba cariocas.

Diversos casos comprovam a porosidade entre o carnaval e diferentes estratos da sociedade, entre eles a chamada elite cultural erudita. Desde meados do século XIX, técnicos, cenógrafos e artistas provenientes de diferentes áreas, entre elas o teatro, a mídia impressa e a Escola Nacional de Belas Artes, atuaram na elaboração de cenografias, estandartes e elementos alegóricos diversos para as Grandes Sociedades e Ranchos Carnavalescos no Rio de Janeiro (Guimarães, 1995; 2015; Cardoso, 2022; Malta, 2022).[9] Entre o final do século XIX e início do XX, tratava-se de atuações provenientes da interação entre artes visuais, boemia e carnaval, que promoviam travessias entre formas de elite e formas populares e, consequentemente, entre tendências modernizadoras (Cardoso, 2022, p. 89). Evidentemente, essas travessias não ocorriam isentas de tensões, como pode ser verificado, posteriormente, em meados do século XX, na atuação de professores da Escola Nacional de

Belas Artes, que passaram a "fazer" escolas de samba e decorações carnavalescas de rua, levantando debates sobre a legitimidade de suas atuações. Muitas vezes foram acusados de serem agentes estrangeiros que corrompiam a "autenticidade popular" das escolas de samba, privilegiando o visual e sua individualidade em detrimento do samba no pé e da coletividade (Cavalcanti, 2006a, p. 68-90; Guimarães, 2015, p. 222).

Por outro lado, também se registram manifestações de artistas que viam no carnaval carioca uma possibilidade de "expansão de sua arte criadora",[10] sendo as alegorias uma espécie de gênero que permitia hibridizar pintura e escultura na forma de cenografia e que possibilitavam a notoriedade e popularização desses artistas e de seus trabalhos (Fonseca, 1949 *apud* Guimarães, 2015, p. 160-161). Esses processos eram viabilizados pela oficialização, no Rio de Janeiro, por parte do poder público, das competições de ornamentação de coretos em bairros e dos desfiles das escolas de samba, ambos instituídos em 1932, além dos concursos de decoração carnavalesca de importantes ruas no centro da cidade e de bailes tradicionais, entre eles o Gala do Teatro Municipal (Guimarães, 2015, p. 161).

No caso de Trinta, o convite para a realização de Alice no Sesc Pompeia ocorreu em um contexto no qual o ofício do carnavalesco

havia adquirido, desde os anos 1960, novas proporções em termos de reconhecimento público, emergindo do anonimato atribuído ao carnaval e configurando-se enquanto uma personalidade artística singular, consistindo em uma espécie de diretor que comandava a realização de espetáculos de grande impacto visual. Trinta havia contribuído decisivamente para esse redimensionamento a partir de emblemáticos trabalhos considerados inovadores nas escolas de samba Acadêmicos do Salgueiro e Beija-Flor de Nilópolis, apresentados a partir de 1974[11] (Farias, 2012, p. 594).

Trinta encontrou na Beija-Flor meios materiais — via recursos dos patronos da escola, as famílias Abrão David e Sessin, notórios contraventores da região (Perillo; Paz, 2022, [n.p.]) — para desenvolver um trabalho com características de espetáculo audiovisual e operístico,[12] a partir da interação entre as artes plásticas, a performance da dança e o canto. Entre as inovações do projeto de Trinta apontadas por Edson Farias, destacamos o crescimento em largura e altura dos carros alegóricos, uma forma de ajuste à verticalização das arquibancadas onde se encontravam os espectadores; a ampliação da paleta de cores para além daquelas características da agremiação, o que possibilitava vincular a escala cromática do desfile ao conceito do enredo proposto pelo

carnavalesco; a exigência de liberdade de criação artística por parte do carnavalesco, visando ao impacto visual; e, por último, devido aos recursos financeiros disponibilizados pelos patronos da escola, a possibilidade de emprego do luxo e de seus efeitos, o que também consistia em uma forma de demonstração de poder de seus financiadores (Farias, 2012, p. 613-614).

A instauração dessas transformações não se deu sem conflito. Ainda segundo Farias, críticos lotados em distintos setores, entre eles jornalistas e acadêmicos, viram nessas transformações, das quais Trinta foi expoente exemplar, uma "deturpação máxima da arte popular tradicional" que comprometia "o anonimato do artista popular, no instante em que o carnavalesco se tornara uma vedete, atraindo todas as atenções para si e tornando o desfile um mero suporte ao se carreirismo ambicioso, desprovido de qualquer compromisso com a tradição do samba", solapando "a cena do verdadeiro criador da festa – o povo, composto pelas classes populares portadoras do estigma étnico-racial referido à ancestralidade negra" (Farias, 2012, p. 594-595).

Com o desfile de 1989, *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, a notoriedade de Trinta alcança novos patamares, acompanhada também pelo incômodo expressado por certos agentes das artes, da

cultura e da mídia. O desfile extrapolou o contexto do carnaval ao ter a imagem de sua alegoria abre-alas intensamente divulgada pela televisão e pela mídia impressa. Tratava-se de uma grande escultura representando o Cristo Redentor caracterizado enquanto "mendigo", que, por ter sua exibição proibida por meio de uma ação judicial impetrada pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, desfilou coberta por um plástico preto e com uma faixa na qual estava inscrito "mesmo proibido / olhai por nós!" (Gomes, 2008, p. 151-155), imagem essa que foi incorporada à cultura do país.[13] A notoriedade alcançada por *Ratos e urubus* também se devia à proposta de Trinta de realizar um desfile de crítica social e política, popular naquela década de redemocratização, mas contrastante quando ampliamos o recorte temporal para décadas anteriores, quando aspectos nacionalistas, laudatórios e folclóricos eram mais recorrentes (Mussa; Simas, 2010, p. 51-52).[14]

Alguns dados são indicativos de como Trinta, especialmente após ter realizado Ratos e urubus, fomentava debates acerca da própria delimitação do ofício do carnavalesco. O editorial do *Jornal do Brasil*, de 14 de fevereiro de 1989, acusava Trinta, sarcasticamente referido como "Wagner de Nilópolis", de estar "levando cada vez mais a sério a sua transformação em sociólogo carnavalesco" (Justiça [...],

1989, p. 10). O editorial se incomodava com a postura do carnavalesco, expressa em ocasiões como a sua participação no programa Roda Viva, mencionado anteriormente, de fomentar, a partir do carnaval, debates considerados sérios, que extravasassem o contexto da festa. A tentativa de deslegitimação do trabalho de Trinta partia do pressuposto de que existiam temáticas, assuntos e lugares próprios ao carnaval aos quais carnavalescos deveriam se restringir. Caso essas fronteiras fossem desrespeitadas, carnavalescos incorreriam no perigo de atuarem de forma ilegítima em outras searas, como a política e o debate público, concepção que reproduz noções do "popular" enquanto "ingênuo", desistoricizado e despolitizado. É esse Trinta em trânsito, escorregadio entre delimitações, que será convidado a realizar Alice no Sesc Pompeia.

O TRÂNSITO: O QUE NOS DIZEM AS IMAGENS?

É possível afirmar que Alice compõe o mencionado processo de cisão e trânsito de Trinta entre o carnavalesco "popular" e o artista contemporâneo institucionalizado, especialmente quando consideramos sua proposta autodeclarada experimental em termos

de processo e de linguagem expositiva. O caráter experimental era enfatizado desde o projeto da exposição:

> Tratando-se de um projeto absolutamente diverso de uma convencional exposição certamente vai provocar um choque estético que trará polêmicas, o que indubitavelmente enriquecerá o evento; a sua execução será um desafio, já que nunca se tentou algo igual. (As Aventuras [...], s.d., n.p.)

O aspecto experimental da exposição e sua viabilidade no Sesc Pompeia também eram uma forma de a instituição se posicionar a partir de certos valores de distinção, construindo uma autoimagem enquanto espaço "inovador", que teria "inclinação em desenvolver atividades arrojadas que não cabem em nenhum outro local" (As Aventuras [...], s.d., n.p.). Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, Apoenan Rodrigues aderia a essa perspectiva da instituição ao afirmar que "*Alice no Brasil das maravilhas* é o projeto mais ambicioso do Sesc e chega a ser até uma contradição entre a administração tradicional da entidade e a concepção revolucionária do carnavalesco" (Rodrigues, 1989, p. 8). Para Rodrigues, o carnavalesco operava como um fator de atualização para a instituição.

Para além da reivindicação de uma autoimagem institucional inovadora por parte do Sesc, percebemos o caráter experimental da

exposição em sua dimensão processual, o que nos interessa discutir aqui. Essa percepção parte tanto de falas do próprio Trinta como também das imagens que documentaram a montagem da exposição.[15]

Nessas imagens, identificamos diferentes materiais e processos comuns aos empregados em barracões de escolas de samba, tais como a escultura (Figura 7), a marcenaria (Figura 8), a costura (Figura 9) e a decoração (Figura 10). Além disso, a escala entre os corpos dos executores manuais e a grandiosidade das esculturas e dos demais elementos cenográficos também é próxima daquela verificada nos barracões.



Figura 7.
Registro da produção e montagem da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989, Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.

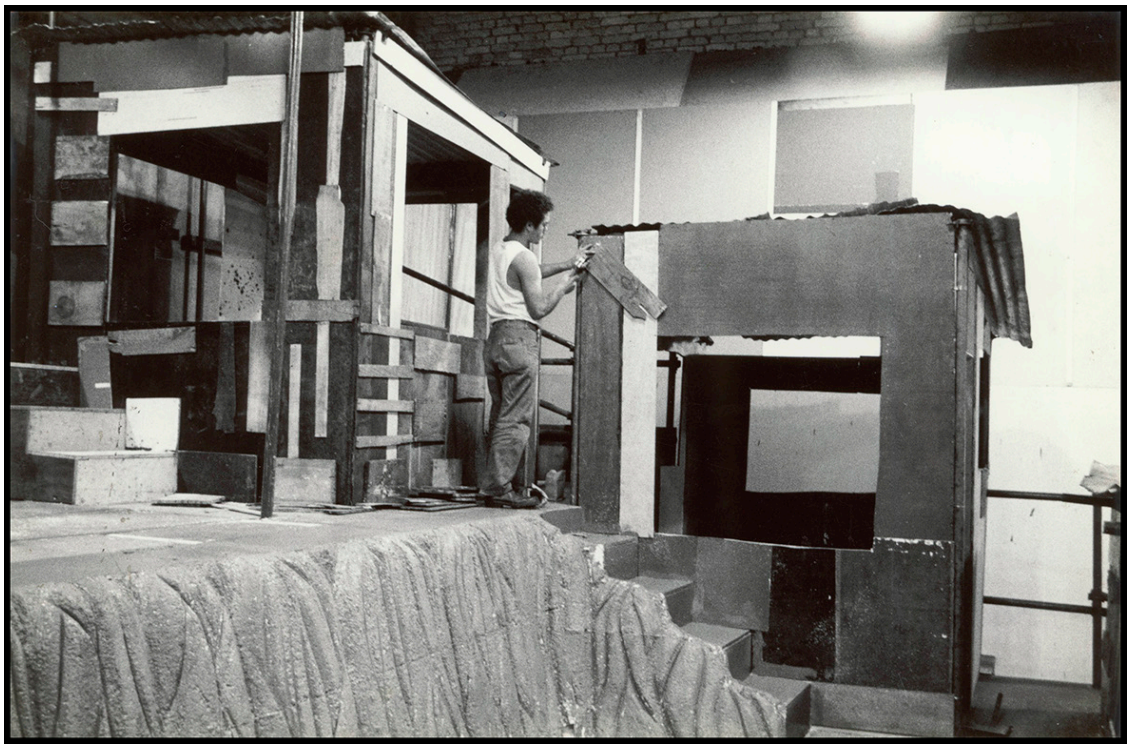


Figura 8.
Registro da produção e montagem da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989, Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.



Figura 9.
Registro da produção e montagem da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.



Figura 10.
Registro da produção e montagem da exposição Alice no Brasil das maravilhas, 1989. Sesc Pompeia. Arquivo Sesc Memórias.

Em entrevista dada ao jornal *A Tribuna*, Trinta enfatizou o caráter experimental da exposição, particularmente seu aspecto processual:

> *Alice no Brasil das Maravilhas* é um projeto aberto. 'Eu não tinha uma ideia concluída, queria era é produzir algo vibrático', diz Joãozinho Trinta. 'Desta vez não tinha a avenida para expor meu trabalho, mas sim um espaço fechado, com proposta de abrir a cabeça das pessoas. Assim acabei conseguindo

> imprimir nessa exposição minha marca pessoal, que é a multiplicidade de contribuições. Todo mundo, do servente ao marceneiro do Sesc, todos ajudaram de alguma maneira. Eu só dirigi' (Joãozinho Trinta [...], 1989, p. 18).

Ao afirmar que apenas "dirigiu" a exposição — e, sobre esse aspecto, chama atenção a ausência de Trinta nas mencionadas imagens de sua montagem, nas quais notamos a presença apenas dos seus executores manuais —, o carnavalesco retoma a tensão verificada no ofício do carnavalesco relativa ao deslizamento entre o singular autoral e o coletivo anônimo, e perturba nossa noção de autoria, dimensão sensível quando aproximamos o "popular" da arte contemporânea e institucionalizada.

Em sua conhecida etnografia no barracão da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, realizada na preparação para o carnaval de 1992, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti observou que a ideia de arte era empregada para a compreensão, definição e hierarquização do trabalho realizado pelas várias especialidades ali encontradas, entre elas desenho, pintura, marcenaria, ferragem, escultura, moldagem, decoração, vidraçaria, mecânica, costura, entre outras. Enquanto ao carnavalesco eram associadas a concepção e a coordenação da execução, o que lhe conferia a posição de "artista-mor" do barracão, em relação às

especialidades esse reconhecimento variava. A ferragem e, por vezes, a carpintaria comumente eram compreendidas como "serviço", distantes da noção de arte porque se referiam a um trabalho que "ninguém vê" (Cavalcanti, 2006a, p. 153-156). Já aqueles responsáveis pela decoração, pintura e especialmente escultura eram recorrentemente vistos como artistas, uma vez que transpunham um projeto, geralmente na forma de desenho, para outra dimensão expressiva: a forma (Cavalcanti, 2006a, p. 164). Além do protagonismo na visibilidade, outro critério apontado pelos trabalhadores de barracão, que conferia estatuto de arte aos seus trabalhos, era a realização do considerado incomum a pedido do carnavalesco, e isso se aplicava inclusive aos "serviços" de ferragem e marcenaria (Cavalcanti, 2006a, p. 159).

Ainda que reconheça a percepção, entre os trabalhadores do barracão, do caráter coletivo do próprio trabalho e da importância das diferentes especialidades — "'Num barracão, ninguém é bom sozinho', todos dizem" (Cavalcanti, 2006a, p. 175) —, a perspectiva de Cavalcanti privilegia a relação "concepção versus execução", que tem conotação de "autoridade versus obediência" na relação entre carnavalesco e demais ofícios, na qual há uma primazia hierárquica do primeiro sobre os demais.

Essa perspectiva centralizadora e dicotômica é modulada pela própria autora em estudo posterior, quando afirma que o "artista-mor" carnavalesco "é, na verdade, apenas um dos elos na confecção de formas de arte eminentemente coletivas" (Cavalcanti, 2006b, p. 19). Aqui, Cavalcanti enfatiza que a atuação do carnavalesco depende de uma "complementaridade valorizada por todos" (Cavalcanti, 2006b, p. 19), isto é, de sua capacidade não de centralizar, mas de descentralizar e negociar com agentes diversos da escola o desdobramento do enredo em diferentes linguagens artísticas — alegorias, fantasias, samba de enredo, dança e evolução —, mantendo com os mesmos uma relação de interdependência e horizontalidade. A autora conclui que o carnavalesco "é, por excelência, um operador de passagens", e seu sucesso está vinculado à sua capacidade de "trânsito" (Cavalcanti, 2006b, p. 19),[16] perspectiva essa que nos interessa.

São dados mais detalhes acerca do processo de Trinta na matéria publicada no *Jornal do Brasil*:

> 'Eu deixei a imaginação deles livres, e ao marceneiro pedi para fazer animais do choro da Alice', conta Joãozinho. 'A tristeza dele é sapo', brincou, referindo-se ao grande número de sapos criados pelo marceneiro. A atenção e incentivo de Joãozinho com estas pessoas é justificada por ele pela sua vivência em Nilópolis, no meio de gente sofrida. Esta visão tem inclusive a ver com o

> conceito da exposição. A toca do coelho, por exemplo, fica no topo de uma favela, construída com fidelidade no galpão do SESC. É uma casa de contos de fadas em absoluto contraste com os barracos (Rodrigues, 1989, p. 8).

De acordo com o depoimento de Trinta na passagem acima, notamos que aquilo que afirma ser sua "marca pessoal", isto é, a "multiplicidade de contribuições", não se restringe ao interesse puramente técnico da mão de obra especializada empregada na construção e montagem da exposição. O carnavalesco sugere também agenciar a experiência daqueles e daquelas envolvidos na execução de seus projetos, como no caso do marceneiro que transfigurou o choro de Alice em sapos. É relevante pontuar que alguns dos profissionais que acompanharam Trinta nos barracões onde atuou se notabilizaram ao serem colecionados e exibidos em outras ocasiões, caso do desenhista Cláudio Urbano e do fotógrafo Valtemir Miranda,[17] conquistando status de autores.

Quanto às imagens que registram a realização de Alice, podemos afirmar que seu estatuto está para além da documentação da execução da exposição. Elas também foram produzidas enquanto documentação do processo de idealização da mesma. É notável a semelhança dessas imagens com os ambientes de barracões de escolas de samba, nos quais profissionais de diferentes especialidades

empregam seus saberes e processos criativos na execução de fantasias, adereços e alegorias para os desfiles – inclusive se considerarmos a escala dos elementos produzidos para a exposição. Dito isso, entendemos que tais fotografias registram também um ato *poiético*,[18] um processo de instauração de um trabalho artístico por meio do desenvolvimento de uma linguagem expositiva espacial.

A complexidade dessas imagens e dos processos que elas vislumbram se faz, inclusive, nas contradições que sugerem. De acordo com as afirmações de Trinta discutidas acima, a exposição é constituída por processos que admitem modificações a partir de um projeto aberto e no qual importam as experiências daqueles e daquelas envolvidos em sua execução. Considerando que essas imagens foram produzidas e, portanto, são atravessadas por intencionalidade, podemos afirmar que elas sinalizam uma tensão suscitada pela ausência de Trinta nelas. De um lado, dão relevo ao agenciamento da experiência e dos saberes dos trabalhadores e das trabalhadoras que executaram a exposição. Ao mesmo tempo, por outro lado, aprofundam as dicotomias "concepção versus execução" e "autoridade versus obediência" ao desenquadrar o carnavalesco e deslocá-lo para fora do visível da imagem, isto é, para a dimensão

do projeto intelectual. Sua ausência se presentifica naqueles que executam manualmente seu projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as interpelações recorrentes a Trinta, mencionadas ao longo deste texto, que compreendiam o carnaval e a arte de vanguarda como um par dicotômico, por vezes deslegitimando seu trânsito entre esses lugares, podemos afirmar que Alice no Brasil das maravilhas se preocupou com questões que estão além da dicotomia popular versus erudito. A mais notável é a possibilidade dada ao carnavalesco de desenvolver um trabalho inédito que não fora apresentado no carnaval, ampliando as possibilidades de recepção da produção de Trinta, já que Alice não consistia no deslocamento de objetos do carnaval para a galeria, possibilitando o lançamento de outras miradas para a exposição que não se restringissem ao contexto do carnaval — ainda que esse seja um aspecto fundamental —, como o fez, por exemplo, Rolnik em sua abordagem psicanalítica e social. Em parte, essa possibilidade pode ser atribuída à proposta institucional do Sesc Pompeia de discutir produções artísticas para além de categorias tradicionais e hierarquizantes.

