

29

v. 13, n. 29, set-dez. 2023

PPG  Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG



PRPG

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO

UF  G


©2023, Programa de Pós-graduação em Artes (EBA/UFMG)

Todos os direitos reservados, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores, estando as normas técnicas de acordo com as referências de seus países.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) – Programa de apoio a publicações científicas e tecnológicas – publicação de periódicos científicos institucionais.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

Pós [recurso eletrônico]: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. –
Vol. 13, n. 29 (set-dez. 2023). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas
Gerais, Escola de Belas Artes, 2008-

A partir de 2011 também em meio eletrônico.

Modo de acesso: Internet.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

ISSN 1982-9507

ISSN ELETRÔNICO 2238-2046

1. Artes – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 700

CDU: 7

CONTATO

Programa de Pós-graduação em Artes

Escola de Belas Artes

Av. Antônio Carlos, 6627. Pampulha. Sala 2025.

CEP 31270-901 Belo Horizonte, MG

E-mail: revistapos.ppga@gmail.com

Site da Revista Pós: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/index>

Site do PPG Artes EBA/UFMG: <http://eba.ufmg.br/pos>

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes – EBA/UFMG

ISSN 1982-9507 - ISSN eletrônico 2238-2046

Publicada desde 2012

Periodicidade quadrimestral desde 2021

Bases Indexadas: Sistema de Periódicos SEER

Diretório de Periódicos da UFMG

Classificação Qualis Periódicos da CAPES: A1

Revisão por pares

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Dra. Sandra Regina Goulart Almeida

PRÓ-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO: Dra. Isabela Almeida Pordeus

PRÓ-REITOR DE PESQUISA: Dr. Fernando Marcos dos Reis

Escola de Belas Artes

DIRETOR: Dr. Cristiano Gurgel Bickel

Revista Pós

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES: Dra. Mariana de Lima e Muniz

EDITORAS-CHEFE: Dra. Rachel Cecília de Oliveira; Dra. Rita Lages Rodrigues

Conselho Editorial

Dr. Agnaldo Farias – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Alda Costa – Universidade Eduardo Mondlane – Moçambique

Dra. Ana Mae Barbosa – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ana Magalhães – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Ester Trozzo – Universidad Nacional de Cuyo – Argentina

Dra. Flávia Cesarino Costa – Universidade Federal de São Carlos – Brasil

Dra. Giselle Beiguelman – Universidade de São Paulo – Brasil

Dra. Giselle Guilhon – Universidade Federal do Pará – Brasil

Dra. Lisbeth Rebollo – Universidade de São Paulo – Brasil

Dr. Luiz Camillo Osório – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Brasil

Dra. Maria Angélica Mellendi – Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil

Dra. Marina Garone Gravier – UNAM – México

Dr. Moacir dos Anjos – Fundação Joaquim Nabuco – Brasil

Dra. Rita Macedo – Universidade de Nova Lisboa – Portugal

Dra. Simone Osthoff – Penn State University – Estados Unidos da América

Comitê Editorial por Linha de Pesquisa do PPG-Artes EBA/UFMG

ARTES DA CENA: Dr. Marcelo Rocco

ARTES E EXPERIÊNCIA INTERARTES NA EDUCAÇÃO: Dr. Tiago Cruvinel; Dra. Gabriela Córdova Christóforo

ARTES VISUAIS: Dra. Angélica Adverse; Dr. Marcelo Wasem

CINEMA: Dr. Rafael Conde

PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: Dra. Yacy-Ara Froner

POÉTICAS TECNOLÓGICAS: Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

PROJETO GRÁFICO: Núcleo de Produção em Artes Gráficas

PROJETO GRÁFICO (VERSÃO ELETRÔNICA): Dr. Virgílio Vasconcelos

DESIGN E DESENVOLVIMENTO WEB: Dr. Virgílio Vasconcelos

BIBLIOTECÁRIOS: Anderson Moraes Abreu e Luciana de Oliveira Matos Cunha

REVISÃO: Daniela Menezes

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Garcia

IMAGEM DA CAPA: Carolina Botura, *Árvore*, 2021. Acrílica sobre papel, 152 x 95cm

Agradecemos aos autores e artistas que contribuíram para a elaboração deste número.

Sumário

Elisa Martins da Silveira: uma "primitiva" entre os concretos	6	FELIPE SCOVINO
Manet: erotismo pictórico	33	MATHEUS MADEIRA DRUMOND
Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)	63	ANDRÉ CABRAL HONOR
"SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!": Contestações táticas ao regime de expropriação artística negra	91	EMANUELE DE FREITAS BAZÍLIO; DANIEL MEIRINHO
<i>The Dark Side of Floripa: Ecosofia Apocalíptica, Arte-Encruzilhada e Paisagens Entrópicas</i>	118	CARLOS EDUARDO DA SILVA; HELENO S. DE MENDONÇA ROCHA
<i>Projeto DIVISA: ou a travessia como trabalho instaurador de modos de existência</i>	134	LINDOMBERTO FERREIRA ALVES
A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração	156	MARIAH BOELSUMS
<i>The Clopen Door: o fogo paradoxal na videoarte de Thiago Rocha Pitta</i>	175	GUILHERME CARRÉRA
O traço como reinscrição política no filme <i>Apiyemiyeki?</i>	194	GIULIANNA RONNA; CRISTIANE FREITAS GUTFREIND
Improvisação e encarnação no <i>Les Copiaus</i> de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe	216	RODRIGO CARDOSO SCALARI
Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros	236	GUILHERME XAVIER; OZANA HANNESCH; GUADALUPE CAMPOS
Ensaio visual		
Banca	267	DEBORA PAZETTO; KAMILLA NUNES
Jogo de Cor	286	MARINA BORTOLUZ POLIDORO
Temporalidades	295	EVA ALVES LACERDA; SILVANA BARBOSA MACEDO
Lembranças de um vazio	307	DIORGENES PANDINI

Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos

*Elisa Martins da Silveira: a “primitive” among
concrete artists*

*Elisa Martins da Silveira: una “primitiva” entre
los artistas concretos*

Felipe Scovino¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: felipescovino@eba.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3308-9382>

RESUMO

O artigo investiga os primeiros anos de trabalho de Elisa Martins da Silveira (1912-2001). Sua produção, que naquela altura era identificada como arte “primitiva” ou “ingênua”, consegue em pouco tempo integrar o Grupo Frente (1954-1956), um dos primeiros compromissos estéticos vinculados a uma discussão sobre arte de vanguarda no país. O trabalho de Silveira foi rapidamente legitimado, institucionalizado e premiado. Mas, passados 68 anos da sua segunda premiação pela Bienal de São Paulo, quem conhece a obra de Silveira? Discutir o início de seu trabalho, quando estava envolvido na seara do que era moderno nos anos 1950, em um momento de profunda transformação institucional é uma chave deste artigo.

Palavras-chave: *Elisa Martins da Silveira. Grupo Frente. Modernidade. Arte primitiva.*

ABSTRACT

The paper traces the first years of work by Elisa Martins da Silveira (1912-2001). Her production, which at that time was identified as “primitive” or “naïve” art, was soon able to take part of the Grupo Frente (1954-1956), one of the first art movement linked to a discussion on avant-garde in Brazil. Silveira’s oeuvre was quickly legitimized, institutionalized and awarded. But 68 years after her second award at the Bienal de São Paulo, who knows Silveira’s work? Discussing the beginning of her work, when it was

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

involved in the field of what was modern in the 1950's, at the times of profound institutional transformation is the key point of this paper.

Keywords: *Elisa Martins da Silveira. Grupo Frente. Modernity. Primitive Art.*

RESUMEN

El artículo investiga los primeros años de trabajo de Elisa Martins da Silveira (1912-2001). Su producción, que en ese momento era identificada como arte "primitivo" o "naïf", pronto logró integrar el Grupo Frente (1954-1956), un de los primeros grupos estéticos vinculados a una discusión sobre el arte de vanguardia en el país. La obra de Silveira fue rápidamente legitimada, institucionalizada y premiada. ¿Pero 68 años después de su segundo premio en la Bienal de São Paulo, ¿quién conoce la obra de Silveira? Discutir el inicio de su obra, cuando se involucró en el campo de lo moderno en la década de 1950, en un momento de profunda transformación institucional, es un aspecto clave de este artículo.

Palabras clave: *Elisa Martins da Silveira. Grupo Frente. Modernidad. Arte primitivo.*

Artigo recebido em: 26/04/2023
Artigo aprovado em: 19/09/2023

Escrever sobre Elisa Martins da Silveira (1912-2001) é ao mesmo tempo debater a perspectiva do moderno acerca da produção de arte no Brasil nos anos 1950 e se enveredar por uma historiografia cambaleante sobre artistas que ainda se mantêm na periferia, apesar da sua contribuição inestimável para uma visão heterogênea sobre arte brasileira. O artigo investiga, através da análise de seis obras, todas pertencentes a acervos públicos brasileiros, os primeiros anos de trabalho dessa artista piauiense que começa a pintar com cerca de 40 anos de idade. Sua produção, que naquela altura era identificada como arte "primitiva" ou "ingênua", consegue em pouco tempo integrar o Grupo Frente (1954-1956), um dos primeiros compromissos estéticos, baseado no Rio de Janeiro, vinculados a uma discussão sobre arte de vanguarda. O Frente era fortemente interessado na pesquisa pelas linguagens construtivas, mas também, como índice desse novo estado moderno propalado por Ivan Serpa e Mário Pedrosa, entendia que a produção figurativa "primitiva" possuía uma sensibilidade "espontânea" (Maurício, 1955, p. 14) que não podia ser dispensada. O trabalho de Silveira foi rapidamente legitimado, institucionalizado e premiado. Mas, passados quase 70 anos da sua segunda premiação pela Bienal de São Paulo, quem conhece a obra de Silveira? Por que seu

nome é pouco discutido na historiografia contemporânea e mesmo a história das exposições praticamente a negligenciou? Discutir o início de seu trabalho, quando estava envolvido na seara do que era moderno nos anos 1950, em um momento de profunda transformação institucional no cenário dos museus brasileiros e do debate entre figurativismo e abstracionismo, é uma chave e motivo deste artigo.

Nascida em Teresina, Silveira é transferida em 1952 para o Rio de Janeiro por conta de seu trabalho como funcionária pública.² Em agosto desse mesmo ano, inicia seus estudos em arte frequentando os cursos oferecidos por Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), que naquela altura funcionava no ginásio do IPASE, na Rua Pedro Lessa, Centro da cidade, transferindo-se em seguida para uma sala no 23º andar do Edifício Darke, na Rua 13 de maio. Foi da primeira turma de alunos adultos, porque Serpa também lecionava para crianças, que saíram alguns dos integrantes do Grupo Frente. Além das aulas, o Frente se reunia nas casas de Serpa, Décio Vieira, Lygia Pape e de Pedrosa. “Levávamos trabalhos, discutíamos, almoçávamos. Ivan era o elemento aglutinador das reuniões” (Silveira *apud* Morais, 1984). As figuras de Serpa e Pedrosa eram muito presentes para esse núcleo moderno do Rio de Janeiro, levando Serpa inclusive a dizer, quando perguntado sobre a influência de Pedrosa, que “não temos nenhum orientador artístico. Mário Pedrosa é simplesmente um bom amigo, com o qual conversamos sobre problemas de arte” (Maurício, 1955, p. 14). É largamente explorada pela historiografia a forma muito peculiar como Pedrosa constituía novas redes, significados e possibilidades sobre o moderno nas artes visuais. É notório, por exemplo, o seu interesse, assim como o de Serpa, ao menos desde o fim dos anos 1940, pela produção de arte de pacientes esquizofrênicos, especialmente aqueles internados no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Em meados do século, tanto a arte das crianças como a dos internos haviam sido consideradas por Pedrosa como mais capazes de “libertar os criadores, que se esqueceriam de associações mentais já feitas, já acorrentadas, automaticamente, a certas fórmulas” (Pedrosa, 1996, p. 48). As chamadas artes “virgem” e “primitiva”, termos postos em questão nos últimos anos por sua abordagem pejorativa, racista e classista, também eram produções que atraíam os olhares dos dois. Como afirmou o crítico (Pedrosa, 1978, p. 2), “toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos”. Não é à toa que Pedrosa, logo após o incêndio que destruiu parte do MAM Rio em julho de 1978, envolve-se no esforço de recuperação do Museu e defende a sua reformulação, com um novo modelo –

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

o Museu das Origens. Esse museu seria subdividido em cinco módulos interligados: um módulo de arte indígena; um módulo de arte negra (brasileira e africana); um módulo de arte virgem (arte do inconsciente e das crianças); um módulo de artes populares; e um módulo dedicado à arte moderna e à produção contemporânea. Como pontua Parracho (2019, p. 404):

O projeto de um Museu das Origens se colocava, portanto, numa chave de renovação, em que mais uma vez a arte poderia servir para transformar experiências, não mais remetendo ao futuro, mas encontrando num mundo originário um vínculo afetivo capaz de, para Pedrosa, mudar um sistema capitalista em decadência que era também tragédia da cultura.

A proposta para o Museu das Origens representava também um paradigma para a ideia de modernidade nas artes no país, que já era gestada pelo crítico pelo menos desde os anos 1940. Como acentua Parracho (2019, p. 407), “se para alguns o futuro da arte moderna estava na experimentação, para Pedrosa o processo havia chegado a seu limite e sua reformulação passava pelo encontro de formas artísticas que estavam para além da alta cultura.”

O que a obra de Elisa Martins da Silveira traz à nossa compreensão do moderno na arte do Brasil de meados dos anos 1950? De modo geral, são uma contradição os temas populares de Silveira ao predomínio de uma cultura racional e de uma acelerada modernização que estariam associadas ao desenvolvimento da arte concreta. Cabañas (2019, p. 209) traça uma análise definidora sobre esse contexto:

No final da década de 1940 e início da década de 1950, Pedrosa articulou os contornos de um campo discursivo no qual a arte moderna poderia ser compreendida como *afetiva*. Ademais, sua discussão da arte moderna era bastante inclusiva e favorável a diferentes genealogias da história da arte, como quando ele indicou Paul Klee e não Pablo Picasso como uma possível origem e referência para o modernismo brasileiro. Fundamental para o pensamento de Pedrosa é sua teorização de uma vontade de configuração comum a todos, uma convicção que subentende sua inclusão de diferentes tipos de artista (por exemplo, os alienados e os autodidatas). Para Pedrosa, o que todos os produtores criativos compartilham é um impulso à configuração – uma vontade de conformar, formar, criar, construir – que não está exclusivamente atrelado a um estilo formal (por exemplo, realista, expressionista, abstrato), tampouco é redutível a um movimento histórico (concretismo) ou à psicologia de um artista individual (como no surrealismo).

A dramatização de representações populares no trabalho de Silveira corresponderia à discussão de Pedrosa sobre o “poder fisionômico da arte, por meio do qual o contrato relacional com o espectador não é nem racional nem puramente visual, mas imbuído de sentimento” (Cabañas, 2019, p. 209).

Em dezembro de 1973, Silveira concede uma entrevista a *O Jornal* em que declara que “não falo por delicadeza, só me comunico quando me agrada. A mim não constrange ficar calada quando todo mundo espera que eu diga alguma coisa” (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4). O tom de sua argumentação explicita o lugar de uma produção marginal às narrativas oficiais da arte naquele tempo. Em meados de 1954, quando o Grupo Frente é formado tendo Serpa, Pedrosa e o jovem crítico Ferreira Gullar, que inclusive escreverá o texto de apresentação da primeira exposição na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) em 1954,³ como líderes intelectuais e propagadores de novas ideias acerca de um alargamento sobre o campo da história da arte que passava fortemente pela produção das linguagens construtivas, qual seria o lugar de uma produção “ingênua”, quase como um contraponto aos sofisticados pensamentos e elaborações geométricas de matriz europeia, como a de Silveira? No texto de apresentação da segunda mostra coletiva do Frente, Pedrosa (1987, p. 231) escreve que

A ideia de grupo é suspeita e mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer abstracionismo, concretismo, expressionismo, futurismo, cubismo, realismo, neo-realismo e outros ismos.

Numa tentativa de responder à última pergunta lançada, segue outro trecho, que ao menos contextualiza a reunião do Frente: “não se juntam esses artistas em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou por acaso. A virtude maior deles continua a ser a que sempre foi: horror ao ecletismo” (Pedrosa, 1987, p. 231). Percebe-se que há um espanto do crítico ao evidenciar o caráter de distinção de Silveira assim como de Carlos Val, os únicos figurativos na exposição. Pedrosa (1987, p. 233) afirma esse espaço ao escrever que:

Reservemos, entretanto, umas linhas para dizer algo sobre a presença aparentemente insólita aqui de individualistas rebeldes, como Elisa Martins ou o rapazola Carlos Val. A primeira faz, como já é notório, uma pintura toda instinto, mas em que a “figura” é de tal modo detalhada que acabam os seus pormenores transformados em traços, em planos, em puro tom. Daí resulta na tela uma costura ou bordado colorido e brilhante de muita riqueza pictórica. O ambiente como que rarefeito de

concretistas e abstracionistas experimentais, no qual aliás Elisa se formou, parece ser o que melhor estimula as reações de seu temperamento direto, simples, avesso às teorias.

O caráter de alteridade é central na inclusão dos dois no Frente, ressaltando, no caso de Silveira, a multiplicidade de cores e a espontaneidade da forma, isto é, uma linguagem visual dotada, em alguns casos, de referências às culturas, festividades e ritos nordestinos que criavam quase uma oposição à atmosfera urbana e desenvolvimentista do Rio de Janeiro. A referência ao bordado e costura é outra forma de distinguir a obra tanto pela via da qualidade estética quanto da diferença em relação aos seus pares de Frente, mas evocando o traço da gestualidade e, por que não, o caráter folclórico da obra. Como podemos observar, há uma análise pendular, situando Silveira tanto como uma artista com amplo repertório e com obra qualitativamente exemplar quanto como uma pintora figurativa que detinha seu espaço entre a geração construtiva de vanguarda justamente pela excelência e pelo regime de diferença que seu trabalho possuía em relação a um debate sobre abstração geométrica, ampliar a heterogeneidade do que se compreendia sobre arte. O cuidado ao criar esse espectro mais diverso sobre a produção artística fica expresso nessa passagem do texto: “pois olhem, é só olhar: aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark” (Pedrosa, 1987, p. 231), quando, ao invés de aproximar Val e Silveira – o que seria mais lógico em um viés conservador –, o que foi feito foi o diálogo plástico-conceitual entre as produções figurativas e concretistas.

Os cursos ministrados por Ivan Serpa significavam para Silveira a possibilidade de se “atualizar com o que estava acontecendo no mundo” (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4) e o começo da sua trajetória como pintora. Estando na capital federal, a pintora autodidata tinha interesse em ampliar o seu espectro de conhecimento sobre as artes. Curioso é que, estando próxima de duas figuras centrais para o estudo e debate sobre a produção de artes visuais de tendência construtivista no país como Pedrosa e Serpa, Silveira se manteve condizente com uma produção figurativa. “Sentia-me um pouco perdida, você pode imaginar o que era Teresina há vinte anos atrás. Foi só por isso que resolvi estudar, jamais imaginava que me tornaria uma pintora” (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4). Mas duas falas de Serpa nos ajudam a entender o que representava o trabalho de Silveira para esse novo pensamento moderno. Comentando sobre as bases do Grupo Frente, Serpa diz a

Mauricio Rabello que “as únicas condições para participar do Grupo Frente são: não ter compromisso com as gerações passadas, ser jovem e ter boa vontade para o trabalho” (Serpa *apud* Moraes, 1984). Em depoimento a Jayme Maurício, explica que os objetivos do Frente são:

de um modo geral estamos de acordo com determinados pontos de vista estéticos, como no caso dos não-figurativos que no Grupo Frente predominam. Essa circunstância, porém, é meramente acidental. Entre os componentes temos, por exemplo, Elisa Martins da Silveira, que é primitiva; temos Carlos Val, que, apesar de sua forma começar a adquirir um sentido de organização abstrata, mantém-se fiel à figura (Serpa *apud* Maurício, 1955, p. 14).

E continua:

Percebi que vários elementos apresentavam invulgares qualidades sensitivas para com o fenômeno artístico. Ocorreu-me a ideia de um grupo onde todos fôssemos independentes e trabalhássemos lado a lado, em harmonia. A ideia encontrou acolhida entusiástica (Serpa *apud* Maurício, 1955, p. 14).

É preciso situar a questão, pois, embora houvesse um interesse substancial de Serpa, Pedrosa e Gullar pelas linguagens abstrato-geométricas, havia um olhar especial desses críticos e artistas para uma produção fugidia, digamos assim. Serpa ensinava arte às crianças e tinha interesse em estudar, assim como Pedrosa, e eventualmente expor essa produção. Juntos publicaram o livro *Crescimento e Criação*, em 1954, sobre as experiências no ensino da arte para crianças. Pedrosa também compreendia que a modernidade passava por uma amplitude do fazer e do próprio reconhecimento do que era arte. Seu interesse pelas culturas indígenas, assim como pelo que produziam os internos de hospitais psiquiátricos – interesse também dividido com Serpa –, fomentou o que ele chamou de “arte virgem”. A atenção de ambos, presumo, pela arte de Silveira não era por uma perspectiva antropológica que pudesse derivar em um olhar exotizante e folclórico, embora isso não foi impossível de acontecer, mas por um caráter mais abrangente sobre quem produz e o que é classificado como arte. Havia também um sentido político nessa escolha, afinal estamos argumentando, independentemente da qualidade da obra, sobre uma artista mulher, autodidata, nordestina⁴ e religiosa. Seu silêncio e timidez refletem também essa subjetividade:

Vivo apenas para a pintura. Nada disso tudo me interessa. Acho que me dão demais. Tenho muita fé e só entendo esse meu dom como uma dádiva de Deus. Ninguém me ensinou a pintar e a desenhar, e se todo mundo diz que faço a coisa bem-feita então, é claro, só poderia ser Deus (Silveira *apud* De Farias, 1973, p. 4).

Adensando essa análise, Flávio de Aquino (*apud* De Andrade, 1978, p. 173) comenta que classificar Silveira como

“Primitiva” é certo, embora vago. Elisa é “primitiva”, mas de uma qualidade especial de imaginação e um apuro, de uma distinção que frequentemente a levam ao mundo requintado das miniaturas persas. Seus minúsculos personagens têm as atitudes preciosas dos cortesãos orientais.

Sobre a qualidade do “primitivo”, Celina de Farias (1973, p. 4) comenta que “Elisa se impôs tanto, que é considerada por muitos a maior primitiva da América do Sul. Sua pintura é primitiva, mas primitiva especial, com muita imaginação e apuro. Pode-se até afirmar que é uma primitiva intelectualizada”. Essa afirmação pejorativa atesta o lugar de Elisa de estar dentro e simultaneamente fora do espaço moderno. Silveira ainda era tratada como uma artista menor, como uma “primitiva”, “ingênua”, por conta da acusação de uma simplicidade de sua linguagem visual, do tema popular e, acima de tudo, de sua relativa falta de formação artística, apesar de frequentar as aulas de Serpa e o MAM Rio, de fazer parte de um grupo de vanguarda e ser reconhecida por importantes críticos. Sobre a segunda mostra do Grupo Frente, a revista *Habitat*, de São Paulo, publica uma crítica em que afirma que “o grupo carece de homogeneidade; de um lado, a maturidade de Serpa e a dos demais, inclusive Elisa Martins da Silveira, ‘que, primitivista, está desajustada do Grupo’, e, de outro, os irmãos Oiticica, ‘meros aprendizes em fase inicial’” (Morais, 1984).

A obra de Silveira é desviante sob a argumentação de Becker (2008). O sociólogo (Becker, 2008, p. 22, grifos do original) afirma que determinados grupos sociais

criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras [...]. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso: o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal.

Argumentaria, com mais precisão, que Silveira e sua classificação como artista “naïf” é duplamente desviante. Se essa noção de desvio também passa, embora seja simplório, por um caráter estatístico, “definindo como desviante tudo que varia excessivamente com relação à média” (Becker, 2008, p. 18) já que para muitos críticos a chamada arte naïf não adotaria métodos, formas e conceitos provenientes da alta cultura nem estaria presente de forma robusta em acervos de museus reconhecidos e legitimados pelo meio, por outro lado, era exatamente essa qualidade de

infração ou transgressão que pode ter contribuído para que Silveira e Val fossem “eleitos” por Pedrosa e Serpa e fizessem parte do Grupo Frente. E, mais do que isso, fossem uma contraposição a uma modernidade brasileira que nos anos 1950 se fazia muito presente pelo signo do construtivo. Especialmente para Gullar, Pedrosa e Serpa, era importante demarcar uma modernidade que apontava novos paradoxos para as linguagens construtivas, como já faziam as obras de Lygia Clark e sua teoria da linha orgânica, os móveis com pinturas cinéticas de Abraham Palatnik ou as xilogravuras abstratas de Pape se voltando para uma discussão madura entre cor e luz, assim como reforçar esse desejo “desviante” trazendo as obras de Silveira. É evidente que o interesse estético pela obra da artista sempre foi uma condição vital para a sua participação, como o artigo demonstra. O que o Grupo Frente tinha em comum era o fato de esses artistas, por diferentes razões, serem rotulados como desviantes.

Becker (2008, p. 27) descreve que a categoria “outsider” designa “pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso fora do circuito dos membros ‘normais’ do grupo”. Contudo, o termo contém um segundo significado, cuja análise leva a outro ponto importante: “outsiders’, do ponto de vista da pessoa rotulada de desviante, podem ser aquelas que fazem as regras de cuja violação ela foi considerada culpada [ou julgada]”. Em suma, quem cria as regras? Nesse sentido, é interessante como Gullar, Pedrosa e Serpa, como agentes legitimadores, criam um curto-circuito, pois não só põem em dúvida a carga negativa e pejorativa que o termo “naïf” possuía naquele momento, mas também criam um campo de prospecção para a modernidade no Brasil ao associarem, como grupo ou pertencentes ao mesmo coletivo, linguagens construtivas – que ao menos em outras partes do mundo, incluindo evidentemente Europa e Estados Unidos, já eram signos positivos de um processo de modernização nas artes – e práticas que eram entendidas pelo meio (conservador) da crítica como pinturas “ingênuas”.

A figuração estava sendo posta em questão principalmente por Pedrosa, além de jovens críticos como Ferreira Gullar e artistas que seguiam os seus ideais. Diria que mais especialmente uma figuração que estava atrelada a um pensamento um tanto redutor sobre a paisagem social brasileira. Pedrosa de certa forma expõe uma ambivalência entre o registro pictórico *do* povo e uma ação real e imediata *com* o povo. Em crítica contundente sobre a função social da pintura de Di Cavalcanti, expõe o seu descontentamento com a obra do artista:

Ele quer colocar a vida artística do Brasil na realidade nacional, procurar dar-lhe vida tirada da própria seiva racial, dar sua função social dentro de nossos limites, procurar fazê-la unicamente dependente de um clima afetivo e cultural tão característico nosso. Eu gostaria que Di nos dissesse de que “seiva racial” ele fala: da negra? portuguesa? índia? italiana? Polonesa, síria, turca, judaica, germânica? Ou quer ele sustentar que a única “seiva” que serve para tirarmos dela a famosa e indefinível “arte brasileira” é o velho lugar-comum das “três raças tristes” de que ambos descendemos? (Pedrosa, 1998, p. 187-189).

Pedrosa interroga no mesmo texto que lugar seria o da tradição brasileira que deveria ser resgatado pela arte. De forma contundente e com alto teor de acidez, o crítico aponta que a pintura de Di contraditoriamente “tem a marca de Paris”. Pedrosa, aliás, foi importante para Silveira e sua geração ao pavimentar o terreno ideológico e artístico. O Brasil a ser visto e pensado nas artes não poderia ser uma alegoria do apazível e do apaziguamento, mas um compromisso real e direto com o Outro. Os temas desenvolvidos pela artista, mesmo que festivos, são também reflexo de sua vida no Piauí, suas andanças, vivências e olhares. Vendo de perto o paradoxo entre miséria e riqueza cultural, em seus mais diversos aspectos, daquelas comunidades, a artista, espelho, absorve essa paisagem crítica em seu trabalho. Era fundamental tratar esses indivíduos como corpos com rosto, nome e local de morada. Pois corpos sem rostos e rostos sem corpos, uma tônica na cultura visual brasileira, em particular na (des)aparição de corpos periféricos, deixam em aberto o fosso da alteridade. Como corpos sem rostos, e, portanto, borrados, esses sujeitos politicamente escapam a certas forças e, por isso, amedrontam. Silveira, me parece, é consciente desse dilema e é a partir dali, suponho, que suas escolhas – tendo a diversa paisagem cultural brasileira como protagonista – são feitas.



Figura 1. Elisa Martins da Silveira. *Carnaval*, 1952. Óleo sobre tela. 39 x 56,7 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto: Rafael Adorján.