A própria execução da exposição, registrada nas imagens analisadas no item anterior, nos sugere uma performance na qual os saberes e processos do barracão de escola de samba, dirigidos por um carnavalesco, transitam para o espaço expositivo do Sesc Pompeia. Ou seja, como buscamos demonstrar aqui, essas imagens podem ser compreendidas como uma extensão tanto do discurso curatorial como também do discurso expográfico, enquanto argumentos visuais acerca da proposta da exposição de promover trânsito e agenciamento entre o "popular" e a arte contemporânea institucionalizada.

Entretanto, percebemos que a proposta institucional do Sesc em questionar categorias e hierarquias se depara com limitações quando executada. Em *Alice*, é necessário apontar que Trinta é interpelado a partir de códigos hegemônicos da arte, como, por exemplo, na atribuição da autoria — ou do protagonismo na autoria — ao carnavalesco, em detrimento dos demais profissionais que empregaram seus saberes na realização da exposição, os quais seguiram anônimos. A identificação dos demais autores na ocasião, como Mestre Molina e Waldemar Zaidler Júnior, foi possível devido à legibilidade de seus trabalhos para a instituição e para o próprio sistema da arte, o que hierarquiza esses artistas em relação àqueles tratados como anônimos e reproduz a dicotomia "concepção versus

execução". Isso se dá mesmo diante das afirmações de Trinta acerca das contribuições criativas que seus colaboradores deram (Rodrigues, 1989, p. 8). De certa forma, a exposição tentou deslocar Trinta para uma posição convencional dentro do contexto da arte institucionalizada hegemônica, o que é questionado em outras ocasiões.[19]

Para além de Alice no Sesc Pompeia, outro aspecto indicativo do trânsito entre o "popular" e a arte contemporânea é o fato, já mencionado anteriormente, de que o argumento da exposição foi desenvolvido pelo carnavalesco em forma de desfile de escola de samba, apresentado pela Beija-Flor de Nilópolis em 1991, o que nos sugere apreender Alice também como um trabalho em processo, o qual continua ainda reverberando em produções mais recentes. Na série foto-performance *Alice e o chá através do espelho* (2013-2017), Rafael Bqueer atualiza discussões propostas por Trinta a partir de uma das imagens mais emblemáticas daquele desfile, a do ator Jorge Lafond (1952-2003) interpretando Alice como destaque em um carro alegórico (Bora, 2017), junto a imagens de miséria recorrentes em trabalhos do carnavalesco. Outros estudos se fazem necessários para refletir sobre os diferentes vetores de trânsito que desdobram e reverberam aspectos da exposição, entre eles o da arte contemporânea para o "popular" e, em seguida, de volta para a arte contemporânea, os quais continuam tensionando esses espaços.

NOTAS FINAIS

1 Em 1994, o carnavalesco adotou a grafia do seu nome com o "s" alternativamente ao "z", devido orientação dada em consulta à numerologia (cf. Entrevista Joãosinho Trinta, 1998). Adotaremos aqui a grafia com "s" no corpo do texto e manteremos a grafia com "z" em citações e referências quando as fontes assim o fizerem.

2 Para um levantamento sobre a presença de carnavalescos do Rio de Janeiro em instituições de arte contemporânea em um recorte temporal mais amplo, entre os anos de 1963 e 2021 (Moraes, 2022, p. 244).

3 Artesão que atuou no Sesc Pompeia como funcionário, além de ter tido seu trabalho colecionado pela instituição (Sartorelli, 2014, p. 92).

4 A mostra paralela foi realizada por Roberto Cenni, Araty Peroni, Reinaldo Alves F. Santos e teve texto de Nicolau Sevecenko (Alice no […], 1989b).

5 Segundo César Augusto Sartorelli, essa exposição surgiu a partir do interesse do então Diretor Regional do Sesc, Renato Requixa, em colecionar brinquedos populares para originar um futuro Museu dos Brinquedos Populares. A coleta de brinquedos, realizada antes da concepção dessa exposição, deu-se principalmente em regiões interioranas de estados do Nordeste, realizada por Miguel Paladino, um dos colaboradores de Lina no Sesc Pompeia. Outros colaboradores do Sesc também realizaram coletas, em menor quantidade, em regiões da Região Sul, privilegiando brinquedos associados à cultura alemã. O projeto do Museu não vingou, e a coleção foi abrigada no Centro Campestre, atual Sesc Interlagos (Sartorelli, 2014, p. 89).

6 Liana Paula Perez de Oliveira (2007, p. 119) enumera essas esculturas: um macaco da Estação Primeira de Mangueira de 1984, uma anta da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1983 e um elefante da Portela de 1983. O macaco da Mangueira também é identificado por Sartorelli (2014, p. 108); porém, ambos os pesquisadores não se detêm sobre as implicações do deslocamento dessas esculturas para o contexto expositivo.

7 O projeto, que consta no arquivo do Sesc Memórias, não está assinado nem datado (As Aventuras […], s.d.). Lembramos que a exposição foi coordenada por Sergio Battistelli.

8 Trecho da introdução feita pelo apresentador Jorge Escosteguy no programa Roda Viva de 31 de janeiro de 1990, quando Joãosinho Trinta fora entrevistado. Cf.: Roda viva retrô (1990). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: https://youtu.be/3uKWdtjABV8?si=U23M0nL2A-J0KfiKG. Acesso em: 19 out. 2023.

9 A bibliografia que se dedica à atuação no carnaval da chamada elite cultural erudita menciona a participação nas Grandes Sociedades de Calixto Cordeiro (K. Lixto), Publio Marroig, José Fiuza Guimarães (Cardoso, 2022), Jayme Silva, Gilberto Trompowsky (Malta, 2022) durante as primeiras décadas do século XX, além de outros nomes em decorações de bailes e de ruas nas décadas seguintes, como Lasar Segall, Nilton Sá, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Adir Botelho, Fernando Santoro, David Ribeiro, Roberto Burle Marx (Guimarães, 2015), entre outros.

10 O artista Daniel Fonseca, que atuava também no carnaval, afirmou o seguinte em artigo publicado no Jornal do Commercio em fevereiro de 1949: "O carnaval carioca tem contribuído bastante para o desenvolvimento da arte brasileira oferecendo ao observador aspectos curiosos e dignos de reparo. Os artistas plásticos nacionais recebem com prazer a oportunidade que os festejos de Momo oferecem à expansão de sua arte criadora. Neles, realiza o cenógrafo patrício, em três dimensões, notável obra de educação artística popular. Decorando salões de baile, ornamentando as principais avenidas e praças da metrópole, ou confeccionando os tradicionais préstitos alegóricos, a família artística se reúne em grupos e, em competições memoráveis, disputa os lauréis da vitória" (Fonseca, 1949 apud Guimarães, 2015, p. 160-161, grifo meu).

11 Após migrar de São Luís (MA) para o Rio de Janeiro, Trinta tentou integrar o corpo de balé do Teatro Municipal. Sem sucesso, atuou em diferentes setores do Teatro, se tornando o responsável pelo guarda-roupa do setor de óperas. A partir desse contexto, foi convidado por Fernando Pamplona a integrar equipes dedicadas à decoração carnavalesca de ruas e clubes cariocas. Em 1963 passou ao posto de auxiliar na equipe do cenógrafo e carnavalesco Arlindo Rodrigues na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. À essa equipe é atribuída pela crônica carnavalesca uma "revolução" estética e temática que iria acentuar o caráter de espetáculo dos desfiles (Farias, 2012, p. 608; Cavalcanti, 2006a, p. 70-71). Em 1975, Trinta foi levado para a Beija-Flor de Nilópolis, naquele momento pequena e discreta escola da Baixada Fluminense que, com o carnavalesco, alterou seu patamar e adquiriu grande notoriedade. Esse movimento foi compreendido por Edson Farias como estratégico para os interesses político-eleitoreiros e econômicos dos patronos da escola, as famílias Abrão David e Sessin (Farias, 2012, p. 611).

12 Citando Helenise Guimarães, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti lembra que baseado em "'sua vida na ópera', Joãosinho teria explorado 'a profunda relação que existe entre os componentes de uma ópera e os componentes das escolas de samba', inaugurando em sua própria visão 'uma nova noção de harmonia de escola de samba, não a harmonia melódica, mas a harmonia geral'" (Cavalcanti, 2006a, p. 71-72).

13 Esse dado pode ser exemplificado pela referência ao "Cristo proibido" no programa Drag Race Brasil, franquia brasileira do reality show RuPaul's Drag Race (2009), que foi ao ar no dia 3 de outubro de 2023 pelo serviço de streaming Paramount +, momento em que esse artigo estava sendo escrito. Nesse episódio – o décimo da primeira temporada –, a drag queen Miranda Lebrão se apresentou caracterizada como a famosa escultura do abre-alas do desfile de 1989 da Beija-Flor de Nilópolis.

14 Não se deve supor que há uma linearidade quanto a preferência de temas a serem abordados no carnaval. Os protestos políticos eram populares nos primeiros desfiles das Grandes Sociedades no final da Monarquia, as quais recorriam aos "carros de crítica" ou "de ideias" para promover crítica política (Guimarães, 2015, p. 54). A flutuação não linear da preferência por temas diz respeito à condição histórica e política das agremiações carnavalescas que, ao dialogarem com contextos sociais e políticos que lhe são contemporâneos, mais uma vez implodem noções cristalizadas que compreendem o "popular" enquanto desistoricizado e a partir da autenticidade.

15 As imagens foram obtidas em consulta ao Acervo Sesc Memórias do Sesc São Paulo, e tem autoria dos fotógrafos Araty Peronin, Diana S. Pelegrini e Sidney Corrallo.

16 A autora continua: "Poderoso elo entre diferentes setores e esferas de atividade internas à produção de um desfile, [o carnavalesco] é também forte ligação com esferas sociais mais amplas que transcendem e sobrepõem-se às escolas de samba. Ele é oriundo do e transita no meio profissional de cenógrafos, artistas plásticos e figurinistas ligados às diferentes formas artísticas performativas sediadas na cidade e no país." (Cavalcanti, 2006b, p. 20).

17 Cláudio Urbano e Valtemir Miranda acompanharam Trinta realizando, respectivamente, desenhos projetuais para alegorias e fantasias e fotografando a execução de adereços e alegorias no barracão das escolas de samba onde o carnavalesco atuou. Parte do trabalho de ambos integra a coleção de "artes do carnaval" de Alayde Alves e foi exibida entre 2019 e 2020 no Centro

Cultural São Paulo (CCSP) na exposição Ratos e urubus, evento idealizado por Alves e que teve curadoria de Thais Rivitti e Carlos Eduardo Riccioppo. Tratei dessa exposição em (removido para garantir anonimato).

18 Entendemos *poiética* a partir de René Passeron (1997, p. 108), como o domínio da "conduta criadora", da "obra em execução"; e a partir de Icleia Cattani (2007, p. 13), relativo aos "processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera".

19 Novamente, podemos mencionar a exposição Ratos e urubus (2019-2020, CCSP, São Paulo), quando a curadoria propôs acionar o desfile de 1989 de Trinta a partir das problemáticas e poéticas com as quais os artistas contemporâneos expostos na ocasião dialogavam, em vez de deslocar o carnavalesco para a posição convencional de artista enquanto autoria individual (Lima, 2022b).

REFERÊNCIAS

ALICE no Brasil das maravilhas. São Paulo: Sesc Pompeia, 1989a. Folheto de exposição.

ALICE no Brasil das maravilhas. São Paulo: Sesc Pompeia, 1989b. Catálogo de exposição.

AS AVENTURAS de Alice: uma intepretação poética. [s.l.], Sesc Memórias, [198-]. Projeto.

BONVICINO, Mônica. Histórias de Alice viram exposição. **Folha de S. Paulo**, n. 1362, p. 4-5, 1989. Folhinha.

BORA, Leonardo. Reflexões de Alice: direitos humanos, carnaval e diversidade. **Z Cultural**, ano XII, n. 1, p. 1-9, 2017. Disponível em: https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/reflexoes-de-alice-direitos-humanos-carnaval-e-diversidade/. Acesso em: 15 jan. 2025.

BUONO, Amy. Historicidade, acronia e materialidade nas culturas do Brasil colonial. *In*: AVOLESE, Claudia Mattos; MENESES, Patrícia D. (orgs.). **Arte não europeia**: conexões historiográficas a partir do Brasil. São Paulo: Estação Liberdade: Vasto, 2020. p. 29-42.

CARDOSO, Rafael. Uma festa pagã para a modernidade: Arte, boemia e Carnaval. *In*: CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 2, p. 47-58, 2012. DOI: 10.26512/museo-

logia.v1i2.12654. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12654. Acesso em: 15 jan. 2025.

CATTANI, Icleia. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. *In*: CATTANI, Icleia (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 21-34.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006b. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/12617. Acesso em: 15 jan. 2025.

COSTA, Silvio Luiz; COSTA, Cleusa Vieira; MORAIS, Tayná Meireles. Visitando memórias, descobrindo sentidos – a escuta de egressos do programa curumim do Sesc. **Dialogia**, São Paulo, n. 39, p. 1-17, 2021. DOI: 10.5585/39.2021.20626. Disponível em: https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/20626. Acesso em: 15 jan. 2025.

ENTREVISTA Joãosinho Trinta. **Playboy**, São Paulo, Ano XXIII, n. 271, p. 29-45, 1998.

FARIAS, Edson. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do 'gosto do povo' em Joãosinho Trinta. **Revista Sociedade e Estado**, v. 27, n. 3, pp. 594-625, set./dez. 2012. DOI: 10.1590/S0102-69922012000300008. Disponível em: https://www.scielo.br/j/se/a/rwvtJ5WHpqTnjSGJ3Wkt5wK/?lang=pt. Acesso em: 15 jan. 2025.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. Numa velha fábrica de tambores. *In*: FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Sesc Fábrica da Pompeia**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015. p. 26-33.

GOMES, Fábio. **O Brasil é um luxo**: trinta carnavais de Joãosinho Trinta. São Paulo: Axis, 2008.

GUIMARÃES, Helenise. Carnavalescos das escolas de samba cariocas - Origem, resistência e afirmação de um profissional. **Interfaces**, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 91-103, 1995. Disponível em: https://www.academia.edu/113101881/Carnavalescos_das_escolas_de_samba_cariocas_Origem_resist%C3%AAncia_e_afirma%C3%A7%C3%A3o_de_um_profissional. Acesso em: 15 jan. 2025.

GUIMARÃES, Helenise. **A batalha das ornamentações**: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.

JOÃOZINHO TRINTA e sua versão de 'Alice'. **A Tribuna**, São Paulo, n. 132, p. 18, 1989.

JUSTIÇA em farrapos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 308, p. 10, 1989.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Quando a curadoria exibe o carnaval: apontamentos sobre autoria e o "popular" em Leandro Vieira e Beatriz Milhazes. *In*: Existências: Encontro Nacional da ANPA, 31. 2022. Fortaleza. **Anais** [...]. Fortaleza: ANPAP, 2022a.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. Ratos e urubus e as estratégias para atravessar o popular e o contemporâneo. *In*: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 42. 2022. Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022b. p. 403-412.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

MALTA, Marize. A fantasia decorativa da modernidade dos incultos, malcriados e desviados. **ARS**, v. 20, n. 45, p. 55-121, 2022. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.198540. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/198540. Acesso em: 15 jan. 2025.

MORAES, Débora Marques. **Leandro Vieira, arte e carnaval**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. **A capacidade de dizer não – Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia**. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

PASSERON, Renè. Da estética à poiética. **Porto Arte**, v. 8, n. 15, p. 103-116, 1997. DOI: 10.22456/2179-8001.27744. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27744. Acesso em: 15 jan. 2025.

PERILLO, Augusto; PAZ, Huri. Os urubus do Anísio: os últimos anos do maior bicheiro vivo. **Nexo Jornal**, 2022. Disponível em: https://pp.nexojornal.com.br/opiniao/2022/09/29/os-urubus-do-anisio-os-ultimos-anos-do-maior-bicheiro-vivo. Acesso em: 2 nov. 2023.

REINALDIM, Ivair. Cânones(s), Globalização e historiografia da arte. **ARS**, São Paulo, ano 19, n. 42, p. 221-260, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/186741. Acesso em: 15 jan. 2025.

RODA VIVA. Roda viva retrô | Joãosinho Trinta | 1990. **Youtube**, 29 jul. 2015. 77 min. Disponível em: https://youtu.be/3uKWdtjABV8?si=U23M0nL2AJ0K-fiKG. Acesso em: 19 out. 2023.

RODRIGUES, Apoenan. Joãozinho Trinta encontra Carroll. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 00118, p. 8, 1989.

ROLNIK, Suely. Joãozinho e Alice no Brasil das Maravilhas. *In*: ALICE no Brasil das maravilhas. São Paulo: Sesc Pompeia, 1989. Catálogo de exposição.

SARTORELLI, César Augusto. **As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura**. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOBRE O AUTOR

Pedro Ernesto Freitas é Professor Assistente do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) (2020), e Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial, com habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto, pela Universidade de Brasília (2011). Atua no ensino e na pesquisa em Teoria e História da Arte, com ênfase em arte contemporânea, história da arte, curadoria e exposições, a partir de uma perspectiva interdisciplinar com políticas culturais, sociologia da arte, história da cultura e museologia.

Artigo recebido em 27 de setembro de 2024 e aceito em maio de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados:
Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento

ANAIS DO SEMINÁRIO "QUASE À NOITE" (PPGAV-ECA-USP)

A exposição coletiva **QUASE À NOITE** reuniu a produção de artistas pesquisadores vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes (PPGAV-ECA) que evocam diferentes significados, mas que surgem atravessados por um imaginário comum. Um momento crepuscular, que pode ser entendido também como a transição entre o fim de algo que conhecíamos para o novo que ainda não nasceu, lembrando os dizeres de Antonio Gramsci sobre os aparecimentos monstruosos que emergem nessa passagem. Nesse sentido, as obras sugerem que estaríamos atravessando um período de vertigem, como se enxergássemos o mundo através de uma luz baixa e vacilante, que permite a impregnação de forças conservadoras e obscuras. A mostra abrangeu obras têxteis, pinturas, instalações, fotografias, gravuras, desenhos, vídeos, entre outras técnicas.

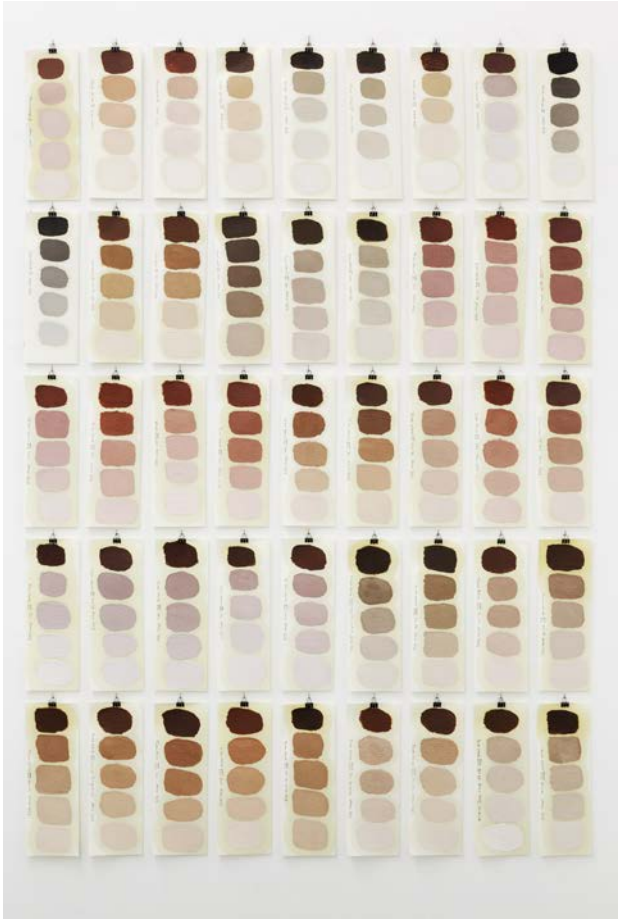
O título faz referência a duas obras de Evandro Carlos Jardim, as gravuras em metal *Tarde de Julho* de 1963. *Quase à Noite* (1963) e *À tarde, quase à noite*, quando as figuras se desmancham no escuro, que faz parte da série *Figuras Jacentes* (1974 - data inicial da sequência). Desse modo, a exposição homenageia o gravador, desenhista e pintor que recebeu o título de professor emérito da ECA/USP em 2026, uma das mais altas distinções acadêmicas da universidade - nessa ocasião, outros três artistas e professores do Departamento de Artes Plásticas da ECA receberam o título de eméritos: Regina Silveira, Carlos Alberto Fajardo e Carmela Gross.

Em paralelo à exposição, de 30 de outubro a 14 de novembro, os alunos da Pós-Graduação em Artes Visuais promoveram um seminário no auditório do EdA. Pesquisadores das quatro linhas – Poéticas visuais, Multimeios, História, teoria e crítica de arte e Fundamentos do ensino e aprendizagem artística – expuseram parte de seus percursos no mestrado e doutorado.

Os grupos de trabalho aconteceram às quintas e sextas-feiras, das 14h às 17h30. Na quinta-feira, 30, das 18h às 20h, o evento recebeu os professores e artistas Carlos Fajardo, Regina Silveira e Evandro Carlos Jardim para a mesa de abertura, antecipando as homenagens que lhes serão atribuídas ao receberem os títulos de eméritos no próximo ano. Todas as apresentações foram abertas ao público em geral.

QUASE À NOITE
30 de outubro a 14 de novembro de 2025
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: Anabel Antinori, AriFrost, Arturo Gamero, Camila Falcão, Carla Chaim, Carlota Mason, Dimitri Lomonaco, Elilson, Érica Storer e Estelle Flores, Fernanda Luz, Filipe dos Santos Barrocas, Leona Machado, Lucas Eskinazi, Luciano Deszo, Luísa Bartalini, M.A.D.A.L.I., Manuela Leite, Marcela Aqsa, Marcelo Venzon, Marcos Kaiser Mori, Maria Fernanda Miguel, Pedro Andrada, Rafael Aguaio, Rafael Kenji, Talita Rauber, Tomaz Fujita Klotzel, Vitória Barreiros e Wallace V. Masuko

Programação
DIA 30/10/2025 - QUINTA-FEIRA - 14H
MESA 1 - MEDIAÇÃO DE FILIPE DOS SANTOS BARROCAS



Moracy Amaral e Almeida, *45 glosas de terras naturais*, 2 x 1m. Foto: Alessandro Kusuki

A BIBLIOTECA DAS CORES PERDIDAS: REFLEXÕES SOBRE UMA HISTORIOGRAFIA DOS PIGMENTOS DE TERRAS NATURAIS E SEUS DESDOBRAMENTOS NAS PRÁTICAS DA PINTURA CONTEMPORÂNEA.

Moracy Amaral e Almeida - http://lattes.cnpq.br/7350886391258647

A participação foi aberta a toda a comunidade da USP, além de artistas, curadores, educadores e pesquisadores em artes visuais em geral. A pesquisa tem como objetivo a construção de uma fortuna crítica, que apoie o desenvolvimento de um *dicionário de pigmentos de terra*, e que atue como disparadora das *práticas* e *processos* artísticos, dividida em cinco partes: 1.Tratados, Códices, Manuscritos e os pigmentos de terra; 2. Pigmentos de terra e práticas de pintura no tratado: El Museo Pictorico y Escala Óptica de Palomino Y Castro; 3. Terras queimadas e Caput Mortuum; 4. As terras e suas poéticas contemporâneas; 5. Práticas Artísticas através da transformação de pigmentos de terras naturais.

A pesquisa entrecruza a *teoria*, a partir do receituário sobre pigmentos de terras e da bibliografia em conservação e restauro, arqueologia, química, arqueometria, geologia, história, filosofia e arte, com a *prática*, através da fabricação de pigmentos, e, seus desdobramentos na produção das pinturas.

Ao traçar um recorte dentro da produção de tratados, códices e manuscritos, apresentaram-se dois caminhos interligados: os tratados, com informações sobre os pimentos de terras e aqueles com impactos na produção colonial latino-americana.

Ao abordar as cores de terras e suas poéticas contemporâneas, a pesquisa busca relacionar os caminhos entre as práticas de Marlene

de Almeida, através das coletas e apresentação de terras e sua relação com a cartografia; Herman de Vries, a partir de seus monocromos, que relacionam as diversas cores de terra e Onya MacCausland, cuja pesquisa sobre resíduos de ocres de antigas minas de carvão, explora as relações entre cor, paisagem e requalificação da memória industrial. Os processos de extração das cores a partir das terras naturais e suas etapas: coleta, lavagem, peneiração, flotação, filtragem, calcinação e moagem, produzem uma família de pigmentos distintos conforme a sua origem.

Em colaboração com a Joules & Joules, foram selecionados nove pigmentos: Sombra Poços de Caldas, Verdete São Gotardo, Amarelo Campo Alegre, Rosa Campo Alegre, Terra Rio Acima, Rosa Canastra, Ardósia, Vermelho São Roque e Turmalina, calcinados em 6 temperaturas diferentes de 500, 750, 900, 1000, 1100 e 1100 com resfriamento dentro do forno, que resultaram em 54 novas cores de pigmentos.

Com a intenção de preparar um volume de 5000 g para os pigmentos selecionados da Joules & Joules, com uma uniformidade da cor, foram realizadas experiências com variações de temperaturas, tempo de rampa, tempo de patamar, volumes e formas dos cadinhos com o pigmento óxido de ferro amarelo sintético (Joules & Joules), para a fabricação de uma família cromática do pigmento Caput Mortuum, com o apoio das disciplinas: Técnicas instrumentais aplicadas à tecnologias Minerais - POLI e Física aplicada a caracterização de obras de arte - MAE, que ampararam a pesquisa sobre as possibilidade de caracterização e fabricação de pigmentos, com variações de temperatura (700, 800, 900, 1000, 1100), e, que resultaram em 48 novas cores de pigmentos.

Estas transformações cromáticas, através da calcinação em ambientes oxidantes, aparecem a partir de variáveis, que podem ser combinadas: coletas (lugar), tipos do cadinhos (forma e material) e suas posições dentro do forno, volume de pigmento, tempo da rampa de aquecimento, tempo do patamar, variações de temperatura, e, através dos procedimentos de resfriamentos (termodinâmicos e ou cinéticos).

A produção das pinturas, relaciona-se diretamente com as etapas da fabricação dos pigmentos e das tintas à óleo, formando as séries de *glosas*, que buscam encontrar através das *aberturas cromáticas*, suas escalas tonais, e as *anátemas*, que, formam uma *relação cromática dupla*, do mesmo pigmento, e, que apontam as passagens entre a luz e a sombra.

FOTOGRAFIA RADICAL

Rafael Aguaio - http://lattes.cnpq.br/4685646252348021

Uma fotografia radical é uma foto que se faz, existe e é apreciada/sentida pelos meios próprios de sua linguagem — e isso importa para sua existência como arte. (?) Esta é uma pergunta antes de ser uma afirmação: uma intuição que participa da prática pessoal de fotografar e de olhar para as fotografias de outras pessoas. Para levar adiante essa questão, escolho discorrer sobre três fotógrafos cujas imagens me instigam pelo prazer ou pela angústia de olhar para elas. A parte prazerosa pode ficar por conta do que chamamos de beleza; a angustiante, por aquilo que é desconhecido e incompreensível. Através das fotos de Hildegard Rosenthal, Luigi Ghirri e João Luiz Musa, procuro esboçar possíveis entendimentos de suas radicalidades, sabendo que as palavras podem errar (ou falhar) justamente pelos motivos da hipótese levantada.

À VISTA DA CIDADE E O LUGAR DAS COISAS

Vitória Barreiros de Oliveira Mota - http://lattes.cnpq.br/7155574911522664

Esta pesquisa, inserida na área de Poéticas Visuais, investiga o processo de criação artística desenvolvido desde 2020, ancorando-se nos conceitos de cotidiano, observação e memória por meio da prática da pintura, do desenho e da gravura. O trabalho analisa a trajetória da produção, revelando como a experiência cotidiana se transmuta em matéria sensível para o fazer artístico. Esse percurso é marcado por dois momentos distintos de relação com o espaço: um olhar voltado para o espaço íntimo, com seus jogos de luz e sombra; e à cidade, onde a prática do caminhar se reafirma como principal ferramenta de percepção e coleta.

A metodologia adota a cartografia afetiva não como uma representação geográfica ou estática, mas como um mapeamento de relações que modulam a experiência do espaço e que surgem entre memória e objetos. Entende-se aqui o cartografar como uma prática de estar no mundo. Nesse contexto, caminhar, registrar e pintar constituem os gestos fundamentais de criação. O ato de caminhar é compreendido como uma ferramenta que permite o reparar e o re-parar, alargando a percepção e fazendo da cidade um campo de relações onde o olhar e o estar acolher as sutilezas do espaço vivido.

A pesquisa se constrói por meio de um processo empírico que parte do fazer. A criação pictórica é compreendida como um gesto cartográfico, onde a observação e a memória se entrelaçam. Na pintura, a escolha da tinta acrílica estabelece um diálogo material e conceitual com os objetos representados, especificamente as cadeiras de plástico. O uso da tinta, sintética e de secagem rápida, faz do ato de pintar uma tentativa de fazer aderir o olhar sobre a banalidade que, normalmente, passaria despercebido. Em contraponto, a gravura em metal se dá por uma prática que exige uma dilatação do tempo, convidando ao silêncio e à sedimentação da imagem.

O corpo de trabalho resultante é apresentado em três conjuntos que organizam as investigações poéticas. O primeiro, *Onde a luz pousa*, reúne pinturas de ambientes internos onde a luz recorta o espaço, desenhando formas efêmeras nas paredes, evocando intimidade e a reflexão sobre a observação no ambiente doméstico. O segundo, *Objetos de estar*, foca nas cadeiras de plástico e de praia situadas no espaço urbano. Estas são investigadas não apenas como objetos funcionais, mas como táticas de apropriação do espaço público e símbolos de encontro e permanência nas calçadas. O terceiro, *Fragmentos à janela*, explora a fronteira entre o público e o privado, onde a janela atua como fronteira e moldura que limita e conecta o sujeito à cidade, mediando a relação entre o íntimo e o público.

Evidencia-se que a prática artística se articula aqui como uma forma de conhecimento sensível, capaz de reconfigurar o olhar sobre o cotidiano. Ao investir na dimensão poética do ordinário e na escuta sensível do território, esta pesquisa discute sobre o papel da arte na produção de sentidos sobre o cotidiano e a experiência compartilhada, ativando uma percepção mais complexa do entorno urbano. Ao deslocar objetos banais e cenas ordinárias para o campo da pintura e da gravura, o trabalho propõe leituras sobre os espaços que habitamos e o lugar das coisas no cotidiano urbano, revelando as narrativas complexas e dimensões contidas nos gestos comuns.



Vitória Barreiros, trabalhos expostos na mostra “Quase à noite” no Espaço das Artes na USP. Foto: Vitória Barreiros, 2025

Programação
DIA 30/10/2025 - QUINTA-FEIRA - 16H
MESA 2 - MEDIAÇÃO DE CAIO BONIFÁCIO

HABITAT INTERMÉDIO: PINTURA, PAISAGEM E DESLOCAMENTO

Fernanda Luz - http://lattes.cnpq.br/7544339011937080

Artista visual chilena radicada em São Paulo desde 2023. Investigo a paisagem como habitat e como campo intersubjetivo constituído por fenômenos históricos, sociais e poéticos. Minha produção parte da experiência do deslocamento — inicialmente entre cidades do Chile e, posteriormente, pela migração ao Brasil — compreendida não apenas como trânsito geográfico, mas como operador conceitual que organiza procedimentos, metodologias e escolhas materiais. Nesse percurso, o deslocamento atua simultaneamente como método, problemática estética e estrutura crítica para pensar a pintura na contemporaneidade.

Desde 2021, desenvolvo os projetos a partir de uma metodologia inspirada no “Double Diamond” do London Design Council, adaptada para a prática artística em quatro etapas interdependentes: (1) levantamento da paisagem por meio de deslocamentos, caminhadas e registros fotográficos; (2) experimentação com materiais e imagens; (3) produção de pinturas no ateliê, já considerando circulação, transporte, montagem e relação espacial; e (4) apresentação pública, entendida como parte da pesquisa, envolvendo exposição física e digital, mediação e reflexão crítica. Essa metodologia se consolidou em cinco anos expositivos no Chile e no Brasil, permitindo compreender pesquisa, produção e exposição como um ciclo contínuo.

Nos primeiros projetos no Chile, a paisagem emergiu de arquiteturas modernistas, marcadas pelo golpe de 1973, que ficaram inacabadas, foram militarmente ocupadas ou acabaram por ser abandonadas. A investigação se expandiu para edifícios destruídos por terremotos ou ruínas decorrentes do desuso, desenvolvendo exposições em Rancagua, Punta Arenas e Cerro Sombrero. Neste último local, surgiram as primeiras utilizações de tecido solto como suporte — solução derivada do próprio deslocamento e que, no âmbito do mestrado, se tornou fundamental para pensar a pintura afastada da parede e em diálogo direto com a arquitetura.

Com a migração ao Brasil em 2023, ocorre um deslocamento simultaneamente temático e material. A mudança de país introduz dimensões de perda, desenraizamento e reconstrução subjetiva, mas também uma busca ativa de pertencimento — um processo de reconhecimento desse novo habitat. Os jardins, os parques e os fragmentos de vegetação em São Paulo transformam-se em dispositivos de percepção e estranhamento, revelando a forma como as atmosferas, as estações, as luminosidades e as espécies vegetais deixam uma marca profunda na experiência do habitat quotidiano.

No mestrado em Poéticas Visuais da USP, aprofunda-se a investigação da pintura como médium expandido. Experimentos com linho cru sem imprimação e papéis japoneses introduzem transparência, absorção e reverso como elementos constitutivos da pintura. Estes suportes permitem que a luz atravesse a obra, produzindo interações cromáticas entre verso e reverso Assim como também que as obras tremam com o passar e respiração do observador, e as pinturas dialoguem com a arquitetura, aproximando-as das lógicas da instalação. A incorporação de manchas e traços que tensionam fronteiras entre o geométrico e o orgânico reforça o interesse em fazer coexistir o natural e o projetado.

A pesquisa do mestrado, próxima a terminar, está ligada a um novo projeto expositivo a ser apresentado no Parque Cultural de Valparaíso em 2026, ampliando a escala das obras, explorando a verticalidade da paisagem e aprofundando as relações entre suportes absorventes, transparência e espacialidade. Assim, a pesquisa propõe que a pintura, entendida como campo expandido, é capaz de acompanhar e dar forma às transformações subjetivas, geográficas e materiais produzidas pelo deslocamento.



Fernanda Luz, Vista da exposição Quase à Noite. Espaço das Artes, USP, São Paulo, 2025. Obras (da esquerda para a direita): *Até a última folha* (2025), óleo sobre tela sem preparar, 250 × 124 cm; *Florestas falsas* (2025), óleo sobre linho sem preparar, 210 × 71 cm; *Nocturna* (2025), óleo sobre papel japonês, 52 × 43 cm, pintura em ambos os lados. Foto e pós-produção cortesia da artista.

UM MITO FUNDADOR EM SETE IMAGENS

Filipe Miguel dos Santos Barrocas
http://lattes.cnpq.br/1447800175123917

A tese *Sandice Erasma do desencontro fundador da nação brasileira*, aqui apresentada através de sete imagens, propõe um exame crítico do "mito fundador", tal como formulado por Marilena Chauí. A pesquisa percorre mais de um século da história visual brasileira e evidencia como a narrativa hegemónica se sustenta na repetição dos mesmos gestos fundacionais, consolidando um sujeito histórico indeterminado. Entre esses gestos destaca-se o da chamada "descoberta", presente tanto no monumento a Cabral, inaugurado em 1995 em Porto Seguro, quanto na tela *Descobrimento do Brasil* (1887), de Aurélio de Figueiredo.

Esta tese, articulada como um roteiro cinematográfico, integra pinturas, filmes, documentos e iconografias que moldaram o imaginário coletivo e serviram de base para a historiografia escolar, museológica e política. No século XX, sob o Estado Novo de Getúlio Vargas, esse processo adquire um novo instrumento: o Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936. É nesse contexto que Humberto Mauro realiza *Descobrimento do Brasil* (1937), filme posteriormente apropriado pelo regime como símbolo de unificação nacional – um trabalho que, mesmo depois da independência, continua a reproduzir os interesses do "ocupante".

Retrocedendo ao século XIX, observa-se que Igreja e Estado disputavam o protagonismo na produção dessas imagens. De um lado, a representação da primeira missa, como na pintura de Victor Meirelles (1861), posteriormente retomada no filme de Mauro; de outro, o desembarque, exemplificado na tela de Oscar Pereira da Silva (1900), em que Cabral surge com um espelho na mão – metáfora da incapacidade de ver o outro para além do próprio reflexo. Apesar dessas disputas, tais imagens convergem num mesmo ponto: a encenação do encontro entre nativos e navegantes. Esse fascínio pelo contato com "outros" também move Flávio de Carvalho, que, desejando realizar um filme, integra uma expedição da S.P.I. ao Alto Rio Negro, Amazônia.

A permanência desse imaginário revela-se também em imagens contemporâneas. Em 2019, no "Dia Goodyear" no Masp, a empresa – celebrando 100 anos de "atividades" no Brasil – patrocinou a entrada do público no museu, conduzindo-o à exposição de Tarsila do Amaral. Outro episódio ocorre em 2021, quando o presidente argentino, nas comemorações do bicentenário da independência, recorre a estereótipos coloniais, reativando tensões simbólicas prontamente exploradas por Jair Bolsonaro.

Por fim, aproxima-se a realidade brasileira do pensamento de Eduardo Lourenço, para quem Portugal construiu, ao longo dos séculos, um imaginário de origem assente num "irrealismo prodigioso" e numa crença providencialista. Essa mitologia lusíada, não devidamente elaborada após o fim da ditadura salazarista, tende a retornar ciclicamente, produzindo espectros identitários que atravessam não apenas Portugal, mas também o Brasil.



Filipe dos Santos Barrocas. Sem título, da série *Sandice Erasma*, 2025.