Se certa parcela do modernismo interpretou a figura da mulher negra e/ou nordestina como um objeto exótico e sensual, Silveira individualizou, deu rosto, nome e lugar para essa mesma mulher. Diferentemente, por exemplo, de parte da obra de Di Cavalcanti que pintava o subúrbio, a mulher preta, as prostitutas, o samba e sua cultura, Silveira toma para si o corpo da gente da periferia, particularmente articulando o Nordeste e a zona rural. A artista detinha outros saberes e visuais que não o da sensualidade de um corpo exuberante. Sua produção, pode-se dizer, possui uma originalidade sobre a paisagem brasileira que a diferenciava, por exemplo, de Portinari e Di Cavalcanti. Não digo apenas a pincelada, o efeito expressivo das figuras, a luz ou outras questões mais técnicas, mas essencialmente o fato de Silveira ter sido “parte” dessa paisagem. Suas pinturas, classificadas como folclóricas (Celina de Farias, em entrevista citada, reforça os estereótipos de “pureza” e “simplicidade” que a pintura de Silveira possuiria), substancialmente apresentam registros e memórias de um lugar do qual ela fez parte. Silveira pinta “de dentro”. Em *Carnaval* (1952), da coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Fig. 1), a cena da festa popular que dá título à obra acontece em uma praça pública. Foliões e foliãs brincam no centro da tela ao som de uma pequena banda abrigada em um coreto à esquerda da obra. Mascarados e fantasiados, os corpos

não irradiam exatamente sensualidade, mas alegria e despojamento. Não há malícia na reunião de corpos que festejam a alegria da festa e do conagração. É outra perspectiva sobre a atmosfera dionisíaca do carnaval que Silveira lança: sem perder o foco do prazer, a artista prefere documentar a extroversão e a satisfação em vez da eroticidade da festa. Essa escolha é brilhante para pensarmos em um regime moderno de produção nas artes visuais brasileiras que privilegia a subjetividade e o imaginário da festa e não do eros. Nesse sentido, a proximidade de Silveira com o ambiente musical da obra de Heitor dos Prazeres é altamente pertinente. Ambos são orgulhosos de seus espaços (o interior e o Nordeste, o morro e a favela), os consagram enquanto acontecimentos que estão sempre em movimento, os exibem porque conhecem profundamente e os tornam evidentes pela força de seu júbilo e não pelas mazelas que sofrem. Essa análise cria enlace com o posicionamento de Gullar sobre o que qualificaria a arte moderna naquele momento. No contexto da terceira exposição do Grupo Frente, realizada em 1956, da qual Silveira também participa, o crítico afirma que:

O Grupo Frente é o que há de mais importante, porque representa a libertação da arte brasileira dessa espécie de lodaçal em que ela caiu, essa coisa estagnada, que tem como representante mais alto, mais notório, o sr. Cândido Portinari. Se não fosse o Grupo Frente, Portinari estaria sozinho para liderar o grande movimento de retorno da arte brasileira aos quadros patrióticos de batalhas históricas e retratos de generais com bigodes ou sem bigodes (Gullar, 1956, p. 5). *Crianças brincando* (1953), obra do acervo do Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro/Fundo Z (Fig. 2), traz um debate pertinente sobre como Silveira rapidamente construiu seu caminho e conscientemente, ou não, trilhou um debate sobre outras possibilidades a respeito de ilustrar e compreender a diversidade sobre cultura brasileira, que não apenas pela via de um modernismo oficial e, como dito, distante, particularmente no caso de Portinari, da biografia do artista. A paisagem desse óleo sobre tela é algo recorrente no trabalho de Silveira: a praça. É no espaço público que as brincadeiras acontecem, assim como a interação entre as crianças. Cercadas por árvores, com a vegetação tendo mais protagonismo que os prédios que ladeiam a praça, os jovens criam seus próprios jogos. De escorregas a cabra-cega, passando por balanços e jogos de corrida. Há um senso comunitário, porque o que se propaga é a troca e a harmonia. Ninguém está sozinho. Não há uma crítica social direta, o que também não quer dizer, de forma alguma, que a obra é alienada das questões do seu tempo. O que se apresenta é uma forma utópica e moderna de

mundo que, inserido no processo desenvolvimentista e capitalista, vislumbrado no signo da máquina e do tempo acelerado, desdobra-se numa espécie de antítese: o que sobressai é o jogo e o gozo, uma espécie de dispêndio improdutivo se pensarmos numa lógica produtivista. A escala das crianças é um tanto fora do padrão. São figuras agigantadas e fora de proporção se comparadas com as árvores e brinquedos da praça. Mas suponho que essa escolha é uma ação justificada para valorar essa atmosfera de comunhão que prevalece na pintura.



Figura 2. Elisa Martins da Silveira. *Crianças brincando*, 1953. Óleo sobre tela. 81,5 x 100 cm. Co-
leção MAR – Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro/Fundo Z.
Foto: Mário Grisolli.

O reconhecimento institucional de Silveira é rápido. Antes mesmo do surgimento do Grupo Frente, a artista recebe o Prêmio Carmen Dolores Barbosa de aquisição na categoria pintura nacional na II Bienal de São Paulo, em 1953. Serpa, seu professor, também é premiado na mesma categoria.

No ano seguinte, participa de exposições coletivas no MAM Rio (incluindo uma mostra chamada Cubista, o que reforça a ideia de uma leitura mais ampla realizada no Brasil sobre as relações acerca do construtivo) e do pavilhão brasileiro na Feira Nacional de Lausanne. Em 1955, participa da Exposição da Conferência Interamericana de Caracas em companhia de artistas construtivos como Ivan Serpa, Décio Vieira, Lygia Clark e Abraham Palatnik, aproximando mais uma vez a sua pintura “ingênua” das linguagens geométricas. Ainda em 1955, recebe outro prêmio aquisitivo, também na categoria pintura nacional, na III Bienal de São Paulo. Nesse mesmo ano, em entrevista ao jornal *Tribuna da Imprensa*, declara que, “se sou ou não uma pintura primitiva, não considero isso problema meu e sim da crítica” (Não..., 1955, p. 1). Na mesma entrevista, quando questionada sobre a premiação e o significado do termo moderno empregado à arte, a artista responde: “Estou sempre insatisfeita com a minha produção. O que tenho é medo de aprender maneirismos. Prefiro continuar como realmente sou” (Não..., 1955, p. 1). Essas sentenças poderiam ser uma resposta inconsciente às premissas de Celina de Farias sobre o fato de a pintura de Elisa ser “simples” e “pura”. Se, para parte da crítica, qualificações como “primitiva”, “pura”, “simples” e “ingênua” eram atribuições que traziam um estado qualitativo a uma produção que se mantinha fiel a certa atmosfera figurativa e regionalista, que de alguma forma mantinha a tradição de uma pintura de paisagem e de retrato, particularmente produzida por uma artista autodidata, que se voltava para o que acreditava ser o Brasil interiorano, dotado de tradições e ritos que mereceriam ser protagonizados e perpetuados por meio de traços e gestos muito particulares de um certo estado “rudimentar”, isto é, não acadêmico, Silveira apontava outra direção. Primeiro, afirmava o estado de artista e não de artesã ou autodidata. Nas poucas entrevistas que concedeu, fez questão de pontuar categoricamente a sua formação nos cursos oferecidos no MAM Rio e o seu compromisso em estudar e abordar o signo da modernidade. Quando começou sua trajetória, a artista estava em um dos dois centros de estudos mais destacados sobre arte de vanguarda no país. Apenas esse ponto já coloca em questão a acusação pejorativa de sua obra ser considerada ingênua. Não é à toa que ela própria coloca em dúvida, nessa entrevista (Não..., 1955, p. 1), essa relação. A artista integra o Frente, é duplamente premiada na Bienal de São Paulo, participa de seguidas exposições no país (incluindo a IV, V e VI edições da Bienal de São Paulo) e é legitimada pelas mais importantes instituições brasileiras (em 1960, recebe o segundo prêmio de pintura referente ao Prêmio Leirner de Arte Contemporânea). Lembrando que os prêmios aquisitivos concedidos pela Bienal de São Paulo fizeram com que suas pinturas, *Praça Paris* (1953) e *Casamento* (1955), integrassem o acervo do Museu de Arte

Moderna de São Paulo.⁵ Em 1953, a artista ainda doa uma obra ao MAM Rio (II Exposição..., 1953, p. 7). Silveira também afirma constantemente o seu lugar de nascimento, a sua origem, ao realizar o registro das festas populares (particularmente as festas juninas), dos rituais religiosos e da paisagem de sua infância e juventude. Reforçando que esse registro pictórico é permeado robustamente por um conhecimento amplo de matrizes europeias e latinas da arte moderna. A ingenuidade, portanto, é posta em prova.

É perspicaz a forma como Silveira se sente em relação à sua participação no Grupo Frente:

Quando se formou o Grupo, eu já estava no curso do Museu [de Arte Moderna do Rio de Janeiro], que foi de onde ele surgiu. Mas não me considero do Grupo, em matéria de pintura, porque não estou integrada nas suas pesquisas. Considero-me, entretanto, participante do referido Grupo pelo seu espírito (Não..., 1955, p. 1).

Parte dos artistas na primeira exposição do Frente eram alunos do curso de Ivan Serpa, que, impressionado com a qualidade das produções, decide tornar públicas essas obras. Silveira não participará dessa exposição, apesar de fazer parte do Grupo. Em matéria sobre a exposição, é afirmado que Ivan Serpa forma o Grupo porque “visa uma pintura de vanguarda. [O Grupo] foi formado por ter sido sentida uma afinidade entre os artistas que o integram” (Queremos..., 1954, p. 5). A matéria também destaca que apenas dois dos artistas do Grupo são figurativos: Silveira e Carlos Val. Serpa parece ter uma visão próxima à de Pedrosa no tocante a como a arte moderna poderia ser entendida e qualificada. Livre de amarras, o signo moderno não necessariamente passava por uma exclusividade que o limitava a uma linguagem abstrata. Serpa estava interessado na “qualidade da obra”, pois “não há preocupação de ser abstrato ou concreto” (Serpa *apud* Queremos..., 1954, p. 5). Com isso, Serpa e por tabela Pedrosa, que assinará o texto da II Exposição do Grupo Frente em 1955 no MAM Rio, ampliam também o escopo sobre o lugar e a formação do artista. O novo ambiente moderno das artes visuais brasileiras não se tratava apenas de uma discussão sobre linguagem, mas, arriscaria dizer, de uma associação entre linguagem e quem a pratica. Não é à toa que Serpa lecionará seguidamente cursos para crianças e Pedrosa se interessará ao longo da vida por uma produção, digamos, periférica, como relatado. A modernidade, da qual Serpa e Pedrosa, além de Gullar, tomam as rédeas, passava também por um estudo, debate e legitimação de práticas e indivíduos que estavam à margem da história da arte no Brasil.

Já para Silveira, a modernidade constituiu-se em um espaço exclusivo, de difícil negociação com outros artistas contemporâneos. Não eram paisagens interioranas que reforçavam ou se aproximavam de uma geometria, signo ou linguagem de tendência construtiva de matriz europeia, como foi o caso de Volpi, mesmo que essa ação não tenha sido consciente por parte do artista. Em Silveira, não havia o desejo de constituir um diálogo associativo com o que estava sendo feito naquele momento, nos anos 1950 e 1960, com o “novo”, que se traduzia particularmente no aspecto construtivo. Seu modo particular de ver o mundo se aproxima, temporal e conceitualmente, das obras de Djanira e Heitor dos Prazeres, por exemplo. Sobre as relações de proximidade e (mais fortemente de) distanciamento entre Silveira e Volpi no que se refere ao signo do popular, Gullar (1957b, p. 9) comenta que:

Tanto para Elisa Martins da Silveira, como para Heitor dos Prazeres e José Antônio da Silva, a tela não é, antes de ser usada, um espaço a resolver, mas o lugar onde eles nos vão mostrar certas coisas que viram, imaginam ou recordam. É certo que, mesmo nesses artistas naïfs a expressão se submete a exigências de organização, de conjunto, mas o efeito que tem em vista não reside nessas soluções de equilíbrio. A constante de sua arte é a profusão de elementos, a minúcia do detalhe, a falta de monumentalidade. As características de Volpi se situam no outro polo: a economia de elementos, a ausência de detalhes minuciosos, a construção ampla, arejada, monumental.

O aspecto musical e a atmosfera de alegria de Prazeres também estão nas cenas de casamento e procissão da artista. Ademais, se Djanira retratou o subúrbio e o seu tempo desacelerado e festivo, apesar das adversidades, Silveira se voltou para as memórias do Nordeste. Em *Casamento*,⁶ vemos a cena ricamente ilustrada do interior de uma igreja com todos os personagens (noivos, padre, madrinhas, imagens de Cristo e demais convidados) voltados para o espectador. É um ritual celebratório que inclui aquele que assiste; aquele que está fora da pintura é convidado também a participar. A obra não apenas documenta um ritual que possui grande significado em um país católico, mas faz uso de artifício que transgride de certa forma a lógica da observação de uma pintura. Uma cena de casamento em uma pequena igreja com os convidados vestidos com roupas de linho, babados, transparências, paletós e calças com motivos em xadrez fugindo de uma certa normatização de indumentária europeia – com poucas variações de cor, monocromática e com poucos referentes à cultura brasileira –, assim como a arquitetura e a atmosfera rústica com telhado de madeira e paredes em tom roxo indicam um ambiente menos austero e conservador, típico dos grandes centros urbanos.

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

Os noivos, as figuras do Cristo, padre e convidados estão dispersos pelo espaço da tela. Alongadas, as figuras humanas parecem ascender. Contudo, são os noivos quem ganham destaque: além de estarem no centro da tela, possuem uma escala e massa diferenciada em relação às outras figuras e objetos que participam da cerimônia. A paleta com cores vibrantes transmite a sensação de um ambiente festivo e fugidio aos rituais burgueses mais serenos, comedidos e polidos.



Figura 3. Elisa Martins da Silveira. *Procissão*, 1953. Óleo sobre tela. 81 x 100 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Baixa. Foto: Vicente de Mello.

O signo do moderno em Silveira passa, sem dúvida, por meio de uma linguagem consciente das suas origens e diálogos com o mundo da arte, pelo fato de olharmos para as nossas ancestralidades, isto é, rituais, culturas, oralidades e visualidades que permeiam a história e o imaginário sobre o Brasil. Em *Procissão*⁷ (1953) (Fig. 3), a artista documenta os festejos desse ritual católico tão importante para um país essencialmente cristão. É a suspensão também de uma atmosfera burguesa e o deslocamento para uma paisagem que é bem representativa do país. “Elisa afirmou que prefere memorizar assuntos de sua terra natal (nasceu no Piauí) a se valer das paisagens de Copacabana, onde mora” (Exposição..., 1955). A pintura acompanha o cortejo desde a saída da igreja no alto da tela, passando pelas ruas e sendo avistado do alto dos prédios por moradores que, em suas sacadas, varandas e janelas, observam atentamente a festa. A figura central é a imagem de

SCOVINO, Felipe. Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos. *PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

uma santa sendo carregada por fiéis. Outros estão ajoelhados assistindo à procissão e pagando suas promessas. É curioso perceber a relação de como a cor impõe uma ordem nessa pintura, e como ordem é também um conceito importante para os seus colegas construtivos de Grupo Frente. Ao decidir pela redução e disposição dos elementos (fiéis, prédios e ruas), a cor é colocada a serviço da estrutura. É ela quem demarca os papéis. Um tom amarronzado delimita o espaço da rua, assim como parte dos prédios que guiam os fiéis. Tons em azul e amarelo mais fechados também compõem a fachada das edificações. As pessoas, por sua vez, possuem tons mais abertos (azul-claro, branco, rosa) ou quentes (vermelho e amarelo). Os rostos dos fiéis, de forma geral, mostram linhas simples para delinear os detalhes faciais. Silveira aplica uma cor uniforme nas partes expostas dos corpos. É difícil ler a expressão dessas figuras porque são pintadas a certa distância, embora possamos distinguir sua cor e detalhamentos faciais. Parece-me que Silveira tem apreço em exibir o coletivo, o aspecto de comunhão mesmo que é presentificado, especialmente, no interior do Brasil. Por outro lado, *Procissão* revela seu interesse sustentado pelas expressões populares brasileiras. Desse modo, a pintura também documenta as formas culturais sincréticas e a mistura racial do Brasil, como se vê aqui na diversidade cromática das figuras pintadas.



Figura 4. Elisa Martins da Silveira. *São João*, 1958. Óleo sobre tela. 89 x 115,5 cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Baixa. Foto: Alexandre Landau.

São João (1958) (Fig. 4) reforça a análise anterior. A cena noturna da festa junina com as pessoas brincando, acendendo fogueira, dançando, soltando balões, enfim, festejando revela mais uma vez o interesse de Silveira por uma paisagem fora dos quadros da urbanidade. O casarão vermelho e o pau de sebo no centro da tela, cercados pela mata, dão o tom de um ambiente rural, acolhedor, pacífico e brincalhão. Não é a arquitetura – campo tão apreciado pelos construtivos – de prédios ou signos industriais que prevalece, mas o campo. A artista mostra o quanto as tecnologias e o consumo não são vivenciados por todos ou não necessariamente da mesma maneira no Brasil. As figuras são pintadas como monocromos e aqui o detalhamento facial é menos exigido, com a cor construindo a forma. Parece haver certo distanciamento em relação a detalhes faciais mais precisos. Apesar disso, podemos supor uma perspectiva racializada na composição desses personagens porque há evidentemente uma diferença de tons entre pessoas (pretas) que foram pintadas com cores mais fechadas e outras com cores mais claras (branco e amarelo, predominantemente). De todo modo, o que prepondera são cores quentes, em correspondência às chamas da fogueira e dos balões. Apresentar uma “imagem do Brasil” sem rostos é oferecer ao espectador planos de cor variados, exaltando o caráter expressivo dessas figuras e evocando as posturas corporais e as atividades de trabalho, religiosas ou festivas da sociedade. Se, por um lado, essa escolha possivelmente fez a crítica propalar a sua “ingenuidade”, “primitivismo” e o caráter popular de suas obras, por outro, Silveira, assim como Djanira, contrastava profundamente com a produção modernista das décadas de 1920 e 1930 que combinava aspectos formais do cubismo com um projeto figurativo nacional numa vã tentativa de capturar a brasilidade – por mais frágil, complexo e confuso que esse termo seja – por meio de corpos e rostos que simbolizavam povos originários e culturas afrodiáspóricas.

Em 1960, suas obras participam de várias exposições nacionais (MAM Rio, IBEU, além de galerias comerciais) e internacionais, como a exposição do acervo do MAM Rio realizada em Paris, Lisboa e Hamburgo. No ano seguinte, é isenta do Júri do X Salão Nacional de Arte Moderna. Cabe ressaltar que, no Salão Nacional de Arte Moderna de 1957, Gullar (1957a, p. 9) escreve uma crítica elogiosa sobre o seu trabalho, por mais que comece as linhas dizendo que “no setor dos primitivos há, sobretudo, um quadro de Elisa Martins da Silveira”. Apesar do início pejorativo, termômetro daqueles tempos, o crítico continua:

Circo, que é um trabalho de grande riqueza, fascinante como um caleidoscópio, sobre o qual nosso olho passeia, de surpresa em surpresa: já é um majestoso elefante cinza-roxo, contra um tapete de quadrados verdes, já é um equilibrista com três rodas brancas suspensas de suas mãos, já são os músicos, os assistentes, tudo num esbanjamento de invenções com o tempo e a cor.

Como aspecto de distinção, que paradoxalmente possui caráter pejorativo, mas para a crítica é o que torna a obra da artista diferente do seu coletivo, seu lugar é ressaltado como o da pintora “primitiva”, que “não sabe por que pinta, pinta porque aconteceu” (Elisa..., 1963), já que pinta “deliciosos quadros naquele seu estilo ingênuo e fascinante” que reporta a uma “tendência para o clima onírico, tendo ganho as cores maior densidade imaginativa” (Gullar, 1958, p. 3). Ou ainda “Elisa Martins da Silveira é uma das nossas mais importantes artistas da chamada ‘arte primitiva’, suas cores intensas, seu pitoresco, o aspecto feérico dos seus motivos dão uma graça viva e espontânea, um encanto ingênuo e alegre às suas telas” (Maurício, 1963, p. 2). Há ainda espaço para visões muito distorcidas e simplistas alocando sua produção a uma pesquisa puramente relacionada a cor e temas populares, como: “Os quadros de cunho folclórico, pintados com simplicidade e muita cor por Elisa Martins da Silveira” (Giudice, 1960, p. 4). Em 1963, o MAM Rio organiza uma exposição retrospectiva da artista. Em matéria publicada no *Correio da Manhã*, é ressaltada a “Elisa – Gente”, “pequenina e risonha, e seu rosto agradável, redondinho, se faz adorado por amigos de muitos anos e daqueles que assim se tornam em cinco minutos”. E continua: “E sabe viver tão simples quanto sua pintura, que é mansa e ingênua, em cores e formatos” (Elisa..., 1963, p. 8). A docilidade com que a artista é tratada na matéria não deixa esconder um tom pejorativo, redutor e paternalista não só na apropriação da sua obra quanto de sua própria subjetividade. A mulher artista é reduzida ao estereótipo do perfil de uma dona de casa que ocasionalmente produz pinturas coloridas, figurativas e alegres.

Por mais que Silveira tenha ganhado legitimidade institucional muito rapidamente, em tese pelo ambiente plural e internacional que as artes brasileiras, entre o fim dos anos 1940 e o início da década seguinte, vinham passando por conta da emergência de seus museus de arte moderna e da Bienal de São Paulo oxigenando a produção artística, fomentando o debate entre abstração e figuração, tornando aparentes produções internacionais de vanguarda que chegavam ao Brasil pela primeira vez,⁸ a artista ainda ficava restrita ao ambiente da arte primitiva. Havia, me parece, o sentido de transmitir distinção ao que era desviante. E nisso a chamada arte naïf contribuía com precisão. Lembro que o conceito de “espontâneo” foi utilizado por Walter Zanini quando organizou,

em 1981, a Bienal de São Paulo. Um dos núcleos da mostra chamava-se exatamente “Arte Incomum”, reunindo obras de artistas “naïfs” ou populares e produções de internos de hospitais psiquiátricos. Ao estabelecer os seus critérios para a seleção das obras, Zanini (1981 *apud* Ardies, 1998, p. 14) escreve no terceiro volume do catálogo da mostra:

Por arte incomum entendem-se aqui múltiplas manifestações individuais de espontaneidade de invenções não redutíveis a princípios culturais estabelecidos. Por outro lado, ainda, a produção de seus autores é independente dos padrões habitualmente reconhecidos na síndrome da “artacidade”, opondo-se a espécie marginal de sua mensagem às características reguladoras da atividade profissional.

A ideia de espontaneidade ressalta o caráter de autodidatismo dos artistas. É certo que o circuito de museus e bienais reconhecido pela crítica que Silveira percorreu a legitimava como artista e, portanto, não cabia no caso dela a áspera e difícil discussão sobre se uma produção era arte ou artesanato, se havia sido produzida por um artesão ou artista, se o museu ao expor esse “artefato” o legitimava institucionalmente como objeto de arte. Decerto, não eram dúvidas que deveriam ser lançadas sobre a obra da artista, apesar de ela paradoxalmente estar dentro e fora dessas questões. Por exemplo, é o seu caráter de diferença que a fez se aproximar dos temas de uma vanguarda que se mostrava aberta a um programa heterogêneo? E por que foi Silveira a “artista primitiva” a ser escolhida para fazer parte de um circuito de arte de vanguarda que era também legitimador de produções mais abertas e experimentais? Apenas a proximidade com Ivan Serpa justifica esse fato?

Por outro lado, a obra de Silveira evocava um sentido de brasilidade, perceptível nos temas populares e de fácil apreciação pelo público, escolhas cromáticas (particularmente cores quentes e vibrantes) e gestualidade mais livre, isto é, sem os vícios da academia. A pintura “primitiva” ainda ressoava, numa percepção antiquada e conservadora, os ideários modernistas de exibir, ao seu modo, torto, elitista e exotizante, o Brasil popular. Para Silveira fugir de exposições coletivas como O Maravilhoso Mundo dos Primitivos, realizada na Galeria Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, em 1967, uma prisão conceitual e formal, era algo ainda difícil. É certo, contudo, que não encontrei relatos ou fontes primárias que afirmassem mais largamente o seu descontentamento em relação à interpretação de “primitivo” para designar seu trabalho.

*Praça Paris*⁹ evidencia uma característica permanente na obra da artista, que é a jovialidade. O cenário é uma conhecida praça no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, habitada por diferentes personagens. Da babá uniformizada que empurra o carrinho de bebê ao homem que leva o cachorro para passear, passando pelas amigas conversando, a mulher restelada no gramado e as crianças brincando. Os caminhos sinuosos do jardim servem como uma espécie de palco para essas ações. A forma como pinta as copas das árvores e arbustos remete a um interesse da artista pelo pontilhismo, e a mulher restelada indica um diálogo de Silveira por corpos antigravitacionais que tendem, como Matisse, a perder peso e flutuar. Como explicitarei, os estudos de Elisa Martins propiciam que o seu espectro de influências seja cada vez mais amplo, chegando seguramente ao pós-impressionismo, realismo e fauvismo. Mas há algo espontâneo, livre e singular nas suas pinturas. Silveira se interessa pelo cotidiano de pessoas menos abastadas, pelas conversas travadas na praça, pelo passeio bucólico pela cidade e os encontros inesperados. Esse balanço entre a tradição europeia da pintura e o retrato de indivíduos que flanam pela cidade é bem característico de suas obras que possuem a paisagem urbana como tema.

Em 1994, é organizada na Galeria do IBEU, no Rio de Janeiro, uma exposição em homenagem aos 40 anos do Grupo Frente. O texto do catálogo assinado por Esther Emilio Carlos (1994) ressalta que a obra de Elisa Martins da Silveira possui:

Movimentos dançantes, espirituosos, sensíveis, com seus óleos sobre tela, geralmente grandes, lembrando motivos típicos brasileiros populares com crianças brincando, verdadeira festa colorida. Ivan Serpa sentia seu caminho criador maravilhoso, que não tinha nada com o movimento geométrico. Temendo que Elisa, frequentando suas aulas, pudesse perder o frescor intuitivo de sua criação, pudesse se anular, se castrar, ser ninguém no movimento artístico da época, orientou Elisa Martins para seguir sozinha em seu trabalho, sem influências outras. A liberdade de expressão artística era o ponto básico desse movimento renovador. Mesmo assim ela continua com o grupo, com sua obra forte de grande alegria.

É curioso que, passado um largo intervalo, a crítica ainda se referisse à sua obra como “verdadeira festa colorida”. Uma crítica repleta de adjetivos e pouco adensamento, seja formal ou conceitual. Silveira ainda era a “artista naïf” por excelência. A curiosa artista primitiva que em meio aos jovens experimentais que lançavam as bases da arte de tendência construtiva mantinha uma linguagem

SCOVINO, Felipe. *Elisa Martins da Silveira: uma “primitiva” entre os concretos*.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45970>>

autônoma, em boa parte por ser popular, de fácil reconhecimento e, suponho, pelo fato de ser autodidata e nascida fora de um grande centro de expressão cultural no Brasil. A crítica, por mais que parecesse ser positiva, criava um lugar restrito e depreciativo para Silveira, mesmo depois de mais de 40 anos de produção. Rebatendo essa crítica viciada, entendo que Silveira produz uma obra que possui uma vontade em representar o “povo” sem abrir mão de características formalistas, essencialmente expressivas, ou seja, de absorver as propriedades específicas da pintura. Sua pintura parece ser “primitiva”, mas não é improvisada, ao mesmo tempo que é autodidata – ao menos no início de sua trajetória –, mas também uma *insider* da arte.¹⁰ Esses aspectos paradoxais são intrigantes, visto que sua obra deliberadamente incomoda categorias e marcadores aparentemente estáveis. Esse incômodo é a sua maior qualidade, pois reúne na mesma superfície categorias aparentemente incompatíveis, como local e global, brasilidade e universalidade, popular e alta cultura.

REFERÊNCIAS

- ARDIES, Jacques (org.). **A arte naïf no Brasil**. Textos de Geraldo Edson de Andrade. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
- BECKER, Howard. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CABAÑAS, Kaira M. O rosto da pintura. In: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; MOURA, Rodrigo. **Djanira**: a memória de seu povo. São Paulo: Masp, 2019. p. 206-217.
- CARLOS, Esther Emilio. **40 anos do Grupo Frente**. Rio de Janeiro: Instituto Brasil-Estados Unidos, 1994.
- COSTA, Thays Alves. A arte bruta de Jean Dubuffet. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 115-130, set.-dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13369>. Acesso em: 24 abr. 2023.
- DE ANDRADE, Geraldo Edson. **Aspectos da pintura primitiva brasileira**. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1978.
- DE FARIAS, Celina. Elisa simplesmente. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 4-5, 9 de dezembro de 1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_06&pasta=ano%20197&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=117022. Acesso em: 19 abr. 2023.
- ELISA e sua pintura voltam ao MAM. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 1963. 5º Caderno, p. 8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=36593. Acesso em: 2 abr. 2023.
- EXPOSIÇÃO do Grupo Frente. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1955. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=22570. Acesso em: 19 abr. 2023.
- GIUDICE, Hildebrando. Hamburgueses preferiram figurativos. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 de novembro de 1960. 2º Caderno, Artes Plásticas, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=3587. Acesso em: 2 abr. 2023.
- GULLAR, Ferreira. Grupo Frente: o que há de mais importante na arte brasileira. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 5, 15 de março de 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Grupo%20Frente%22%20%22arte%20brasileira%22&pagfis=26783. Acesso em: 2 abr. 2023.
- GULLAR, Ferreira. Salão Moderno – 1957. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1957a. Artes Plásticas, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pesq=

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=%22Sal%C3%A3o%20Moderno%22%20%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=74309. Acesso em: 2 abr. 2023.

GULLAR, Ferreira. Volpi: pintor popular mas não muito... **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9, 4 de junho de 1957b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=%22Volpi%22%20%22pintor%20popular%22&pagfis=75631. Acesso em: 19 abr. 2023.

GULLAR, Ferreira. Céu e inferno. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1958. Suplemento Dominical, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=%22C%C3%A9u%20e%20inferno%22%20%22Gullar%22&pagfis=87707. Acesso em: 2 abr. 2023.

II EXPOSIÇÃO do Patrimônio do Museu de Arte do Rio. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 7, 15 de janeiro de 1953. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Elisa%20Martins%22&pagfis=11161. Acesso em: 24 abr. 2023.

LAUS, Harry. Pintora primitiva no Museu de Arte Moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1963. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22Harry%20Laus%22%20%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=36602. Acesso em: 2 abr. 2023.

MAURÍCIO, Jayme. Ivan Serpa, a III Bienal e o “Grupo Frente”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1955. 1º Caderno, p. 14. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=50240. Acesso em: 19 abr. 2023.

MAURÍCIO, Jayme. Atividades do MAM e outras. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1963. Itinerário das Artes Plásticas, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=36881. Acesso em: 2 abr. 2023.

MORAIS, Frederico. **Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro**: 2- Grupo Frente, 1954-1956; 3- I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha, 1953. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1984.

NÃO sei se sou uma pintora primitiva. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 11 de março de 1955. Caderno 2, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_01&pasta=ano%20195&pesq=%22Elisa%20Martins%20da%20Silveira%22&pagfis=20376. Acesso em: 2 abr. 2023.

PARRACHO, Sabrina. Mário Pedrosa e as musas: reflexões sobre crítica e projetos museais. In: PUCU, Izabela; BÔAS, Gláucia Villas; PEDROSA, Quito. **Mário Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. p. 373-413. *E-book*. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2023.

PEDROSA, Mário. Os tempos são outros: novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1978. Caderno B, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22M%C3%A1rio%20Pedrosa%22%20%22tempos%20s%C3%A3o%20outros%22&pagfis=133413. Acesso em: 19 abr. 2023.

PEDROSA, Mário. Segunda mostra coletiva (1955). *In*: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. p. 231-234.

PEDROSA, Mário. Arte, necessidade vital. *In*: ARANTES, Otília (org). **Forma e percepção estética**. São Paulo: EdUSP, 1996. p. 41-57.

PEDROSA, Mário. Um novo Di Cavalcanti. *In*: ARANTES, Otília (org). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: EdUSP, 1998. p.187-190.

QUEREMOS uma arte de vanguarda. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1954. Artes Plásticas, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&Pesq=%22Grupo%20Frente%22%20%22Ivan%20Serpa%22&pagfis=16245. Acesso em: 24 abr. 2023.

ZANINI, Walter. **XVI Bienal de São Paulo**: Volume III. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

NOTAS

- 1 O artigo contou com a pesquisa da então bolsista PIBIC/CNPq Ana Paula Coutinho.
- 2 Localizar informações biográficas sobre a artista é uma tarefa difícil. De modo geral, atribui-se o fato de que Silveira se transferiu para o Rio de Janeiro em 1952, como funcionária pública. Em uma passagem, é afirmado que “Elisa dedicou-se ao professorado até 1952, quando se matriculou no curso de pintura de Ivan Serpa” (Laus, 1963, p. 2). Não fica claro, portanto, se a artista se transferiu para o Rio quando se aposentou ou em virtude de seu trabalho como professora e funcionária pública.
- 3 A primeira exposição, cujo vernissage foi em 30 de junho de 1954, contou com obras de Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vincent Ibberson. A segunda exposição aconteceu no MAM Rio e teve sua abertura em 14 de julho de 1955, contando com obras de Abraham Palatnik, Aluísio Carvão, Carlos Val, César Oiticica, Décio Vieira, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubem Ludolf e Vincent Ibberson. A terceira exposição abriu em 17 de março de 1956 no Itatiaia Country Club, em Resende. A quarta exposição inaugurou em 23 de junho de 1956 na Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda. Todas as últimas três exposições contaram com obras dos mesmos artistas.
- 4 Apesar de haver outros artistas do Grupo Frente nascidos no Nordeste (Abraham Palatnik, Rubem Ludolf e o também piauiense João José da Silva Costa), Silveira era a única mulher e a que possuía menos tempo de estudos em arte.
- 5 Desde 1963, as obras fazem parte da coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Naquele momento, a Universidade de São Paulo recebeu de Francisco Matarazzo Sobrinho, então presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o acervo que constituía o museu, além de sua coleção particular e de sua mulher, Yolanda Penteado.
- 6 A obra pode ser acessada em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17387>.
- 7 Tanto *Procissão* quanto *São João* (1958) faziam parte do acervo do MAM-Rio. Elas foram destruídas pelo incêndio que o museu sofreu em 1978.
- 8 Apesar de ter encontrado poucas informações sobre a presença da produção de Dubuffet no Brasil nos anos 1950 e 1960 (obra no acervo do MAM Rio, participação em exposições coletivas no país e, em 1965, na VIII Bienal de São Paulo, que acaba por gerar alguns artigos publicados em jornais sobre seu trabalho, mas nada relevante), a discussão por ele levantada sobre *art brut* precisa ser ao menos lateralmente colocada como uma forma de adensar o debate sobre o que se chamou no Brasil de “arte virgem”. As exceções sobre a veiculação de sua produção são os artigos de Lais Moura (“Dubuffet e a pesquisa da matéria”, publicado em 7 de janeiro de 1961 no *Jornal do Brasil*; “Memórias de Jean Dubuffet”, publicado em 8 de dezembro de 1962 no *Estado de S. Paulo*; e “Colagens de Dubuffet”, publicado em 20 de abril de 1963 no *Estado de S. Paulo*). Dubuffet (1953 *apud* Costa, 2019, p. 118) entendia que sua *Collection d’Art Brut* detinha “artistas autodidatas, marginais com um espírito rebelde, impermeável às normas e aos valores coletivos, criam sem preocupação. Não há necessidade de reconhecimento ou de aprovação, eles projetam um mundo para seu próprio uso. Além de serem livres de influências da tradição artística”. Como colocado em debate nesse artigo sobre “arte virgem”, Dubuffet também vislumbrava uma ideia de espontaneidade ao classificar o que chamava de *art brut*. Segundo Costa (2019, p. 122, grifos do original), Dubuffet afirmava que “a arte bruta era a oposição ao que chamou de arte culta ou cultural, representante dos sistemas de arte. Para ele, após observar as obras dos artistas brutos, o público mudaria sua concepção da arte cultural, que era vista por ele como uma arte artificial ou cópia, assim ‘esta produção não lhe parecerá mais, em efeito, representativa da atividade artística geral, mas somente da atividade de um clã muito particular: o clã dos intelectuais de carreira’ que representava os aspectos dominantes da cultura”. Costa (2019, p. 123) ainda ressalta que os “artistas brutos defendidos por Dubuffet estavam enquadrados em hospitais psiquiátricos e prisões ou em sociedades disciplinares”, o que cria uma relação de interseção com as discussões levantadas, guardadas suas especificidades, por Pedrosa e Dra. Nise da Silveira sobre a produção de arte de pacientes esquizofrênicos internados em instituições psiquiátricas.
- 9 A obra pode ser acessada em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17386>.
- 10 Cabañas (2019, p. 215) faz comparação com a obra de Djanira.

Manet: erotismo pictórico

Manet: pictorial eroticism

Manet: erótica pictórica

Matheus Madeira Drumond

Universidade de São Paulo

E-mail: mattheusfamd@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3753-2572>

RESUMO

Este ensaio pretende cruzar a produção pictórica de Édouard Manet e o problema do erotismo, conforme exposto por Georges Bataille. Ao que tudo indica, boa parte do trabalho de Manet parece dedicado ao problema do erotismo. Entendido como extravagância que também conforma a existência humana, o erotismo de Bataille guia a avaliação de algumas pinturas de Manet. Em especial, alguns nus femininos, pinturas dedicadas à tourada e à morte.

Palavras-chave: *Édouard Manet. Pintura moderna. Georges Bataille. Erotismo.*

ABSTRACT

This essay undertakes a unique exploration, interweaving the pictorial creations of Edouard Manet with the intricate discourse surrounding eroticism, as elucidated by Georges Bataille. A significant portion of Manet's artistic output appears to be intricately tied to the nuanced realm of eroticism. Viewed as a facet of human existence that embodies excess and extravagance, Bataille's conceptualization of eroticism serves as a guiding framework for assessing a selection of Manet's artworks. This assessment particularly centers on specific themes within Manet's oeuvre, including depictions of female nudes, artworks dedicated to the world of bullfighting, and reflections on mortality.

Keywords: *Édouard Manet. Modern painting. Georges Bataille. Eroticism.*

RESUMEN

Este ensayo pretende establecer referencias cruzadas entre la producción pictórica de Édouard Manet y el problema del erotismo, tal y como lo expone Georges Bataille. Parece que una gran parte de la obra de Manet está dedicada al problema del erotismo.

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Entendido como una extravagancia que también configura la existencia humana, el erotismo de Bataille guía la evaluación de algunos cuadros de Manet. En particular, algunos desnudos femeninos, cuadros dedicados a la tauromaquia y a la muerte.

Palabras clave: Édouard Manet. Pintura moderna. Georges Bataille. Erotismo.

Artigo recebido em: 01/09/2023

Artigo aprovado em: 30/10/2023

De tout façon, l'erotisme est l'extravagance.
– G. Bataille, *Le Paradoxe de l'Érotisme* (1955).

Ao que tudo indica, boa parte do trabalho de Édouard Manet parece dedicada ao problema do erotismo. Melhor posto, afigura-se ocupar dessa extravagância que também conforma a existência humana. Como escreve Bataille numa de suas tortuosas definições do erotismo, ele “difere da sexualidade dos animais na medida em que a sexualidade humana é limitada por interditos e em que o domínio do erotismo é o da transgressão desses interditos.” E completa: “O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito. Ele supõe a oposição do homem a si mesmo” (Bataille, 2017, p. 282). A busca por esse dado central e, por isso mesmo, arredo da existência, pretendia reunir duas faces de um mesmo problema: o modo como o ser descontínuo, o homem que morre, encontra o sentimento de completude, um caminho que não se percorre sem dilaceração.

A ação do desejo no ser descontínuo ocorreria como matriz da eterna procura pela superação do limite que lhe configura – escancarando assim uma inevitável abertura. Entretanto, uma tal superação do limite, seja pela elevação ou pela transgressão, não ocorre senão na espessura histórica das existências. Ou seja, ainda que o erotismo corresponda a uma especificidade do desejo que *conforma a inconformidade* humana, isto é, ainda que possa ser tomado como intrínseco ao gênero humano, sua incidência numa dada situação é também modulada por aquilo que se apresenta historicamente como limite – quer na forma do interdito, dos valores, da conduta compartilhada etc. Sua eventual perenidade no horizonte humano não significa a imobilidade de sua fisionomia. Ou melhor, a fisionomia do desejo, ao passo que ele guia também os caminhos da aventura humana, é também dela um resultado – visto que se modifica a cada passo dado. Sua apreensão não poucas vezes acaba por constrianger o analista.

C'est cette extravagance démesurée, ce paradoxe souverain, qu'est l'existence humaine. Nous ne la trouvons jamais au repos, est c'est pourquoi notre pensée est un débris porté par un torrent. Jamais une vérité énoncée n'est qu'un débris, sitôt dit, si ce n'est cette extravagance malheureuse, que propose, en tremblant, l'esprit perdu de honte.

Ainsi ne pouvons-nous jamais parler vraiment de l'érotisme (Bataille, 1955, p. 835).¹

A complicação é assim sublinhada por Bataille. Sem nos atrevermos a falar do erotismo em geral, tratemos de encaminhar sua aproximação àquilo que a obra de Manet convoca.

Duas retificações são necessárias para explicar o privilégio da noção em Bataille. Georg Simmel uma vez escrevera que o “ser do amor, cujo mero fenômeno é o desejo, não pode ser anulado por sua saciação” (Simmel, 2020, p. 117). Basta, junto a Bataille, mas também a Sigmund Freud, substituir a ordem do aparecimento dos termos para encontrar uma formulação mais justa: o ser do desejo, de que um dos fenômenos é o amor, não pode ser anulado por sua saciação. O privilégio concedido por Bataille ao erotismo pretende inquirir um fenômeno mais amplo e enraizado, ainda que por isso seja completamente arredo. A segunda retificação é mais técnica: ainda que o erotismo não esteja circunscrito ao universo da atração sexual, essa é uma de suas formas históricas mais pujantes. Manet, portanto, seria um exemplo de pintor que beira a intensidade da atração sexual, mas também torna magnético o mistério que ronda a morte e a religião – a tríade perseguida por Bataille.

Como tentaremos sustentar, o trabalho de Manet parece um ponto luminoso na exploração dos referentes mundanos por parte da pintura da alta modernidade. Se sua relação com o mundo social é intensa, ainda que altamente metamorfoseada, não deixa de aí sopesar um aspecto fugidio e pernicioso. Essa centralidade obtusa concedida ao desejo, o escândalo que envolveu a apresentação de *Olympia*, esse enfurecimento numa parcela da sociedade que parece ter sido exposta a um familiar posto em espaço infamiliar, assim como o encaminhamento que Manet dá aos elementos do desejo em sua obra, fazem-nos supor que uma das artérias de sua poética pode ser o erotismo. A definição de erotismo dada por Bataille parece um tanto arguta: ele é a extravagância. Vejamos então como uma tal definição nos ajuda a aclarar aspectos da pintura de Manet.

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

N'As lágrimas de Eros, seu último texto publicado em vida, Bataille tenta enlaçar mais uma vez as rela es históricas entre a morte, o desejo sexual, o trabalho e a religião. A convulsão de sua interpreta o, antes de nos repelir, deve indicar a complexidade de pensar todos esses elementos em conjunto. Para o pensador, assim como o trabalho   aquilo pelo qual o animal se fez homem, sua a o sobre a existência acabara por banir o homem do terreno da animalidade. Como opera o que sublinha a finalidade, o trabalho, segundo a hipótese de Bataille, abafou o instinto, pois ele terminantemente lançava sobre o horizonte humano a dúvida sobre sua finalidade: "chegando pelo trabalho   consciência do fim pretendido, de um modo geral os homens afastaram-se da resposta pura e instintiva porque *captaram o sentido* que, para eles, essa resposta tinha" (Bataille, 2015, p. 37, grifos do original). O trabalho, por seu turno, alimentara a consciência humana de uma espécie de finalidade pretendida, o que por hábito teria sido expandido aos outros campos da vida; a atra o animalesca comandada pelo instinto seria então substituída por uma atra o informada daquilo que porventura fosse eleito como seu sentido. Isto  , captar o sentido da resposta instintiva   o mesmo que dar a ela um sentido que não a precedia, visto que a consciência ordena o mundo experimentado e não são apreende as ordens que lhe são subjacentes. Bataille indica que o primeiro sentido imposto como finalidade do ato sexual não deve ter sido exatamente a procria o, mas o prazer. Mais imediato e instantâneo, antes mesmo da prole, ele investia o ato sexual de um sentido, procurado tal como no trabalho, mas que aí tinha como fim a volúpia. "Efetivamente, o homem tem a consciência da morte que o opõe ao animal, mas também se afasta dele porque seu erotismo substitui o cego instinto dos órgãos por um recreio voluntário, um cáculo, o cáculo do prazer" (Bataille, 2015, p. 39).

Para além da dimensão primeira, interessa-nos o ponto em que toca a modernidade ocidental. Da condena o a que o erotismo   exposto desde a apoteose do cristianismo que, da recrea o lhe transferiu direito ao inferno, chegamos às portas do mundo moderno. No caso específico da pintura, Bataille empreende uma arqueologia da rela o que ela estabelece com erotismo. Na Idade Média ele são aparece junto a ela ligado   condena o; aparece "seguro de si" depois da Antiguidade apenas a partir das febres libertinas que assolaram o século XVIII. Mas seu século de ouro não   o de Boucher ou Fragonard, mas o de Manet. Na monografia que dedica   obra de Manet, Bataille qualifica seu trabalho como algo que não se curva   majestade das forças que o subjagam: "Nessa desordem de uma emancipa o precipitada, Manet representa a diversidade das

inclinações que permeiam a vida entregue a si própria. Ele oferece aos nossos olhos a alucinada oscilação de uma agulha imantada que nada orienta” (Bataille, 2020, p. 13) Logo, ele se contrapunha nessa tarefa de nada orientar ao vício pictórico de “excluir o que se vê, o que é, em prol de uma imaginação teatral na qual a aparição soberana pudesse consolar das misérias de um mundo avaro” (Bataille, 2020, p. 54), escreve Bataille. O trabalho de Manet se assemelhava, portanto, a recolher da mundanidade aquilo que lhe parecia mais inoportuno, transformá-lo, pintando-o, em signo não lastreado. A falta de lastro parece então abrir portas para que o signo apareça como pretexto, endereçado a ser completado pelos olhos e pelo desejo daquele que dele participará – o fruidor de pinturas.

O erotismo em pintura

Ainda que esta não seja uma conclusão de Bataille, o descredenciamento do tema operado por Manet não pode manter o interesse do olhar de seu fruidor sem que o desejo aí se pronuncie. Se o tema se converte em pretexto de pintura, como sustentará Bataille em seu ensaio de 1955, a pintura não pode deixar de se tornar um crescente objeto de desejo. Não que não o fosse antes, mas um tal aspecto encontra aí sua formulação radical. Sobre Manet, assim escreve Bataille n’*As lágrimas de Eros*:

Ao representar o que via, e não que devia ter visto, Manet foi o primeiro a afastar-se resolutamente dos princípios da pintura convencional. Ainda por cima, a sua escolha obrigava-o ao caminho de uma visão crua, uma visão brutal que o hábito adquirido não tinha deformado. Os nus de Manet têm uma rudeza que as roupas do que é hábito – que rebaixam – do que é convenção – que suprimem – não cobrem (Bataille, 2015, p. 112).

O erotismo na pintura de Manet aos olhos de Bataille despontava como uma espécie de nudez do nu. Isto é, uma nudez que só o rasgar dos véus, desses cômodos vícios, permitiria expor e ver. Mas é necessário retificar a primeira parte do argumento de Bataille: só é possível sustentar a nudez do nu se convencionarmos que o trabalho de Manet consistia em representar – o termo é de Bataille – aquilo que não se via e que de modo algum poderia ser visto. Esse nu a que nos chama Manet não é possível sem a arguta disposição de seus elementos, sem uma espécie de ambiência e de aspecto que o torne devidamente despojado. A natureza-morta não poderia oferecer melhor exemplo: em *Le brioche* (Fig. 1), pintado em 1870, Manet dispõe para a malícia um brioche fresco, intocado, encimado por uma rosa branca e solitária. Ele está sobre uma credência soberba, mas não a toca; está

mediado pelo tecido branco-alvo, essa antimancha que resguarda o fresco pão das imundícies da madeira usada. A caixa de joias entreaberta, para além de um simbolismo obscuro e indesejado, é o flerte sem o qual nenhum segredo pode incitar a curiosidade: há que estar meio encoberto, entreaberto, mas muito fechado para estar aberto. O laço ao seu lado irradia o perfume da dama, que melhor mesmo nem existir figurada: a dama é o que se deseja. A faca sobre o pano branco é promessa da violação: o pão preservado, tem como destino desaparecer, ser devorado pela fome. E ele, assim como os intocados pêssegos, não poderá ser poupado.

Só vimos alimentos até agora e não nos faltam elementos que recoloquem mais explícito o jogo da atração. Essa sexualidade extravagante, que polui tudo por contato, parece o tema central da pesquisa de Bataille e, sem muitos rodeios, um elemento igualmente central na poética de Manet: omitir para devidamente mostrar. Certas elaborações ainda são lapidares: “O domínio do erotismo está fadado sem escapatória à astúcia. O objeto que provoca o movimento de Eros se dá sempre por algo diferente do que realmente é” (Bataille, 2017, p. 297), escreve Bataille no prefácio de *Madame Edwarda*. É o mesmo Bataille quem nos chama atenção para esse movimento no qual Manet sistematicamente nos dá e retira, ao mesmo tempo, uma direção. Em meio à indiferença, que é a marca de suas mulheres-pintura, e à inércia de certas personagens, somos levados ao desespero de não saber a que devemos volver o rosto. Mas a paixão pictórica de Manet, essa ciência obscura do desejo, não passa de uma astúcia de perceber que é também na indecisão que pode agir o fruidor de pinturas. E se o fruidor de pinturas não pode ser senão um vivo, não há como afastá-lo desse desejo que o faz sair da cama e que o mantém por toda vida diante da angústia de não o ter satisfeito plenamente.

A hipótese que Bataille recolhe de Lionello Venturi cai como uma luva: para Venturi a pintura de Manet convocava o “acabado do não acabado” (*apud* Bataille, 2020, p. 63). E isso não se entrevê apenas no aspecto pictural das *Baigneuses* (Fig. 2), mas na totalidade do efeito que propõem. Essa obra, próxima do dispositivo figurativo da *Nymphe Surprise*, conota também a visão indelicada de mulheres nuas num banho, mas diferente das ao menos três versões da ninfa feitas na década de 1860.² Manet omite o dado da surpresa; as mulheres não se surpreendem com o olhar indelicado do suposto *voyer* e, tampouco, sentem-se acossadas. Pode-se supor que Manet mais uma vez trabalha a supressão dos elementos: a *Nymphe Surprise*, como nos lembra Rosalind Krauss (1967), remonta ao tradicional tema de “Susanna e os Anciãos”. Nas telas de Manet, ao menos naquelas

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

duas posteriores à primeira versão (conservada no Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires)³, o semblante da ninfa é completamente indiscernível, ainda que o movimento do corpo indicasse a surpresa de se ver observada. Certamente as pinturas conclamavam o erotismo ligado à atitude do *voyer*; a surpresa, em especial, indicava que seu gozo também passava pela violação.

Na pintura conservada no Museu de Arte de São Paulo, produzida cerca de uma década depois, a indicação mitológica “ninfa” desaparece, assim como desaparece a surpresa. Certamente poderíamos afirmar que as telas em si não possuem nenhuma ligação, mas ao que tudo indica pode-se enxergar uma depuração da presença do não presente – tal qual o acabado do não acabado de Venturi. A surpresa da ninfa, assim como seu semblante, fazia com que a figuração indicasse uma tensão direta, quase acusatória, entre a personagem e seu indelicado observador. Há no olhar da ninfa de Buenos Aires uma reticência explícita àquele que a interrompe e, de súbito, a faz se encolher e fitá-lo. A indicação da identidade, ainda que não fosse exatamente referencial, é progressivamente abandonada nas duas outras versões. Mas o movimento é ainda um tanto sensível na posição do corpo. O mérito das banhistas, dessa tela pervertida, é que a face borrada dessa mulher em primeiro plano – que marca o espaço da tela, feito na medida para enquadrá-la – é tão doce e ao mesmo tempo tão despreocupada que a indelicadeza ao invés de ser cobrada pelo movimento do corpo, por sua contorção, extrai desse observador indelicado a má consciência que nele habita. O quadro não cobra nada. Apenas indica aquilo que todos já têm em mente: há damas se banhando; elas são inocentes e sequer se interessam por nossa indelicadeza de as observar. A tela pode ser muito bem uma cena campestre, um banho de duas mulheres, ou... uma invasão detestável. Manet, pela indecisão, não deixa de lançar uma proposta, mas torna-a cada vez mais astuta – astuta como Eros. O observador suposto, outrora intimidador por parte da reação da ninfa, agora é quem deve, sozinho, julgar seu olhar.

Aby Warburg, que a princípio não contaríamos como um aliado nesta empreitada, poderá nos ajudar a compreender como um tal movimento erótico faz morada em *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 3). Ele se questiona como a pintura de Manet, primordialmente progressista, precisava sempre voltar-se para trás e de lá formular seu movimento criador. A obra de Manet, interessada em formular novos valores expressivos, segundo Warburg, “não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação” (Warburg, 2010, p. 332). Isto é, tem um olho no patrimônio humano oferecido pelas imagens e o outro na necessidade claudicante que

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

seu tempo possui de uma pintura sua. Como é sabido, a imagem recriada por Manet tem uma filiação histórica grande: remete a uma organização composicional extraída de uma gravura de Marcantonio Raimondi, que por sua vez é o decalque de um desenho perdido de Rafael de Sanzio que, finalmente, pretendia reinterpretar a imagem do Julgamento de Páris de um antigo sarcófago romano.

Destacando a diferença com que uma mesma cena era interpretada por Giulio Bonasone e Raimondi, gravadores contemporâneos, Warburg escreve:

É diferente na gravura de Marcantonio, que, com isso, também destoa do esquema antigo. Tellus foi tirada de cena. As ninfas, que na arte pagã voltam a cabeça em êxtase para o alto, visando o prodígio que saudavam com gestos de adoração, na gravura voltam a cabeça para o mundo exterior, contemplando-o (Warburg, 2010, p. 336).

A gravidade da diferença, portanto, concentrava-se no olhar da ninfa que, lançado para o “fora”, destruía a consistência interna da cena, pois ao fixar o observador promovia uma interação antes inexistente. Para Warburg, *Le Déjeuner sur l’herbe* “reforçou nitidamente a consciência do observador no sentido indicado pela gravura italiana: também o homem ao lado da ninfa francesa firma bem os olhos para fora do quadro” (Warburg, 2010, p. 337). A pintura de Manet, ao passo que escancara a proscricção das explicações mágicas, a esterilização arqueológica das divindades, reitera como a solução imagética pode ser endereçada, reformulada, segundo um novo interesse. Manet intensifica a interpolação do observador pelas personagens do quadro, isto é, muda completamente o dispositivo da recepção tanto quanto oblitera claramente a possibilidade de a mulher nua ser vista como uma ninfa. Embora o objetivo de Warburg seja endossar a tese da função hereditária das formas, especialmente aquelas provenientes da Antiguidade pagã, encaminharemos parte de seu desenvolvimento a um outro destino. Sobre a pintura de Manet, ele anota:

Le Déjeuner sur l’herbe foi feito, em 1863, para atuar como uma bandeira de frente na luta contra toda e qualquer caligrafia de ateliê baseada na pose acadêmica, tal como esta, em germe, já se apresentava para nós na gravura. Se foi bem-sucedido nesse sentido, então o entusiasmo que arrebatou seus seguidores não repousou, em última análise, sobre a demonstração incisiva da insuficiência do olhar pictórico contemporâneo. Por detrás do limiar da consciência momentânea do pintor e do público, ocorreu a superação da Antiguidade como intérprete doadora de forma à natureza, superação na qual não há mais (tanto em termos materiais como formais) um princípio causal cosmológico mediado por conceitos intangíveis (Warburg, 2010, p. 342).

O trecho completo é longo, mas extraímos dele apenas o mais crucial: a pintura de Manet marca a caduquice da Antiguidade como intérprete doadora de forma ao mundo, tanto quanto se utiliza de um clichê visual para estabelecer essa nova imagem da relação entre natureza e homem. Não mais baseada num princípio causal mágico-religioso – menos ainda numa prescrição propriamente científica –, a relação entre homem e natureza, ou melhor, entre homem e mundo, em *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 3) se recobre de uma serenidade incomoda. Isto é, com os olhares postos no observador, as personagens que preservam a pose de seus antepassados, mas são insensíveis ao enredo progressivo, fazem com que o problema da natureza – ou da procura de uma imagem que lhe apazigue um sentido – caia em completa proscricção na pintura.

A forma ideal da criação pictórica, ainda que a construção soe rasteira, passa da instauração de uma solução apaziguadora ao privilégio da relação – o que Warburg aponta como transição do escultórico ao pictórico. A apoteose pictórica é exatamente a atenção desperta aos fatos fundamentais de que o quadro é um espaço completado por projeções e que sua vocação é o olhar do observador. A coesão interna da obra, seu fechamento em si, aparece aí plenamente substituído pela abertura, sua relação com o fora sem o qual não pode existir. As relações entre a maçã olímpica e o desjejum francês parecem ainda apontar uma outra conclusão: nada parece mais justo ao pintor de *Olympia* do que estabelecer a grave diferença – essa máquina de guerra que é sua figuração – por meio de um substrato amplamente compartilhado. Mais tangível certamente em sua pintura, mas ainda assim parte do “gosto figurativo” compartilhado por pintor e público – são palavras de Warburg. Isto é, nada mais desejante que fazer o espectador naufragar, para usar o termo de Hans Blumenberg⁴, diante de poses tão conhecidas; nada mais jocoso e arguto que pela porta do mesmo fazê-lo penetrar na sala da grave diferença. A cena divina convertida num estranho café da manhã não deixa de nos convocar a pensar a operação pictórica de Manet para além do rescaldo preguiçoso do decalque ou da realidade. Tanto quanto parece oportuno reiterar a hipótese de que um ardente erotismo fá-lo-ia transmutar a mais torpe divindade num acontecimento pictórico que não pode mais se manter antiquizante – não há mais aí a esperança de uma solução final; a beleza imaculada, como bem nos lembrara Sade, não é mais que um jogral de padres. De Warburg retiramos que o erotismo construído na pintura de Manet se vale do familiar, mas visa, sobretudo, o infamiliar que dele pode surgir. E não é sem espessura histórica que o faz.