UM CERTO ARQUIPÉLAGO

José de Almeida Viana Junior - http://lattes.cnpq.br/6654530859532362

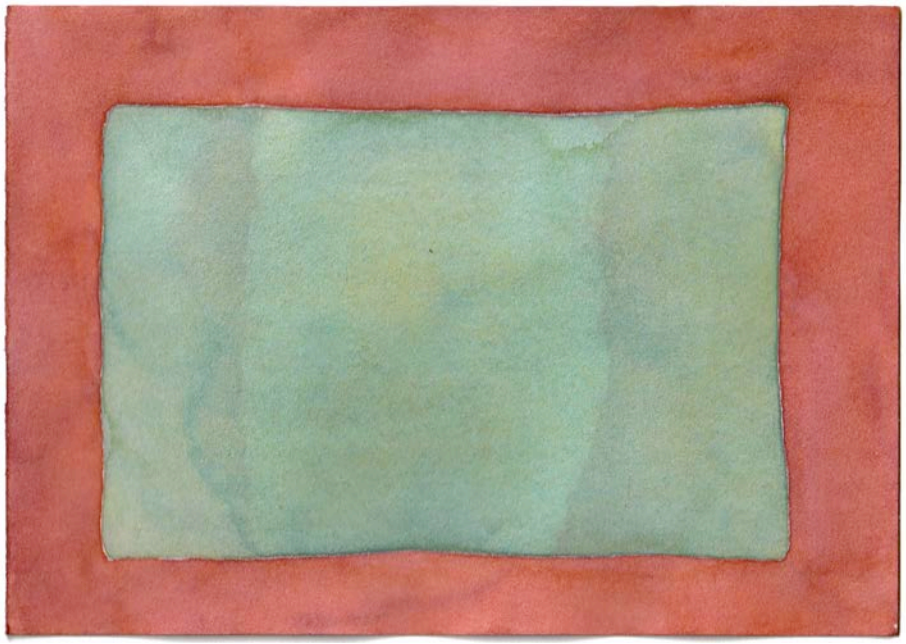
Numa espécie de leitura contada de oralidade escrita, com projeção de imagens e sons, partilhei neste seminário a presente pesquisa em andamento, situada no campo das poéticas visuais, cuja orientação atual se deu pela imagem-poética do *arquipélago*, tal como formulada na obra de Édouard Glissant. Trata-se, na pesquisa, de pensar essa imagem não apenas como metáfora, mas como modo de organizar o pensamento e a criação de trabalhos de naturezas variadas em suas próprias etapas próprias de individuação. Neste sentido, o *arquipélago* glissantiano permite acolher heterogeneidades sem reduzi-las a uma unidade totalizante, oferecendo uma imagem processual para aquilo que se desenvolve em coexistência, mantendo diferenças ativas, porém em relação. Assim, a pesquisa se movimenta entre trabalhos diversos, que despontam em ritmos próprios, cada qual como uma pequena ilha se individuando no fluxo da pesquisa.

Em *As razões das ilhas desertas* (1957), Deleuze pensa a ilha inicialmente como dimensão metafísica. A ilha é o lugar da origem, reserva de virtualidades, fonte primária de criação. Já em Glissant, mais do que pensar a ilha em seu isolamento originário, interessa-lhe o movimento de encontro e de tessitura relacional. Na figura do arquipélago a errância aparece como método, e as ilhas abrem passagem a um pensamento que se forma no entre, na travessia constante. Tal inflexão ajuda a orientar o modo como se pode observar o processo de individuação desses trabalhos-ilhas, neste certo arquipélago-pesquisa. Como seus contornos se delimitam? Que materialidades lhe compõem? Surgem de rupturas de um continente maior, guardando sua memória, ou tratam-se de erupções, geradas unicamente de seu movimento criador? Ou ainda, como as ilhas de acúmulo, que se formam nos encontros do rio com o mar, onde sementes germinadas emaranhadas aos restos orgânicos e industriais, compõem-se pouco a pouco num emaranhado com o meio.

Essas questões se tornam operatórias ao olhar para o percurso de três trabalhos em atualização. *Oito décadas e alguns trocados*, um filme documental de caráter performático e autobiográfico em construção de acordo com os acontecimentos que a vida coloca. Sua feitura é marcada por interrupções, retomadas e desvios, de modo que

sua própria temporalidade é errante. Em outra direção, há o Banco Sonoro Amazônico, um arquivo multimídia composto de elementos sonoros coletados na paisagem, aberto à fruição e disponível gratuitamente para o uso de outros artistas e pesquisadores. Por fim, um conjunto de trabalhos em curso no ateliê, cuja investigação se dá no encontro inconsciente e dialógico com a materialidade da pintura.

Nesse vaguear entre trabalhos de naturezas diversas, busca-se pensar as relações possíveis, descobrindo-as e evidenciando pouco a pouco uma paisagem do pensamento, para compor, na medida do possível, um pensamento da paisagem.



José Viana, *intervalo 01*, 2025. Aquarela sobre papel, 17 x 24cm.

Programação

DIA 30/10/2025 - QUINTA-FEIRA - 18H

MESA DE ABERTURA - ARTISTAS E PROFESSORES EMÉRITOS DO CAP-ECA-USP

CARLOS FAJARDO, EVANDRO CARLOS JARDIM E REGINA SILVEIRA

APRESENTAÇÃO: WALLACE V. MASUKO

DIA 31/10/2025 - SEXTA-FEIRA - 14H

MESA 3 - MEDIAÇÃO DE MARCELA SALZSTEIN

***THE INSIDE AROUND THE EYE* – VISITA AO OBSERVATÓRIO VERA RUBIN – CERRO PACHON CHILE**

Carlota Mason - http://lattes.cnpq.br/5058395159564254

A REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM TRANS -TEMPORAL E A TRADUÇÃO CROMÁTICA DA PINTURA EM PB

Ulisses Rafael Garcez e Silva - http://lattes.cnpq.br/5432201369683976

Ao longo do mestrado – ano de 2023 – desenvolvi uma série de pinturas preto e brancas batizadas de *Paisagem Trans-Temporal.* A partir de da pesquisa, tanto teórica, como visual, desenvolvi certa representação da paisagem que condensa e mescla elementos dos três períodos, (fim do século XIX e da guerra do Paraguai, séculos XX e XXI com a exploração socioeconômicas dos territórios retratados, e período o atemporal dos povos indígenas da região).

O encadeamento da série remete à noção narrativa da paisagem. Figuras humanas, objetos e espaços são organizados de modo a criar

uma história não linear. Pois a repetição desses elementos forma o elo entre as composições.

Todo um repertório visual foi criado por meio do desenho para constituir composições gráficas definitivas que posteriormente foram reproduzidas em telas, ganhando vida estética com aplicação da pintura.

Ao dispor de uma coleção de desenhos que contém elementos trans - temporais da paisagem idealizada, posteriormente, são digitalizados para o computador e por meio do programa Photoshop são geradas combinações entre os mesmos que resultam em composições definitivas. Composições que por sua vez, são arranjadas em proporções reduzidas das medidas: 60 x 90 cm, 70 x 100 cm e 50 x 100 cm, sendo estas as dimensões das telas onde as composições foram posteriormente projetadas e reproduzidas.

Observando os elementos gráficos presentes nas composições originais se alcança a mesma intenção, ou cadência de pinceladas que dão ritmo visual à representação da vegetação.

O tratamento pictórico com estética de xilogravura é empregado na pintura sobre tela. O aspecto visual/gráfico/pictórico obtido com pincéis, subverte meios e processos que envolvem a verdadeira xilogravura, e também do que se espera de um trabalho de pintura.

Do preto e branco – ou só preto – ao colorido

Concluída a série de pinturas com tinta acrílica na cor preta (e raríssimas incursões de cor), houve a decisão de articular cromaticamente a imagética já idealizada e executada em pb. No campo gráfico optou-se por reutilizar o acervo de imagens/figuras - e mesmo as pinturas pb em si – na criação de novas composições resultando em novas representações da paisagem após o reordenamento espacial de personagens e objetos.

Em 2024, o grande desafio desta série de pinturas foi traduzir todo um repertório de grafismo pictórico (que se assemelha à xilogravura) obtido somente com tinta acrílica na cor preta, para a tinta à óleo e a massiva profusão de possibilidades cromáticas sem abandonar a estética pictórica/gráfica pregressa.



Ulisses Garcez, da série *Paisagem trans-temporal*, 2023.
Acrílica sobre tela, 60 x 90 cm..

INUNDAÇÃO-INCÊNDIO

Victor de Oliveira Galvão - http://lattes.cnpq.br/3162153545844834

O presente é o ponto de interseção entre o acúmulo de tragédias do passado e as catástrofes que se anunciam para o futuro. No tempo do neoliberalismo, o indivíduo é constantemente ameaçado, de um lado, pelo incêndio nomeado por Achille Mbembe como "termopolítica" — onde corpos humanos e recursos naturais são combustíveis para o motor de um sistema econômico — e, do outro, por dentro da pele, pela iminência de um afogamento. A depressão, que se tornou uma patologia característica do século XXI, torna universal a melancolia outrora relatada (e cultivada) por artistas românticos e faz do desespero o vocabulário corrente da vida cotidiana. O fim do mundo (e da humanidade) não é um assunto extraordinário, trata-se apenas de lidar a cada dia com a versão do cataclisma ecológico, econômico ou social mais provável estatisticamente a cada momento. Como sugere o linguista italiano Alessandro Sbordoni, o fim do mundo é só "mais um signo" que se manifesta na cultura de massa e na geopolítica com o qual convivemos no presente.

Este ensaio busca reconhecer o ponto onde o peso de uma consciência histórica sobrecarregada de traumas coletivos, um extenso repertório da literatura distópica e um vocabulário sobre saúde mental se superpõe como chaves de leitura do presente, constituindo uma linguagem historiográfica-clínica-especulativa. Ao longo do século XX, com a falência de um projeto moderno de *progresso*, certas formas de arte se construíam intrinsecamente vinculadas às estruturas culturais e sociais derivadas dessa decadência. A cidade de Detroit, nos Estados Unidos, após viver um ápice de prosperidade econômica na primeira metade do século XX com a indústria automobilística, tem sua população completamente desamparada nas décadas seguintes com o deslocamento dessa indústria do norte para o sul global. Neste cenário, o *techno* surge como gênero de música eletrônica cujo discurso está completamente baseado numa subjetividade atravessada pelas violências sistêmicas derivadas desse estado de precariedade. As batidas repetitivas da música eletrônica trazem consigo a herança do ritmo maquínico da indústria automobilística que impregnou os ritmos do *funk* da Motown que, ainda antes, guardam em sua genealogia o ritmo dos cantos de trabalho dos escravizados nas *plantations*. Grupos como Underground Resistance e Drexciya produzem então nos anos 1990 composições que incorporam uma retórica e um imaginário distópico, ficcionalizando o passado e o futuro das populações escravizadas na América, onde o ritmo agressivo de suas composições são manifestações não-verbais de revolta e ódio de classe.

Diante disso, numa paisagem urbana pós-industrial, herdeiros, nas palavras de Denise Ferreira da Silva, de uma "dívida impagável", sabemos que tudo em volta na paisagem arde literal e metaforicamente e que dentro de cada indivíduo a sanidade é mantida por fios cada vez mais frágeis. Nesse cenário não nos resta senão buscar formas de dançar na borda do fim dos tempos.

Programação
DIA 31/10/2025 - SEXTA-FEIRA - 16H
MESA 4 - MEDIAÇÃO DE MARCELA SALZSTEIN

EXPRESSÃO ARTÍSTICA SURDA: VISUALIDADE ATIVA DA VOZ

Laura Nogueira Marin - http://lattes.cnpq.br/5416871433215048

As discussões sobre acessibilidade cultural geram reflexões sobre a produção e representação artística de pessoas com deficiência. A valorização dos discursos sociais, políticos e culturais é influenciada pela criação artística, os objetos artísticos são agentes sociais ativos que criam conexões emocionais a partir do seu sistema simbólico. Permite que o indivíduo expresse suas emoções, percepções e compreensões do mundo de maneira única. No entanto, quando a arte se concentra apenas nas culturas hegemônicas, cria-se uma história da arte que exclui grupos marginalizados, como a comunidade surda. Atualmente há um movimento decolonial no campo da arte, mas percebe-se que a acessibilidade cultural caminha lentamente, e produções DEFS ainda não encontram espaço no circuito artístico.

Sobre à produção de arte de artistas surdos no Brasil, percebe-se uma escassez de registros, informações e divulgação em comparação com outras expressões e comunidades. Por isso, os processos de construção e representação na expressão artística da comunidade surda brasileira são o foco deste estudo. A identidade deste grupo começa na língua de sinais, o núcleo da identidade surda. Ao observarmos as expressões artísticas dessa comunidade, é fundamental considerar suas vivências, identidades e artefatos culturais, o mais importante a experiência visual, que está totalmente relacionada à forma como esse povo experimenta e transforma o mundo, principalmente por meio da Língua de Sinais. Muitas pessoas se questionam se existe uma cultura surda. Isso ocorre porque, frequentemente, não há uma interação adequada com esse grupo, o que leva a suposições equivocadas sobre os indivíduos da comunidade surda. Essa visão reflete um pensamento capacitista, que considera a cultura ouvinte superior, levando à ideia de que o indivíduo surdo precisa se adaptar à cultura dominante, muitas vezes eliminando os artefatos culturais visuais que são peculiares a esse povo. Resultou em um modelo educacional-clínico, com atitudes reparadoras da surdez , estímulo à fala e proibição da LIBRAS nas escolas para normalizar o sujeito surdo. Para o povo surdo, é essencial sentir-se pertencente à cultura surda, por meio da Língua de Sinais, que contribui para a construção de suas identidades e para compreender e transformar o mundo. Mesmo proibidas de utilizar a Língua de Sinais e de conviver com a cultura surda, as crianças surdas se comunicavam com sinais espontâneos no convívio social, uma forma de resistência que persiste até os dias atuais.

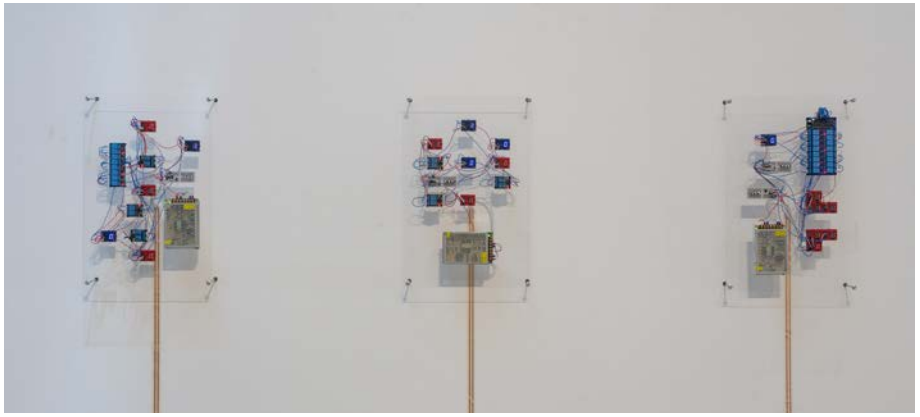
O movimento artístico DEF também cresce no Brasil e busca promover uma inclusão nas instituições, não apenas por meio da acessibilidade informacional, mas também estética e da valorização dos indivíduos DEFs como produtores culturais e artísticos.

São seis artistas surdos que expressam suas vivências surdas através de pinturas, desenhos e grafite: Kilma Coutinho é artista Surda de Recife, em seus quadros traz personagens femininas com ramos nas orelhas; Odrus é grafiteiro, Surdo, negro da periferia de Brasilia, expressa atraves de um personagem com orelhas ampliadas e mãos

sinalizantes, seu nome é a palavra surdo ao contrário; Sandro Santos é pintor, negro, Surdo da periferia de São Paulo, seus quadros expressam atraves de mãos simplificadas e coloridas sinalizando “eu te amo”.

Bruno Vital, educador, Surdo de São Paulo, traz mãos flutuantes e detalhadas em seus desenhos para representar a língua de sinais; Marcos Anthony pintor, Surdo, mineiro, em sua série de autorretratos mostra sua vivência com o oralismo e implantes auditivos; Priscila Soares, Surda, brasileira , atualmente mora nos Estados Unidos, conta em seus desenhos sua experiência e de outras pessoas com surdez.

Ao analisar expressões artísticas da cultura surda evidencia-se sua potência como disparadora de reflexões sobre a própria arte e a cultura surda brasileira, contribuindo para que a comunidade ouvinte possa ampliar sua compreensão sobre a cultura surda e seus artefatos artísticos.



Leona Gonçalves Machado, *SGD#2, SGD#1* e *SGD#3* na exposição *Quase à noite*, no EdA – USP.
Fonte: Acervo da autora.

SGD: UM SISTEMA LÓGICO-COMPUTACIONAL DE SEXO, GÊNERO E DESEJO

Leona Gonçalves Machado - http://lattes.cnpq.br/8526160808635039

SGD é uma série de circuitos digitais montados em placa de acrílico que realizam, de forma automática, cálculos lógicos a partir de um sistema computacional para identidades de sexo-gênero-desejo. Esses circuitos contêm displays azuis e vermelhos que alternam entre 0 e 1 ao longo do tempo. A operação dos sinais é realizada por interruptores eletromecânicos que reproduzem, em escala ampliada, as unidades lógicas básicas dos sistemas digitais, tornando perceptível a materialidade da computação, inclusive pelos estalos emitidos a cada mudança de estado.

O funcionamento desses circuitos é delineado por um sistema de computação desenvolvido pela artista, baseado em uma codificação de identidades de sexo, gênero e desejo por tríades de variáveis livres. Em um modelo binário, poderíamos dizer que existem dois valores para cada variável: ‘macho’ (1) ou ‘fêmea’ (0) para o sexo, ‘homem’ (1) ou ‘mulher’ (0) para o gênero e ‘hétero’ (1) ou ‘homossexual’ (0) para o desejo. Dessa forma, um homem cis hétero poderia ser codificado como ‘1-1-1’ em um modelo ‘S-G-D’ de proposição, já que possui sexo masculino (1), gênero masculino (1) e desejo heterossexual (1). Casos transgêneros são representados no sistema por meio da relação entre sexo e gênero; a título de exemplo, um homem trans homossexual é indicado como ‘0-1-0’, ou seja, sexo feminino (0), gênero masculino (1) e desejo homossexual (0). Logo, sob uma codificação binária, teríamos 8 identidades que podem ser processadas por funções lógicas. Cada

trabalho computa uma função, indicada em seu título. Em 'SGD #1: 100 = 111', toda vez que os displays vermelhos mostram '100' – indicando uma 'mulher trans lésbica', os azuis exibem '111', indicando uma inferência verdadeira. Em 'SGD #2: S + G + D = XY', o circuito soma os valores de SGD (quando os vermelhos exibem '1 1 1', os azuis exibem '1 1', por exemplo). Em 'SGD #3: ABC × DEF = X', o circuito determina se um par de tríades forma um casal logicamente possível, por exemplo, acusando falso para dois homens heterossexuais ('111 × 111 = 0') e verdadeiro para dois homens homossexuais ('110 × 110 = 1').

Esses circuitos se portam como sistemas bastante rudimentares de computação, cuja programação ocorre de maneira inteiramente analógica pela ligação dos componentes do circuito, não utilizando nenhuma forma convencional de linguagem, microcontrolador ou computador. Nesse sentido, SGD percorre uma investigação bastante estética da natureza das mídias digitais, interessando-se por uma perspectiva material dos processos lógicos da computação. SGD também trabalha em cima de um programa poético que parte de uma equivalência bastante irônica entre códigos e gêneros binários. Essa equivalência provoca uma tensão entre caracteres geralmente associados à vida biológica e sociológica do ser humano, como o sexo, gênero e sexualidade, e formalizações bastante exatas e deterministas como a da lógica e da matemática. Desse modo, SGD conjuga conhecimentos das ciências humanas e das ciências exatas em um projeto artístico que sintetiza tensões entre o que pode ser considerado natural, cultural, fluido ou determinado na vida humana.

AAREA.CO/PARA_VOZ

Wallace V. Masuko - http://lattes.cnpq.br/2097075352052809

Programação

DIA 06/11/2025 - QUINTA-FEIRA - 14H

MESA 5 - MEDIAÇÃO DE ANABEL ANTINORI LESSA MELILLO

UMA CORDA NO MAR: RÁDIOARTE COMO PRÁTICA PERFORMATIVA PÚBLICA NA CHAVE DA ARTE COMO EDUCAÇÃO

Bárbara Kanashiro - http://lattes.cnpq.br/6576249508626774

TRAMAS E TERRITÓRIOS: TECENDO PERCURSOS INTERCULTURAIS EM ARTE E EDUCAÇÃO COM CRIANÇAS MIGRANTES

Elaine da Silva Santana - http://lattes.cnpq.br/6745251231136503

A pesquisa investiga práticas educativas no ensino de artes voltadas para crianças migrantes latino-americanas, matriculadas na Escola de Educação Infantil Professor Alceu Maynard de Araújo, na cidade de São Paulo. A partir da perspectiva da interculturalidade crítica, o estudo busca compreender de que maneira a escola pode acolher, visibilizar e integrar as expressões culturais dessas crianças e de suas famílias, contribuindo para processos de pertencimento, reconhecimento identitário e valorização das diferenças culturais no contexto escolar.

A pesquisa parte de uma revisão bibliográfica que aborda conceitos de interculturalidade, descolonialidade, epistemologias do Sul e pedagogias críticas. O diálogo teórico se fundamenta

especialmente nas contribuições de Catherine Walsh, Silvia Rivera Cusicanqui, Elvira Espejo Ayca, Ivone Richter e Vera Candau, autoras que problematizam relações de poder, hierarquias culturais e modos de produção de conhecimento hegemônicos, propondo práticas educativas que confrontem a colonialidade e valorizem saberes plurais. Metodologicamente, o estudo adota uma abordagem qualitativa, utilizando questionários, entrevistas semiestruturadas e oficinas com as famílias migrantes da comunidade escolar. A escolha por envolver diretamente as famílias se justifica pela necessidade de compreender seus repertórios culturais, suas práticas cotidianas e seus vínculos com o território, permitindo que as ações educativas fossem criadas de modo colaborativo e significativo. O contato com as famílias revelou, entre outros aspectos, a centralidade do trabalho com tecidos e confecções na comunidade, já que grande parte dessas famílias atua em oficinas de costura do bairro.

Inspirada pela cosmovisão andina, especialmente no que diz respeito às relações entre corpo, território, memória e materialidade, a pesquisa desenvolveu um projeto artístico-pedagógico em que o tecido foi utilizado como elemento central e mediador. O tecido, símbolo de continuidade cultural e marcador identitário na tradição andina, foi explorado como superfície narrativa, lugar de encontro e dispositivo de criação coletiva. Por meio de atividades como tecelagem, colagem têxtil, manipulação de fibras e construção de peças coletivas, buscou-se estimular não apenas habilidades expressivas, mas também processos de troca intercultural, reconhecimento das raízes culturais das crianças e fortalecimento de vínculos comunitários.

Além das práticas em sala de aula, o projeto incluiu visitas a espaços de arte e cultura do entorno, com o intuito de ampliar o repertório visual das crianças e, ao mesmo tempo, promover ocupações simbólicas e concretas do território. Essas saídas pedagógicas foram pensadas para favorecer a construção de um sentimento de pertencimento a São Paulo, especialmente importante para crianças em situação de imigração, que frequentemente vivenciam deslocamentos geográficos, sociais e afetivos. Ao ocupar museus, centros culturais e espaços públicos, as crianças puderam reconhecer-se como sujeitos legítimos da cidade e da cultura.

Os resultados da pesquisa indicam que propostas educativas fundamentadas na interculturalidade crítica contribuem significativamente para a construção de ambientes escolares mais igualitários e sensíveis às experiências migratórias. O uso do tecido como linguagem artística mediadora demonstrou potencial para conectar dimensões culturais, biográficas e territoriais, fortalecendo a autoestima das crianças e valorizando suas narrativas. Constatou-se também que a participação das famílias é essencial para que a escola reconheça a pluralidade de saberes presentes na comunidade e desenvolva práticas antirracistas e descolonizadoras.

Assim, o estudo evidencia que uma educação em arte comprometida com a interculturalidade crítica não se limita à inclusão simbólica da diversidade cultural, mas requer ações concretas de escuta, diálogo, criação e transformação. A experiência construída demonstra que o ensino de artes pode ser um campo privilegiado para promover interações respeitosas, fortalecer identidades e produzir novas formas de viver a escola como território plural, compartilhado e afetivo.



Elaine da Silva Santana, Oficina de alinhavo com a Delci (mãe da comunidade). Acervo Pessoal, São Paulo, 2023.

LATIN GRUFTI: UM PROJETO ARTÍSTICO GÓTICO

Talita Bazzo Rauber - http://lattes.cnpq.br/8560418481459812

Para o Seminário da exposição Quase à Noite, apresentou-se os principais tópicos da dissertação "*Latin Grufti: o Gótico como gatilho e alvo na produção entre artes plásticas e música*". O trabalho aborda a relação entre a prática artística e o conceito de Gótico, entendido como um conjunto flexível de elementos temáticos, narrativos e sensíveis, tais como o sombrio, a dissidência, a ambiguidade e a resistência.
A pesquisa artística investiga a produção do projeto Latin Grufti, em que a pessoa artista não binária Talita Rauber explora as conexões entre o Gótico, a subcultura gótica e as ansiedades sociais contemporâneas. O problema teórico da pesquisa partiu da pergunta: *como é possível pensar o Gótico nas artes plásticas*? Ao constatar-se que tal recorte foi pouco explorado, tanto em língua inglesa quanto em língua portuguesa, procurou-se preencher esta lacuna acadêmica no contexto brasileiro.
O Gótico nas artes plásticas constitui um campo de investigação de grande relevância. Diferentemente de um movimento artístico com regras formais ou cronológicas definidas, o Gótico é reconhecido retrospectivamente como uma sensibilidade sombria que atravessa distintos períodos e linguagens visuais. Conforme a definição proposta por Gilda Williams, em *Defining a Gothic Aesthetic in Modern and Contemporary Visual Art* (2013), a estética gótica pode ser compreendida como a representação de uma situação indesejada e não resolvida, herdada do passado e persistente no presente.

No plano formal, essa estética se manifesta por meio de composições sombrias, da desintegração da forma, da ausência de nitidez e da criação de espaços claustrofóbicos e teatrais. Tematicamente, articula-se em torno da dor do corpo, do trauma, da memória, do grotesco e do abjeto. Alguns exemplos de obras são *O Pesadelo* de Johann Heinrich Füssli (1781), *Cadeira Elétrica* de Andy Warhol (1964), e outras obras de Louise Bourgeois, dos irmãos Chapman, entre outros.

A fundamentação teórica foi aprofundada no mestrado em paralelo à produção prática, pois ambas se alimentam mutuamente. Na primeira metade do curso, o projeto *Latin Grufti* expandiu-se a partir da ideia de séries que circundam um tema, especialmente com o

desdobramento da obra *Corpo Seco*, de vertente Ecogótica, que aborda a violência contra a natureza. O trabalho integrou música, vídeo, dança, figurino, Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), performance ao vivo, pintura, desenho, capa de single e zine (artes gráficas).

Na segunda metade do mestrado, o conceito de séries foi extrapolado: houve uma ressignificação de obras anteriores, que foram mescladas a novos trabalhos criados especialmente para a exposição *Quase à Noite*, realizada pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Espaço das Artes, em 2025. Assim, diluíram-se os limites entre as séries e entre os temas abordados.

Por fim, esta comunicação apresentou a trajetória do projeto Latin Grufti, evidencia o Gótico como uma manifestação artística plural e propõe-se a contribuir para o preenchimento da lacuna acadêmica existente no Brasil sobre o Gótico nas artes plásticas.



Talita Bazzo Rauber, Still do vídeo *Corpo Seco* (2024), do projeto *Latin Grufti.*

Programação
DIA 06/11/2025 - QUINTA-FEIRA - 16H
MESA 6 - MEDIAÇÃO DE CRISTINA PAIVA

KRYPTOTHEKE
Arturo Macedo Perez Gamero - http://lattes.cnpq.br/5364351440894965

kryptos, escondido, secreto, oculto; theke, terminação que designa caixa, baú, recipiente. Recolha de coisas crípticas. Coleção de desenhos como pequenos aquários nos quais reservo porções de fluída opacidade. Narciso que aprende a nadar na água da sua própria imagem e coleciona camadas de um fluído cinemático, extraído de dentro da cabeça, ou em parte, no leito da paisagem sobre a qual se debruça. Primeiro, é preciso imaginar uma pessoa desenhando. Em seguida, imagine um vulcão em erupção. Ambos possuem uma turbulência interior. À imagem da linha traçada sobre a folha se sobrepõe a da lava deslizando pelos flancos da montanha. Esta pesquisa funciona como uma caixa acústica para a qual converge tanto o silêncio da mão que desenha quanto o estrondo da fornalha, o brilho cinéreo da rocha pastosa. Objetivamente falando, a pesquisa se entrega em dois cadernos. De um lado, uma recolha de desenhos e gravuras estabelece uma atmosfera na qual o autorretrato inclui a paisagem: Rostos-

paisagem. Do outro, um ensaio sobre vulcões no qual o texto passa a ser a imaginação teórica dos desenhos. O desenho metaboliza as figuras literárias e o texto explicita a gestação das imagens na matéria. A partir de fragmentos textuais extraídos da lírica latina, Lucrécio, Ovídio, Virgílio – textos inaugurais da vulcanologia no ocidente – estabeleci um emaranhado de figuras a fim de sustentar poeticamente simetrias entre o ato de desenhar e a sismologia. A plasticidade imaginativa do texto envolve a estratigrafia do desenho. A virtualidade da matéria se converte em excitante literário. A escrita, então, erotiza a linguagem muda. O desenho funciona como bolsa amniótica do trabalho literário. Desse modo, desenhar assume as infinitas densidades corporais atribuídas ao pensamento. Etapas, camadas, peles, fibras, tecidos, filtros, infinidade de atos provisórios. Corpo vestigial dos afetos, camadas do acervo mnemônico como placas tectônicas à deriva sob o manto. A gama variada de naturezas corporais que permanece ligada ao desenho permite concebê-lo como ontologia dos espectros. O objetivo é pensar o desenho à luz de pulsações intrauterinas. Do desenho, como um espelho tortuoso, emanam novas feições nebulosas que vão sorver, como quem se alimenta, o vapor inebriante das imagens: pura erotização narcísica, isto é, autoplasticidade oceânica. O desenho torna-se aglutinante. Cria-se uma capa de imagens que reveste estratos magmáticos. Tudo vira desenho. Magma é aqui metáfora de algo nuclear, mas também faz ecoar a incrustação da linguagem na história do meu corpo. A erotização da terra na infância, animismo, êxtases terrosos, contemplação silenciosa, mimese nadificante, quietismo. Árvores de troncos retorcidos, corpos deslizando na grama quente, pedras quase invertebradas, crateras respirando, mãos, ninhos, o ar pastoso, o céu exuberante de alguém que sonha; adormecido, um rosto dentro d'água, a cabeça de um recém nascido, o corpo feminino fendido como um vale. As imagens se aglutinam como lençóis tectônicos deslizando sobre magma, colidem, fragmentam-se e se afastam novamente. Aquário, caixa acústica, écran mental, lousa mnémosyne, quadro sismográfico, recipientes que absorvem turbulência, jorros de linguagem: *desenhos*.

DO CORPO NO TEMPO: PERCEPÇÃO. FRAGMENTAÇÃO E CARTOGRAFIA NA OBRA DE JASPER JOHNS

Caio de Sousa Feitosa - http://lattes.cnpq.br/3870461605349581

Do corpo no tempo: percepção, fragmentação e cartografia na obra de Jasper Johns parte da discussão formal e subjetiva de um conjunto de trabalhos do artista norte-americano com o intuito de tensionar reflexão sobre a recorrência de estruturas e procedimentos característicos de sua produção. Neste recorte, a escolha metodológica entretece vozes do artista em entrevistas, obras reproduzidas, cotejamento com obras de outros artistas, vozes de autores que argumentaram sobre a arte de Johns, descrições de conceitos trabalhados pelos comentadores e pelo próprio artista, estabelecendo dispositivos para cartografias narrativas conceituais dos materiais analisados.

Neste recorte, a escolha metodológica por uma temporalidade determinada pela forma, pelo conteúdo e pelo contexto, oscila entre trabalhos recentes dos anos 2000, primeiros motivos nos anos finais

da década de 1950 e alguns trabalhos das décadas de 1980 e 1990, prescindindo de qualquer noção cronológica linear, conferindo primazia aos operadores formais e conceituais que permaneceram à revelia do tempo. Analisando a recorrência formal e conceitual da grade como desencadeadora de ambiguidades, percebeu-se que nos procedimentos de dualidade e dicotomia aparecem as ideias de ambivalência, mudança, passagem, transição e do deslocamento da percepção, descortinando a reiterada e renitente fragmentação corporal, desde *Target with four faces* [Alvo com quatro faces (1954)] à *Farley breaks down* [O Colapso de Farley (2014)]. As discussões sobre corpo/fragmento, o ferimento do olho, corpo danificado, forma e dissolução acenaram para as oscilações perceptivas entre a literalidade figurativa dos moldes de gesso à abstração subjetiva bidimensional desses moldes em gravuras e litografias a partir da década de 1970.

Nos trabalhos analisados residia o interesse por aglutinar experiências ambíguas envolvendo o corpo e as marcações de sua deterioração na construção de espaços físicos e imaginados. A recorrência do corpo humano desmembrado, abjeto, dissolvido no todo, abriu reflexões para as condições da existência dentro do tempo em vias de sermos consumidos por ele. As mudanças que ocorreram no trabalho do artista durante as últimas décadas são de precisão e foco, um desejo de tornar a visão mais explícita, ao explorar repetida e implacavelmente uma percepção básica a partir de uma persistência cartográfica que mapeia o reconhecimento da mortalidade no/do corpo. Em Johns, o tempo opera como um continuum que conecta: o corpo dos trabalhos artísticos das últimas sete décadas às reflexões sobre o corpo humano e suas condições de deterioração, os corpos celestes e as inevitabilidades oriundas das associações escalares entre os diferentes corpos que compõem cartografias narrativas. A questão urgente é como conectar a arte com a realidade: a existência do corpo no tempo.

TEMPO E FRAGMENTAÇÃO NA NARRATIVA: DA CENA À IMAGEM

Marcela Aquarone Salzstein - http://lattes.cnpq.br/3870461605349581

Este trabalho trata dos atravessamentos do tempo na imagem usando como disparadoras reflexões dos pensadores sobre o teatro Bertolt Brecht (1898 - 1956) e Konstantin Stanislavski (1863 - 1938). Além de se debruçar sobre a acepção de tempo na obra dos dois autores, também investigo as traduções possíveis entre a expressividade e os materiais do ator e do desenhista. A obra do artista sul-africano William Kentridge (1955-) aparece como uma das principais fontes de estudo e diálogo, especialmente por sua natureza narrativa e a maneira como justapõe diferentes temporalidades. Aprofundarei, também, questões estratégicas de artistas de diferentes épocas e contextos ao representar o tempo na imagem. Os desenhos e narrativas que aqui apresento foram produzidos a partir de uma leitura poética do ambiente político brasileiro dos últimos anos, e têm como figura principal a ex-primeira-dama Michelle Bolsonaro; sua posição permite que se contraponha a imagem projetada de feminilidade passiva ao protagonismo que ela exerce ao fabricá-la. Assim, o duplo papel de sujeito e objeto convive com outras oposições estudadas como fragmentação e plenitude,

morte e vida. Tais ambigüidades levaram a imagens que priorizavam a mancha, o rastro e a indefinição das figuras, além de colagens que obstruíram os caminhos da história. Estas, em sequência, formam a narrativa sequencial que apresento na conclusão deste processo, como publicação à parte, inspirada pelos procedimentos de sutura e reaproveitamento presentes no romance Frankenstein, de Mary Shelley (1757 - 1851). Afinal, a partir dos escritos do crítico alemão Benjamin Buchloh (1941-) e suas considerações sobre o desenho ao longo do século XX, particularmente sobre o artista estadunidense Raymond Pettibon (1955-), busco investigar como a geração de imagens técnicas, como no caso da cronofotografia ou do ultrassom, influenciam a nossa percepção do tempo. É através deste questionamento final que contextualizo meu trabalho, devedor de Kentridge e Pettibon, como uma reverberação do impacto dessas imagens técnicas na subjetividade e, por consequência, no fazer artístico.

A CASA QUE ESQUECE SEUS CÔMODOS

Marcos Kaiser - http://lattes.cnpq.br/1946523235068114



Marcela Aquarone Salzstein

Programação
DIA 07/11/2025 - SEXTA-FEIRA - 14H
MESA 7 - MEDIAÇÃO DE JANAINA NAGATA OTOCH

UM JEITO DE DEFINIR TRANSITORIAMENTE - O DESENHO NA VIDA E NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE

Cristina Paiva - http://lattes.cnpq.br/3677563145569551

O final dos anos 1930 e o início dos anos 1940 é marcado, no Brasil, por crises políticas e institucionais e, no âmbito das artes, pela revisão da trajetória de grupos modernistas, que vinham atuando desde os anos 1920. Nesse período, entre 1939 e 1944, Mário de Andrade (1893-1945) vai dedicar alguns de seus escritos ao estudo do desenho.

Se até aquele momento sua crítica de arte é centrada na pintura e pautada por valores clássicos ligados à fatura e à composição, seus ensaios sobre desenho partem de outras referências e caminham em direções diferentes, distantes das belas-artes. Mário de Andrade promove um afastamento do desenho em relação à pintura, e uma aproximação à escrita e à poesia, apoiado por estudos da filosofia da linguagem, da antropologia e da psicanálise, que se infiltraram no campo das artes por meio do estudo da expressão do "outro" antropológico: a criança, o indígena, a população da pré-história. Nesta via alternativa, os limites estritos das normativas para a pintura são tensionados, em direção à formulação de uma noção mais ampliada do fazer artístico e cultural.

Assim, nosso trabalho pretende investigar os sentidos dos escritos sobre desenho de Mário de Andrade, e sua localização no interior de um projeto estético e poético para o modernismo brasileiro. Para tanto, propusemos a seleção e a organização de um conjunto de escritos (ensaios, trechos de artigos e apontamentos) e o estabelecimento de conexões entre esses e potenciais fontes bibliográficas e iconográficas, presentes no Fundo Mário de Andrade do IEB-USP (Coleção de Artes Visuais, Biblioteca e Arquivo).

A estrutura do trabalho procura espelhar o pensamento dinâmico e fragmentado de Mário de Andrade, que se dá a partir da intersecção entre diversos campos de estudos, entre a teoria e a prática da arte e entre textos e imagens. Ao lidar com essa obra que tem aspecto aberto e inacabado, não estamos em busca de imprimir-lhe contornos precisos, mas de tentar reestabelecer o próprio movimento de seu pensamento, em suas diversas possibilidades de relação. Nossa abordagem permite, dessa forma, uma aproximação também poética e fabulativa, a partir de fatos e documentos históricos.

A ESCULTURA E O OUTRO MUNDO

Eliane Pinheiro - http://lattes.cnpq.br/7258900097988042

Esta comunicação parte da análise da interpretação defendida pelo historiador da arte alemão Carl Einstein (1885-1940) a respeito da existência de uma intersecção entre o caráter mais sintético buscado pela arte moderna e a ideia de um primitivo genérico, que então se constituía por meio de diferentes artistas e teóricos. Para Einstein, em especial, a arte moderna europeia havia encontrado na arte africana (até então considerada por muitos estudiosos uma arte primitiva, sem valor estético) uma fundamentação incontornável, cuja complexidade

procuraremos esmiuçar.

Em *Negerplastik* (Escultura Negra), escrito em 1914 e publicado no ano seguinte, Einstein afirma que sua "breve descrição da arte africana" não poderia "subtrair-se das experiências feitas pela arte contemporânea, até porque o que assume importância histórica é sempre função do presente imediato" (2011, p. 33). Assim, a importância histórica da arte negra, do ponto de vista do autor, é revelada pela produção moderna (principalmente cubista, como se nota em outros de seus escritos), tornando-se uma espécie de instrumento didático para sua hipótese.