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Tiziano já havia experimentado uma solução semelhante àquela do *Déjeuner* em seu *Le concert champêtre*. Mas sua cena ainda conserva a convivência de dois mundos: as deidades nuas e os jovens trajados como contemporâneos. A pintura de Tiziano, portanto, ensaiava um erotismo coberto por véus; a nudez, antes de ser francamente explicitada, tinha como pressuposto a pureza dos seres celestes. Não era a nudez do corpo nu, mas a imposição da marca de um outro cosmos na paisagem campesina. A dama de Manet que fita vigorosamente o observador não se situa fora da imanência humana; ao reiterar a energia composicional ensaiada por Raimondi e o contraste exposto por Tiziano, Manet apenas conserva essa gravidade diferencial entre os homens trajados e a mulher nua. O diálogo denotado pelos gestos dos rapazes é como um convite a pensar numa explicação para a convivência dos corpos. A pele reluzente da mulher – que não se resume a Victoire Meurent, modelo preferida de Manet –, de onde emana toda a luminosidade do quadro, reitera que, para além de uma resolução aparente, a composição não poderá passar de uma proposição, provocativa por certo, mas incapaz de manter-se fechada em si. Assim, Manet constrói um ciclo de influxos: do quadro ao espectador, do espectador às diretrizes sociais, das diretrizes sociais ao desejo, do desejo ao asco, e daí em diante. A mulher, a qual não cessa de assombrar a posição de objeto, de objeto de desejo, e por isso também de repressão, ao ceder lugar a uma imagem sua – isto é, ao objeto bidimensional que não passa de pintura – funciona como objeto ficcional do desejo.

Como sustentará Bataille, o “sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, não obstante, o erotismo é significado pela posição de um *objeto do desejo*” (Bataille, 2017, p. 153). Assim, o objeto do desejo não passa de um prenúncio do erotismo enquanto tal. Bataille complementa o raciocínio: “Uma bela moça nua é por vezes a *imagem* do erotismo. O objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele” (Bataille, 2017, p. 154, grifos do original). O que Bataille deseja ao denominar a moça nua como imagem do erotismo é que ele, por sua vez, seria o movimento total do qual o objeto do desejo é só a ponta do *iceberg*. É novamente reiterar que seu movimento, embora alastrado por toda existência, só é perceptível no aparecimento do objeto. Isto é, o erotismo se torna sensível apenas na relação (ou tensão) que incita. Relação essa que, para ser sentida, não pode prescindir de um objeto. Ele escreve:

o erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo o limite, é, entretanto, expresso por um objeto. Estamos diante deste paradoxo: diante de um objeto significativo da negação dos limites de todo o objeto, diante de um *objeto erótico* (Bataille, 2017, p. 154, grifos do original).

O objeto erótico só pode existir como objeto que se nega a si mesmo, e objeto aí aponta desde logo o meio-termo entre uma vontade imprecisa e uma saciação nunca alcançada. O objeto erótico em pintura funcionaria então como imagem da imagem do erotismo. Imagem de terceiro grau onde a saciação não pode se pronunciar. Imagem pela qual o observador se expõe ao “como se” do desejo. Se o objeto erótico por si já excede toda utilidade que dele se possa fazer – pois não se ordena pela razão prática –, no âmbito artístico ele parece se desvencilhar por completo da ambição de se realizar. Resta aí como latência, unindo num mesmo momento o refluxo da memória e o impulso da aspiração.

***Olympia*, celeuma pictórica**

Olympia (Fig. 4), proposição catastrófica lançada ao desejo, incomoda seus contemporâneos por ser exatamente uma solicitação da volição. Julgá-la vulgar, como decalque do real, só pode ser proveniente da leitura convencional dos signos que carrega. Uma mulher não se oferece assim despudorada ao olhar a não ser que seja uma comerciante de suas delícias secretas – supõem os senhores de berço que frequentavam os salões. Mas a pintura mostra um quarto, é uma cena privada, e esse olhar que condena só pode ser o olhar daquele que conhece os jogos prescritos para as alcovas. Ela de fato não é uma deidade, não é uma ninfa, ainda que retome o gesto secular das Vênus – a de Giorgione, Tiziano, Primaticcio, Poussin, Ferdinand Bol.⁵ Entretanto, tal como as deidades, ela tapa seu sexo, esconde-o sob a palma da mão. Isto é, tal como a Vênus ela obstrui o campo de tensão para intensificá-lo.⁶ Não há retidão que resista ao oferecimento contentivo, que dá e retira ao mesmo tempo o objeto desejado.

Uma Vênus jamais será erótica como *Olympia*, pois resta nela pouco daquele contraponto das imundícies que conforma o jogo dessa pulsão. *Olympia*, como aparição pictórica, tem o mérito de ser uma obra de pintura que tem a possibilidade de rebaixar seu apreciador. Não porque nele sobressaia um falo, mas porque não pode por um segundo se esquecer daquilo que o quadro hora nenhuma afirma ou menciona. Temos aí a transmutação mais intensa do interdito sexual ligado à sexualidade: Manet propõe, por uma ausência explícita, que esse observador caído encontre em si

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

as convicções mais asquerosas. Ainda que Michael Fried e T. J. Clark insistam nas indicações subliminares de que se trata de uma prostituta das baixas classes, ou seja, uma comerciante do corpo popularesca e que destoa das damas de salão que até então animavam a pintura, é injusto examinar os signos como se fossem clarividências.⁷ Tão importante quanto a modelo usada é o dispositivo que engendra o efeito. Basta que se transcreva aqui a conclusão que T. J. Clark tira de seu capítulo endereçado à *Olympia*:

Venho expondo minhas razões para acreditar que a causa última da dificuldade dos críticos diante de *Olympia* em 1865 era o grau em que ela não tomava parte do jogo da prostituição, e a medida em que ela indicava o lugar desse jogo na classe. Ela vinha das camadas mais básicas. As imagens de doença, morte, depravação e sujeira portavam toda essa conotação, que se mantiveram como figuras efêmeras de retórica precisamente porque os críticos não conseguiam identificar o que, no quadro, lhes contava de onde vinha *Olympia*. Reduzida à sua forma mais simples, a tese deste capítulo consiste em dizer que o signo de classe na *Olympia* era a nudez (Clark, 2004, p. 208).

A primeira consideração de Clark se mostra preciosa: *Olympia* oferece uma posição confusa em relação à prostituição. Embora Clark reconstitua a identidade social da modelo – sua posição no quadro geral da prostituição parisiense –, a referencialidade não parece ser o índice mais destacado do burburinho que a acompanha. O que Clark depositara na referencialidade pretenderemos sustentar na construção do próprio quadro. Certamente a nudez de *Olympia* não era o signo de sua classe, ou ao menos não poderia ser sobretudo isso. A nudez de *Olympia* era um elemento preciso da constituição do quadro como proposição complexa: indicava o gestual da tradição, a profissão da personagem, tanto quanto era o fulcro da composição – campo tonal aberto, luminoso, isolado pelo negrume das extremidades. Isto é, na nudez de *Olympia* não há como discernir o que é o quê, visto que o jogo das possibilidades é que parece fazer desse nu algo tão estimulante. Ao invés de Manet denotar a prostituição pela figura de uma prostituta das baixas classes, ele parece lançar à apreciação desses senhores que compunham o campo das artes um quadro que tinha como pressuposto a evocação desse jogo – evocação, pois o quadro não “prova” nada. Sua modelo poderia ser uma prostituta ou uma vendedora de pães; nada nela determinaria *a priori* aquilo que dela no quadro restaria. O fato de ser ela de fato uma prostituta não deve nos fazer ver no quadro um retrato de sua condição – ou melhor, o realismo do referente. O gesto é o primeiro indicativo de

que Manet tentara produzir uma esfinge do desejo: a pose retoma diretamente a *Venere di Urbino*, de Tiziano – reformulação da *Venere Dormiente*, ou de Dresden, pintada por Giorgione e Tiziano anos antes.

Orest Ranum assim escreve: “As Vênus de Tiziano são ao mesmo tempo uma idealização do corpo feminino e da grande pornografia de *elite*” (Ranum, 1990, p. 227, grifos do original). Mas uma pornografia que se mantinha sempre velada pela boa consciência de constar ali apenas uma divindade. Não há escândalo em mostrar nua uma divindade, ainda que o ambiente e os demais elementos – as damas quinhentistas ao fundo – coloquem a divindade no cenário contemporâneo. A alusão mítica consola a consciência de tal modo que o que se vê nu não pode ser tomado como a explicitação de um ilícito. Ela opera a domesticação do fulgor erótico. Não só porque acalma a má consciência, mas porque impede que a visão do objeto de desejo seja marcada pelo interdito. Mas Ranum só apresentava uma meia verdade: não pode haver exatamente pornografia onde o interdito não se impõe de modo sensível, a não ser que consideremos que entre nós mesmos a pornografia deixou de ser uma questão problemática – envolta pelo desconforto, pela desconfiança de ser ela boa ou má, sagrada ou corrompida. Embora o próprio Bataille nos induzisse a ver o erotismo nas mulheres nuas que povoam a pintura ocidental desde o Renascimento (Bataille, 2015), não podemos deixar de salientar que o gosto antiquizante – especialmente observado na usura do tema mitológico-religioso – afastava o observador do perigo do ver, do ver e do ser visto vendo aquilo que por certo configuraria uma intrusão, uma visada imoral, uma saliência indesejada. Ao que tudo indica, é mesmo Goya, com *La maja desnuda*, que rompe com o puritanismo visual: essa saliência latente, mas amplamente maquiada pela autoridade do tema e sua aceitabilidade nos círculos sociais. Na pintura de Goya é o erotismo autoportante, afiado, ainda que sob a objetificação imposta à imagem da mulher.

Não é necessário ir muito longe para deslindar a diferença. Basta compararmos a pintura de Goya à *Vénus Couchée*, de Ferdinand Bol. A composição do pintor é muito semelhante, ao menos em ambiência e pose, daquilo que fará Manet dois séculos depois. A entrega do olhar certamente pode se comparar ao olhar que a mulher de Goya despende ao observador. O ambiente íntimo, esse quarto soturno, onde o tato predomina sobre a visão, indica que ali os encontros são possíveis, adequados. O enlace, a saliência a que se lança o observador, tudo é neutralizado pela pose consagrada da Vênus. Uma mulher nua, ainda que deitada num quarto muito familiar àqueles onde os

cavalheiros experimentavam a variedade dos corpos femininos (que suas esposas certamente não lhes podiam oferecer) – por sua pose consagrada, por essa mão temerária que cobre o sexo – não é mais que uma Vênus. Ainda que o olhar depravado seja uma oposição consciente ao gesto conservador da mão que cobre o sexo, essa tensão erótica é facilmente dissolvida pela aceitabilidade da saliência sexual numa Vênus figurada. Nada impede com que uma tal pintura seja exposta num salão sem maiores constrangimentos. A exploração do corpo nu, se nos é permitido, enquanto vigora o domínio do assunto e do tema, não passa, na maioria dos casos, de um erotismo homeopático e pouco dilacerador.

A diferença magistral com o nu de Goya – e que na *Olympia* alça mesmo a estatura de uma calamidade – é que o nu ali não é alheio ao olhar do observador. Não pode ser tido como aparição mística, não pode ser atenuado pela transa sempre impossível com uma divindade – que não pode causar ciúmes, pois jamais seria possível. *La maja desnuda* tanto quanto *Olympia* são imagens de mulheres possíveis, resalte-se, imagens. Não são por certo retratos de mulheres, mas intensificações engenhosas de objetos do desejo. Essa transfiguração da mulher, viva e desejada, em imagem do objeto de desejo, imagem do erotismo, recria aí mesmo na pintura um objeto de desejo singular. Ao passo que se oferece ao olho sem reserva, não pode ser tocado, não pode perecer ou ser suplantado pela consumação. O objeto de desejo em pintura parece existir como uma tensão expandida – tanto quanto abre no ato da observação o confronto com a má consciência, com o represado do desejo. A conotação da prostituição, da sexualidade marcada pelo interdito – e por isso mais deliciosa –, ainda que seja proveniente da imantação que a modelo faz sentir na tela – o peso da feição conhecida –, é visível também, pois uma mulher não se oferece nua ao olhar a não ser que seja ela a imagem de uma divindade, que está sempre alheia á danação, ou uma prostituta, que não faz mais que mostrar aquilo que comercializa.

Como nos lembra Georg Simmel, as prostitutas são como cordeiros imolados dessa danação da moralidade patriarcal. De modo a não reprimir as pulsões que fogem ao que o casamento pode oferecer – e ao mesmo tempo preservar as damas da indecência de uma cópula não oficializada e de suas consequências –, as prostitutas são investidas da imoralidade perpetrada pelo bom homem, o “homem de família”. *Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro*, de Simmel, fora publicado em 1892, não muito distante do problema que anima a *Olympia* de Manet. Ele escreve:

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Ora a sociedade burguesa atual age exatamente assim, as prostitutas são os bodes expiatórios punidos pelos pecados cometidos pelos homens de “boa sociedade”. É como se uma curiosa deformação ética oferecesse uma expiação à má consciência social, fazendo com que a sociedade rejeite cada vez mais vítimas dos seus pecados, e as afunde numa desmoralização cada vez mais profunda: arroga-se assim o direito de tratá-las como criminosas (Simmel, 2004, p. 37).

Aquilo que diz Simmel não é de todo novo, mas situa de modo perspicaz a posição complexa que a prostituição ocupa no seio da moralidade burguesa. A prostituição permite que o sexo seja praticado na periferia do casamento, ao passo que preserva as damas de sociedade da impureza de sua danação. Isso só é possível porque a imoralidade, ao invés de poluir aquele que a consome pagando, é transferida à mulher que comercializa o prazer desviante. Ou seja, embora numa moral puramente lógica o desvio haveria de angariar ambas as partes, ela incide perniciosamente sobre a mulher que vende o uso de seu corpo. A prostituta encarna o objeto do desejo, mas a transgressão que aí ocorre é abafada pelo rigor com que a má consciência pende para um dos lados. O trânsito do problema mundano para o quadro marca a efetividade da ficção crítica que Manet explora: o objeto de desejo, ora transsubstanciado em pintura, expõe não o ato ilícito, a consumação, mas a má consciência de uma intimidade posta a público. Passamos da pintura que agencia uma nudez feminina inviolada, um desejo por certo mais limpo e por isso menos intenso, a uma pintura que provoca exatamente um desejo que convoca seu avesso, seu limite, seu lado obscuro: o burburinho sobre *Olympia* é também o burburinho em torno da exposição luminosa da prostituta tranquila como uma Vênus, que tapa seu sexo como uma Vênus – mas sabemos que não é, a senhora negra com o buquê diz o contrário, o gato ouriçado também não é atributo de uma Vênus.

Um estudo anterior feito por Manet atesta que a pose eleita não é fortuita.⁸ O sexo, outrora coberto pela perna semiflexionada, é coberto na tela definitiva pelo uso convencional da mão. Manet brinca com a Vênus, brinca com a pose secular do nu decoroso, mas faz uso disso para dissipar a tranquilidade pregressa. Prostitutas, isso nos conta a história da arte, constantemente foram usadas como modelos – talvez pela facilidade de acesso ao corpo nu que nelas se dispunha como de um serviço. Não é importante o fato de ser ou não uma prostituta pintada por Manet, mas efetivamente de ser constantemente tomada como uma, ainda que a pose seja a de uma Vênus. Manet impõe uma visão que é catastrófica, pois pode se tornar retroativa: ele instaura a má consciência do observador, recoloca em sua conta a malícia de que a prostituta, como uma degenerada, era investida. É como se tornasse imunda toda aquela “pornografia de elite” de que falava Ranum, tornando

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

todos os observadores de Vênus e Ninfas um pouco menos inocentes. E não deixa de alimentar sua proeza por uma certa ciência do desejo. Os homens do salão constantemente diziam que não conseguiam olhar *Olympia*, mas os depoimentos só nos dizem o contrário: eles não conseguiam tirar os olhos dela. É também um encanto que desponta na raivosa recepção do quadro.

Foi a resoluta dureza com a qual Manet *destruiu* que escandalizou, mas é também essa rigidez que *nos* encanta quando a arte busca o valor supremo (ou o *encanto* supremo), em substituição à majestade dos sentimentos convencionais que outrora constituiu a grandeza das figuras soberanas. É a *humanidade* sem frase, liberta dos liames que a amarram a múltiplas convenções, enunciadas tanto pela eloquência como pela prosa, tanto a tagarelice quanto pelo sermão. Ao observarmos *Olympia*, o que domina é um sentimento de uma supressão, é a precisão de um encanto que, de maneira soberana, silenciosa, rompeu o laço que a prendia às mentiras que a eloquência havia criado (Bataille, 2020, p. 45, grifos do original).

O *como se* de sua pintura, sua ficcionalidade, não se assenta sobre a mentira, mas é construída a partir das verdades socialmente estabelecidas – não é submisso a ela, mas tão só parte dela, como o broto parte de seu substrato. A contraeloquência de Manet, indicada por Bataille, pode ser entendida como um uso radical da instância ficcional. A cama desarrumada – que não deixa de ser um leito alvo, uma imagem por si poderosa – contrasta com o quarto pesado e licencioso. O laço no pescoço, a flor no cabelo, que não sabemos ao certo onde termina – pois se funde com o papel de parede –, junto ao buquê, lembram-nos incessantemente de que o corpo nu pode ser um lugar do uso dos prazeres. Mas *Olympia* flerta diretamente com o observador, é ativa – não é uma criminoso que Manet pinta. O jogo do quadro é então estabelecido entre os índices de representação social que a imagem invoca e os elementos disponíveis para que o receptor estabeleça sua apreciação. Mas no jogo de Manet, e talvez seja esse o grande mérito, não há como não sair de si: a revolta dos críticos, a leviandade dos burgueses do salão, escancaram que a pintura abalara as verdades de seus observadores. Repunha-os, ainda que na presença de uma ficção, à posição de serem observados diante de uma imagem de seu desejo ou do desejo de seus companheiros. Diante também de um objeto, essa imagem, que não deixava de lembrá-los que não há objeto de desejo que não passe por uma transgressão, ainda que seja a da própria barreira do eu.⁹ A pintura, portanto, não deixa de se efetivar como uma cruzada contra certos afagos tranquilizadores de uma moralidade que não passa da distribuição desigual da má consciência. Portanto, não deixa de ser representação social na medida em que seu alvo é o desejo socializado e o salvo-conduto da boa consciência. O jogo memorial do prazer futuro, ou a apresentação catastrófica do fundo do remorso,

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

aparecem na pintura de Manet, mas sobretudo o nu escancara o desejo em sua amplitude. Obviamente, no fundo desse desejo, dessa superação do limite, impulso para a fricção com outrem, não deixa de existir o fundamento vigoroso do interdito. Por isso, o que sobressai na pintura de Manet não é a sexualidade propriamente dita, essa sexualidade que promove a procriação dos animais em geral, mas o erotismo: saliente incômodo, o limite, a possibilidade de sua suplantação.

Erotismo e morte

Sobre as relações entre conduta sexual e morte, Bataille ensaia explicá-la a partir de uma comparação entre o Homem de Neanderthal e o macaco, ambos animais em que o regime sexual não acompanha a sazonalidade das estações – sendo perene o ano todo. A diferença entre eles parece se depositar na relação que estabelecem com a morte.

A conduta de um macaco ao pé do congêner morto exprime a indiferença, ao passo que o ainda imperfeito Homem de Neanderthal enterra o cadáver dos seus com um cuidado supersticioso que denuncia, ao mesmo tempo, o respeito e o medo. A conduta sexual do homem resulta, como a dos macacos na sua generalidade, de uma excitação intensa que nenhum ritmo sazonal interrompe mas tem de igual modo a marca de uma reserva que os animais ignoram e os macacos, em particular, não revelam... A verdade é que a sensação de incômodo ligada à atividade sexual lembra, pelo mesmo num sentido, a sensação de incômodo ligada à morte e aos mortos. Sempre que tal acontece, a “violência” excede-nos de uma forma *estranha*: o que se passa é sempre *estranho* à ordem estabelecida das coisas, que tem sempre por resposta esta violência (Bataille, 2015, p. 26-27, grifos do original).

O paralelismo exposto por Bataille, ainda que não satisfatoriamente explicado, enlaça eficientemente morte e conduta sexual. A morte e a “pequena morte” guardariam como semelhança a exceção com que estranhamente superam a ordem cotidiana das coisas. Isto é, inserem na existência a marca singular da descontinuidade, tanto quanto promulgam uma espécie de, utilizando um termo de Freud, prazer de descarga (Freud, 2010, p. 170). Obviamente, como tratamos aqui de pinturas não há como efetivamente enlaçar essas experiências senão por meio de imagens que as convoquem. Nossa questão será perceber como tais aspectos centrais à existência podem penetrar o espaço pictórico e potencializar a relação que se estabelece entre quadro, observador e mundo – o jogo das imagens. Manet efetivamente convoca os dois âmbitos, por certo complementares, do erotismo: o prazer sexual e a morte. Especialmente a morte humanamente fundada: morte no jogo e morte autoimposta. Tratamos explicitamente da morte ou do flerte que o toureiro estabelece

com ela e do suicídio. Modos obviamente distintos do morrer, mas igualmente perturbadores. Como no âmbito da imagem do objeto de desejo, a relação que a pintura estabelece com a realidade parece se centrar na intensificação, na dubiedade e, sobretudo, no estranhamento – nos pontos onde a existência tangencia sua superação. Bataille sublinha o termo e ele nos parece essencialmente importante: o estranhamento na pintura, essa impossibilidade de uma síntese apaziguadora imediata, dessa posse que o conhecimento seguro ensaia nos oferecer, é paulatinamente substituída pela flutuação constante da determinação. Assim como *Olympia* oferecia uma imagem difícil – uma efetiva imagem na imagem, profunda catástrofe superficial que é essa pintura –, a imagem da morte encontra na pintura de Manet um lugar absolutamente desafiador: convoca a sedução pictural para assim eclodir.

Manet era especialmente interessado pelas touradas. A tauromaquia, centro do ensaio de Michel Leiris, é descrita como: “esporte acrescido de uma arte em que o trágico, de algum modo explicitado, seria particularmente empolgante” (Leiris, 2001, p. 21). *O espelho da tauromaquia*, ensaio publicado em 1938, fora tido por Bataille como impulso inicial de sua pesquisa sobre o erotismo. O ensaio nos fará penetrar melhor o feito de Manet em pintar os elementos da corrida de touros – interesse esse que certamente tangencia seu fascínio pela obra de Goya. Mas para além do interesse genético, buscamos demonstrar como Manet incessantemente produz imagens sobre o que na existência só pode subsistir como imagem em tensão.

Na tourada, o jogo está sempre poluído pela morte. Seja ela a do touro, do cavalo ou do *torero*, a morte é um elemento aí latente. Leiris sustenta que na tauromaquia há, distintamente de um esporte enquanto tal, a imbricação da retidão geométrica esportiva e sua destruição. O *torero*, embora treinado para a exatidão dos gestos e a argúcia das manobras, isto é, ao passo que encarna essa beleza geométrica sobre-humana que configura o esportista em sua precisão, não o faz sem um traço de degradação: a capa, indício de seu charlatanismo, instaura uma fissura em sua valentia apolínea. Para vencer e driblar a força bestial do touro, o *torero* não deixa de fazer proveito de uma espécie de espetáculo que envolve o crespar, especialmente na forma do passe, entre homem e perigo. A ideia central do ensaio é que para Leiris a tauromaquia abre à socialização uma espécie de sentimento sagrado que nada mais seria que “a união estridente de duas naturezas – torta e reta – no momento em que estamos separados da tangência por um hiato infinitesimal” (Leiris, 2001, p. 56). O sagrado, como se pode supor, não pode efetivamente se fazer sentir sem a degradação, essa

falha demoníaca que o configura enquanto tal. Portanto, ainda que indique aquilo que nos excede, é *causa sui* de nossa condição. A plenitude só pode ser experimentada junto à dilaceração. A justaposição do reto e do torto na tourada mais uma vez indica a relação entre morte e pequena morte: concentração abissal de tensão e distensão absoluta: plenitude sufocante e vazio avassalador.

Há na corrida de touros uma divisão em três partes que insiste em intensificar a emoção da assembleia, transferindo a iminência de morte do *torero* ao touro. A primeira fase, *tercio de varas*, consiste no conflito entre o touro e cavaleiros com suas varas, aí se instaura o afrontamento inicial. Na segunda fase, chamada *tercio de banderillas*, o touro recebe um colar com três varetas decoradas de modo que sua cabeça se mantenha mais baixa e, sobretudo, que se inclua no jogo um elemento alegre que excite o touro sem lhe tirar as forças. Aí já não há mais cavalos ou varas, homem e touro iniciam um confronto direto e sedutor. Na última etapa, o *tercio de muerte*, é quando ocorre o sacrifício: o matador, com sua espada e um tecido vermelho (a *muleta*), inicia a dança graciosa e macabra da qual, segundo a boa sorte, acontece o sacrifício do touro. A *muleta*, o pano vermelho ou violáceo, tem como objetivo atrair e seduzir o touro, incitá-lo a cumprir a graciosidade dos passes. Como escrevera Leiris, a *muleta* introduz a perversão no jogo: “sedução do touro pela cintilação do pano, tentação do *torero* que beira mais e mais a queda” (Leiris, 2001, p. 56). A morte do touro – que pressupõe sempre que ele esteja numa exata posição depois de um longo balé – marca, aos olhos do pensador, a reinstauração do reto sobre o torto. Mas, mais que a derrota do elemento torto, é de sobremaneira importante que ele seja habilmente tratado e suplantado – é necessário que ele aí funcione mais que como um mero desvio. Isto é, a ambiguidade constrói essa ambiência onde só pode existir o erotismo e o sagrado.

Não parece fortuito então que a tauromaquia, para além de sua aparição em Goya, apresente-se como elemento na pintura de Manet. Nela efetivamente ocorre uma espécie de emoção que só encontra lugar num limiar, num entre sensações divergentes. Obviamente as cenas de tourada tem em si próprias um valor visual e cinético especialmente atrativo. É isso que irrompe em *Combat de Taureaux* (Fig. 5), o pintor concede ao observador a visão da luta em seu centro; o *torero* com seu infame pano vermelho, o touro, que é quase uma sombra, à frente, e na extrema esquerda o cavalo ferido. Como se observa, o touro está ornado com as *banderillas*, o *torero* empunha a *muleta*, e tudo isso se vê junto ao cavalo ofendido.

Manet impõe ao quadro uma temporalidade própria: os três momentos da tauromaquia se assistem juntos, ocupam uma mesma visada. A altivez do *torero*, a besta que é como só sombra e o equino lançado ao chão apresentam como que a tragédia inteira condensada. Mas, vejamos bem, não é o toureiro nem o touro que vemos aqui morto, eles se mantêm frente a frente, na tensão do balé macabro e gracioso. Arquibancada e céu constituem o anteparo para a faixa arenosa onde o confronto se estabelece. Contudo, não é a dança que se insinua aqui, vemos manchas estáticas. A supressão do movimento imputa uma outra alternativa ao observador: entre o touro, que só pode aí ofender, e o homem, que experimenta seu limite enquanto brinca com a sorte, só o cavalo parece poder assumir a posição de vítima. Os homens a volta do touro, esses bibelôs coloridos, junto ao céu gracioso instauram na cena a tonalidade graciosa – essa possibilidade de ver na trágica experimentação do limite, do crespar com a plenitude, ainda que num esporte tão violento, a graciosidade mesma da vida. A pintura, hoje conservada na Frick Collection, da qual é parte *Le torero mort*, explicita essa espécie de graciosidade encontrada no perigo. Claro, num perigo orquestrado – capaz de transmutar-se em habilidade cabal.

Já *Toreros en action* (Fig. 6) é parte da tela denominada *Épisode d'un combat de taureaux*, que Manet expõe no Salão de 1864 e desmembra em duas após as críticas recebidas.¹⁰ *Toreros en action* não deixa, ainda assim, de fazer ver um quadro em sua completude: sem horizonte, apresenta uma fração de dorso do touro e seus chifres, mas, sobretudo, mostra com proeza a graciosidade dos toureiros. As vestes enfeitadas, a tranquilidade das poses corporais, como num *close-up*, dá a ver a sedução do esporte. A marca do perigo, o torto que é aí o touro, não interfere em nada na exuberância desses homens que experimentam o limite como quem graciosamente se apresenta a uma plateia. A cerca da arena, limite que expõe os toureiros à violência do animal, podemos ver sobre ela os espectadores, suas cabeças, mas a participação deles é escusada. Manet impõe aí como que a ambiência do transe, a ambiência dessa força graciosa que não se sabe de onde vem. Convida o espectador, num convite certamente aberto, a ser atraído pela força graciosa dos toureiros. Tornam-se, a despeito da ofensiva, mais desejáveis, pois estão na iminência de um combate mortal, excedendo assim suas existências limitadas e objetivas.

A graciosidade da tourada, dos toureiros, do conflito, e do perigo em geral, suplanta o sentido imediato das imagens da tauromaquia. Em especial daquelas que Goya, com suas pinturas e gravuras, intentava conservar: a tragédia sangrenta, a violência disseminada que emana da arena.

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Caida de un picador de su caballo debajo del toro, gravura de número 26 das 33 que compõem a série *La tauromaquia*, de 1816, ensaia transmitir pelo traço do buril aquela cinética da violência. O picador sob o touro, o cavalo ofendido e todos os outros toureiros unidos na ação apresentam o furor da disputa e salientam a bestialidade do animal; cinco homens e um cavalo acossados por sua fúria. O movimento ensejado na união de todos os agentes num mesmo espaço – fazendo com que contrastem com o anteparo inerte do cercado – indica que a imagem pretende intensificar a sensação de um horror em seu ápice como uma propedêutica das sensações.