Tal análise marcou profundamente a recepção da arte africana na Europa e a produção da arte moderna em diferentes contextos culturais, inclusive o Brasil. E foi principalmente no âmbito formal que não somente Einstein, mas muitos artistas do velho continente reconheceram uma interlocução entre esses dois mundos. No entanto, esse diálogo e, mais precisamente, seus pontos de tensão não se encerram no aspecto formal. Eles englobam o fascínio com a novidade disruptiva da estética africana, mas também o fascínio por sua suposta natureza primitiva. Naquele período a ideia de primitivo passa por uma profunda ressignificação, em paralelo à ressignificação dos cânones de representação ocidental.

O FAUNO DO PARQUE TRIANON
A DEMONIZAÇÃO DE UMA OBRA PÚBLICA

Hugo Francisco Mendes - http://lattes.cnpq.br/6889737130583523

Em 1942, o escultor Victor Brecheret, inicia um projeto para os jardins da recém-inaugurada Biblioteca Municipal, no centro da cidade de São Paulo: a figura de uma deidade pagã – o *Fauno*. A encomenda partiu do então prefeito metropolitano Francisco Prestes Maia, e a escultura foi então inserida, em 1944, no local que, posteriormente, recebeu o nome de Praça Dom José Gaspar. No entanto, em 1946, o Fauno foi removido e transferido para o Parque Trianon, na Avenida Paulista - onde encontra-se desde então. Nos anos 1940, Brecheret fazia parte do seleto núcleo de artistas modernistas reconhecidos no país e no exterior, mas nem o prestígio e nem a fama impediram que sua escultura fosse retirada do local para o qual foi concebida, e imediatamente substituída por um outro ícone, não menos simbólico, no mesmo local: uma cruz. O signo máximo da cristandade foi erguido onde antes havia uma representação de um deus pagão, a pedido de religiosos católicos conservadores e do interventor do Estado. Este estudo visa, não somente analisar o contexto que resultou o denominado "exílio do fauno", mas também investigar os motivos que levaram o artista a esculpi-lo, suas referências e motivações. Sabe-se que o desprezo e rechaço por símbolos pagãos fazem parte da história da cristandade, porém, há numerosas e memoráveis imagens de antigos deuses greco-romanos em átrios clericais. Um contrassenso no qual esta pesquisa se apoia, na tentativa de compreender e examinar seus paradoxos históricos.



Victor Brecheret, *Fauno*, 1944, Parque Trianon
Foto: Hugo Francisco Mendes

Programação
DIA 07/11/2025 - SEXTA-FEIRA - 16H
MESA 8 - MEDIAÇÃO DE CRISTINA PAIVA

INTERSEÇÕES ENTRE ARTE, TECNOLOGIA E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL: POSSIBILIDADES DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA
Dimitri Lomonaco - http://lattes.cnpq.br/7128151188621076

ADALI TSCHOPE – ENTRE OSSOS E PINCÉIS: A DANÇA UNIVERSAL DA MORTE
M.A.D.A.L.I - http://lattes.cnpq.br/2956103209293311

A apresentação integrou o seminário realizado paralelamente à exposição Quase à Noite, no Espaço das Artes da USP, e teve como foco a série Yūreiga (幽霊画), um conjunto de fotografias em preto e branco atualmente em desenvolvimento no contexto do doutorado da artista. O trabalho investiga o espaço simbólico e perceptivo situado entre este mundo (Konoyo) e o outro (Anoyo), nomeado em referência às tradições japonesas das pinturas de fantasmas — imagens que representam o ser em estado de trânsito, entre presença e dissolução.

A artista introduziu sua fala ressaltando que as imagens expostas constituem apenas uma "estação" dentro de um percurso mais amplo de pesquisa e criação. A questão central que orienta seu processo — e que perpassa tanto a dimensão teórica quanto a visual — é compreender como a arte pode lidar com o limiar entre vida e morte, não como intervalo vazio, mas como o momento em que ambas coexistem e se transformam mutuamente. É nesse campo de tensão e metamorfose, onde Eros e Thanatos se encontram, que suas imagens se constroem.

O trabalho dialoga com tradições artísticas distintas: de um lado, a *Danse Macabre* francesa do século XV, especialmente sua versão feminina (*Danse Macabre des Femmes*), e de outro, as Yūreiga e narrativas Kaidan japonesas dos séculos XVII ao XIX. A artista destacou como essas culturas, embora separadas por tempo e geografia, compartilham modos de figurar a finitude e o desejo, criando representações em que o corpo — especialmente o corpo feminino — é o mediador entre o efêmero e o eterno.

A série Yūreiga, composta por fragmentos de flores e espécimes anatômicos, propõe uma visualidade de suspensão. As imagens, impressas em formato vertical, retomam o aspecto dos *kakejiku* (rolos de pintura japoneses), cuja estrutura temporal e narrativa — que se revela ao ser desenrolada — se aproxima do campo de investigação da artista sobre o livro de artista. Para ela, o *kakejiku* é, em si, um livro expandido: um espaço que se lê e se percorre com o corpo, instaurando uma temporalidade que se constrói no movimento e no gesto.

Durante a apresentação, a artista enfatizou que o trabalho exposto representa apenas um fragmento de um conjunto maior, atualmente com mais de trinta imagens. Como parte de um processo de doutorado em andamento, as obras ainda não possuem uma forma definitiva, refletindo a própria natureza da pesquisa: um percurso que se constrói entre experimentação, erro e descoberta. Essa abertura metodológica, que aceita o inacabado como condição produtiva, reforça o vínculo entre pensamento teórico e prática artística como dimensões indissociáveis de um mesmo gesto criativo.

O diálogo estabelecido na mesa permitiu aprofundar questões relativas às referências históricas e às práticas de imagem que orientam a pesquisa, bem como discutir a relação entre processo, tempo e percepção na construção da série. Ao final, a artista sintetizou que sua investigação visual busca compreender o momento em que a forma se desfaz, mas ainda pulsa — o instante em que a presença e a ausência coexistem, revelando que criar é, sempre, um modo de dançar com o que se transforma.



M.A.D.A.L.I - Série Yūreiga (幽霊画) 01 e 02. Fotografias impressas a jato de tinta sobre papel. 35,5 x 129 cm, 2022 – 2025. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

O LUTO, A SILHUETA E A PAISAGEM: MARCAS DE PROCESSOS DE GENOCÍDIO GRAVADAS SOBRE A SUPERFÍCIE DO MUNDO

Maria Fernanda Miguel - http://lattes.cnpq.br/9999345365152437

O material apresentado no seminário "O luto, a silhueta e a paisagem: marcas de processos de genocídio gravadas sobre a superfície do mundo" esmiuçou um recorte da pesquisa de mestrado que realizei entre 2023 e 2025. Tendo o luto como tema central, busquei propor enlaces entre imagens motivadas por (ou afluentes de) processos de genocídio e violência gravadas sobre a superfície do mundo, com atenção especial dedicada ao papel do gesto expressivo e do corpo em cada uma delas.

O tripé principal de imagens observadas durante o seminário foi a série *Siluetas* (1973-1980) de Ana Mendieta, a imagem do suicídio por autoimolação de Aaron Bushnell em 2024, em protesto ao genocídio palestino pelo Estado de Israel, e as fotografias apresentadas pela revista *Provoke* (1968-1970), em diálogo com a luta revolucionária da Nova Esquerda japonesa durante a década de 1960.

A constelação entre estes três elementos principais se ateve ao papel do corpo de Ana Mendieta (um corpo forçosamente imigrado, subalternizado, feminino, distendido entre os territórios de Cuba e Estados Unidos), o corpo de Aaron Bushnell (um soldado, cisgênero, heteronormativo, branco, cooptado pelo aparato militar estadunidense) na criação das imagens abordadas. E como cada uma destas pessoas interpelam, posicionando seus corpos em relação a processos de genocídio: respectivamente, o genocídio dos povos nativos americanos e caribenhos, e do povo palestino.

Para tratar do lugar do corpo na série *Siluetas* e no suicídio de Bushnell, indaguei o gesto expressivo no contexto pós-guerra japonês, especialmente a revista *Provoke* publicada ao final da década de 1960 por Koji Taki, Takuma Nakahira, Yutaka Takanashi, Takahiko Okada e Daido Moriyama.

Programação
DIA 13/11/2025 - QUINTA-FEIRA - 14H
MESA 9 - MEDIAÇÃO DE CAIO BONIFÁCIO

A TERRA TREMEU PRIMEIRO AQUI

Carime Elmor - http://lattes.cnpq.br/6981035247339956

A herança deixada por Hélio Oiticica em artistas brasileiras que cruzam artes plásticas e música reforça a persistência de questões abertas na arte contemporânea dos anos 1960 e 1970 na produção da atualidade. Em 1965, a fusão dos Parangolés com o samba no Opinião 65 resultou em uma "manifestação ambiental" que levou para o museu a experiência vivida no espaço público. As propostas de Hélio Oiticica junto à Estação Primeira de Mangueira e, mais tarde, ao lado dos músicos baianos, nasceram e se consolidaram a partir das ideias de *antiarte, morte a pintura e fim do quadro*, estruturais em sua obra. Ao entrar em contato com o "ambiente" da escola de samba e dos shows de rock, tais conceitos são amplamente alargados: "Se no início dos anos 1960 Oiticica quer libertar a cor das amarras da bidimensionalidade, no final da década seu projeto é lançar o espectador e a arte em novas dimensões" (BRAGA, FAVARETTO, 2024). Hélio Oiticica desenvolveu

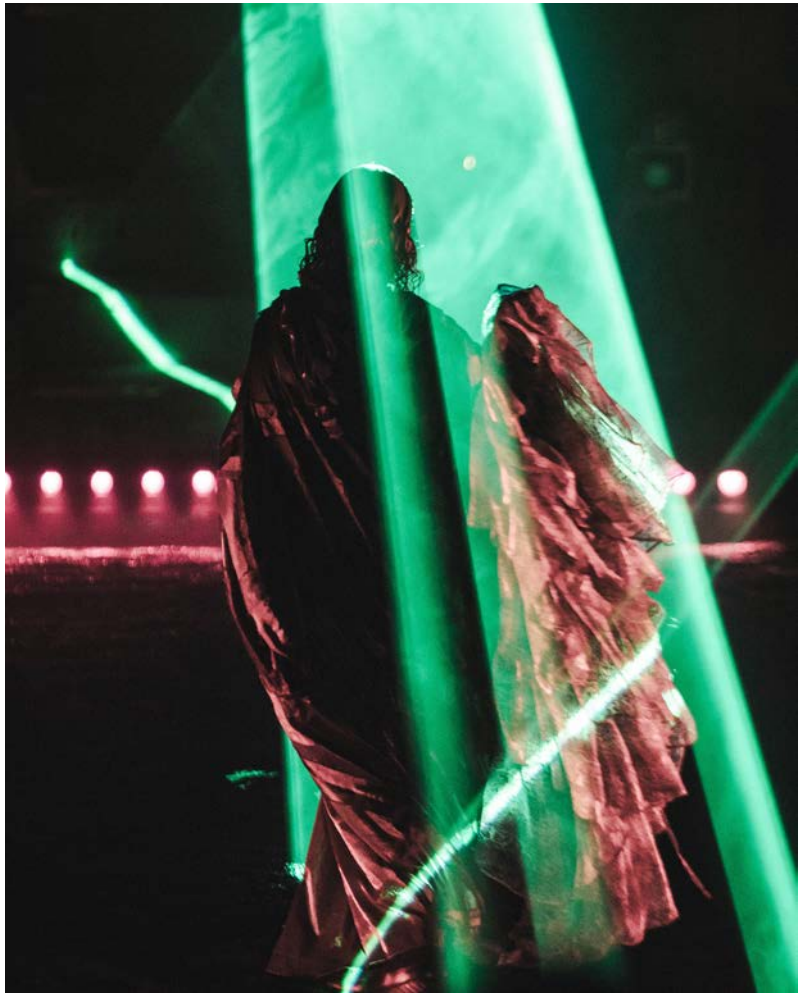
shows ambientais ao criar cenários imersivos para Gal Costa, na Boate Sucata (RJ), e Gilberto Gil, na St. Clement's Church (NY). A experiência nos festivais de música durante o exílio em Londres e Nova York tornaram-se determinantes para suas proposições abertas, como o *Crelazer* e o *Autoteatro*, "onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiados" (BRAGA, 2013). Em O q faço é MÚSICA, Oiticica (1979) entende a música não como mais uma das linguagens artísticas, mas como "a síntese da consequência da descoberta do corpo", que ocorre no Parangolé. Oiticica conclui que "as categorias formais de criação plástica perderam suas fronteiras e limitações" assim como não há "divisões" na nomenclatura das formas de arte.

Em 1992, por ocasião da retrospectiva itinerante de Hélio Oiticica, Lisette Lagnado escreve que "o problema da presença da música nas artes plásticas e visuais voltava a ter uma peculiar ressonância no atual cenário criativo, marcado por um *crossover* de linguagens de várias naturezas". Na geração dos anos 2020, a fusão dos campos culturais parece apaziguada. Nesse contexto de imersão tecnológica, permeado por questões raciais, ambientais e de gênero, a pesquisa alcança produções de cantoras brasileiras do presente que colapsam os limites das linguagens. Luiza Lian é de 1988 e chegou à música por meio de seus estudos nas artes plásticas; Ava Rocha nasceu em 1979 e chegou à música por meio do cinema experimental. Em suas criações, o fazer coletivo, a participação do público e as técnicas audiovisuais expandidas estão fundidas às tecnologias e pautas sociais de nosso tempo. A música é pensada como totalidade visual, como a síntese das artes proposta por Oiticica. No espaço de fruição de *7 estrelas quem arrancou o céu* (2023), os elementos visíveis e invisíveis puxam essa visualidade a partir da atuação conjunta de artistas da iluminação, projeção, laser, dança, colagem sonora, escultura, vídeo e luz. Lian abre o espetáculo cantando: "A minha música é uma paisagem para você entrar e fazer sua viagem". Esse é o convite. Cada pessoa presente pode fazer o seu *Autoteatro*. Desde 2017, quando lançou *Oyá Tempo*, primeiro álbum visual brasileiro, Luiza Lian cria suas obras como performance, filme ou instalação, e não como disco ou show musical. Ava Rocha, por sua vez, pensa filmes e performances visando colocar o público dentro da obra. Em sua primeira exposição individual, *dentro de fora de dentro*, realizada em 2025 na Milan, ela propôs uma instalação onde tudo podia ser tocado e usado pelas pessoas. Diferentes objetos e materiais, trançados no espaço expositivo, adquiriam superpoderes ao serem ritualizados pelo participante.

FOTÓGRAFOS AMERICANOS DO MOMA: UMA ANÁLISE DE PARTE DAS FOTOGRAFIAS EXPOSTAS NO MASP EM 1970

Daniela Moura - http://lattes.cnpq.br/2974630668421291

Esta comunicação propõe uma primeira análise de *New Photography*: USA, uma exposição circulante organizada pelo *International Program* do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e objeto da pesquisa iniciada em 2025 no âmbito do Doutorado em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. A mostra, que reunia 110 obras de 10 fotógrafos dos Estados Unidos, foi concebida para o público estrangeiro, uma vez que nunca chegou a ser exibida integralmente nas instalações do MoMA – à exceção do *press preview*, no qual



Luiza Lian, *7 Estrelas | Quem Arrancou o Céu?*, Sesc Pompeia, Agosto, 2023
Foto: Rodrigo Gianesi

foi apresentada uma seleção de 50 fotografias. Entre 1969 e 1974, a exposição circulou em duas versões concomitantes: uma pela Europa e outra pela América Latina e Oceania.

No Brasil, foi inaugurada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) sob o título *Fotógrafos Americanos*, em 10 de março de 1970, com o apoio do Consulado Geral dos Estados Unidos em São Paulo e do Serviço de Informações dos Estados Unidos (USIS). Com curadoria de John Szarkowski, então diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, foram apresentadas obras de Diane Arbus, Paul Caponigro, Bruce Davidson, Lee Friedlander, George Krause, Ray K. Metzker, Joel Meyerowitz, Naomi Savage, Art Sinsabaugh, Jerry N. Uelsmann e Garry Winogrand, articuladas em torno de três correntes estéticas: o "espírito documentário", "a fotografia pura" e a "fotografia como artefato".

Observa-se a intenção de promover o conjunto de fotografias sob uma certa unidade nacional, representando "uma visão pessoal do que a nova fotografia americana há de melhor", segundo o texto de apresentação escrito por Szarkowski. Entretanto, não se identifica uma abordagem temática ou estética comum às imagens, de modo que a mostra acaba por se configurar como um panorama de trabalhos artísticos diversos, produzidos na década de 1960.

Após a exibição em São Paulo, onde se estima que 20 mil pessoas compareceram ao MASP, a mostra circulou por outras sete cidades brasileiras: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife e Natal, sendo apresentada em centros binacionais, bibliotecas e outros espaços culturais de menor infraestrutura expositiva quando comparados ao museu. Ao todo, alcançou cerca de 36 mil visitantes

no país, o que a tornou um modelo para as agências do governo dos Estados Unidos envolvidas na promoção de mostras de arte no exterior. A exposição obteve considerável visibilidade na imprensa brasileira, a exemplo da coluna do jornalista cultural Jayme Maurício publicada no *Correio da Manhã* em 28/04/1970, a propósito da exibição no Rio de Janeiro, realizada na galeria do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos (IBEU) sob o título *Nova fotografia dos EUA*.

Além da expressiva capilaridade territorial e da repercussão pública, *New Photography USA* se mostra relevante como objeto de pesquisa por ter sido a primeira exposição de fotografia promovida por instituições culturais dos Estados Unidos em um museu brasileiro. Tal fato é analisado sob a ótica das relações geopolíticas, uma vez que a mostra integrou um conjunto de políticas engendradas para aproximar a classe intelectual brasileira da produção artístico-cultural norte-americana no contexto da Guerra Fria, e também a partir do processo de institucionalização da fotografia no sistema de arte brasileiro, compreendendo a década de 1970 como um período de crescimento expressivo das exposições de fotografia e assimilação da linguagem nas coleções de museus do país.

POR QUE EXISTEM ACERVOS E NÃO O NADA?

Katia Speck - http://lattes.cnpq.br/8141650347173763

A pergunta que orienta esta reflexão, "por que existem acervos e não o nada?", deriva de uma formulação elaborada por Leibniz ao indagar sobre a origem de tudo. O deslocamento do plano metafísico para o plano cultural, aproxima-se do gesto de Néstor García Canclini ao questionar por que existe cultura e não o nada. Para ele, não há sociedade sem cultura, ante a presença de linguagem, desejo e memória. Ao transpor essa questão para os acervos, interroga-se: o que se busca preservar? Embora a conservação seja frequentemente compreendida como contenção e tentativa de fixar formas, a noção de hibridização de Canclini nos permite entendê-la como um campo de transformação contínua, no qual as obras se modificam, alterando sentidos, corpos e contextos. Nesse campo, toda decisão de preservar é, antes, uma decisão política sobre o que será lembrado ou esquecido, aproximando-se de uma prática tradutória que reinscreve objetos em novos regimes de significação.

A precariedade do cenário brasileiro na preservação de seus patrimônios materiais coloca em evidência a problemática dessa reflexão, já que incêndios, desabamentos e a dissolução de coleções públicas dificultam a compreensão da perda como mero processo natural. Assim, questionar por que existem acervos implica também indagar quem define o que merece ser preservado. O "nada", nesse caso, não equivale ao vazio, mas às vozes não arquivadas e às presenças que não se ajustam aos formatos documentais. O acervo atua como tecnologia de visibilidade e como modo de ordenar o tempo.

Assim, propõe-se a noção de *desconservação preventiva*, entendida não como destruição, mas como reconhecimento da potência da obra e da ação do tempo em sua constituição e contínua transformação. Em vez de fixar identidades estáveis, essa perspectiva afirma a legitimidade da transformação e da finitude. Ela constitui uma crítica à ideologia de imutabilidade que permeia práticas tradicionais de conservação.

As tensões entre excesso e abandono caracterizam o regime contemporâneo de gestão da memória. De um lado, a hipertrofia de arquivos produz amnésia; de outro, a precariedade institucional conduz à perda irreversível. Ambos revelam formas de administração do tempo do que pode ou não durar. O entendimento de arquivo como campo de enunciação permite compreender essas dinâmicas, evidenciando que a memória não é um campo neutro, mas um território regulado por forças que determinam o ritmo do que perdura e do que se apaga. Surge assim o conceito que chamo de *memnopoder*, caracterizado como força que administra simultaneamente lembrar e esquecer, definindo o que é acumulado e o que desaparece. Essa formulação dialoga com as reflexões de Foucault e Benjamin sobre a anti-memória como aquilo que resiste à narração oficial e desafia a continuidade histórica. Em outras palavras, o arquivo não é apenas um depósito de objetos, mas um dispositivo que condiciona o próprio regime de aparição do que conta como memória.

A *desconservação preventiva* materializa, deste modo, um cuidado que reconhece a transformação, a vulnerabilidade e o esquecimento como dimensões legítimas da memória. Ao fazer isso, a instalação opera uma atualização no sentido deleuziano, extraindo do conceito um bloco de sensações e durações e tornando-o experiência. Essa prática afirma que conservar é sempre transformar. Preservar passa a implicar, portanto, aceitar que a vida das obras é um ciclo que inclui o desaparecimento e a potencial reaparição, o que nos lembra de que a recordação contém, em si, a arte do desapego.



Katia Speck, instalação “Desconservação Preventiva”. Apresentada na mostra “en-contra-tempos”, organizada pelo Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade (GPPM/CNPq/Usp). Espaço das Artes, 18/08 a 09/09/2025. Foto: Bruno Makia.

Programação
DIA 13/11/2025 - QUINTA-FEIRA - 16H
MESA 10 - MEDIAÇÃO DE JANAÍNA NAGATA OTOCH

TRABALHO E DISTRAÇÃO: AMBIGUIDADES NA OBRA DE CHARDIN

Beatrice Frudit - http://lattes.cnpq.br/3607678475898187

A comunicação teve por objetivo apresentar um capítulo de minha dissertação dedicado a examinar como o pintor francês Jean Siméon Chardin (1699–1779) representou o trabalho realizado no âmbito doméstico em suas cenas de gênero, especialmente em três pinturas da década de 1730: *La Ratisseuse de navets, La Récureuse* e *La blanchisseuse.* A análise dessas obras procura compreender a reelaboração, por parte do artista, de um tema consagrado na tradição da pintura holandesa e flamenga do século XVII, particularmente em representações de David Teniers (1610-1690) e seus contemporâneos. Embora Chardin seja evidentemente legatário dessa tradição, sua abordagem do tema revela inflexões decisivas, marcadas por ambiguidades que iluminam tensões emergentes na cultura visual francesa do século XVIII.

A primeira dessas ambiguidades diz respeito à figuração do estado de distração com que as figuras femininas são retratadas em suas obras. Ao contrário da iconografia setentrional, que frequentemente celebra valores como a diligência, a eficácia e a operosidade, Chardin pinta cenas em que as personagens não aderem integralmente ao gesto do trabalho. Em *Descascadora de nabos*, por exemplo, a figura é representada em meio ao trabalho, mas com o olhar suspenso e desviando-se do objeto que manipula. Algo semelhante ocorre na cena com a mulher areando panelas, cujo corpo se inclina sobre o utensílio sem transmitir esforço. Nessas pinturas, a personagem parece simultaneamente integrada e distanciada da rotina do trabalho. Essa estado de distração, longe de ser acidental, contrasta com a atenção que caracteriza as personagens de outras pinturas do artista — como o menino soprando bolhas de sabão, em *A lavadeira*, cuja concentração na atividade lúdica se opõe ao olhar distraído da lavadeira em seu trabalho. Essas cenas pintadas por Chardin parecem, enfim, perceber uma coexistência entre trabalho das mãos e divagação, sugerindo que a distração constitui parte da economia do labor cotidiano.

A segunda ambiguidade destacada refere-se ao destino do erotismo nas pinturas de Chardin, onipresente na tradição pictórica flamenga anterior do motivo da criada na cozinha. Em representações populares de Teniers, a distração feminina insinuava abandono das virtudes e cifrava um sentido de disponibilidade sexual. Nas cenas de Chardin, contudo, as tonalidades cômico-eróticas desaparecem quase por completo. O erotismo parece ter sido sublimado e redirecionado na relação de intimidade de uma personagem e com os objetos ao seu redor. A economia moral dos interiores de Chardin, marcada por valores de frugalidade e moderação, idealiza as personagens femininas e sugere uma forma de ascese como virtude burguesa, fundada no elogio de uma racionalidade prática. Em contraste com a pintura rococó que lhe era contemporânea, as figuras femininas de suas pinturas são sérias, autocontidas e protagonistas de uma ordem doméstica que se pretende estável, disciplinada e moralmente asséptica.

Por fim, argumento que essas imagens do trabalho reiteram que, no século XVIII francês, a separação entre o espaço doméstico e o mundo do trabalho ainda não era decisiva. Ao representar atividades de reprodução social desempenhadas por mulheres, Chardin não celebra a face pública da ascensão burguesa, mas oferecem visão frugal das atividades de reprodução social que estão nos fundamentos da acumulação capitalista; atividades de baixo estatuto social, caracterizadas como privadas e femininas. Ainda que de forma cifrada, nas pinturas de Chardin estão inscritas certas tensões que marcariam a inserção de mulheres nas novas formas burguesas de trabalho e organização social.



Jean-Siméon Chardin. *La blanchisseuse* [A lavadeira]. 1733. Óleo sobre tela, 37 × 42,5 cm. The State Hermitage Museum, São Petesburgo. Reprodução: Wikimedia Commons (arquivo WGA04761), domínio público (acesso: 3 dez 2025).

UM HIATO NA PRODUÇÃO DE WILLYS DE CASTRO: 1967 - 1982

Caio Bonifácio - http://lattes.cnpq.br/7817565637419812

A fama do artista Willys de Castro vem principalmente da produção realizada entre as décadas de 1950 e 1960, de pinturas e *Objetos ativos.* Os objetos dessa última série, especialmente, articulam questões usualmente ligadas à arte concreta (como a pesquisa por uma forma reduzida, apropriada para a produção industrial, e a investigação material renovada pela disponibilidade de novas madeiras aglomeradas e tintas sintéticas) e a centralidade da experiência do corpo (orientada pelas pesquisas fenomenológicas), distintiva dos artistas ligados ao neoconcretismo.

Ao final da década de 1960, Willys parece diminuir radicalmente sua produção. Seu último objeto, anterior a um hiato de quase dez anos, data de 1967/1971 e é chamado de *Pluriobjeto*: uma junção de ripas de madeiras, algumas com uma face pintada de tinta acrílica. Em 1982, Willys executa uma nova obra, também chamada de *Pluriobjeto*: desta vez, um perfil metálico atravessado por uma faixa dobrada. A bibliografia sobre o artista tende a estender uma leitura dos *Objetos ativos* a esse grupo de *Pluriobjetos*, mas sua materialidade fria, superfície reflexiva, verticalidade ascendente e forma austera parecem indicar outras leituras possíveis.

Esta comunicação se dedica a apresentar leituras das duas obras de Willys, realizadas em 1967/1971 e em 1982, como representantes possíveis de uma ruptura na produção do artista, com uma série de obras que realizam em forma artística a experiência social do período. A pesquisa se debruça principalmente sobre documentos de 1967

a 1982, do arquivo de Willys de Castro, sob a guarda do Instituto de Arte Contemporânea. Tais documentos – quando cotejados com o conjunto da obra do artista, a produção bibliográfica a respeito dessa obra, as produções de outros artistas contemporâneos e outros relatos históricos – oferecem caminhos para a elaboração de hipóteses a respeito da produção de Willys, mais especificamente, de sua relação com o desenvolvimento de processos sociais de forma ampla.

HELENA, DOROTA II, CLEOPATRA, ANDROMEDA E MAGDALENA ABAKANOWICZ NA OITAVA BIENAL DE SÃO PAULO

Caroline Miranda Bernardo- http://lattes.cnpq.br/5255073521147458

Andromeda foi uma das cinco obras da artista polonesa Magdalena Abakanowicz que atravessaram o Atlântico em 1965 para participar da VIII Bienal de São Paulo. A peça consistia em uma tapeçaria de 250 × 300 cm, confeccionada com lã, corda de algodão, sisal e crina de cavalo. Em *Andromeda*, há uma tensão constante produzida pelas torções e pelos nós dos fios. As fibras maleáveis formam uma espécie de couraça que rompe com a bidimensionalidade típica das tapeçarias: a crina de cavalo, por exemplo, cai solta sobre a obra, desobedecendo à ordem dos fios e impondo uma tridimensionalidade particular, uma textura macia que contrasta com a aspereza dos entrelaces de sisal. Adentrar *Andromeda*, assim como as outras cinco obras de Abakanowicz presentes nessa Bienal, é entrar em um universo denso, no qual formas, cores e materialidades criam fronteiras, tensionam-se e, ao mesmo tempo, se articulam para construir a composição.

O cenário das artes visuais durante a Guerra Fria se estruturava de modo semelhante a *Andromeda*: havia tensões e fronteiras políticas e ideológicas, mas, ao mesmo tempo, existia uma rede de acordos institucionais e simbólicos que permitia a circulação de artistas e obras entre os países do Bloco do Leste Europeu e a América Latina.

Foi nesse contexto que as obras de Abakanowicz foram selecionadas pelo comissário polonês Ryszard Stanisławski, consciente de que a Bienal de São Paulo funcionava como um espaço estratégico para que países como a Polônia, pertencente ao Bloco Soviético, pudessem validar e expandir seus ideais políticos, culturais e sociais. A Bienal se configurava, portanto, como aponta a pesquisadora Dária Jaremtchuck em uma verdadeira "vitrine política" no contexto da Guerra Fria.

Dentro desse cenário, Abakanowicz foi premiada na categoria Arte Aplicada, e três de suas cinco obras: *Helena, Dorota II* e *Cleopatra*, foram vendidas durante a Bienal. As vendas permitiram que a artista adquirisse seu apartamento e ateliê em Varsóvia e impulsionassem a circulação de seu trabalho em países como Estados Unidos, Japão, Austrália, entre outros. Ao resgatar essas conexões, esta pesquisa contribui para ampliar o entendimento sobre a presença de artistas e obras do leste europeu em circuitos expositivos ocidentais.

Programação
DIA 14/11/2025 - SEXTA-FEIRA - 14H
MESA 11 - MEDIAÇÃO DE ANABEL ANTINORI LESSA MELILLO

TIA MÁRCIA TAMBÉM DANÇA: FOTOGRAFIAS FAMILIARES E PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

Kim Cavalcante - http://lattes.cnpq.br/5884402939488048

Compartilho parte da minha pesquisa de doutorado "Para dançar o espaço doméstico: experimentos para desvencilhar da educação feminina" na qual proponho a produção de uma série de experimentos artísticos que partem do corpo e se desdobram em diferentes linguagens para investigar modos de desvencilhar da educação feminina. "Tia Márcia também dança II" surge a partir de uma coleta de fotografias antigas de minha tia, que fotografei e editei digitalmente. Trata-se de uma escavação íntima da família e das histórias de suas mulheres como uma procura pelos ecos das performatividades da educação feminina na contemporaneidade, pondo atenção em captar que maneiras elas encontraram para se moverem nesse contexto. Apresento um trecho do ensaio no qual busco criar paisagens visuais que transponham reflexões artísticas e bibliográficas levantadas na pesquisa de maneira poética:

Uma noiva movimenta-se em convulsão e êxtase. Um título parece nos contar que ela está dançando. É um casamento. A recém casada está a lançar o seu buquê para os convidados e convidadas. Eles se enfileiram e se inclinam para receber a benção de anunciação do próximo casamento.

Nos tons azulados escuros paira um ar soturno. Não há brilho, não há luz, não há glamour.

O vestido da prometida está coberto de manchas e sujidades. Não vemos seu sorriso por completo, apenas seus músculos laterais do rosto parecem ensaiá-lo num passado. No lugar, temos sua face estilhaçada por uma quebra que parece resultado de um vidro caído ou acertado em cheio. Os cortes e rasgos da imagem competem com a beleza da dança de tia Márcia. São esses traços de fúria que constroem a beleza desses movimentos estáticos que habitam a imagem. A imagem é coisa, a imagem é corpo. Tia Márcia se carregou sobre as mãos, se chacoalhou para lá e para cá. Se decepou, se rasgou de cima a baixo. E levou todos os outros e outras com ela. Como e quando ela veio a catar seus pedaços? Decidiu juntá-los. Rasgo por rasgo. Fotografias também têm peso. Imagens também podem ser colocadas na balança. O que faz um caco?

O caco existe antes da quebra, mas só se sabe dele depois. Tudo estava condensado andando pra lá e pra cá, deslizando pelo espaço, abrindo dentes, entrando e saindo ar, mas, num instante, que não se sabe quando começa nem quanto dura, cacos voam para todos os lados.

Quanto tempo leva para reunir seus pedaços, quanto tempo e por quais caminhos esses cacos se arrastaram até poderem se reencontrar? Nenhum se perdeu? Que histórias esses cacos acumularam separadamente? O inteiro de antes é igual a soma de agora? Até quando ele foi inteiro antes mesmo de quebrar? Como pode um corpo inteiro repelir-se e decidir se descontinuar?

As fitas amareladas brilham, refletem. Elas criam um ritmo que

conduz a dança da tia Márcia. Um isopor por trás da foto tenta dar sustentação a seu novo corpo. As fitas mal coladas mostram dentro e fora da imagem. Elas trazem relâmpagos de luz sobre o baile de tia Márcia. Um homem havia perdido um braço. A fita consertou. Uma mulher perdeu a cabeça. A fita consertou. Outra foi atravessada ao meio. A fita consertou. Outra desvanece sob as marcas da fita. É ela quem tira uma das fotos. Registra e desaparece.



Kim Cavalcante, *Tia Márcia também dança II*, 2024
Fotografia, impressão de tinta mineral sobre papel algodão.

A EXTINÇÃO ACENA

Lara Ovídio - http://lattes.cnpq.br/5140277908136779

As extinções foram representadas em museus de história natural, nas artes e no cinema. Pareciam imagens de um passado remoto ou projeções de um futuro distante, até que, de repente, aterrissaram no presente. Estão em sites de notícias, feeds de redes sociais, filmes e séries. A sexta extinção em massa se acelera e suas imagens se proliferam. Defende-se que o circuito se retroalimenta: as imagens do apocalipse aceleram o apocalipse. São discutidas imagens científicas, cinematográficas, trabalhos de arte e fotografias de eventos climáticos extremos, a partir da visão de Guy Debord (2003), Anselm Jappe (1999), Susan Sontag (2004) e Hito Steyerl (2020). A investigação tensiona as interseções entre realidade e imagem; ciência e ficção; arte e entretenimento.

A possibilidade de ruptura do circuito de produção de imagens surge do manifesto "O que fazer?". Nesse texto, Godard (1970) afirma



Lara Ovídio, Frame do vídeo *A extinção acena, 2025.*

ser necessário fazer filmes politicamente, ou seja, "entender as leis do mundo objetivo para ativamente transformar esse mundo". No entanto, as tentativas de produzir imagens politicamente durante a sexta extinção em massa esbarram na superestetização e nas aproximações com a ficção científica. A fotografia, nesse contexto, contribui para transmutar o fim do mundo em mercadoria. Submetidas à lógica do consumo, as imagens afastam-se da realidade: seus modos de produção e circulação bloqueiam as possibilidades de transformação. Conclui-se que, embora a capacidade de produzir imagens se expanda durante a sexta extinção em massa, isso não implica no crescimento de possibilidades de produzir imagens politicamente.

FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA NA OBRA DE LUIZ BRAGA

Nildo Gabriel Rodrigues Costa - http://lattes.cnpq.br/6429792434572378

Inserido na linha de pesquisa em História, Crítica e Teoria da Arte, o estudo em andamento dedica-se a investigar a fotografia de arquitetura na trajetória do artista paraense Luiz Braga (Belém, 1956), focando na dissolução das fronteiras entre a produção autoral e a encomenda comercial no contexto do seu arquivo digital. Além da oportunidade de analisar a produção de Braga situada em um cenário de transição tecnológica e midiática, o interesse do estudo recai também sobre o modo como o artista, amplamente reconhecido por sua poética da cor e da cultura visual amazônica, articula a representação do espaço construído ao longo de 50 anos de atuação.

A pesquisa recupera sua formação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará (UFPA) e destaca sua

participação no projeto "Visualidade Popular na Amazônia", do INAP/ Funarte, na década de 1980, como um momento crucial de virada estética. O problema que mobiliza a pesquisa é a revisão da dicotomia frequentemente atribuída à carreira do fotógrafo: a separação rígida entre seus trabalhos "autorais", destinados a museus e galerias, e sua produção "comissionada" ou comercial. O próprio artista relata ter vivido uma espécie de "vida dupla", atuando intensamente como fotógrafo de estúdio, publicidade e eventos para financiar seus projetos pessoais.

Contrariando essa separação, o objetivo da investigação é analisar a obra de Braga em sua totalidade, propondo que a expressão artística e o rigor compositivo atravessam toda a sua prática, manifestando-se igualmente nas imagens produzidas sob encomenda. Metodologicamente, o trabalho adota como corpus o arquivo digital construído pelo próprio artista em sua página do Instagram, especificamente o conjunto de 32 imagens reunidas na seção de destaques intitulada "Arquitetura", publicadas entre outubro de 2019 e setembro de 2024. A escolha desse ambiente justifica-se pelo fato de Braga utilizar a rede social como uma ferramenta de edição independente e resgate de memória desde 2010, permitindo um controle narrativo sobre sua produção que muitas vezes escapa às retrospectivas institucionais.

Observa-se ainda que o tema da arquitetura funciona como um fio condutor contínuo na trajetória de Braga, presente desde suas primeiras exposições individuais em Belém até suas retrospectivas nacionais mais recentes. A análise desse inventário revela que o artista recontextualiza trabalhos antigos, novos e em produção, mesclando obras conhecidas com fotografias originalmente produzidas para fins institucionais ou publicitários. A presença dessa variedade de imagens indica uma intenção de integrar essas encomendas ao seu corpo de obra legítimo, apagando a distinção funcional entre documento técnico e obra de arte. Assim, o trabalho busca contribuir para uma compreensão mais ampla da fotografia contemporânea brasileira, evidenciando como as fronteiras entre os ofícios na arte são permeáveis e como o arquivo digital pode oferecer novas perspectivas historiográficas sobre obras e artistas.

Programação
DIA 14/11/2025 - SEXTA-FEIRA - 16H
MESA 12 - MEDIAÇÃO DE KIM CAVALCANTE

DO OFÍCIO AO CONCEITO: AFINIDADES ALÉM DO MEIO
Anabel Antinori - http://lattes.cnpq.br/2358746155035877

A apresentação deriva de um artigo que investiga a obsolescência de determinadas práticas artísticas como condição para sua retomada em chave conceitual. Parte-se da hipótese de que técnicas e procedimentos — como mosaico, colagem, pintura ou mesmo a própria imagem digital — uma vez esgotados em sua funcionalidade, preservam sua força como operadores de memória. Propõe-se, portanto, compreender como esse deslocamento entre ofício e conceito constitui uma condição estruturante das poéticas visuais contemporâneas.