Manet aproveita a intensificação que o parapeito oferece ao que na arena ocorre, obstrui novamente o horizonte, mas não expõe nenhuma indicação de violência deliberada. Pelo contrário, instaura a graciosidade da calma. Ao negligenciar o dado violento, de modo a torná-lo mais implícito que afirmado, impõe a nós pensar que Manet expunha sua pintura a uma abertura que, para além ou aquém do *topos* geral da tauromaquia, escancarava a possibilidade de uma apreciação ambígua. Ao invés de instaurar uma espécie de juízo, ele intenta abrir ao observador a possibilidade de acessar, nessa conservação, a imagem enérgica que se pode conhecer em meio à corrida de touros – ou melhor, no enlace sagrado de sua assembleia vibrante. Manet, ao que tudo indica, pretende com sua abertura – que não deixa de configurar a intensa supressão das diretrizes massificadas e determinantes – conservar aquilo que do mundo só se pode apreciar como imagem: o caráter periclitante das sensações díspares, e por isso sedutoras, que só pode existir quando nos colocamos em perigo: certamente não um perigo físico exatamente, mas um perigo de experimentar o que na existência é puramente temerário. A iminência da morte, o crespar dançante com ela que a tauromaquia faz sentir, essa indecisão se o homem ali se exercita, joga ou sacrifica – a si ou ao animal, a sorte dirá –, tudo oferece a possibilidade de vislumbrar uma humanidade sempre incompleta. Desolada, ela experimenta uma proximidade com o ultrapasse de seu limite – misto de condição da existência e seu constrangimento nuclear.

Esse desbravar pictural, no qual a imagem que o quadro oferece é nuclear, mas não determinante, instaura o sentido na e pela relação. Observador e quadro, ao menos para que a recepção se efetive, devem experimentar uma poluição de sua interioridade pela exterioridade e vice-versa. Não se trata mais de sustentar um dentro da pintura no qual o assunto parecia uma certeza muito clara: quadro e observador se constituem mutuamente num desejo de desbravamento que não pode senão perspectivar a verdade, torná-la uma relação posicional. A imagem aí se recobre, em

meio à crise que é o próprio trilhar da dita humanidade moderna, dessa indeclinável instabilidade. Isto é, a pintura se enche de imagem na medida em que dá vazão ao desejo, à sedução, mas omite-se de outorgá-lo pela amortização de uma verdade que não seja a verdade da imagem. E se é possível ao pintor flertar com a morte do *torero*, certamente a imagem de sua morte não pode ser a imagem torpe do morto, desse trágico morto de combate.

Le torero mort (Fig. 7), a outra parcela da tela desmembrada, é a inteiriça imagem do corpo inanimado, ainda que pareça inviolado. Seu fundo indefinido – esse não espaço, um verdadeiro contralugar – intensifica o corpo quase plástico que o pincel inscreve no quadro. Plástico pois um tanto inumado: sereno demais para ter sido morto pela força bestial do touro, que o *torero* especialmente havia incitado. Sem vítima ou algoz, vemos aí, ao rés do chão, mas sem chão, esse volume bem trajado que tangencia a horizontal. Em *The Dead Soldier*, pintura seiscentista anônima conservada na National Gallery de Londres, a qual Manet toma como ponto de partida, o corpo, um verdadeiro volume morto, é visto na altura do chão sobre o qual se deposita. Tangenciando a horizontal do quadro, expõe o morto sob um ângulo especial: observador e morto postos num mesmo plano quase como que em contiguidade. A admoestação da tela de Londres, essa espécie de *vanitas vanitatum* antropomorfa, induz o observador a uma contrição. A morte é trágica, o corpo se torna tonalmente asqueroso, as armas e armaduras não garantem sua proteção. O céu agitado e soturno, unido à lamparina que acaba de se apagar, são complementos dessa ambiência de que o morto é o centro. O corpo em pleno *pallor mortis* anuncia a putrefação de que a caveira e os dois ossos femorais, esse explícito *memento mori*, são a consumação.

Na pintura de Manet, a pose é aproveitada, mas se desvincula da admoestação que anima a pintura a que se refere. O defunto de Manet é vistoso, sereno e sedutor. Os instrumentos de seu ofício lhe fazem companhia: a espada e a *muleta* – aqui apenas uma macha acetinada rósea. O *torero* de Manet une certamente morte e pequena morte; e mesmo morto não deixa de se oferecer ao olho com certa volúpia. O cabelo cintilante, mancha negra saliente, impõe sua decência, seu morrer glorioso. Não porque morreu, mas justamente porque sua morte envolve a dança, o balé glorioso desse gozo imprudente. A supressão de uma ambiência propriamente determinante, essa flutuação do corpo, não deixa de ser uma prodigiosa lição aprendida de Velázquez, mas ela aí se recobre

de uma inconsistência basilar: Manet não faz um retrato, nem pinta uma personagem. Ele instaura uma abertura de sentido capaz de converter o quadro numa indeclinável interface de sedução, que se autocontesta a todo momento, e que não se deixa assentar como algo domesticado.

Algumas últimas palavras...

Sobre o ultrapasse do assunto em Manet, Bataille nos indica que essa destruição, como no sacrifício, ocorre sem negligenciá-lo. Isto é, não é que um tal ultrapasse ocorra para “rasgar os véus do templo”, para enfim expor a pintura nua. Desprover a pintura desses excessos, dessas firulas todas, não passava de uma das formas de expor sua nudez. E a nudez aí não se remete apenas à franqueza, ao despojamento, mas sobretudo ao jogo absolutamente sedutor que o quadro pode produzir. Sedutor pois rejeita “essa discrepância que contrapunha o mundo da ficção à realidade” (Bataille, 2020, p. 54). Contudo, ao contrário do que expõe Bataille, não se trata da conciliação do mundo da ficção ao mundo da realidade, senão a precisa imbricação de uma ficção que existe porque há realidade. Seu mundo, apesar de não se limitar à realidade, não é outro. É mundo acrescido: mundo ao qual se adiciona uma consciência do mundo e sua metacrítica, um mundo que não deixa de incluir o confronto – certamente produtivo – de si consigo mesmo. Muito distinto de um escape, por isso Bataille insiste em dizer-nos que em Manet subjaz a pergunta pelo que “fazer, em arte, dos aspectos prosaicos do homem atual” (Bataille, 2020, p. 46). Não só dos aspectos prosaicos, certamente, mas de todos os aspectos, por vezes conflitantes, que situam o homem em sua humanidade. O pintor, ao passo que convida o observador a sair de si, a ver o que no quadro é visível, não deixa de ser ele um incansável expositor daquilo que na existência é ainda pura abertura – não pode ser plenamente conjecturado nem domesticado. O erotismo na pintura de Manet, inclusive quando a atração envolve a morte, não deixa de ser um impulso ao imprevisto, ao que não se pode conceituar pois não deixa nunca de apenas cintilar. As palavras de Zacharie Astruc, enunciadas ainda no calor da hora, não deixam conter uma impressão privilegiada sobre aquilo que sua pintura pode provocar:

Le talent de Manet a un côté de décision qui frappe ce quelque chose de tranchant, de sobre et d'énergique constituant une nature aussi contenue qu'en portée, et surtout sensible aux impressions accentuées. Il ménage l'effet; sa nature se voue à la vérité sans trop de recherches subtiles, peu soucieuse du brillant mais simulée par tout ce qui lui montre dans la nature un côté de passion (Astruc, 1998, p. 449).¹¹

Essa face de paixão, mais que uma mística sentimental, deve apontar ao que no trabalho pictural de Manet endossa uma parte indeclinável da existência, onde a pura inteligência fracassa e a sensibilidade, ainda que sem clareza, não faz mais que inquietar. *Le suicidé* (Fig. 8), mais que um antilirismo pictórico, ou uma metralhadora posta contra o tabu da morte autoimposta, é a imagem da tensão de um homem que delibera sobre seu destino, mas só o faz aniquilando-se. É uma tensão construída sob a imagem da distensão; expõe esse sentido aberto, por vezes confuso, mas por certo aliciente.



Figura 1. MANET, E. *Le brioche*. 1870, óleo sobre tela. Fonte: The MET, New York.

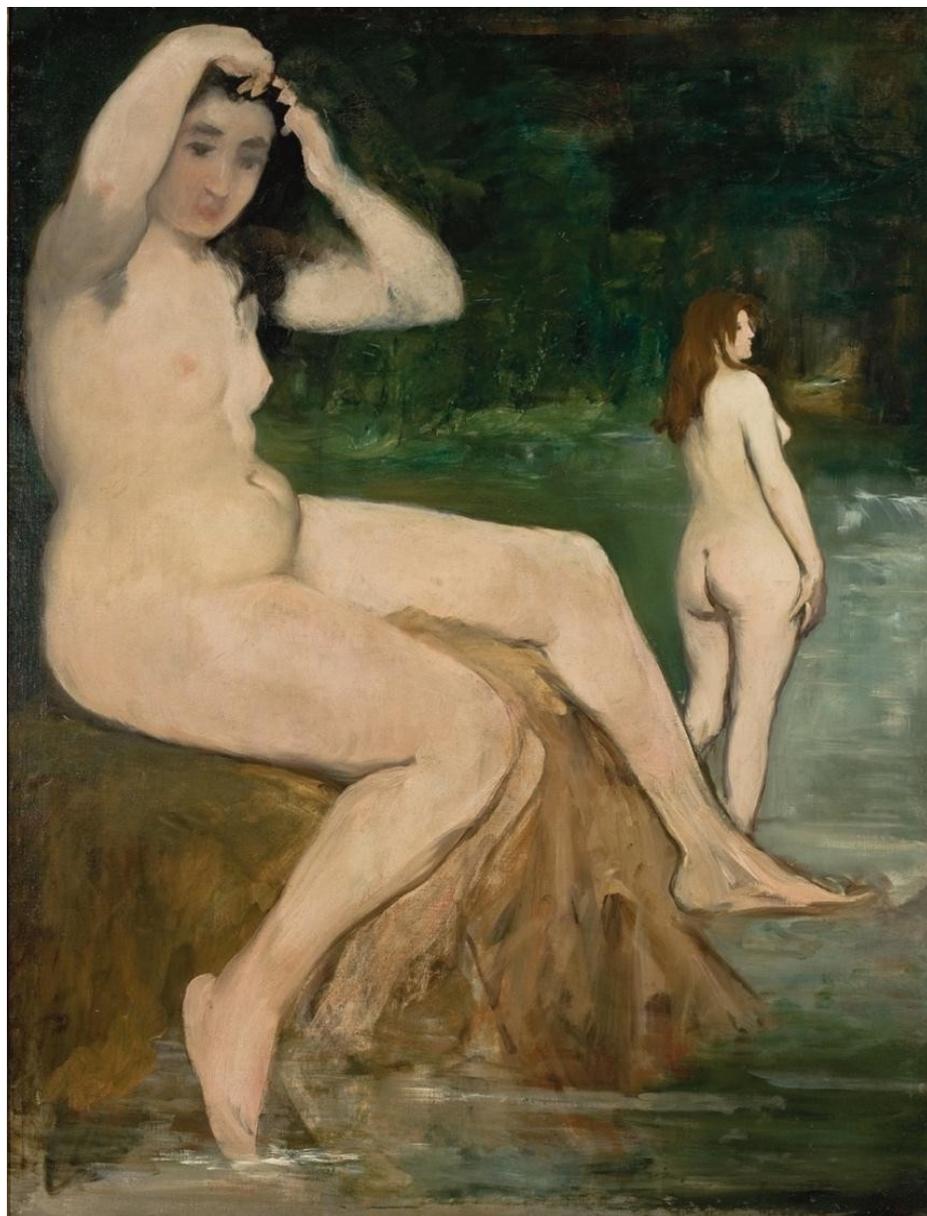


Figura 2. MANET, E. *Baigneuses*. 1874-76, óleo sobre tela. Fonte: MASP, São Paulo.



Figura 3. MANET, E. *Le Déjeuner sur l'herbe*. 1863, óleo sobre tela. Fonte: Musée D'Orsay, Paris.

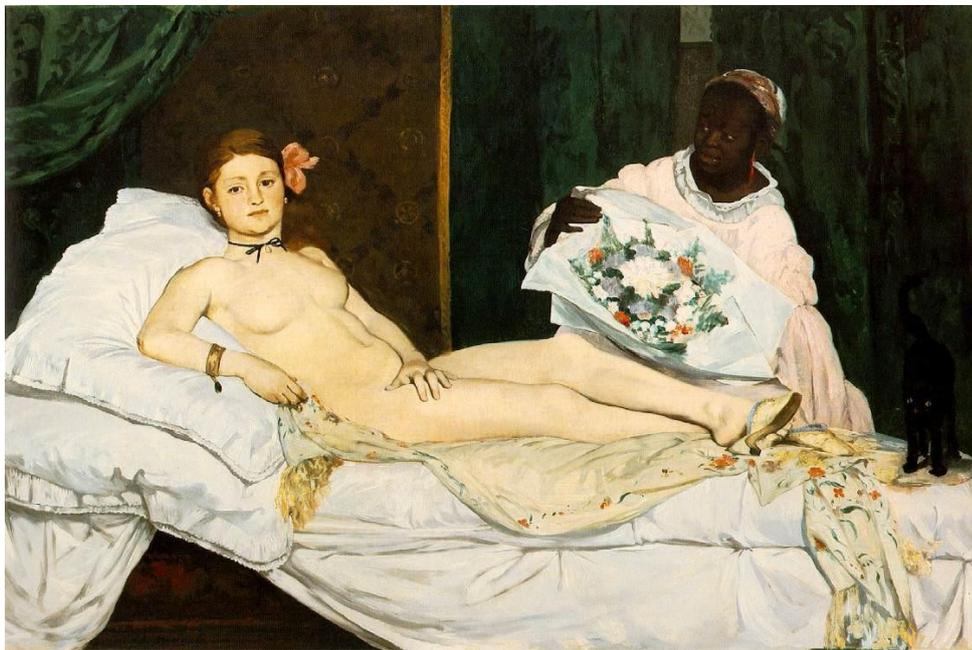


Figura 4. MANET, E. *Olympia*. 1863, óleo sobre tela. Fonte: Musée D'Orsay, Paris.

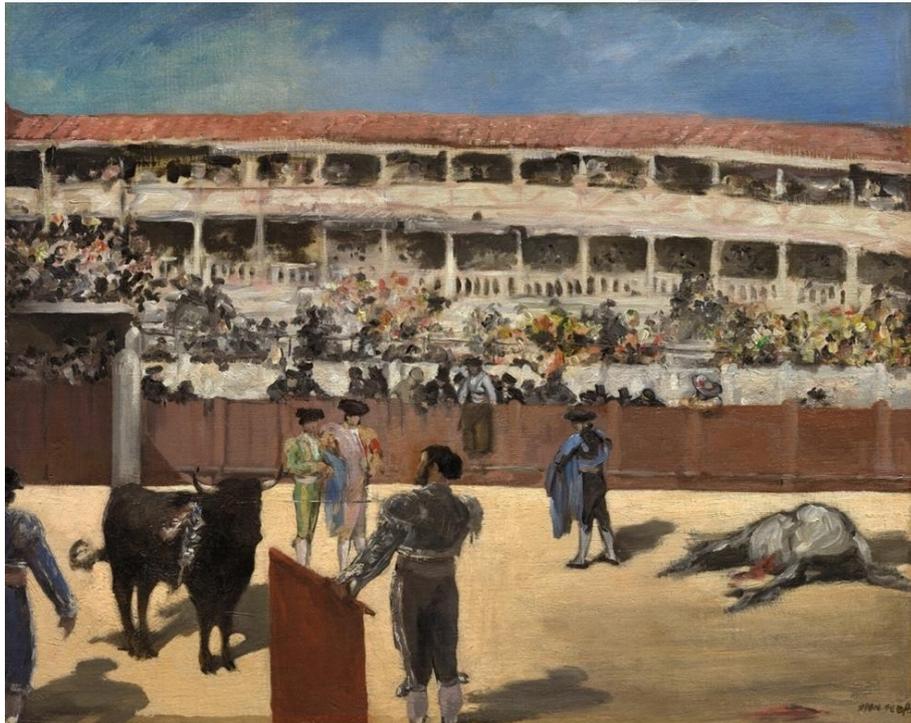


Figura 5. MANET, E. *Combat de Taureaux*. 1865, óleo sobre tela. Fonte: Art Institute of Chicago, Chicago.



Figura 6. MANET, E. *Toreros en action*. 1864, óleo sobre tela. Fonte: The Frick Collection, New York.



Figura 7. MANET, E. *Le torero mort*. 1864, óleo sobre tela. Fonte: The National Gallery, Washington, D.C.

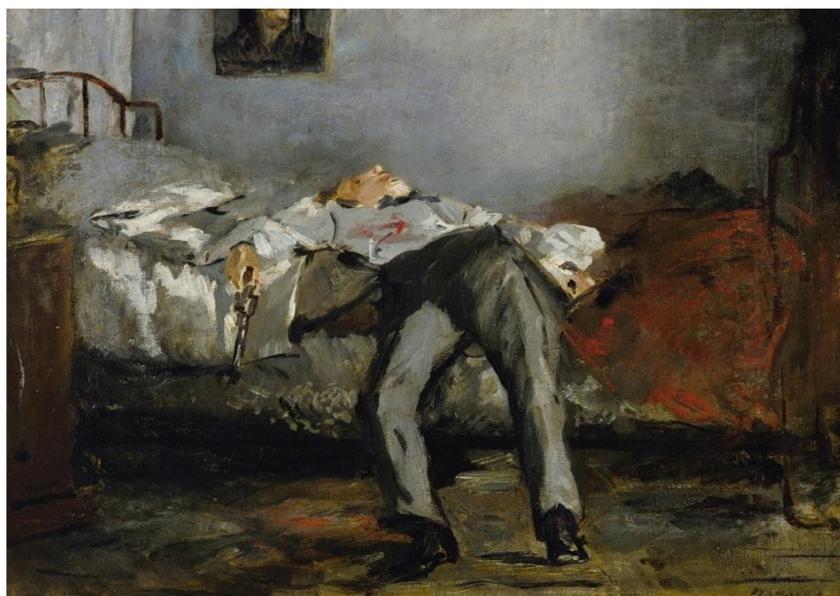


Figura 8. MANET, E. *Le suicidé*. 1877-81, óleo sobre tela. Fonte: Fountatiom E. G. Buhrle, Zurique.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Zacharie. Le Salon de 1863, feuilleton quotidien paraissant tous les soirs, pendant les deux mois de l'Exposition: Causerie, critique générale, bruits et nouvelles du jour. *In*: FRIED, Michael. **Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's**. Chicago: University of Chicago Press, 1998. p. 448-450.
- ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**. Lisboa: KKYM, 2014.
- BATAILLE, Georges. **Manet**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa. Sistema Solar, 2015.
- BATAILLE, Georges. Le Paradoxe de l'Érotisme. **Nouvele Revue Française**, ano 3, n. 29, maio 1955.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com espectador**. Lisboa: Ed. Veja, 1992.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 120-178.
- FRIED, Michael. **Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- JAMOT, Paul; WILDENSTEIN, Georges (org.). **Manet**: Catalogue critique (Collection L'Art Français). Paris: Les Beaux-Arts, édition d'études et de documents, 1932. (2 v.)
- KRAUSS, Rosalind. Manet's Nymph Surprised. **The Burlington Magazine**, v. 109, n. 776, p. 622-627, nov. 1967.
- LEIRIS, Michel. **O espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. *In*: DUBY, G.; ARIÈS, P. (org.). **História da vida privada, volume 3**: do renascimento ao século das luzes. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- SIMMEL, Georg. A coqueteira. *In*: SIMMEL, Georg. **Cultura Filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 117-140.
- SIMMEL, Georg. Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro. *In*: SIMMEL, Georg. **Fragmentos sobre o amor e outros textos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004. p. 25-42.
- WARBURG, Aby. O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. A função pré-formatadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza. *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 330-352.

NOTAS

1 “É essa extravagância desmesurada, esse paradoxo soberano, que é a existência humana. Nunca a encontramos em repouso, e é por isso que nossos pensamentos são como destroços carregados por uma torrente. Nunca uma verdade enunciada é mais que um detrito, assim dito, exceto por aquela infeliz extravagância que o espírito, perdido em vergonha, propõe tremendo. Portanto, nunca podemos realmente falar do erotismo” (tradução nossa).

2 Cf. Krauss, 1967.

3 Há três versões: a de Buenos Aires, mais nítida e com face definida; a da Coleção Charpentier, de Paris, e a da Nasjonalgalleriet, de Oslo, onde a pincelada gestual iguala figura e espaço, assim como borra a feição.

4 Blumenberg sublinha uma espécie de “metáfora existencial”, denominada “naufrágio com espectador” que dá relevo ao caráter temerário da vida, análogo àquele experimentado na navegação. Cf. Blumenberg (1992).

5 Aos que se interessem, elencamos aqui algumas das Vênus que conservam a mão sobre o sexo: *Venere Dormiente* [ou Vênus de Dresden], de Giorgione e Tiziano Vecellio; *Venere di Urbino*, de Tiziano; *Nymph with Satyrs*, de Poussin; *Femme nue couchée avec six enfants dont cinq portent une corne d'abondance (inspiré par Tiziano)*, de Francesco Primaticcio; *Vénus Couchée*, de Ferdinand Bol.

6 Sobre a *Venere di Urbino*, de Tiziano, Daniel Arasse apresenta um entendimento distinto. Ele escreve: “Essa mulher nua, estendida numa cama, que nos olha enquanto acaricia o sexo...” (Arasse, 2014, p. 61-62). Como a pintura não deixa de ser um estático – sem antes ou depois –, se ela se toca ou apenas se mostra ao tapar o sexo parece em si uma questão insolúvel. Mais vale recolher disso o problema de fundo: dependerá do receptor, de seu arsenal experiencial e projetivo, fazê-la se tocar ou apenas se tapar. Não colocamos em causa a flagrante sensualidade implícita, sublinhamos apenas que para que o aspecto provocador apareça, ele deverá aí ser acompanhado das antigualhas deidades. Isto é, deverá aparecer dissimulado, menos provocante.

7 Seja no compilado de ensaios de T. J. Clark, *A pintura da vida moderna* (1985), ou no intransponível *Manet's Modernism* (1998), de Michael Fried – especialmente interessado em perscrutar as relações entre Manet e a pintura do passado –, sopesa-se quando tratam de Olympia a condição da modelo utilizada. Os argumentos dos textos convergem em um ponto ordenador: a pintura de Manet responde a mudanças de ordem estrutural, ocorridas na sociedade europeia desde meados do século XVIII; isto é, sua modernidade reside no fato de aproximar-se de um referente que era ao pintor hodierno (o nascimento do mundo burguês, da sociedade da indústria, da técnica e, sobretudo, da cidade moderna – entendida como metrópole industrial). Em consonância ao argumento de Meyer Schapiro, Clark reitera a ideia de que na arte de Manet e de seus seguidores, os impressionistas, a pintura se revestia de uma dimensão moral acentuada, “visível acima de tudo na maneira como combinava um relato de verdade visual com um relato de liberdade social” (Clark, 2004, p. 35). Tal direcionamento, ao nosso ver, parece desviar a atenção da pintura ao seu referente. Qual então a necessidade de uma avaliação pictórica, se o impacto da pintura só pode ser medido por aquilo que ela recolhe da realidade?

8 Trata-se do *Étude pour Olympia* (1862-1863), um desenho em sanguínea conservado no Musée du Louvre.

9 Nos termos propostos por Sigmund Freud (2010), há uma oposição entre os *instintos do Eu*, conservadores, e os *instintos sexuais*, agregadores. Certamente uma conversão prodigiosa da lição de A. Schopenhauer sobre a vontade, em especial, os impulsos do amor e da morte.

10 C.f. Jamot (1932, p. 126).

11 “O talento de Manet tem um lado decisivo que nos impressiona como algo agudo, sóbrio e enérgico, constituindo uma natureza que é tão contida quanto abrangente e, sobretudo, sensível a impressões acentuadas. Ele poupa efeitos; sua natureza é devotada à verdade sem muita pesquisa sutil, despreocupada com o brilho mas simulada a partir de tudo na natureza que lhe mostra um lado de paixão” (tradução nossa).

Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)

Under the shadow of Saint Teresa of Ávila: Iconography of Saint John of the Cross in the Portuguese Panels in the Church of the Third Order of Carmel of Recife (XVIII Century)

Bajo la sombra de Santa Teresa de Ávila: iconografía de San Juan de la Cruz en la azulejaría de la Iglesia de la Orden Tercera del Carmen en Recife (Siglo XVIII)

André Cabral Honor

Universidade de Brasília (DHIS/PPGHIS/UnB)

E-mail: cabral.historia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3665-129X>

RESUMO:

O artigo busca analisar a iconografia dois painéis de azulejaria portuguesa encontrados nos corredores de acesso à sacristia da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, os quais possuem representações de São João da Cruz. Por se tratar de um suporte importado do reino, o azulejo possuía um valor de compra alto. Geralmente, sua aquisição na América portuguesa era feita por ordens e irmandades mais abastadas, transformando-se em elemento simbólico de poder dentro da economia da salvação. O processo de fabricação era todo feito à distância, restando aos encomendantes na América definir a temática e assentá-los após o recebimento. Sem a interferência dos terceiros carmelitas no processo

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

de construção da composição imagética, a iconografia desses painéis tomou rumos que os distanciou das gravuras que lhe serviam de base, construindo diferentes tipos iconográficos. Através de um método comparativo embasado pela iconologia de Erwin Panofsky, busca-se compreender a temática imagética destes painéis, a presença de São João da Cruz, assim como o assentamento dos azulejos em um espaço de pouca fruição artística.

Palavras-chave: *Carmelitas. Ordem Terceira. Azulejaria. Iconografia. São João da Cruz.*

ABSTRACT

The paper aims to analyze the iconography of two Portuguese tile panels found in the access hall to the sacristy of the church of the Carmelite Third Order of Recife which contain representations of Saint John of the Cross. As imported goods from the kingdom, tiles were high valued in the market. Therefore, its acquisition in Portuguese America was made by wealthy orders and fraternities, becoming symbolic elements of power inside the salvation economy. The fabrication process was made from afar, leaving the ordered to decide on the theme and place after receiving the commission. Without the interference of the Carmelites Third in the process of construction of the imagetive composition, the iconography of those panels took separate paths from the engravements that served as base, building new iconography types. Through a comparative method based on the Erwin Panofsky iconology, the article analyses the imagetive theme of those panels, the presence of Saint John of the cross, and the placing of the tiles in a space of less artistic fruition.

Keywords: *Carmelits. Third Order. Tiles. Iconography. Saint John of the Cross.*

RESUMEN

El artículo analiza la iconografía de los dos paneles de azulejos portugueses encontrados en los pasillos de acceso a la sacristía de la Iglesia de la orden tercera Carmelita del Recife los cuales tienen representaciones de San Juan de la Cruz. Como era una estructura importada del reino, el azulejo tenían precios elevados. Generalmente, su adquisición en la América portuguesa era hecha por órdenes y hermandades más ricas, cambiándose en elementos simbólicos del poder en la economía de la salvación. El proceso de fabricación era hecho todo a la distancia, los encomendantes de la América definían la temática y también eran los responsables por ponerlos en la pared. Sin la interferencia de los terceros carmelitas en el proceso de construcción de la composición de las imágenes, la iconografía de esos paneles sufrió cambios que los alejó de los grabados que les sirvieran de base, construyendo así diferentes tipos iconográficos. Por medio de un método iconográfico comparativo que he basado en Erwin Panofsky, buscase comprender la temática de las

imágenes de esos paneles, la presencia de San Juan de la Cruz, así como el asentamiento de los azulejos en un espacio con poca fruición artística.

Palabras clave: *Carmelitas. Orden Tercera. Azulejaría. Iconografía. San Juan de la Cruz.*

Artigo recebido em: 01/07/2023

Artigo aprovado em: 18/10/2023

Introdução

O final do século XVII é um período singular na história do Carmelo nas Capitâneas do Norte do Estado do Brasil. A instalação da Reforma Turônica¹ nos conventos de Goiana, Recife e Paraíba, separando-os da influência das casas de Olinda e Salvador, é o pontapé inicial de uma disputa interna na Província Carmelita guiada pela economia da salvação. Ao analisar as denúncias no Tribunal Eclesiástico, Silveira (2015, p. 18) traz uma boa definição deste conceito weberiano.

O Escopo seria impor, no plano das dioceses e suas freguesias, um ordenamento social calcado na economia da salvação, cujo bem maior a lucrar seria a salvação eterna. O sentimento religioso apresentava-se ligado ao temor da cólera divina e do castigo pela transgressão das normas. Este sistema de valores morais e normas canônicas seria apresentado como via legítima para que o fiel pudesse obter o benefício da salvação da sua alma.

No arcabouço desse processo, as casas conventuais carmelitas passaram a incentivar a fundação das suas respectivas ordens terceiras. A Ordem Terceira² Carmelita do Recife foi oficialmente fundada por carta patente de 27 de setembro de 1695. Inicialmente, funcionou dentro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, pertencente aos irmãos carmelitas da Ordem Primeira Calçada de Nossa Senhora do Carmo.

Entretanto, cerca de um ano depois os religiosos carmelitas doaram aos seus irmãos leigos uma “capela que se achava ainda em construção” e uma “grande porção de terras”. Essa doação possibilitou que os terceiros construíssem seu próprio templo, que veio a ser inaugurado no ano de 1710, sob a consagração feita à reformadora carmelita Santa Teresa d’Ávila (Queiroz, 2021, p. 3).

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d’Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaría portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Consagrada à Santa Teresa d'Ávila, também conhecida como Santa Teresa de Jesus, a igreja resguarda uma imagética que remete diretamente à cultura carmelita, com enfoque na fundadora das carmelitas descalças. Entre os suportes utilizados neste espaço há oito painéis de azulejaria portuguesa datados da segunda metade do século XVIII.³ No meio das personagens retratadas, encontra-se o santo fundador da Ordem Primeira Descalça, São João da Cruz. Sua representação pode ser auferida em dois dos painéis policromados localizados nos corredores que proporcionam o acesso à sacristia do templo (fig. 1 e 3).