Metodologicamente, adota-se uma perspectiva histórico-crítica que, por um lado, relembra a genealogia das separações disciplinares

entre as Belas Artes — consolidadas no Renascimento e aprofundadas pelas academias — e, por outro lado, evidencia sua dissolução progressiva no campo moderno e contemporâneo. Ao analisar episódios históricos como a ascensão e declínio do mosaico ou a incorporação da colagem como procedimento simbólico mais amplo que seu suporte material, o artigo demonstra que a vitalidade de uma técnica depende menos de seu uso prático do que de sua capacidade de ser reinscrita conceitualmente no presente.

Defende-se, portanto, que um meio só pode ser reativado criticamente quando perde a exigência de sua função original. Nesse sentido, o texto dialoga com autores como Walter Benjamin e Rosalind Krauss para examinar como a arte contemporânea se organiza menos pela especificidade dos meios e mais pela potência de instaurar gestos conceituais capazes de reconfigurar memórias sedimentadas. Assim, a noção de campo ampliado e a posterior condição pós-meio evidenciam que o suporte deixou de definir a obra; importa, antes, a lógica discursiva que rearticula aquilo que o tempo tornou residual, fragmentário, sobrevivente.

A discussão se amplia para a cultura digital, compreendida como uma "arqueologia da nuvem" na qual imagens circulam desvinculadas de sua origem, tornando-se matéria para recombinações incessantes. Se no passado os artistas coletavam fragmentos materiais — papéis, objetos, ruínas — hoje lidam com estilhaços digitais igualmente obsoletos em sua profusão. Em ambos os casos, a função prática dos fragmentos é suprimida, mas sua potência simbólica permanece através da recombinação. O artigo alerta, contudo, para o risco de uma estetização vazia guiada por demandas algorítmicas, ressaltando que a crítica e a dúvida permanecem fundamentais para escapar ao cinismo da hiperconectividade.

A reflexão teórica articula-se também à prática artística da autora, especialmente aos processos desenvolvidos no mestrado, como no trabalho Realejo, onde fragmentos diversos — reCAPTCHAs, mesas de sinuca, bolachas maisena e outras reminiscências do cotidiano — são recombinados sobre pranchas de papel kraft para examinar o estado de dispersão das imagens contemporâneas. O gesto de colar funciona aqui não como operação técnica, mas como procedimento conceitual: uma forma de investigar como o passado retorna, como o presente reorganiza resíduos simbólicos e como a memória se converte em condição para a criação.

O artigo conclui afirmando que a arte contemporânea não deve ser compreendida por categorias rígidas de técnica ou suporte, mas por sua capacidade de hibridizar linguagens e instaurar novos regimes de percepção. O maravilhamento estético no presente deriva desse reencontro crítico com práticas historicamente superadas, em um movimento que une perda e invenção. Diante disso, a pergunta que orienta a pesquisa é: de que modo a imagem pode, ainda hoje, provocar dúvida e estranhamento? Ao reconhecer que as técnicas sobreviveram como signos esvaziados e reativáveis, o texto propõe que a criação contemporânea opera fundamentalmente por meio da rearticulação crítica da memória, transformando a obsolescência em possibilidade de sentido.



Anabel Antinori, prancha da série *Realejo*, 2025
Técnicas mistas sobre papel kraft, 41 x 82 cm.

ELOGIO À TRANSFERÊNCIA – PASSEANDO COM A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Lucas Eskinazi - http://lattes.cnpq.br/8047241109458713

A apresentação parte da elaboração do trabalho *Caillois* (homenagem ao escritor Roger Caillois), apresentado em 2025 na exposição *Quase à noite.* O conjunto de imagens foi impresso utilizando a técnica de transferência com o auxílio de solvente. Até encontrar esta forma para o trabalho, foram experimentados diversos tipos de impressão, dentre elas cópias *fine art*, impressões caseiras com tinta corante, além de tiragens em gráficas. A transferência é um procedimento que carrega imprevisibilidade e aprendizado tátil, reafirmando a dimensão artesanal no contexto da fotografia contemporânea. Na apresentação, elegi a imagem *Pasolini*, fotografia realizada em 2013 na Cidade Universitária para, a partir dela, seguir o passo a passo até chegar na impressão na parede da exposição.

Em 2011 recebi uma doação de negativos coloridos 35mm Vision 3 Kodak, 250D e 500T. A primeira ideia foi usar toda essa película, coisa de 15 latas, para fazer um filme. Aos poucos, cada vez mais desiludido com o universo da produção audiovisual, comecei a enrolar esses filmes para dentro de bobinas fotográficas. Continuo esse processo até hoje, as latas não acabaram. Então, ainda cursando a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, saía pelo campus para fotografar. Sempre me interessei pela Praça do Relógio. Encontrei essa pedra pintada de azul. Anos depois descobri que tinha sido uma grande amiga minha que havia feito aquela intervenção, a Renata Passos. Nesta mesma época, foi exibida no CineSesc a *Trilogia da Vida* do realizador italiano

(*Decameron*, *Os contos de Canterbury* e *As mil e uma noites*), e desde então intitulei essa fotografia de *Pasolini* por associar seu universo à praça e a pedra pintada.

Ao longo dos anos, testei diversos laboratórios para revelar essas películas, muitas vezes rejeitadas pelos minilabs por conta da tinta preta, a camada anti-halo, que ela soltava, sujando os químicos. O mesmo se deu na forma de digitalizar a imagem (raramente ampliei fotoquimicamente esses negativos coloridos). No início, aceitava os arquivos digitais oferecidos com a revelação. Quando comecei a tratar e imprimir as imagens, entendi que precisava ganhar a autonomia da digitalização. Testei *scanners* bons e ruins. Atualmente, tenho fotografado os negativos com câmeras digitais. Mas isso não significa que use sempre as digitalizações mais recentes. No caso dessa fotografia, sigo com um escaneamento realizado na época, com um Epson V600.

Seguindo o processo da transferência: inverto a imagem no *photoshop* e procuro uma gráfica de bairro para fazer uma impressão a laser. Mantenho a imagem sem contato com a luz. Vou para o ateliê de gravura munido da impressão, de solvente (thinner), luvas, estopa e o papel que receberá a imagem.

A cópia feita na gráfica, uma impressão a laser, é colocada sobre o papel escolhido. Então, sem que as folhas se mexam, aplico rapidamente o thinner, a estopa toda embebida. Idealmente, este processo é feito na prensa para que o papel esteja o mais úmido possível. Após passar pelo peso da prensa, retira-se a folha com a 'matriz' e a imagem terá sido transferida para o outro papel.

Além do interesse formal nestas imagens de caráter pictórico e impreciso, além de experienciar um processo artesanal — ainda que cheio de máquinas para a realização da imagem fotográfica —, a transferência é um modo de impressão barato e, por consequência, evoca questões que me são caras, como a fuga dos modelos estabelecidos, importados, no mais das vezes, de países ricos. Assim, essa forma quase escolar de realizar imagens se coloca como uma possibilidade, uma abertura para a experimentação contra outros modos de criar a cópia fotográfica cujo custo se torna um impeditivo para a prática artística contínua no nosso aqui e agora.



Lucas Eskinazi, detalhe da fotografia *Pasolini*, 2013-2025.
Transferência sobre papel por solvente.

ÁREA NOBRE – OU VENDEM-SE TERRENOS NO CÉU

Manuela Leite - http://lattes.cnpq.br/1725828551319070

No Brasil, poucas décadas atrás, o subtítulo deste trabalho poderia ser compreendido como empreendimento religioso, dado que à época, algumas igrejas neopentecostais "enganavam" seus fiéis frequentadores vendendo-lhes "imóveis" no paraíso. A pobre pessoa passava anos pagando prestações ao pastor na esperança de que após o juízo final, o lote de terra que lhe fora negado nesta vida, estaria garantido na próxima.

Atualmente, por aqui, as coisas são um pouco diferentes. Os mesmos pobres fiéis de outrora não estão mais tão interessados em terrenos no além morte. A teologia da prosperidade torna urgente a ascensão econômica ainda em vida e diante deste deus que pune menos e premia mais, os terrenos no céu passaram a fazer parte do desejo de recompensa meritocrática no mundo dos vivos. Dessa forma, morar em andar alto em São Paulo é hoje um item de luxo acessado apenas pelos que podem pagar, e o direito à vista - mesmo que a visão pela janela seja um mar de concreto - é disputado em cifras astronômicas da especulação imobiliária. Chegamos enfim à era, material, dos terrenos no céu.

Na terra das oportunidades, oportunistas fazem carreira valendo-se de incentivos governamentais para driblar a arrecadação fiscal, fazendo inflar uma bolha imobiliária que já nasceu furada. Afundar é só uma questão de (pouco) tempo. Sob a mentira de estarem construindo moradias para a classe trabalhadora, as empreiteiras burlam o sistema oferecendo imóveis minúsculos a preços impagáveis pelos beneficiários do programa de habitação popular. No fim das contas, os imóveis acabam nas mãos de investidores que adquirem as pequenas unidades para locação por temporada, o que tem gerado uma crise dos preços dos aluguéis, causando um efeito cascata de gentrificação da região central da megalópole.

Ignorando a realidade visivelmente pós apocalíptica da região, empreendimentos se cercam de imagens publicitárias para mascarar o cheiro fétido de todo este processo de expropriação contemporânea. Plantas de plástico e letreiros neon fazem parte da identidade visual que oferece a segurança como item de luxo enquanto assistimos a eliminação dos corpos indesejáveis. Guernica, de Picasso, gritaria ainda mais alto se assistisse as ações policiais removendo famílias inteiras da última comunidade do centro da cidade. Os terrenos da Favela do Moinho também farão parte do enriquecimento da região, não há mais espaço para quem não pode pagar caro por eles. Demolir a favela é uma promessa do atual governador. Anunciada como "maior intervenção urbana já feita".

Em meio a esse caos, uma pseudo classe média baixa, assiste silenciosa as "melhorias" em sua região. Uma massa passiva de moradores de condomínios de microapartamentos, reproduz discursos sobre desenvolvimento enquanto novos prédios surgem a poucos palmos de suas janelas. Cercados. Sufocados. Cada vez mais antolhados, enxergam cada vez menos a realidade que deveria lhes assombrar. O "fim do céu" é a experiência mais visível no centro de São Paulo, mas a população já se acostumou a ver a paisagem apenas pelas telas de celular.

Nesse passo, a verdadeira classe média, ainda faz certa questão dos benefícios psíquicos de uma vista natural do horizonte e, diante do leilão da vida que é o jogo do capital, apartamentos em andares altos, as chamadas coberturas (ou como a burguesia cafona colonial prefere: *rooftops*) são oferecidos a valores tão altos quanto sua proximidade das nuvens. Os valores dos imóveis obedecem a uma lógica de escalada, quanto mais alto, mais caro. E aqui perto do chão, a falta de céu nos faz sufocar.



Manuela Leite, frame do vídeo *Área Nobre,* 2025.

COMO TORNAR-SE IRMÃO: REMINISCÊNCIAS DA VIOLÊNCIA NA DISPUTA FUNDIÁRIA NA REGIÃO AMAZÔNICA

Tomaz Klotzel - http://lattes.cnpq.br/2824405802410679

LISTA DE DEFESAS

DOUTORADO

Título: "Brotamentos: uma reflexão sobre a cerâmica na arte"
Aluno: Fernando Ngan Aidar
Orientador: Norma Tenenholz Grinberg
Data da Defesa: 17/11/2025

Título: "A artisticidade da aula de arte: um paradigma além da linguagem"
Aluno: Giuliano Maurizio Ronco
Orientador: Maria Christina de Souza Lima Rizzi
Data da Defesa: 01/09/2025

Título: "Um jeito de definir transitoriamente - O desenho na vida e na obra de Mário de Andrade"
Aluno: Cristina Paiva
Orientador: Luiz Claudio Mubarac
Data da Defesa: 22/08/2025

Título: "O que s(obra): o passado, o presente e o futuro da performance em instituições museológicas"
Aluno: Marina Ciambra Rahe
Orientador: Dária Gorete Jaremtchuk
Data da Defesa: 11/08/2025

Título: "O “Primitivo” e seus papéis: “Primitivismo” e Arquivo em Manuel de Araújo Porto Alegre, Vicente do Rego Monteiro e Oswald de Andrade"
Aluno: Janaína Nagata Otoch
Orientador: Ana Gonçalves Magalhães
Data da Defesa: 04/08/2025

Título: "Ostranenie e Uma forma para as nuvens - Editar como se sonha"
Aluno: Mariana de Castro Chama
Orientador: Joao Luiz Musa

LISTA DE DEFESAS

Data da Defesa: 18/06/2025

Título: "Quando a obra não está: coletivos e ocupação Prestes Maia"
Aluno: Milena Batista Durante
Orientador: Dária Gorete Jaremtchuk
Data da Defesa: 10/06/2025

Título: "Redes artísticas e teóricas a partir dos cursos de artes visuais na FAAP e na ECA USP em relação com o meio artístico e o mercado na segunda metade do século XX"
Aluno: Danilo Moreira Xavier
Orientador: Maria Christina de Souza Lima Rizzi
Data da Defesa: 26/05/2025

Título: "'Caro maestro e amico': Lionello Venturi e a crítica de arte moderna, entre São Paulo e Buenos Aires."
Aluno: Marina Barzon Silva
Orientador: Ana Gonçalves Magalhães
Data da Defesa: 12/05/2025

Título: "A última bandeira: escultura como imagem na 'capital bandeirante'"
Aluno: Eliane Pinheiro da Silva
Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli
Data da Defesa: 08/05/2025

Título: "A Casa que esquece seus cômodos"
Aluno: Marcos Kaiser Mori
Orientador: Carlos Alberto Fajardo
Data da Defesa: 28/04/2025

Título: "O negativo"
Aluno: Lucas Vieira Eskinazi

LISTA DE DEFESAS

Orientador: Joao Luiz Musa
Data da Defesa: 24/04/2025

Título: "Poor Pop Body Up: coreografias de códigos e informações"
Aluno: Rogério Salatini de Almeida
Orientador: Branca Coutinho de Oliveira
Data da Defesa: 08/04/2025

Título: "Potencial estético da luz da animação maquínica"
Aluno: Sandra Suzana Kaffka
Orientador: Marco Francesco Buti
Data da Defesa: 07/04/2025

Título: "Entre o pincel e o mouse: considerações sobre a pintura na Era Digital"
Aluno: Luciano Santos Deszo
Orientador: Marco Garaude Giannotti
Data da Defesa: 26/03/2025

Título: "Editora Ébria"
Aluno: Wallace Vieira Masuko
Orientador: Carlos Alberto Fajardo
Data da Defesa: 24/03/2025

Título: "Contracorte/Guia para incursão em uma zona aberta ao caos"
Aluno: Laura Huzak Andreato
Orientador: Carlos Alberto Fajardo
Data da Defesa: 20/03/2025

Título: "Sandice Erasma do desencontro fundador da nação brasileira"
Aluno: Filipe Miguel dos Santos Barrocas
Orientador: Mario Celso Ramiro de Andrade
Data da Defesa: 13/03/2025

LISTA DE DEFESAS

Título: "Paisagens Imaginárias"
Aluno: Cleber Alexsander Pereira Nunes
Orientador: Marco Francesco Buti
Data da Defesa: 18/02/2025

Título: "Convivendo com o presente permanente: poéticas em inteligências artificiais"
Aluno: Sergio José Venancio Junior
Orientador: Silvia Regina Ferreira de Laurentiz
Data da Defesa: 13/02/2025

Título: "Relógio de artista: dinâmicas em um inventário de oscilações temporais"
Aluno: Miguel Alonso Araujo Carvalho
Orientador: Silvia Regina Ferreira de Laurentiz
Data da Defesa: 23/01/2025

MESTRADO
Título: "A ausência do corpo como presença ou o vestígio como inscrição performativa"
Aluno: Carla Hage Chaim
Orientador: Mario Celso Ramiro de Andrade
Data da Defesa: 27/11/2025

Título: "Latin Grufti: O Gótico como gatilho e alvo na produção entre artes plásticas e música"
Aluno: Talita Bazzo Rauber
Orientador: Mario Celso Ramiro de Andrade
Data da Defesa: 21/11/2025

Título: "Considerações sobre a presença de contadoras de histórias em obras literárias. A Arte de SerEstar histórias"
Aluno: Yohana Inês Ciotti Back

LISTA DE DEFESAS

Orientador: Regina Stela Barcelos Machado
Data da Defesa: 10/11/2025

Título: "O elemento parietal na arte funerária de escultores ítalo-brasileiros no Cemitério São Paulo"
Aluno: Luciano Marques Sacheto
Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli
Data da Defesa: 17/10/2025

Título: "A Forma do Fogo: Escritos"
Aluno: Maria Fernanda Miguel Colus
Orientador: Joao Luiz Musa
Data da Defesa: 13/10/2025

Título: "A paisagem enquanto espaço de identidade e pertencimento"
Aluno: Daniele Kusunoki Shirozono
Orientador: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro
Data da Defesa: 10/10/2025

Título: "A Terra Tremeu Primeiro Aqui"
Aluno: Carime Fernandes Elmor
Orientador: Mario Celso Ramiro de Andrade
Data da Defesa: 07/10/2025

Título: "Tempo e fragmentação na narrativa: da cena à imagem"
Aluno: Marcela Aquarone Salzstein
Orientador: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro
Data da Defesa: 18/09/2025

Título: "POR UMA PEDAGOGIA SENSÍVEL À PAISAGEM: aprendizados entre ateliê, natureza e itinerância"
Aluno: Rayssa Roman Fleury de Oliveira

LISTA DE DEFESAS

Orientador: Sumaya Mattar
Data da Defesa: 05/09/2025

Título: "Do corpo no tempo: percepção, fragmentação e cartografia na obra de Jasper Johns"
Aluno: Caio de Sousa Feitosa
Orientador: Liliane Benetti
Data da Defesa: 01/09/2025

Título: "Ação e Afeto: O programa de exposições "Fotógrafos da Cidade" na política cultural durante o Governo Erundina"
Aluno: Felipe Garofalo Cavalcanti
Orientador: Domingos Tadeu Chiarelli
Data da Defesa: 20/08/2025

Título: "Realejo"
Aluno: Anabel Antinori Lessa Melillo
Orientador: Marco Garaude Giannotti
Data da Defesa: 12/08/2025

Título: "rua da consolação"
Aluno: Rafael Dutra Aguaio
Orientador: Marco Francesco Buti
Data da Defesa: 26/06/2025

Título: "Tramas e territórios: tecendo percursos interculturais em arte e educação com crianças migrantes"
Aluno: Elaine da Silva Santana
Orientador: Alberto Roiphe Bruno
Data da Defesa: 30/05/2025

LISTA DE DEFESAS

Título: "Produções artísticas e projetos educacionais na ocupação “Penha Pietra´S'"
Aluno: Gabriela Azevedo Moretti
Orientador: Alberto Roiphe Bruno
Data da Defesa: 30/05/2025

Título: "Esculturas orgânicas"
Aluno: Mônica Costa Ventura de Oliveira
Orientador: Lúcia Machado Koch
Data da Defesa: 17/03/2025

Título: "Itacitra ou Itatraci ou Ciitatra ou Citraita ou Traciita ou Traitaci"
Aluno: Romeu Mizuguchi
Orientador: Lúcia Machado Koch
Data da Defesa: 07/02/2025

Título: "Texto, visualidade e movimento: do filme-texto ao datilograma"
Aluno: João Reynaldo de Paiva Costa
Orientador: Monica Baptista Sampaio Tavares
Data da Defesa: 16/01/2025

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.

© 2025 dos autores e da ECA | USP

distribuição on-line / dos editores
textos Edita Book
títulos e notas Univers LT Std
capa João Luiz Musa, Evandro Carlos Jardim e Leonardo Nones