Produção azulejar e suas questões formais

Apesar de não ter sido inventado em Portugal, o azulejo tornou-se um importante elemento identitário da cultura artística portuguesa, espalhando-se pelos diversos espaços transatlânticos que compunham a sua monarquia pluricontinental.

Azulejo designa, em Portugal e Espanha, o ladrilho cerâmico, de superfície regular, quadrada ou poligonal, com uma das faces decorada com esmaltes, destinado, por multiplicação a ornamentar superfícies parietais ou pavimentares: o vocábulo deriva do ár. *Al-zulaich* (pequena pedra polida) (Simões, 2001, p. 295).

Não é foco desta pesquisa discorrer sobre a evolução técnica e estilística da arte azulejar em Portugal desde sua origem, todavia é necessário trazer alguns dados importantes para a interpretação iconográfica dos dois painéis, ora objetos de análise. O azulejo foi largamente utilizado como suporte imagético por todo o território da monarquia pluricontinental lusitana, porém sua produção estava concentrada em Portugal, sendo vetado o seu fabrico na América portuguesa.

Sobre o conjunto azulejar dos terceiros carmelitas do Recife, tem-se registro de um “Único lançamento encontrado nos livros do arquivo, sabemos que a 1 de novembro de 1778 mandou a Ordem assentar esses azulejos na sacristia, vindos de Lisboa, e tendo custado... 172\$710.” (Pio, 1937, p. 27). Ao analisar as características formalísticas do conjunto, suas molduras de rocalhas, flores, vasos e acantos policromados, percebe-se uma típica produção azulejar da segunda metade do século XVIII, o que corrobora com a informação documental localizada. Como lembra Simões (1979, p. 8) “[...] podemos esboçar a evolução estilística e que nos permite, na grande maioria dos casos, atribuições de data de fabricação com impressionante precisão”.⁴

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Ambos os painéis aqui analisados possuem dimensões idênticas: são constituídos por 14 peças no sentido vertical, contando com a moldura recortada, e 18 peças no sentido horizontal. A imagem narrativa central é construída sob tonalidade azul, porém a sua moldura de rocalhas, acantos e vasos floridos também inclui as cores amarelo, verde e manganês. Para conseguir esse efeito colorido, “o azulejo é untado com óxidos metálicos que produzem uma gama de cores” (Simões, 2001, p. 291), antes de passar pelo oleiro de vidro.

Todo o processo de produção desse conjunto foi feito longe dos olhos de seu encomendante. A proibição da produção de azulejos na América portuguesa obrigava os templos que assim desejassem esse tipo de suporte a recorrerem às olarias em Portugal.

O azulejador tomava em geral a obra na sua empreitada global e, ao receber a encomenda, comprometia-se a dá-la completa, isto é, o azulejo colocado, sem mais encargos para o cliente. Comandava assim uma autêntica equipe de artesãos e artistas, desde o oleiro que fabricava o ladrilho em chacota, ao transportador que levava esse azulejo à oficina de pintura, ao pintor de azulejo, a quem dera os elementos para a composição, ao oleiro de vidro que cozia os azulejos em fornos de Veneza, ao cortador e recortador que desbastava arestas ou talhava os azulejos para as molduras recortadas, finalmente ao ladrilhador que os havia de colocar (Simões, 1979, p. 7).

A encomenda era realizada visando espaços específicos. Para que os azulejos se encaixassem na estrutura da igreja, visto que eram uma das últimas estruturas a serem assentada no templo, enviavam-se as medidas exatas da parede, que poderiam até mesmo ser acompanhadas de um esboço do local.

O que, porém, caracteriza o azulejo português e o diferencia notavelmente dos congêneres originais é a sua intenção decorativa, o uso quase ilimitado que dele se fez, integrando-o na própria arquitetura como se dela fizesse parte (Simões, 2001, p. 53).

Os valores e a temática dos painéis devem ter sido frutos de deliberação dos encomendantes, porém a margem para negociação era mais restrita devido à própria natureza do azulejo. Infelizmente, os estudos da arte azulejar enfrentam dificuldades em traçar o caminho percorrido pelos azulejos. O rastreamento do processo de compra que envolveu os terceiros do Recife e a olaria é desconhecido (à exceção da já mencionada referência em Fernando Pio). A Ordem Terceira do Recife não preservou os registros da encomenda, impossibilitando saber qual o artífice e/ou olaria

contratados. Mesmo que conhecêssemos o fabricante, a maioria dessas fábricas azulejares desapareceram e as que ainda existem, com raríssimas exceções, pouco preservaram de suas documentações ou dificultam o acesso a elas.

Mesmo sem esses documentos, no caso do suporte azulejar, é possível supor que os encomendantes tinham menos controle sobre os tipos iconográficos representados, e, por consequência, os artífices tinham mais liberdade de engenho para definir a composição. Nas encomendas feitas para artistas locais, o encomendante poderia acompanhar de perto a feitura dos painéis, talhas e imaginária, podendo interferir nos elementos caso assim o desejasse. Esse tipo de intervenção não era possível em relação aos azulejos, visto que eram fabricados no reino, ficando os encomendantes alijados de acompanhar o processo.

Assim, os azulejos chegavam nos trópicos desmontados e empacotados em caixotes. Atrás de cada azulejo havia uma indicação, uma espécie de mapa do quebra-cabeça, para que ele pudesse se encaixar “perfeitamente” no espaço a que estava direcionado. Cabia ao encomendante comandar esse delicado processo de assentamento do painel azulejar. Para isso, fiavam-se na mão de obra local. Não foi possível identificar a presença de ladrilhadores especializados no assentamento dos azulejos. Como se tratava de um serviço mais raro, é provável que aqueles que atuavam como ladrilhadores também fizessem outros trabalhos de alvenaria para compensar a pouca demanda.

Os painéis da Ordem Terceira do Carmo do Recife foram assentados no corredor de acesso à sacristia do lado direito da nave principal. A fruição dos azulejos é deveras prejudicada, pois não há espaço de distanciamento que permita uma boa visualização dos painéis.⁵

Como já foi mencionado, as molduras policromadas trazem elementos decorativos de rocalhas, folhas de acanto e flores. Sem deixar de reconhecer a função decorativa, não se trata de elementos “puramente”⁶ ornamentais, como coloca J. M. Santos Simões. Tal como a cena principal, a moldura também é significativa, estabelecendo uma relação simbiótica entre ornamento e símbolo.

A rocalha, inspirada numa concha marítima, é talvez o símbolo máximo da formalística Rococó. Ao comentar um desenho de Antoine Watteau, Kitson (1979, p. 125) ressalta, “muitas das características do estilo estão expostas: a curva-S irregular, as frondes e picos, assimetria, a sensação de

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

desenvolvimento e o fascínio com o mundo natural e o exótico.” A presença do motivo de rocalha é comum nas igrejas da América portuguesa da segunda metade do século XVIII, mesclando a presença de uma iconografia narrativa tridentina com elementos Rococó. Ao lado da rocalha, encontram-se dois outros elementos figurativos que amalgamam ainda mais fortemente o simbólico religioso com o caráter decorativo: as flores e folhas de acanto.

As flores e arranjos foram comumente usados como oferenda desde os primórdios do cristianismo. A presença comum de flores num altar católico vai além da simples questão de embelezamento, é uma oferenda realizada ao santo, seja em agradecimento ou por uma promessa que almeja uma dádiva. “Florescência e flores são mensagens da primavera e esperança do fruto que virá [...] Florescer e união com Deus – ou, em outros termos ser Santo – acham-se em íntima conexão no Antigo Testamento” (Lurker, 2006, p. 104).

O acanto é uma planta tipicamente mediterrânea de beleza reconhecida, porém de difícil trato para fins ornamentais por causa dos seus espinhos. A simbologia desta planta como símbolo de triunfo vem da Grécia Clássica:

Conta certa lenda, narrada por Vitruvius, que o escultor Calímaco, no final do séc. V, ao ornamentar um dos capiteis do túmulo de uma menina, se teria inspirado num ramallete de folhas de acanto. Retém-se dessa lenda o fato de que, pelo menos originalmente e sobretudo na arquitetura funerária, o acanto era usado para indicar as provações da vida e da morte, simbolizadas pelos espinhos da planta, havia sido vencida (Chevalier; Gheerbrant, 1992, p. 10).

Ao domar a planta, o escultor teria criado uma simbologia de que a vida supera as provações derrotando a morte ao eternizar o efêmero (a folha) no mármore. A fé interferia na longevidade e bem-estar de sua permanência no mundo: o homem cristão usava de peditórios ao divino para prolongar sua estadia na terra dentro do espectro da economia da salvação. Claro que tudo dependia da vontade de Deus, que agia por mistérios. Dirão os crentes que não é à toa que o jovem Juan de Yepes escapou de morrer de fome para tornar-se santo. É sobre esse pequeno jovem representado nos referidos painéis que o próximo tópico irá versar.

O personagem: São João da Cruz

Juan de Yepes y Álvarez, mais conhecido no catolicismo como São João da Cruz, nasceu na cidade de Fontiveros (Ávila), Espanha, em dia desconhecido do ano de 1542. Filho de Gonzalo de Yepes e Catalina Álvarez, teve uma infância muito empobrecida agravada pela morte de seu pai em 1545, seguida da morte de seu irmão mais novo apenas dois anos depois. A fome foi a tônica de sua infância, ao lado da sua mãe e seu irmão Francisco.⁷ Em 1551 se mudaram para Arévalo, onde a mãe conseguiu um trabalho como artesã. Quando João tinha 11 anos, a família mudou-se novamente para Medina del Campo, quando entrou em um colégio de crianças e aprendeu a ler e escrever.

Viria a vestir o hábito da Ordem Calçada de Nossa Senhora do Carmo no Convento de Santa Ana de Medina no ano de 1563, adotando como alcunha o nome de João de Santa Maria. Apesar da perspectiva de uma promissora carreira acadêmica e sacerdotal, preferiu uma vida de recolhimento e oração. Conhecer a monja carmelita Teresa de Ávila foi fundamental para o destino de João: por ela foi convidado a expandir a reforma dos descalços para o ramo primeiro dos carmelitas. Foi assim que fundou em Durulelo, em Ávila, o primeiro convento da Ordem Primeira Descalça de Nossa Senhora do Carmo, momento em que adotou a alcunha de João da Cruz, a qual seria seu nome canônico. São João da Cruz viria a falecer no dia 14 de dezembro de 1591 no convento de Ubeda. Beatificado em 1675 e canonizado em 1726, deixou importantes escritos sobre a sua experiência místico-espiritual, que lhe valeram o título de doutor da Igreja em 1926.

Apesar da sua importância dentro da história do Carmelo, sendo o fundador do ramo descalço da ordem primeira – Santa Teresa foi a fundadora da ordem descalça segunda – sua iconografia não teve o mesmo alcance de sua mentora. Isso se refletiu especialmente na produção de gravuras em sua homenagem, o que impactou diretamente a difusão de sua iconografia.

La estampa, contenedora de ideas y saberes, es un medio de conocimiento y de comunicación que se utiliza, además de fijar conceptos en la memoria, para despertar la devoción y persuadir visualmente, a manera de sermón moralizador, y de manera especial como medio que, sobrepasando los valores humanísticos y artísticos, se ponía al servicio de la orden para difundir los principios que defendía, convirtiéndose en un importante vehículo transmisor de contenidos iconográficos y estéticos (Cuadro, 2017, p. 15).⁸

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Essas gravuras influenciaram a formação da iconografia do santo em seus mais diversos suportes, até mesmo na azulejaria. Para entender essa matriz, recorro à proposta de análise iconográfica de Erwin Panofsky (2007, p. 65), “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos”. Quando remeto a essas bases iconográficas, é importante ressaltar que a maneira como o artista as utilizava era bastante diversa, não apenas por causa do tipo de suporte (azulejaria, linho, madeira, imaginária etc.) e materiais (pigmentos, pincéis, vernizes etc.), mas também pelo contexto em que aquela imagem estava inserida. Uma azulejaria hagiográfica, que somente poderia ser produzida em Portugal, vai apresentar variações de caráter diferentes de uma pintura feita na América portuguesa.⁹

A despeito de ter sido objeto de gravuristas, a iconografia de São João da Cruz na América portuguesa geralmente encontra-se conectada a Santa Teresa d’Ávila. “No Brasil, pinturas sobre a vida de São João da Cruz são raras, em sua maioria, o santo é representado ao lado de Santa Teresa D’Ávila, como sendo um dos personagens coadjuvantes da vida daquela monja” (Orazem; Campos, 2011, p. 92)¹⁰. No caso da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, consagrada à Santa Teresa de Jesus, o pequeno notável São João da Cruz aparece apenas em dois painéis de azulejaria, que serão analisados a seguir (fig. 1 e 3).

A reunião de Santa Teresa e João da Cruz



Figura 1. Santa Teresa, São João da Cruz e Frei Antonio de Jesus – Igreja de Santa Teresa de Jesus – Ordem Terceira Carmelita do Recife. Autor: Desconhecido. Final do Século XVIII. Foto: Mariah Benaglia e Kio Lima.

No primeiro painel (Fig. 1), a cena hagiográfica possui cinco personagens carmelitas, três mulheres e dois homens, identificados pela sua vestimenta. Uma das monjas se esgueira na porta do convento, identificado pelas grades na janela, enquanto as outras duas mulheres conversam com os frades. O homem ao centro aponta para uma igreja ao fundo de fachada simples, lembrando a arquitetura chã dos primeiros templos na América portuguesa, apesar de possuir uma cúpula e zimbório em sua nave.

Devidamente nimbada, Santa Teresa é facilmente identificável no painel, todavia, o mesmo não pode ser dito das demais personagens. O especialista em azulejaria Santos Simões não identifica a temática da imagem, a qual resume a “Santa Teresa e frades junto a um convento” (Simões, 1965, p. 249). O reconhecimento da cena foi possível por meio da gravura que a inspirou: a prancha 18 da

coleção hagiográfica imagética gravada por Adriaen Collaert e Cornelis Galle no livro *Vita S. Virginis Teresiæ a lesv ordinis carmelitarvm exalceatorvm piae restavratricis*, cuja primeira edição foi publicada na Bélgica em 1613 (Fig. 2).



Figura 2. Vita B. Virginis... Prancha 18.

Segundo Cuadro (2017, p. 98), trata-se da “reunião de Santa Teresa com São João da Cruz para exortá-lo a que adotasse a regra primitiva do Carmelo”¹¹. A legenda da gravura diz:

A magnânima virgem, sob a influência de Deus, promove uma nova restauração da religião, e, conseqüentemente, no final, instrui e exorta os padres beato Padre João da Cruz e o Venerável padre Antônio de Jesus na regra original do Carmelo.¹²

A partir da legenda é possível identificar mais dois personagens: São João da Cruz e Frei Antonio de Jesus¹³. Em nenhum dos dois suportes, gravura e azulejaria, é possível afirmar com precisão quem seja São João da Cruz, porém é possível presumir que seja o frade mais próximo de Santa Teresa.

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Um observador mais incauto poderia alegar que o painel não se inspira na gravura porque as personagens possuem gestuais e cenários diferentes. Todavia, ao contrário do que ocorre com a pintura sacra na América, que geralmente busca seguir com mais precisão determinados elementos como o gestual das personagens, a azulejaria segue um caminho distinto. Devido à logística de sua encomenda e produção, o engenho aplicado no suporte azulejar se manifestava de maneira diferente da pintura na América portuguesa.

De um modo geral, o engenho era a capacidade do artífice em, primeiramente, penetrar com perspicácia as matérias da invenção, para depois, com versatilidade, aliá-las decorosamente na produção, criando efeitos convenientes de agudeza e maravilha. [...] O engenho poderia ainda variar ou emular esses lugares já autorizados proporcionando efeitos de novidade e maravilha à discricção da recepção que os reconhecia (Bastos, 2013, p. 40).

É preciso ainda se debruçar com mais afincamento sobre essas questões comparativas, porém, os estudos indicam que a pintura que se desenvolvia na América seguia com mais fidelidade as gravuras, sendo as alterações mais comuns na mudança da ambientação da cena (especialmente os elementos naturais), na posição de alguns personagens (supressões e inclusões) e, mais raramente, na colocação de elementos cênicos que dialogam com a mensagem a ser transmitida.¹⁴

Apesar da fábrica azulejar ter sido informada da dimensão da parede em que o painel seria alocado, é improvável que os fabricantes soubessem que eles seriam aplicados em um espaço que não permitia ao observador a distância necessária para fruição do painel em sua totalidade. “Quanto à adaptação das fontes ao azulejo, reconhece-se que os artistas alteraram as estampas em função do espaço disponível, aumentando ou diminuindo os painéis de acordo com a morfologia e dimensão da superfície a revestir” (Saldanha, 2005, p. 11).

A despeito desse dado, é importante colocar que muitas das alterações feitas a partir da gravura de Collaert e Gale (Fig. 2) para o painel referem-se à necessidade de adequação à técnica do suporte azulejar, talvez em busca de uma melhor visualidade. Apesar dessas diferenças, os elementos básicos de identificação estão lá: o número de personagens em primeiro plano, a presença do convento com uma monja que se esgueira à sua porta e a conversa entre Santa Teresa e os frades carmelitas sobre a nova fundação, identificada pelo gesto indicador do frade nos dois suportes iconográficos.

Curiosamente, essa cena não aparece nas séries de hagiografias gravadas posteriormente também dedicadas à Santa Teresa de Jesus, assim como não é retratada nas coleções de São João da Cruz. Enquanto na gravura de Collaert e Gale temos elementos gráficos muito próximos um dos outros, incluindo o complemento da cena ocorrendo em segundo plano,¹⁵ quase rejeitando o vazio, o painel de azulejo traz uma certa leveza à composição ao distanciar os elementos arquitetônicos, assim como as personagens entre si. Proporciona-se um ar mais bucólico à cena por meio da incorporação de vazios e aumento da vegetação representada. Também se promove uma mudança nas feições das personagens: na gravura as personagens são austeras e sérias, no painel de azulejos as personagens, Santa Teresa d'Ávila, São João da Cruz, além da monja que se esgueira na porta do convento, esboçam sorrisos, ao passo que as duas figuras restantes encontram-se com feições mais plácidas.

O fato é que essas mudanças pouco influenciam na mensagem iconográfica que coloca Santa Teresa como figura essencial na fundação da Ordem Primeira Carmelita Descalça. Apesar de não ser possível definir quais as razões para a escolha dessa temática específica para figurar neste espaço, o momento hagiográfico ressalta a forte presença que a Santa, a quem o templo dos terceiros do Recife fora consagrado, possui na Ordem de Nossa Senhora do Carmo, tanto no ramo Descalço quanto no Calçado.

A mudança de tom estilístico na composição também se conecta às características formalísticas Rococó. Como se trata de um suporte que foi produzido longe dos trópicos e dos olhares de seus encomendantes, o azulejo seguirá com mais justeza os moldes do gosto Europeu do que era produzido à época.¹⁶ Assim como a moldura seguirá a forma de *Rocailles*, distanciando-se da formalística barroca portuguesa, a representação humana também seguirá esses moldes, apresentando uma composição mais leve em que as personagens se encontram em um ambiente quase bucólico. Trata-se de uma conversa terrena que diverge daquela que será analisada a seguir.

Uma santa conversação?

O painel de azulejaria seguinte (Fig. 3) possui uma intrigante composição que foge aos padrões de representação de ambos os santos: Santa Teresa encontra-se dentro do convento cercada por objetos simbólicos enquanto, do lado de fora, São João da Cruz está ajoelhado olhando para o céu.

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Se o primeiro painel azulejar representa uma cena hagiográfica existente em gravura, este segundo faz uma miscelânea de temáticas distintas. Para uma melhor compreensão da construção imagética desta composição azulejar, optou-se por decompor a imagem entre o ambiente interno e externo.

Definimos como interna a área em que Santa Teresa de Jesus está: delimitada por coluna à esquerda, pilar à direita e paredes ao fundo. A área externa, onde se encontra a personagem carmelita identificada como São João da Cruz, é delimitada por uma árvore à direita e pela própria moldura policromada à esquerda, com uma igreja ao fundo e montanhas.



Figura 3. Santa Teresa e São João da Cruz – Igreja de Santa Teresa de Jesus – Ordem Terceira Carmelita do Recife. Autor: Desconhecido. Final do Século XVIII. Foto: Mariah Benaglia e Kio Lima.

Ao analisar a parte interna, percebemos que existe uma mescla de composições oriunda de duas gravuras distintas (fig. 4 e 5), que trazem elementos que foram incorporados ao painel azulejar.



Figura 5. Vita B. Virginis... Prancha 23.

Em ambas as gravuras, Santa Teresa encontra-se sentada em um banco em frente à mesa com um livro aberto no qual escreve palavras inspiradas pelo Espírito Santo, simbolizado pela pomba. A legenda da gravura de Collaert e Galle nos permite entender melhor a respectiva cena:

Subitamente, encandeada pelos raios de luz divinos, sua mente é imbuída do conhecimento do céu suscitado pelo Espírito Santo: sua obra se unirá aos cinco livros de aprendizado celestial escritos em Espanhol, Francês, Italiano, Polonês e outras línguas.¹⁸

A ampulheta que se encontra em cima da mesa das gravuras passa a ser representada na azulejaria no banco detrás da personagem. Ao marcar o tempo, a ampulheta é usada como símbolo de temperança. Todavia, ela também conecta o divino ao humano, "o vazio e o pleno devem suceder-se; há, portanto, uma passagem do superior ao inferior, isto é, do celeste ao terrestre e, em seguida, através de inversão, do terrestre ao celeste" (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 48). Assim, podemos ler esse símbolo em relação à própria ação da cena: os escritos de Santa Teresa são ditados por Deus, mas suas obras se revertem em piedade católica.

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

Seguindo a mesma lógica do painel anterior, a azulejaria não busca ocupar todo o espaço disponível, deixando a composição com locais vazios. Entretanto, isso não significa uma economia em seus elementos simbólicos. Ao lado da ampulheta, o pintor da azulejaria colocou mais dois objetos que merecem ser destacados: um cilício e um fuso de fiar.¹⁹ Note-se que ambos os instrumentos se encontram representados em primeiro plano na gravura de Villamena e ausentes em Collaert e Galle.

O fuso de fiar é um atributo que foi desaparecendo da iconografia teresiana apesar da Santa ter sido a padroeira dos “gallonieri”, artífices que fabricavam galões.

Galão (francês galon) – substantivo masculino – 1. Fita estreita de tecido bordado ou de fios entrançados, usada para guarnecer. = TRANÇA. 2. Tecido forte em forma de fita. 3. Distintivo, geralmente dourado, usado na manga, no ombro ou no boné de uniformes ou fardas (Galão, 2023).²⁰

Entre as suas gravuras, somente foi possível identificar o elemento na imagem de Villamena. Ao relacioná-lo com Santa Teresa d'Ávila no alvorecer do século XVIII, o pintor do painel azulejar demonstrou que conhecia bem gravuras hagiográficas que moldaram a imagem de Santa Teresa de Jesus.

No intuito de valorizar o trabalho da Santa como escritora, ambas imagens apresentam o livro sendo escrito, assim como outras obras sobre a mesa. Na gravura de Collaert e Galle é possível ler o título em latim de quatro obras de Santa Teresa de Jesus (em pé: *Via Perfectiones, historia sua vita*; deitados: *fundationes monast., mansiones interiores*); na azulejaria os livros se espalham sobre outros lugares, como no altar com o crucifixo, enquanto em Villamena dois livros estão sobre a mesa da Santa e um livro na cabeceira da cama, demonstrando também o seu hábito de leitura e meditação.



Figura 6. Detalhe da Azulejaria.

O pintor azulejar optou por inserir na composição a imagem de um Cristo na cruz em cima de um altar junto com outros livros. Independente da distância, gravuras e azulejo destacam a importância da imagem de Cristo no processo de escrita da Santa de Ávila. Ao direcionar o olhar da Santa para o crucifixo, o pintor azulejar evitou uma desconexão entre a presença de Cristo e o processo de escrita da autora. Enquanto em Collaert e Galle o crucifixo encontra-se em cima da mesa, em Villamena a cruz cheia de atributos da paixão parece estar cravada na cabeça da Santa.

Na gravura de Collaert e Galle, a Santa olha para cima para uma luz semelhante a um grande sol de onde sai a frase "*Spiritu intelligentiae replevit illam*"²¹. Detrás, a pomba do Espírito Santo também ilumina a cabeça da Santa. Trata-se de uma intrincada composição que merece interpretação. A

HONOR, André Cabral. Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

imagem esclarece que a inteligência de Teresa foi uma dádiva divina, enquanto o conteúdo de seus escritos foi inspirado pelo Espírito Santo, referenciando a passagem de Pentecostes, como fica claro na legenda da gravura.

A descida do Espírito Santo sobre os seguidores de Jesus. Corresponde a Atos 2, 1-13. Segundo o dito texto, o Espírito se manifestará através do vento, o qual não é possível captar iconograficamente, e o fogo. A continuação se manifestará através dos efeitos operados no grupo de indivíduos que pouco antes estavam com medo: audácia e valentia, dom de línguas, etc. Quando El Greco pinta a cena de Pentecostes, agrupa abaixo da pomba – que não figura no relato eucriturístico, mas era um símbolo identificável por todos os fiéis – quinze pessoas [...] (Revilla, 2021, p. 581).²²

Para além de Pentecostes, a composição relembra a importância da imagem do martírio de Cristo na vida da Santa, pois foi através de uma imagem de Cristo na Coluna que se deu a sua real conversão.

Do lado de fora do edifício, em outro plano, São João da Cruz observa a mesma nuvem na qual o Espírito Santo ilumina Santa Teresa. Percebe-se que a nuvem ultrapassa a linha divisória que marca a dicotomia aqui estabelecida entre um ambiente interno e externo. Para explicitar essa conexão, o pintor azulejar acrescenta cinco querubins na composição: dois ao lado direito de Teresa, um olhando para a Santa e o outro para a pomba, e três do lado esquerdo, dois olhando para a monja de Ávila, enquanto a cabeça alada mais abaixo observa o próprio São João da Cruz.

A imagem resguarda algumas semelhanças com uma imagem da hagiografia de São João da Cruz que varia da temática da “Santa Conversação”, quando ambos flutuaram de suas cadeiras em conversa no locutório sobre a Santíssima Trindade. Essa cena é corriqueira nas hagiografias do santo, pois influenciou seu processo de canonização (fig. 7 e 8).



Figura 7. Santos em êxtase. Autor: Jean Messager. Anterior a 1649. Disponível em: <https://colonialart.org/artworks/2644a>. Acesso em: 24 mar. 2023.



Figura 8. Santos em êxtase. Autor: Gaspar Bouttats. 1678. Disponível em: https://archive.org/details/wotb_8690873/page/85/mode/1up?view=theater. Acesso em: 24 mar. 2023.

A composição segue alguns padrões: ambas as personagens se encontram divididas por uma estrutura física, porém observam o mesmo céu que se abre com a Santíssima Trindade enquanto flutuam. A presença da cadeira, acrescentada em gravuras posteriores, é um elemento que busca acrescentar uma maior verossimilhança aos fatos, pois o milagre da levitação ocorreu no parlatório durante uma conversa com Teresa quando o carmelita estava numa cadeira do outro lado da grade.

Apesar de alguns elementos em comum, a iconografia da azulejaria não pode ser caracterizada como uma santa conversação, porém estabelece um vínculo entre as duas personagens que se encontram em ambientes diferentes “divididas” por uma estrutura arquitetônica.

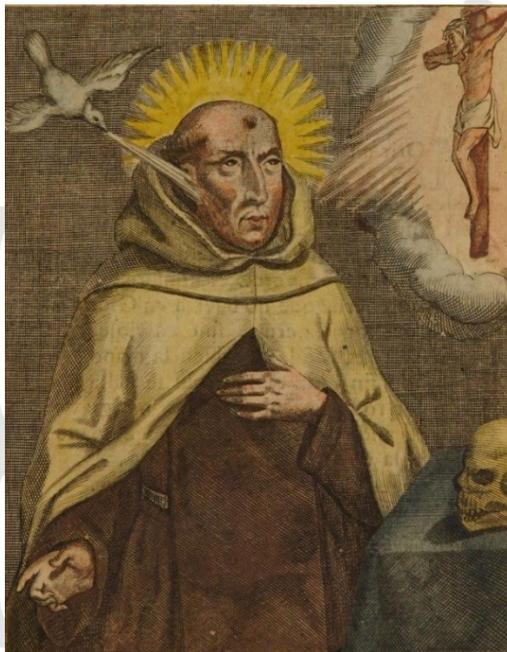


Figura 9. Vera Effigie. Autor: Gaspar Bouttats. 1678. Disponível em: https://archive.org/details/wotb_8690873/page/85/mode/1up?view=theater. Acesso em: 24 mar. 2023.

Ao observar a personagem da azulejaria, percebe-se que as posições das mãos coincidem de forma espelhada: com uma mão sobre o peito e a outra aberta ao lado do corpo. A careca se repete, porém com uma tonsura, corte de cabelo mais comumente presente nas gravuras hagiográficas do Santo, além da capa branca e do escapulário em seu formato original.

Tomando como exemplo o conjunto imagético hagiográfico *Representacion de la Vida del Bienaventurado P. F. Juan de la Cruz Primer Carmelita Descalço*, de autoria de Gaspar de la Annunciación de 1678, percebe-se que essa posição corporal específica aparece em dois momentos: na já referida cena, mas também no busto principal que abre a série de gravuras do Santo intitulado *Vera Effigies* (Imagem Verdadeira) (Fig. 9). Até mesmo os elementos simbólicos da iconografia azulejar se repetem: a pomba do Espírito Santo e o crucifixo. Curiosamente, apenas a *vanitas*, também presente na gravura de Santa Teresa, ficou de fora da composição do painel de azulejos.

Considerações finais

É inegável a importância que São João da Cruz possui para a história do Carmelo. Todavia, a sua importância não corresponde às representações iconográficas nas igrejas conectadas aos primeiros e terceiros carmelitas nas Capitanias do Norte do Estado do Brasil. No caso da Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife, a iconografia de São João da Cruz está atrelada à hagiografia de sua amiga, a Santa de Ávila, despojada de uma devoção espiritual individual. A força que a devoção à Santa Teresa tinha na América portuguesa – mas também no catolicismo de maneira geral – talvez tenha atrapalhado a construção de uma imagética que fosse além de coadjuvar na hagiografia teresiana. Dentre os oito painéis, ele aparece apenas em dois, e com nenhum atributo que lhe permita uma identificação direta.

É perceptível que a fruição artística dos painéis de azulejos da Ordem Terceira Carmelita do Recife é prejudicada pelo estreito espaço que impede que o espectador tome a distância necessária para contemplá-lo em sua completude. Ademais, as portas, quando abertas, podem encobri-los. Entretanto, isso não impediu que os terceiros continuassem investindo no espaço como parte do conjunto devocional. Em meados do século XIX, foram acrescentados no teto painéis em caixotão com a pintura de quatro personagens, Santo Eduardo, Rei da Inglaterra, Santa Ângela, Princesa [sic.] da Boêmia, Santa Izabel, Rainha [sic.] da Boemia, e São Henrique de Grei.²³

Boa parte das imagens existentes atualmente na sacristia da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife datam dos Oitocentos. Era comum que os templos sofressem mudanças ao longo dos séculos, fossem essas alterações complementares ao seu projeto inicial ou fossem drasticamente distintas, no intuito de adequar o espaço aos novos gostos e preceitos católicos.

Importante ressaltar que as sacristias são mais do que um espaço para guardar paramentos ou preparação para a missa. Elas também são locais de contemplação, assim como ambientes pedagógicos de conversão. Da mesma forma que o elemento da composição da pintura sacra deveria ser pensado como contributo à mensagem, a concepção do espaço religioso se apoiava na ideia de uma composição total, mesmo que aquele elemento não pudesse ser visto ou possuísse uma visu-

HONOR, André Cabral. *Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII).*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

alização completa comprometida. Nem sempre a disposição da obra de arte no espaço da igreja segue ditames que buscam a perfeita fruição artística da obra. Os corredores fazem parte do templo sacro e, como tal, contribuem para a ambientação do espaço pedagógico.

A escolha do suporte azulejar para fazer parte desta composição demonstra algumas características desse ambiente que merecem ser destacadas. Ao contrário das pinturas e imaginária, cuja produção local era predominante, o suporte azulejar não era produzido na América, sendo necessário encomendá-lo e trazê-lo pronto de Portugal. Isso significa que o espaço deveria ser meticulosamente medido e preparado para receber o conjunto que vinha desmontado dentro de caixas.

Esse longo processo de produção e alocação tinha dois impactos diretos na composição azulejar: o primeiro era que os artistas responsáveis por transformar a encomenda em azulejo tinham maior liberdade de construir a sua composição, podendo se valer mais do engenho do que dos elementos formalísticos das gravuras. A segunda é que o painel era pensado para um local específico, portanto, realocá-lo – antes ou depois de assentados – era uma ação de difícil execução.

Esse processo de produção do azulejo pode explicar o porquê dessas composições, especialmente do segundo painel aqui analisado, se diferenciarem tematicamente dos cânones estabelecidos pelas gravuras, misturando tipos iconográficos de temáticas distintas. O engenho, tão caro às pinturas sacras, adquiria contornos mais fluidos dentro da produção azulejar, criando temáticas híbridas e tipos diferentes.

Sobre o espaço em que os painéis se encontram alocados há de se questionar se os terceiros tiveram a percepção, durante o processo da encomenda, de que o local era inadequado para a fruição de painéis desse tamanho ou se decidiram ignorar tal questão. Apenas a intuição me leva a pensar que eles não tiveram noção da fruição até o momento em que os azulejos foram assentados. Outrossim, eles poderiam ter escolhido dividir o espaço, colocando mais algumas cenas menores. Talvez o custo de construir mais cenas fosse mais alto – nenhum trabalho acadêmico se debruçou ainda sobre a valoração desses preços nas fábricas portuguesas –, apesar de não alterar a quantidade de azulejos utilizadas no final.

Não podemos nos esquecer que, para além do carácter religioso, a construção de um templo também fazia parte de uma disputa por poder. Essa concorrência pela economia da salvação ocorria entre as diversas irmandades e terceiros dentro da Capitania de Pernambuco, como também entre a própria Ordem Primeira e Terceira Carmelita do Recife.²⁴ A escolha do suporte azulejar é parte dessa disputa de espaço: elemento caro e bem-quisito dentro da imagética católica, os terceiros carmelitas incorporavam à sua igreja um elemento que demonstrava importância econômica, social e religiosa dentro da Capitania de Pernambuco. Assim, não deixa de ser lúdico pensar que a presença de São João da Cruz seja um alento para o Santo. Apesar de coadjuvante, o pequeno João figura no tipo de suporte mais valorizado dentro da economia da salvação que permeava as interações físicas e metafísicas na América portuguesa.

REFERÊNCIAS

- ANUNCIACIÓN, Gaspar de. **Representación de la vida del bien aventurado P. F. Juan de la Cruz, Primer Carmelita Descalzo**. Bruxas: Pedro Van Pée, 1678.
- BARATA, Mario. **Azulejos no Brasil**: séculos XVII, XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.
- BASTOS, Rodrigo. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: Edusp, 2013.
- BOHRER, Alex. Os missais de Platin e outras reminiscências flamengas no Barroco mineiro. *In*: THOMAS, Werner *et al.* (org.). **Um mundo sobre papel**: livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios português e espanhol (Séculos XVI-XVII). São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 475-494.
- CARRETERO, Ismael Martinez. **Los carmelitas**: historia de la orden del Carmen. Las figuras del Carmelo. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- COLLAERT, Adriaen; GALLE, Cornelis. **Vita B. Virginis Teresiae a lesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis**. Illustrissimo Domino D. Roderico Lasso Niño. Comiti de Añover. Serenissimi Archiducis Alberti Œconomio supremo &ca. Dicata. Antwerp: Adrianum Collardum et Cornelium Galleum, 1613. Disponível em: https://archive.org/details/wotb_8862177/page/n5/mode/2up?view=theater. Acesso em: 1 nov. 2022.
- CUADRO, Fernando Moreno. **Iconografía de Santa Teresa**: las series grabadas. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2017.

HONOR, André Cabral. **Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

GALÃO. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/gal%C3%A3o>. Acesso em: 3 mar. 2023.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa**, v. 2, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: 20 dez. 2022.

HONOR, André Cabral. Origem e expansão no mundo luso da observância de Rennes: a mística-militante dos carmelitas turônicos ou reformados no século XVII e XVIII. **Clio – Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, v. 32, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/view/24469/19776>. Acesso em: 20 out. 2023.

HONOR, André Cabral. A pinacoteca dos irmãos terceiros carmelitas do Recife na Capitania de Pernambuco: revisitando a pintura de Manoel de Cláudio Francisco da Encarnação (séc. XIX). **Territórios e Fronteiras (UFMT. Online)**, v. 10, n. 1, p. 179-200, 2017. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/522/pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.

HONOR, André Cabral. Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (Séc. XVIII). **Tempo**, Niterói, v. 25, n. 3, p. 555-576, set./dez. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v25n3/1980-542X-tem-25-03-555.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2022.

HONOR, André Cabral. Livros, gravuras e pinturas na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife: apropriações e usos das imagens sacras na América portuguesa. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 1-14, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2021.2.35297>. Acesso em: 5 dez. 2022.

HONOR, André Cabral. A miniatura na arte sacra tridentina no Império Português: os casos de Josefa de Óbidos e João de Deus e Sepúlveda. **História (São Paulo)**, v. 41, p. 1-18, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2022021>. Acesso em: 6 dez. 2022.

KITSOM, Michael. **O Barroco**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

LURKER, Manfred. **Dicionário de figuras e símbolos bíblicos**. São Paulo: Paulus, 2006.

MARINHO, Lucia Maria Rodrigues. **Santa Teresa de Jesus na azulejaria e pintura no século XVIII**. 2018. 678 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

MELLO, Evaldo Cabral. **A fronda dos mazombos**: nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715. São Paulo: Editora 34, 2003.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía de los santos**. Madrid: Akal, 2009.

ORAZEM, Roberta Bacellar; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. Imagens da contrarreforma espanhola no Brasil: a vida de São João da Cruz na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira, Bahia. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano IV, n. 8, p. 89-104, maio 2011. Disponível em: <file:///D:/Arquivos%20do%20computador/Artigos/Artigos%202022/Azulejos/dominiosdaimagem,+Gerente+da+revista,+8-Orazem.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

HONOR, André Cabral. **Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46720>>

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIO, Fernando. **Histórico da Igreja de Santa Thereza ou Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo da cidade do Recife**. Recife: Jornal do Commercio, 1937.

QUEIROZ, Rafael Lima Meireles de. **A voz de Deus**: o toque dos sinos como objeto de negociação entre os membros da Ordem Primeira e da Ordem Terceira do Carmo do Recife setecentista. 2021. 129 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

REVILLA, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología**. 11. ed. Madrid: Cátedra, 2021.

SALDANHA, Sandra Costa. Fontes para a iconografia teresiana no convento do Santíssimo Coração de Jesus à Estrela. **Cultura [Online]**, v. 21, p. 101-126, 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/3041>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SILVEIRA, Patrícia Ferreira dos Santos. **Excomunhão e economia da salvação**: queixas, querelas e denúncias no tribunal eclesiástico de Minas Gerais do século XVIII. São Paulo: Alameda, 2015.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Azulejaria portuguesa no Brasil**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SIMÕES, João Miguel Santos. **Estudos de azulejaria**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.

SOBRAL, Luis de Moura. **Do sentido das imagens**: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos. Lisboa: Estampa, 1996.

STEGGINK, Otger. **Antonio de Jesús Heredia**. Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/42820/antonio-de-jesus-heredia>. Acesso em: 10 dez. 2022.

VILLAMENA, Francisco. **Beata Virgo Theresia De Iesu Fratrum Carmelitarum Discalceatorum Monialiumq**. Fundatrix, 1614. Gravura avulsa.

NOTAS

- 1 Sobre a instalação da Reforma Turônica nas Capitanias do Norte do estado do Brasil ver Honor (2014).
- 2 O clero regular é dividido em três: ordem primeira, que agrega os frades; ordem segunda, que congrega as freiras, e ordem terceira, que agrega homens e mulheres leigos que desejam professar o voto de obediência à religião.
- 3 Ao total, temos oito painéis hagiográficos, todos dedicados à Santa Teresa de Jesus. Quatro de grandes dimensões e quatro de dimensões menores, cujas temáticas são: “Do lado do evangelho: 1) Santa Teresa em oração; 2) Aparição de cristo a Santa Teresa, entregando a esta um cravo; 3) Santa Teresa e sua companheira guiadas por anjos; 4) Santa Teresa e frades juntos a um convento; Do lado da epístola: 5) Aparição do Menino Jesus a Santa Teresa; 6) Santa Teresa já velha, apoiada a uma bengala; 7) Visão mística de Santa Teresa, que escreve sob a inspiração do Espírito Santo; 8) Santa Teresa entre S. Pedro e S. Paulo” (Simões, 1965, p. 249). No caso, este artigo se debruça sobre os painéis 4 e 7.
- 4 Apesar de Simões (1965, p. 249) afirmar que o conjunto “é certamente dos últimos trabalhos de desenho de artista que vem do tempo de Bartolomeu Antunes”, questiono se é possível pensar em tamanho recuo, já que Bartolomeu é do final do XVII e os painéis são do final do XVIII. Entretanto sempre há de se considerar esse tipo de informação advinda de Santos Simões por se tratar de um dos maiores *connaisseur* de azulejaria portuguesa.
- 5 Os painéis só puderam ser fotografados graças ao financiamento da Universidade de Brasília, que permitiu a contratação de um fotógrafo que utilizou lentes especiais para conseguir uma foto panorâmica.
- 6 “Como aconteceu com as demais manifestações artísticas desse período barroco, dá-se importância à figuração anedótica e os motivos puramente ornamentais – que haviam caracterizado a azulejaria do século anterior – vão ficar limitados à cercadura e molduras que envolvem os painéis onde se contam histórias sagradas e profanas” (Simões, 2001, p. 29).
- 7 De acordo com Muela (2009, p. 255), João nasceu em uma “familia pobre, tan pobre que posiblemente su padre, Don Gonzalo de Yepes, y su Hermano Luis murieran de hambre”. Tradução: “familia pobre, tão pobre que possivelmente seu pai, Don Gonzalo de Yepes, e seu irmão Luis morreram de fome”. As traduções do espanhol foram feitas pelo autor do artigo. Há de se acrescentar que João tinha 1,48 de altura, a desnutrição em momentos cruciais de seu desenvolvimento deve ter prejudicado seu crescimento: “Por aquellos años hay em Castilla <<hambre imperial>> que diria Quevedo, por lo que se ve forzada a emigrar la reducida familia [...]. La huellas de aquel desastre las arrastraría de por vida el pequeño Juan quien, en su raquitismo infantil, sólo llegaría a alcanzar el 1,48 de estatura.” Tradução: “Por aqueles anos, há em Castela a ‘fome imperial’ como dizia Quevedo, pela qual a reduzida família se vê forçada a emigrar [...]. As sequelas daquele desastre o pequeno João as arrastaria pela vida quem, devido ao seu raquistismo infantil, somente chegaria a alcançar 1,48 de altura” (Carretero, 1996, p. 190).
- 8 Tradução livre: “A estampa, receptáculo de ideias e saberes, é um meio de conhecimento e comunicação que, além de fixar conceitos na memória, era utilizada para despertar a devoção e persuadir visualmente da mesma forma que um sermão moralizador e, de maneira excepcional, superando os valores humanísticos e artísticos, se colocava como veículo a serviço da ordem para difundir os princípios que defendia, convertendo-se num importante veículo transmissor de conteúdos iconográficos e estéticos”.
- 9 Não é o objetivo deste artigo adentrar no debate sobre essas diferenças, tal questão está debatida em outro texto a ser publicado. Todavia, a título de ilustração de como ocorre a transposição dessas iconografias de gravuras para a pintura na América portuguesa ver os exemplos: Honor (2019); Bohrer (2014).
- 10 Ao analisar as pinturas em caixotão do teto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira na Bahia, Orazem e Campos (2011) percebem que a composição destoa exatamente por destacar o personagem de São João da Cruz em passagens que não se conectam a Santa Teresa d’Ávila.
- 11 Texto original: reunión de Santa Teresa com San Juan de la Cruz para ehortalo a que adoptara la Regla primitiva del Carmelo.
- 12 Texto original: “Novam quoq religioorum restaurationem magnânima virgo movente Deo molitur, eoq fine B.P. Joanne a Cruce, et Vener P. Antonium a Iesu, ad pristinum Carmeli institutum exhortata, instruit, et seriem gerendorum edocet” (tradução do autor).
- 13 Nascido em Valencia em 1510, Frei Antonio de Jesus Heredia foi um dos primeiros carmelitas calçados a aderir a reforma do Carmelo. Junto a São João da Cruz, é responsável pela fundação do primeiro convento masculino descalços. Todavia, sua trajetória dentro da Ordem é polêmica, tendo inclusive contrariado à Santa Teresa em diversas ocasiões, a quem nas cartas o apelidava de Macario. Morreria já idoso em Velez,

NOTAS

Málaga em 1601. Para saber mais, ver sua biografia: Steggink (2022).

14 Sobre o exercício do engenho nas pinturas na América portuguesa ver: Honor (2021); Honor (2022).

15 Acredito tratar-se da mesma passagem, porém num momento um pouco posterior. Santa Teresa d'Ávila, devidamente identificada com um nimbo, já mostra o resultado da sua conversa anterior com a fundação do primeiro convento de carmelitas descalços, visto ao fundo na direção que a santa aponta. Os dois frades carmelitas ajoelham-se em sinal de aceitação e reverência à sabedoria da madre. Um deles segura um pedaço de madeira de construção – a mesma madeira que pode ser vista empilhada mais ao fundo – indicando que aquele é o edifício do convento descalço. Arrisco afirmar que a personagem que segura a tábua é São João da Cruz por se tratar do reconhecido fundador da ordem descalça do Carmelo.

16 É necessário e urgente que haja um debate sobre as divisões formalísticas da arte europeia e sua aplicação, de maneira quase acrítica à arte sacra brasileira colonial. Sobre essa questão ver: Hansen (2001).

17 Infelizmente não foi possível encontrar uma imagem de boa qualidade que nos proporcionasse uma leitura completa da legenda.

18 Texto original: “Divina Lucis Radiis repente obumbrata, a Sîpîritu Sancto, isnfusa caelitus scientia mentem imbuitur: libros quinque caelesti eruditione conseribit, qui vario idiomate, Hispano, Gallo, Italo, Polono, et aliis circumferuntur” (tradução do autor).

19 Deixo registrado meus agradecimentos à Prof^a Dr^a Maria Cláudia Magnani (UFVJM) pela identificação deste objeto.

20 Em visita ao Mosteiro de São José de Ávila (Espanha) em janeiro de 2023, a cela de Santa Teresa (hoje parcialmente destruída para dar local a uma igreja anexa à antiga igreja principal) preserva o mobiliário da época, acrescentando alguns elementos cênicos com finalidades museológicas, dentre os quais encontra-se um fuso de fiar utilizado para fazer os galões.

21 Tradução: “Ele a preencheu com o espírito da inteligência.”

22 Texto original: “Venida del Espíritu Santo sobre los seguidores de Jesús. Corresponde a Hech., 2, 1-13. Según dicho texto, el Espíritu se manifestará mediante el viento, que no es posible captar iconográficamente, y el fuego. A continuación se manifestará mediante los efectos operados en un grupo de individuos que poco antes se sentían medrosos: arrojo y valentía, don de lenguas, etc. Cuando El Greco pinta la escena de Pentecostés, agrupa bajo la Paloma – que no figura en el relato eucriturístico, pera era símbolo identificable por todos los fieles – a quince personas [...]” (tradução do autor).

23 Sobre as pinturas do teto dos corredores que dão acesso à sacristia ver: Honor (2017).

24 Sobre o conflito entres os terceiros e primeiros carmelitas no Recife ver: Queiroz (2021).

“SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra

"DO YOU KNOW WHO THIS WORK IS? NOW YOU KNOW!": tactical objections to the regime of black artistic expropriation

“¿SABES DE QUIÉN ES ESTA OBRA? ¡YA LO SABES!”: desafíos tácticos al régimen de expropiación artística negra

Emanuele de Freitas Bazílio

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

E-mail: manufreitasfotografia@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0317-7675>

Daniel Meirinho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

E-mail: danielmeirinho@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4658-5556>

RESUMO

A intervenção de Massive M.I.A expõe um regime de exploração/apropriação do trabalho de artistas negros pela arte. O artigo faz uma leitura das práticas de expropriação artística proposta pela sua ação, ao escrever “Negro” no vidro da fotografia de sua obra/pixo “Olhai por nós”. O texto argumenta sobre o constrangimento do público diante da performance do artista e as estratégias de circulação nas redes como forma de contestação ao regime de expropriação colonial da arte e do trabalho criativo e político-ideológico de pessoas negras. Convida-nos a identificar práticas ancestrais quilombistas, como resistência ao

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

sistema e retomada do espaço, com as quais na contemporaneidade tecnológica o artista busca expor o regime extrativista que se reproduz na arte.

Palavras-chave: *Arte urbana. Apropriação. Arte negra.*

ABSTRACT

Massive M.I.A's intervention exposes a regime of exploitation/appropriation of the work of black artists for art. The paper makes a reading of the practices of artistic expropriation proposed by his action, when he wrote "Negro" on the glass of the photograph of his work/pixo "Olhai por nos". The text argues about the embarrassment of the public in the face of the artist's performance and the strategies of circulation in the networks as a way of contesting the colonial expropriation regime of art and the creative and political-ideological work of black people. He invites us to identify ancestral Quilombist practices, such as resistance to the system and the resumption of space, with which in contemporary technology the artist seeks to expose the extractive regime that is reproduced in art.

Keywords: *Urban art. Appropriation. Black art.*

RESUMEN

La intervención masiva de M.I.A expone un régimen de explotación/apropiación del trabajo de artistas negros para el arte. El artículo hace una lectura de las prácticas de expropiación artística propuestas por su acción, cuando escribió "Negro" en el cristal de la fotografía de su obra/pixo "Olhai por nos". El texto argumenta sobre la vergüenza del público ante la performance del artista y las estrategias de circulación en las redes como forma de impugnar el régimen colonial de expropiación del arte y el trabajo creativo y político-ideológico de los negros. Nos invita a identificar prácticas ancestrales quilombistas, como la resistencia al sistema y la retomada del espacio, con las que en la tecnología contemporánea el artista busca exponer el régimen extractivo que se reproduce en el arte.

Palabras clave: *Arte urbano. Apropiación. Arte negra.*

Introdução

Um vídeo postado em setembro de 2019 no perfil do Instagram do pixador¹ e artista visual paulistano João França, mais conhecido como M.I.A (Massive Illegal Arts) inicia com ele entrando na abertura de uma das maiores e mais importantes feiras de arte da América Latina e escrevendo a palavra NEGRO por cima do vidro de uma fotografia que estava exposta e à venda. A imagem havia sido feita, segundo ele, sem autorização, por um aluno branco da Faculdade de Belas Artes de uma pixação sua com a frase “Olhai por Nós” na fachada do Pateo do Collegio, no centro de São Paulo. A intervenção ao vivo de M.I.A marcou o debate da 15ª Feira de Arte SP-Arte que aconteceu na Bienal do Ibirapuera², em 2019, no estande reservado para os alunos de uma das mais caras e reconhecidas instituições privadas de ensino superior da cidade, “que nunca se pronunciou sobre o caso” (Lara; Varella, 2022). A ação foi além da pixação da fotografia, quando M.I.A espalhou pelo espaço da exposição notas de dinheiro falsas, em que se podia ler “República Federativa da Elite, a Arte é sem valor”. No fim da ação, perguntou a duas pessoas brancas que estavam na abertura da exposição: “sabe de quem é essa obra? Sabe não? Agora sabe! Obrigado por expor meu trabalho aí” (M.I.A, 2019). Tudo foi filmado pelo artista em seu smartphone e postado em seu perfil do Instagram com o título “A própria ação”. Diante disso, este artigo levanta questões que relacionam a produção e a circulação de três obras: a pixação, a fotografia da pixação (acompanhada pela gravação da performance da chuva de cédulas falsas) e a fotografia que passou pela intervenção/performance feita por M.I.A.

A tentativa de retomar a posse da autoria de sua obra, a partir de uma ação disruptiva e de constrangimento do estudante branco da Faculdade de Belas Artes, que nunca teve seu nome revelado pelos veículos de comunicação que noticiaram a intervenção, nos convida a refletir sobre a complexidade que tensiona memórias e continuidades do sistema de exploração, expropriação (Mombaça, 2020) e apropriação do trabalho negro nas artes visuais no Brasil, bem como em outros campos do conhecimento. Ao escrever sobre a obra na cor vermelho sangue, M.I.A. evoca um

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

processo de violência, trauma e dor causados pela ferida social e o não reconhecimento de vida como resultado do racismo brasileiro (Rahme, 2022). A reivindicação à autoria feita por um sujeito negro e periférico, que produz uma arte que é criminalizada, nos apresenta questionamentos em torno de como anda o reconhecimento e valorização da arte negra contemporânea no país, particularmente de rua e periférica. Nos interpela como dos lugares de enunciação (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016) e de visibilidade da arte urbana ativista estão sendo representados e ocupados nos espaços institucionalizados e reconhecidos da arte, como museus e galerias.

Para Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016), o lócus de enunciação é um dispositivo que fundamenta uma prática contra-hegemônica que impulsiona pedagogias decoloniais ao ponto que, quando sujeitos ocupam esse espaço enunciativo, tensionam os processos e condições de subordinação impostas a suas existências, fazendo emergir formas-outras de subjetividades opostas às lógicas universais, não situadas e colonialistas. É “de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos” (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016, p. 19). Numa tentativa de inscrição afirmativa, no lugar e no pensamento não marcado unicamente pela localização geopolítica, mas pelas hierarquias e regimes de opressões raciais, de classe, gênero, sexuais, etários, entre outros incidentes nestes sujeitos.

A intervenção feita pelo artista visual João França reflete uma forma de ativismo artístico cidadão, localizada e inscrita, que inicia na tentativa de reconhecimento e valorização do seu trabalho e finaliza em operações táticas de resistência (De Certeau, 1998) e contestação do racismo estrutural (Almeida, 2019). Essas práticas cotidianas que operacionalizam e automatizam o racismo enraizado na sociedade brasileira são consequência dos resquícios do colonialismo e estruturam todas as práticas institucionais, históricas, culturais e interpessoais. São um dos principais fatores das injustiças sociais que incidem sobre as populações negras e não brancas no país. O racismo, assim, parte do acionamento da cor da pele em sua condição fundamental para uma complexa e sofisticada máquina racial, institucionalizada. Assim como o sistema jurídico tem corroborado uma sensação de impunidade, tornando o constrangimento como uma ferramenta tática e necessária de exposição de pessoas com atitudes racistas, a partir da exposição no campo sitiado das redes sociais digitais de seu sistema de privilégios de classe, raça e gênero, em uma tentativa de desfazer e boicotar seus mecanismos de aliança antirracista.

Quando um jovem fotógrafo branco, aluno da Faculdade de Belas Artes, não autor da intervenção registra uma ação visual ativista que foi criminalizada como ato de vandalismo³, ele usa o seu privilégio para “dar voz” ao trabalho de um artista negro, com total segurança que nada ia lhe acontecer. Mombaça (2021) nos convida a compreender essa condição como uma “voz dada” que foi apresentada como valor agregado (financeiro, ideológico e político) no sentido de questionar o regime de representação (Hall, 2016), mas também como forma de evidenciar uma densidade na mentalidade colonialista que busca ocultar uma aliança às lutas antirracistas e anticoloniais de uma estrutura social sistematicamente mantida pela branquitude e suas dinâmicas extrativistas. Para Sara Ahmed, “a branquitude é um efeito da racialização, o que, por sua vez, define o que é que os corpos ‘podem fazer’” (Ahmed, 2007, p. 150). Assim, Mombaça explica que existe uma armadilha nesta economia política das alianças em “dividir privilégios”, mas que podemos compreender como uma tentativa de multiplicação deles, e “não sua abolição como estrutura fundamental da reprodução de desigualdades” (Mombaça, 2021, p. 41), como pensam estar reproduzindo.

A intervenção do artista negro periférico na SP-Arte configura ainda um movimento que busca contestar uma hegemonia colonial da branquitude e seu lugar de fala como estruturante de regimes de verdades no sistema simbólico, intocáveis e inatingíveis (Hall, 2016). Os espaços de visibilidade e da arte negra contemporânea são articulados a partir das alianças brancas, mas sobretudo um movimento também de se apropriar das potencialidades negras como enfoque temático contemporâneo. Para Jota Mombaça (2021) estas estratégias seguem ainda as formas de categorizar e inscrever esses sujeitos a partir da desigualdade. Mesmo a partir de apagamentos que operam na racialização da produção de artistas negros que nestes mesmos circuitos de circulação artística passam a ocupar com complexidade e riqueza temática, adensado de modo notável a questão da negritude e da decolonialidade⁴. Antes localizada nos espaços urbanos e periféricos, artistas têm ganhado o cubo branco e reconfigurado novas discussões e perspectivas sobre o racismo contemporâneo (Meirinho, 2021). É um movimento de demolição a partir das bordas e margens das estruturas de poder (Mignolo, 2008; Ferreira da Silva, 2020). “Falar da margem ao centro” (hooks, 2019)⁵ tem feito um espaço de repressão se tornar um local de resistência profundamente produtivo e desafiador para uma geração de artistas como Massive M.I.A. Assim como defende Paulo Raposo (2015), é necessário pensar nesse posicionamento ativista enquanto insurgência política, que torna a arte contemporânea um lugar de possibilidades “para se começar a

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

viver o que se sonha” (Raposo, 2015, p.07). Deslocar esta margem como experiência criativa e contestatória tem produzido um questionamento mais amplo e uma virada ética e estética das relações coloniais e estereotipadas da negritude como rebelde (Richards, 1993).

Desse modo, as reflexões que serão apresentadas a seguir baseiam-se nas contribuições acadêmicas dos autores citados e na análise do caso do artista M.I.A e da circulação de sua intervenção nas redes sociais digitais, à luz da retomada de autoria e dos limites de apropriação de obras de arte de artistas negros e periféricos pelo sistema de arte contemporânea. A escolha da temática se deu pela relevância e impacto da intervenção realizada por um homem negro, que tem sua obra exposta sem permissão durante uma grande exposição por um homem branco, a qual reivindica o direito de autoria e promove complexas reflexões relacionadas não apenas à arte, mas também a questões raciais e propriedade intelectual. Para Vieira (2018, p. 78), é a partir da “consciência dessa marginalização sobre si e o seu território, que a cultura da arte de rua toma conta dos espaços da cidade, conferindo visibilidade aos corpos-sujeitos periféricos”, que têm suas existências negadas cotidianamente.

A hipótese do texto é que as táticas ativistas das ações artísticas de M.I.A se materializam em uma cartografia visível (Rolnik, 2008) que delimita quem são os sujeitos produtores de objetos artísticos e quais se restringem a ser representações do regime de visibilidade. Esse caso, em específico, nos despertou questionamentos acerca de: a quem pertence a autoria da obra de arte quando o pixo é fotografado? Quais os limites da reprodução artística da arte de rua negra? Sendo um artista negro e periférico, através do pixo, teria o Massive M.I.A a oportunidade de expor sua obra na SP-Arte, diferentemente do artista branco que fez a fotografia? Este texto reflete sobre a intervenção e pixação enquanto arte e suas potencialidades de circulação e reverberações quando compartilhadas nas redes sociais digitais.

Para tanto, o texto apresenta uma abordagem fundamentada teórica e metodologicamente no pensamento decolonial e de autores contemporâneos que têm discutido a arte a partir da teoria crítica racial (Ferreira da Silva, 2020), que expõe relações entre apagamentos e resistências estéticas no âmbito do visível e do dizível. Nesta abordagem, as ações de M.I.A não são vistas como simples estratégias de reivindicação de autoria, mas como um fenômeno atravessado simultaneamente por questões históricas, culturais, estéticas e políticas. A arte de M.I.A segue a lógica da estética

relacional, defendida por Bourriaud (2009), que além de ser uma espécie de representação do artista, seus ideais e posicionamentos, propõe uma forma de transformação social no mundo da arte, através de sua intervenção estética política-ideológica.

Com isso, a análise da ação e suas formas de circulação digital não se limita a seus aspectos visuais e discursivos, mas sim no seu extracampo, que entrecruza informações históricas, contextuais sociopolíticas e intencionalidades. Assim, não nos restringimos à inscrição da imagem no campo da produção de sentido, ou na análise da própria representação, mas sim nos arranjos intencionais do artista em intervir, se inscrever, retomar a posse e circular a imagem de sua ação. Nesse contexto, a pixação, primeira obra realizada, existiria sem as outras – ou seja, sem a fotografia e a fotografia pixada durante performance de M.I.A. No entanto, as obras resultantes do pixo precisam do pixo, do artista, do fotografo branco e da SP-Artes para existir.

O pixo arte: suas tentativas de presença

A arte de rua tem estado presente em discussões políticas e acadêmicas. Representações visuais como o graffiti e a pixação tornaram-se objetos de estudo e têm recebido status de arte urbana e periférica. Artistas visuais do pixo e do graffiti têm passado nos últimos anos a ocupar não apenas os tradicionais espaços públicos, mas galerias e museus. Para além da arte, essas intervenções são também definidas como fenômenos sociais e urbanos de diálogo artístico com a cidade e seus moradores, bem como uma forma de transgressão legal sujeita a repressão pelos poderes públicos e jurídicos (Leal; Campos, 2022).

Alguns momentos foram importantes para que o pixo alcançasse espaço nas galerias e nos grandes circuitos de arte do Brasil e do mundo. Foi necessário aos pixadores e artistas, que lutam pelo reconhecimento do movimento artístico, travar batalhas territoriais, sociais e políticas para conferir ao pixo o status de arte contemporânea (Lara; Varela, 2022). Essas formas dissidentes de arte (Raposo, 2015) – praticadas por indivíduos ou coletivos que atuam política e esteticamente, deixando inscrições e intervindo em muros, ruas e construções – configuram-se como ativismo. São formas de resistência simbólica, transgressora e desafiam o poder estabelecido (Campos, 2012).

As formas de arte da periferia assumem uma importante dimensão estética e simbólica nos movimentos sociais. Dessa forma, possibilitam modos de participação democráticas nos territórios marginalizados (Giovanni, 2015), mas também ocupam as ruas dos grandes centros urbanos em busca de representação e protesto. Bentes (2009) chama a ideia de que esses espaços produzem um “discurso político fora do lugar” (Bentes, 2009, p. 54), que não resulta dos espaços tradicionais de poder da sociedade. Essas vozes periféricas de sujeitos subalternizados revelam singularidades de seus modos de vida e territórios, mesmo que seja a partir do conflito, do caráter subversivo e radical, ou até pela criminalização de sua arte e ações de intervenção urbana (Leal; Campos, 2022). Os artistas de origem periférica tornam-se sujeitos do discurso de desmarginalização das periferias e da linguagem artística. Assim, surgem redes de sociabilidade concebidas a partir da margem, porém “conectadas aos fluxos globais da arte” (Bentes, 2009, p. 55).

Esse processo de artificação (Saphiro, 2019; Leal; Campos, 2022), pelo qual o pixo tem passado na última década, envolve não apenas os pixadores e suas obras, mas outros agentes sociais, como os governantes, curadores e demais envolvidos no circuito da arte, desde a de rua até as grandes galerias do mundo. Nesse sentido, há agendas coletivas e individuais que têm promovido debates importantes sobre o lugar do pixo na arte, os artistas são fundamentais nesse processo – conforme defendem Leal e Campos (2022, p. 2) – enquanto “motores da transformação”. Dessa forma, através de estratégias ancestrais quilombistas de resistência ao sistema e retomada do espaço, o pixo tem sido levado ao centro dos debates artísticos com maior celeridade, rompendo barreiras sociais e discriminatórias impostas à arte periférica.

Esses sujeitos e o que produzem enquanto arte trazem em seus corpos demarcadores interseccionais não apenas territoriais e de classe – por serem na maioria periféricos –, mas de raça, gênero, sexualidade e até etários. No Brasil, a luta por reconhecimento dos pixadores e grafiteiros vem desde os anos 1980, quando a repressão pelo poder público já se mostrava evidente (Leal; Campos, 2022). Mas em 12 de fevereiro de 1998 o governo brasileiro sancionou a Lei nº 9.605⁶, que dispôs sobre sanções penais e administrativas para condutas e atividades que possam causar danos ao meio ambiente, conferindo ao pixo e ao graffiti caráter de poluição visual e, conseqüentemente, ato ilegal. No texto original da lei citada, o graffiti também é considerado crime. No entanto,

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

em 25 de maio de 2011 foi sancionada, pela então presidenta da república Dilma Rousseff, a Lei nº 12.408, que descriminaliza o ato de grafitar no Brasil, sob a condição da autorização de quem se encontra como proprietário do patrimônio.

No que diz respeito à arte do pixo, a luta pela legalização, aceitação e visibilidade teve três importantes marcos nos anos de 2007, 2008 e 2009, sobre os quais consideramos indispensável uma contextualização para entender o lugar do pixo na sociedade (Oliveira, 2015; Lara; Varella, 2022; Leal; Campos, 2022). O primeiro marco foi uma intervenção a convite da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que recebeu o título “Pixo, logo existo!” (2007), coordenado por Celso Gitahy. “A intervenção aconteceu nas grades externas da Pinacoteca, onde foram pendurados rostos de personalidades, feitos em stencil, acompanhados por balões de HQ com inscrições feitas por pixadores convidados” (Leal; Campos, 2022, p. 11). Foi um marco para os artistas e o cenário da arte de rua. No mesmo ano, os diretores de cinema João Wainer e Roberto Oliveira começaram a gravar o documentário *Pixo*⁷, lançado em 2009, tornando-se o grande responsável por ampliar a visibilidade da pixação do estado para o cenário da arte mundial. Nele, muitos artistas são entrevistados, entregando um considerável olhar ampliado sobre o mundo do pixo, seus desafios e personagens.

Já em 2008, um grupo de pixadores se organizou para uma intervenção que terminou com alguns artistas presos, mas que gerou visibilidade na mídia para a arte e discussões sobre o pixo enquanto arte contemporânea. O jornal Folha de São Paulo publicou, em 13 de junho de 2008⁸, uma matéria a respeito dessa intervenção, idealizada por Rafael Pixobomb, na época com 24 anos, e Cripta Djan – os dois artistas visuais hoje reconhecidos mundialmente – durante uma apresentação do trabalho final da Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Vestidos com máscaras de compressor, camisetas no rosto, moletons e equipados com latas de tintas tipo spray, cerca de 40 jovens artistas pixaram suas assinaturas em toda exposição, que acontecia na faculdade (Fig. 1). Eles foram cercados pelos seguranças da escola e, em seguida, cerca de sete pixadores foram detidos pela polícia. Pixobomb, um dos organizadores do ato, exclamava durante a prisão: “Olha aí, registra, um artista sendo preso” (Capriglione, 2008).

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>



Figura 1. Pixação na Escola de Belas Artes. Fonte: Wether Santana/AE.⁹

Esse deslocamento da arte do pixo, genuinamente periférica, para galerias, exposições, feiras de arte e museus revela o processo de artificação – conceito criado e defendido por Roberta Saphiro (2019) –, que consiste em separar um objeto/arte de seu território de execução, criando condições favoráveis para sua aceitação e circulação. Além disso, a articulação dos artistas confere um poder de transformação do cenário de invisibilização. Para Leal e Campos (2022, p. 17), “a entrada da pixação no mundo da arte ainda não está consolidada, mas encontra-se em construção”. Contudo, as oportunidades de expor suas obras, seja nas ruas, em monumentos ou espaços institucionalizados de validação artística, ainda são muito mais restritas para os pichadores do que para os grafiteiros, que impõe uma camada estética de diálogo com a cidade ou simplesmente por um valor imagético reconhecido e aceito por quem transita pela cidade.

M.I.A. e o regime estético da arte do pixo

Massive M.I.A é um homem negro, natural da Zona Oeste de São Paulo. É um artista visual contemporâneo que começou a pixar aos 16 anos, por influência do irmão mais velho (Couto, 2020). Sua arte decolonial traz à tona temas como o racismo, o preconceito e a desigualdade social. O artista ficou amplamente conhecido por realizar intervenções de larga escala em monumentos históricos

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

da cidade de São Paulo, como intervenções visuais ativistas através do pixo no Monumento às Bandeiras, a estátua de Borba Gato e na fachada do Pateo do Collegio em São Paulo, em 2018, com a frase “Olhai por Nós”, em referência a oração da “Ave Maria”.

A intensão inicial era de escrever uma frase “Samo is not dead” no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), em alusão ao artista negro norte-americano Jean-Michel Basquiat, mas, ao se deparar com uma grande quantidade de pessoas em situação de rua dormindo em frente ao Pateo do Collegio, M.I.A colocou a frase em letras gigantes e em vermelho. O local é considerado o marco de início da cidade de São Paulo e também um núcleo de catequização e genocídio dos povos originários no país. Para a intervenção artística, M.I.A tem utilizado a *extinguisher graffiti* com extintor de incêndio, que permite a pixação em tamanho maior e que necessita de uma grande habilidade de controle do jato, mas que gera um resultado estético mais “torto e escorrido” (Couto, 2020, p. 47).

A intervenção na SP-Arte por Massive M.I.A antecede um gradual processo de contestação, remoção e ataque coletivo aos monumentos colonialistas que operam na memória urbana na tentativa de revisar uma construção narrativa linear histórica e que ganha mais força em 2020. Essas ações podem ser compreendidas como marco nos modos de operar essa memória urbana e, consequentemente, a construção histórica (Casimiro, 2020). Desde 2013, quando o Monumento às Bandeiras, em São Paulo, foi manchado de tinta vermelha e pixado com a frase “bandeirantes assassinos”, se deu o início de uma série de atos de confronto e ataques, como à estátua de Borba Gato, também em São Paulo, em 2016. Na pandemia de Covid-19, os protestos ativistas se intensificaram ao longo do mundo. Nos EUA, a estátua de Cristóvão Colombo, em Boston, Massachusetts, seguido por ações no Alabama, Washington, Carolina do Sul e Chicago. Em Bristol, no Reino Unido, um grupo de manifestantes derrubaram uma estátua de um traficante de escravos no rio. Na Bélgica, o busto do Rei Leopoldo II foi atacado, sendo um dos maiores genocidas da história, responsável pelo assassinato de milhões de congolezes (Casimiro, 2020).

Nas redes sociais digitais, diversas imagens de ataques a monumentos foram postadas e compartilhadas nos veículos de comunicação. Assim, as imagens de intervenção a monumentos e símbolos associados à repressão colonialista e à escravidão fazem emergir um debate em torno de estratégias propostas por Stuart Hall (2016) de transcodificação, que busca a partir de táticas ativistas artísticas e coletivas a inversão de estereótipos, dentro dos próprios estereótipos. Uma contestação

à integridade imaculada e normativa das imagens que compõem o regime racializado de representação. A subversão de uma leitura do fetichismo racial passa a ser desconstruída não como valorização dos elementos simbólicos que representam o colonialismo racista, mas como estratégia de demolição física destas imagens que revelam e desnudam relações sociais e psíquicas do sistema de significação racial contidos nas representações visuais artísticas (Meirinho, 2020).

Vinculando os atos de ataque aos monumentos colonialistas à intervenção de reivindicação autoral e expropriação laboral artística por Massive M.I.A, que desencadeou a circulação da sua ação no espaço digital, refletimos sobre as formas de supremacia e apropriação de produção, corpos e territórios sociais de sujeitos subalternizados na tentativa de subverter os estereótipos raciais e étnicos de exploração do trabalho afetivo, político e intelectual de pessoas negras (Mombaça, 2021).

De acordo com o artista, sua primeira obra foi vendida após quase 20 anos de trabalho artístico com o pixo. Um *print* da sua intervenção no Monumento às Bandeiras, em São Paulo, obra do escultor ítalo-brasileiro Vitor Becheret. Neste momento descobria que ao mesmo tempo que a mídia e os poderes públicos o colocavam como vândalo e criminoso, colecionadores, admiradores e curadores se interessavam por seu trabalho. “Ele não trabalha com galerias e vende suas obras diretamente por meio de seu perfil na rede social Instagram” (Couto, 2020, p. 45). As obras de M.I.A migraram recentemente para o perfil @negromia¹⁰ e se encontram à venda também no site Vismo-Arte¹¹, onde estão disponíveis fotografias, impressos, *prints fine art* de suas intervenções e pixações, bem como frases estampadas em camisetas. O site informa que a loja e galeria busca fortalecer a cena e artistas independentes, fomentar o ativismo e a arte urbana. Todas as suas obras são vendidas a preços populares, de acordo com o artista, com intuito de democratizar o acesso à arte. A intervenção no Pateo do Collegio, que deu origem à fotografia que foi colocada à venda na SP-Arte de 2019, resultou também em peças que são comercializadas.

A venda das obras ativistas de M.I.A produzidas nas ruas, a partir de intervenções em monumentos e símbolos de exploração popular (como bancos, instituições, entre outros), gera grandes polêmicas, com repercussão pública e midiática que o tratam como criminoso e vândalo, o enquadrando como crime ambiental e dano ao patrimônio público. Em diversas ocasiões os jornais que noticiam suas ações informam que sua motivação político-ideológica tem o intuito de venda dos registros destas intervenções. Em uma das reportagens, o delegado que investiga a ação no Pateo

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

do Collegio informa que “ele [João] se intitula artista, faz as fotos e tenta vendê-las na internet. O viés ideológico não convenceu a alegação deles”, continua afirmando que as vendas eram feitas pela web “inclusive em galerias abertas” e conclui que “Nós [a polícia] temos uma galeria de arte onde foram apreendidas as imagens da pichação do Pateo do Collegio”¹².

Ao mesmo tempo que foi preso, sofreu agressões e responde processos criminais, M.I.A descobriu a existência de um mercado de consumo de suas obras, mesmo tensionado pelas dinâmicas de extração, fetichização e objetivação de sua produção artística e simbólica (Couto, 2020). Hoje as fotografias e registros de vídeo de suas intervenções ocupam seu perfil nas redes sociais e são convidadas e selecionadas para compor exposições em mostras, feiras e galerias de arte por todo o Brasil. Massive M.I.A tem se tornado referência por seus atos políticos-artísticos para a arte urbana periférica e negra, com a presença em debates e discussões sobre arte, racismo e estética decolonial.

O questionamento de sua produção, a partir de abordagens de vandalismo apresentada pela mídia (Fig. 2) tem ocupado cada vez mais espaços hegemônicos e de validação da arte. Seu acesso está quase sempre condicionado ao valor de seu lugar de enunciação de homem, periférico, negro que produz uma arte não reconhecida. Essa relação de valor quase sempre é mediada por uma dinâmica de extração e de objetificação do seu corpo e da sua arte. O mesmo discurso se segue no campo artístico que estampa a sua posição social e racial, esvaziando sua singularidade e humanidade com o intuito de demarcar suas obras em um eixo temático de interesses contemporâneo no mercado, no que hooks (2019) e Kilomba (2019) vêm a chamar de mercantilização e comodificação da negritude. Sua existência é reduzida a um objeto, com permissão a ser explorado pela insaciabilidade do apetite da branquitude e que hooks (2019) vem a chamar de “nostalgia imperialista”.

30/09/2016 07h24 - Atualizado em 30/09/2016 11h48

Monumentos amanhecem pichados com tinta colorida em SP

Monumento às Bandeiras e estátua de Borba Gato foram pintados. Havia cascas de ovo com resto de tinta.

Do G1 São Paulo



Figura 2. Print de matéria publicada pelo Portal G1. Fonte: Portal G1.¹³

Os pixos de M.I.A. também expõem feridas coloniais e sociais no contexto contemporâneo brasileiro. Em uma entrevista concedida ao *Jornal Estado de Minas*¹⁴, em junho de 2022, o pixador contou como suas intervenções artísticas são planejadas: os locais escolhidos são prédios, construções e espaços que, até então, são considerados da elite. Para ele, o pixo além de uma arte de rua é também de resistência. Suas ações sempre são registradas e postadas em seu perfil do Instagram.

Sobre isso, Leal e Campos (2022) afirmam que a estratégia de escolha dos locais para as intervenções e performances dos pixadores tem a finalidade de alcançar maior visibilidade tanto na mídia quanto nas ruas. As tecnologias e as redes sociais digitais têm protagonizado um campo para novas dinâmicas sociais em tempo de escalas amplas de disponibilização e propagação. As intervenções estético-políticas do artista têm conseguido provocar reações e tensões que reafirmam o caráter subversivo da arte de rua, seja como prática urbana, seja como expressão artística. Conforme defende Campos (2012), essas manifestações artísticas de rua, como o graffiti e também o pixo, são naturalmente formas de comunicação transgressoras, as quais têm, cada vez mais, ocupado espaços públicos urbanos. Quanto ao pixo, especificamente, sua forma de inscrição reivindica não só a “conquista do espaço de visibilidade da cidade” (Campos, 2012, p. 547), mas revela o uso da arte enquanto espaço de disputa ideológica na cultura visual contemporânea.

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

A arte urbana contemporânea tem acompanhado as dinâmicas digitais, a partir da liberdade de suas práticas. Não por acaso muitos artistas negros e periféricos têm se tornado extremamente habilidosos nos usos das redes sociais digitais e nas tecnologias audiovisuais de edição, manipulação e circulação. Na internet suas obras e ações são bens visuais e importantes instrumentos de ativismo político e ideológico. Os smartphones são dispositivos valiosos de registro e circulação de ações que podem ser efêmeras, pois rapidamente desaparecem mediante a reação dos proprietários dos patrimônios e do poder público. Com as redes sociais, há uma ampliação desta plateia, com o estabelecimento de laços e interação com o público virtual e na constituição de um espaço de acervo e documentação necessários (Campos, 2012).

Quanto ao caráter estético-político das pixações, sobre essas práticas artísticas Rancière (2020) conceitua que são maneiras de fazer arte, que irrompem na distribuição geral e nas relações com as maneiras de ser dos indivíduos, a partir de suas artes, influenciando também em suas formas de visibilidade. Dessa maneira, os pixos encaixam-se dentro do regime estético da arte, defendido pelo autor como uma forma emancipada de fazer arte (Oliveira, 2015). A arte do pixo encontra-se dentro dos três regimes defendidos pelos autores (Rancière, 2020; Oliveira, 2015), o ético, o representativo e o estético, e se entrelaçam entre redes de sociabilidades e articulações artísticas com a internet.

Dentro desses regimes, as pixações do artista M.I.A revelam uma linguagem visual que promove um jogo de intenções, por parte do pixador, e de significações, por parte de quem as vê, assim como defende Rancière (2011) quanto à ideia de que a imagem deve ser vista como um vazio que desperta essa produção de sentidos. É necessário compreender dentro desse jogo que há outras questões e atravessamentos, as quais colocam o pixo em um lugar de ilegalidade. São, em sua maioria, imagens com inscrições ilegíveis e indecifráveis (Campos, 2012) ao olhar do espectador comum, que não está acostumado a consumir esse tipo de arte. Com isso, consonante ao defendido por Oliveira (2015), a recepção das pixações pelos espectadores é atravessada por questões do regime jurídico, que enquadram a prática artística do pixo como vandalismo. Sendo assim, “isso também é algo que situa o pixo no regime estético, pois, ainda que a imagem tenha sua força enquanto forma autônoma, ela está profundamente ligada aos modos de sua circulação social” (Oliveira, 2015, p. 56).

Nos pixos, é possível identificar a tentativa de estabelecer intersubjetividades e interações com o meio social, através da linguagem artística. Além disso, o posicionamento de M.I.A revela uma produção artística que tem por objetivo promover mudanças sociais, nos tira do lugar comum e nos coloca diante da realidade social de exploração e apropriação do trabalho do artista negro. Dessa forma, a partir de sua estética relacional (Bourriaud, 2009), o pixador nos envolve e nos coloca diante de um posicionamento político-ideológico de sua arte ativista. Essa politização da arte defendida por alguns autores (Bourriaud, 2009; Rancière, 2020) é também uma forma de resistência dentro do mundo das artes contemporâneas.

Embora haja toda essa problematização na partilha do pixo com a estética visual dos centros urbanos, ao pixar construções, prédios, monumentos históricos, esses artistas assumem um posicionamento contra a imagem social estabelecida pelos dispositivos de poder, como o estado. O próprio M.I.A escolhe monumentos que retratam a história de colonização e a exploração das minorias, como o Monumento às Bandeiras, por exemplo, uma obra que exalta a exploração e a violência praticada contra negros e indígenas no período colonial. Os pixos do artista conferem protagonismo a esses grupos que são marginalizados e excluídos em espaços sociais privilegiados, como a arte e a cultura brasileira. As intervenções artísticas de M.I.A são dotadas de uma estética singular. O extintor de incêndio o faz alcançar dimensões que extrapolam a sua arte, seja pela transgressão ou pelo caráter político das obras (Leal; Campos, 2022).

Essa repolitização da arte através do dissenso possui estratégias e práticas distintas que vão de acordo com as manifestações artísticas a que se integram. Assim, Rancière (2011) nos faz refletir sobre o caráter subversivo dessas práticas quando propõe que elas geralmente tendem a possuir um ponto comum. Para essas práticas “a arte é considerada política porque mostra os estigmas de dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em práticas sociais” (Rancière, 2012, p. 52).

Dentre as obras do artista visual, escolhemos como recorte para este artigo a intervenção realizada em 2019, na 15ª SP-Arte, em São Paulo, que também recebeu destaque nacional na mídia em dois momentos diferentes. Quando passava pelo Pateo do Collegio, em 2018, e viu vários moradores de

rua dormindo nas proximidades, e ao escrever “Olhai por nós” na fachada do monumento (Fig. 3), M.I.A queria, através da sua intervenção, fazer com que as pessoas refletissem e olhassem umas para as outras.



Figura 3. Pixação de M.I.A. no Pateo do Collegio. Fonte: Pleno News¹⁵

O artista visual só descobriu dois dias antes que a imagem seria exposta no evento, quando o estudante responsável pelo registro entrou em contato com ele. M.I.A propôs que o valor de venda da fotografia dobrasse, que estava em R\$ 4 mil, e repassasse a metade para ele, além de ter o seu nome assinado na obra. Entretanto, o aluno da Faculdade de Belas Artes informou que havia sido contactado muito em cima da hora, que a exposição estava em processo de finalização e não haveria tempo para ter suas condições atendidas. Mesmo assim a obra foi exposta (Lara, 2022).

Ao entrar na exposição e escrever a palavra “NEGRO” em cima da fotografia (Fig. 4), o artista busca uma tentativa de retomada de posse e de autoria da sua obra. Ao realizar uma chuva de notas falsas de dinheiro com a mensagem “República Federativa da Elite, a Arte é sem valor”, ele evoca toda a cumplicidade do sistema de arte que mercantiliza corpos e saberes, a partir de práticas

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

exploratórias de pessoas subalternizadas. A palavra escrita na fotografia foi escolhida para que as pessoas refletissem sobre esse mesmo modelo de expropriação e exploração do trabalho do negro. “Eu sou de periferia, jamais teria uma obra exposta na SP-Arte. Quem expôs foi um fotógrafo estudante da Escola Belas Artes, branco, não o autor da intervenção, um homem negro”, disse ao jornalista Arthur Stalibe, do jornal Ponte.Org.



Figura 4. Intervenção realizada na 15ª SP-Arte. Fonte: Ponte.org.

Essa intervenção revela uma importante discussão em torno da questão do porquê uma pixação produzida por um artista negro periférico é considerada crime e vandalismo, mas uma fotografia que registra a sua obra, feita por uma pessoa branca de classe alta, é considerada arte, com valor de mercado. As formas de apropriação do trabalho de artistas negros no Brasil permeiam os estudos das imagens contemporâneas e do racismo estrutural extrativista e exploratório (Almeida, 2019; Mombaça, 2021). Ao fazer essa intervenção, o artista inscreve sua presença no evento de arte e busca demolir e expor as barreiras existentes entre a elite branca artística brasileira e a negra periférica. Uma das principais intenções do pixo, que o difere do graffiti, está nesta marca de revolta e transgressão associada. Assim, os conceitos de apropriação, intervenção, (co)autoria são exclusivos desta intervenção artística, do regime de representação ou do artístico. A expropriação não está relacionada a esse fato, ou de forma única e original que caracteriza o processo artístico em questão. A pixação, a fotografia, a intervenção na fotografia, a performance com as cédulas falsas,

sua gravação e circulação nas redes sociais acabam por dar voz a um conjunto de atores como o próprio MIA, o fotógrafo, a SP-Arte e até a Prefeitura de São Paulo. A pixação existiu sozinha como um ato interventivo na cidade, mas o mesmo não aconteceu com a fotografia exposta, ou até a retomada de posse, bem como o constrangimento no dia de sua exibição na SP-Arte. Por isso, é impossível pensar que as obras e os fatos não estão intrinsecamente relacionados.

O M.I.A chegou a vender *prints* desta intervenção feita por cima da fotografia e deu o título de *A própria ação*. E, na postagem que foi compartilhada, a legenda “*prints desta obra que tem muita história e representatividade, com preço acessível para democratizar a arte de rua*” levanta uma discussão das tecnologias e das redes sociais digitais no registo, reprodução e circulação das imagens (Campos, 2012). Sem a presença e uma inscrição do artista na fotografia, ela se configura apenas como um registo técnico de documentação, vazio de todos os sentidos e simbologias político-ideológicas que a imagem carrega original. A obra, após a intervenção, ganha assim um sentido.

Cultura visual contemporânea e a circulação da arte na internet

Mesmo que fora do ambiente em que surgiu – periferia –, seja nos muros das metrópoles, como São Paulo, ou nas galerias de arte, o pixo sustenta uma imagem denunciativa e repleta de potência política (Oliveira, 2015). As intervenções artísticas, do mesmo modo, seguem um padrão subversivo e questionador, muitas vezes problematizando pontos relevantes da estética e da própria produção artística, como são os casos das intervenções do artista M.I.A, objetos deste estudo. Elas rompem com a relação que existe entre o real propósito do pixador e a forma como o espectador recebe essa arte (Rancièrre, 2020; Oliveira, 2015).

O graffiti, assim como o pixo, já foi tido como atividade ilegal – no primeiro texto da Lei nº 9.605 – e, por isso, era tratado como crime, com pena de detenção e multa. A partir do momento em que passou a ser consentido, ou seja, a ocupar o lugar do consenso, o seu posicionamento no mundo da arte também se transformou (Giovanni, 2015; Oliveira, 2015). Essas imagens, carregadas de potência política, nos apresentam caminhos de partilha do sensível e dão forma à comunidade, inscrevem novas formas de ativismo na cultura visual contemporânea (Campos, 2012). As intervenções político-estéticas registradas em fotografias e vídeos pelos pixadores funcionam como

experiências visuais e artísticas que amplificam as possibilidades de espectadores em “novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (Rancière, 2020, p. 11), numa sociedade cada vez mais visual e imagética (Campos, 2012).

Há nessas imagens, nesses pixos, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo e lugar o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2020, p. 16). O novo regime estético das artes apresenta-se como a ruína do sistema de representação – um sistema em que os temas seguiam uma hierarquia ligada ao social, como exemplifica o autor: “tragédia para os nobres, comédia para a plebe” (Rancière, 2020, p. 47).

Quando M.I.A. intervêm em um espaço de privilégio da arte, como o fez na 15ª SP-Arte, ele não apenas contesta esse regime de representação como utiliza sua linguagem artística como forma de comunicação da natureza transgressiva dos limites impostos pela sociedade racista e classista em que vive.

Ações como essas só se tornaram possíveis de serem vistas por um largo público a partir da democratização do acesso a tecnologias digitais de registo em imagem, que servem como extensões tecnológicas da nossa visão (Campos, 2012). O avanço e a disseminação dessas novas tecnologias digitais e dos espaços virtuais de sociabilidade através da internet foram responsáveis por criar novas dinâmicas na sociedade, tanto na perspectiva social quanto cultural (Campos, 2012; Baldin, 2022). Alguns indivíduos experimentam pela primeira vez a possibilidade de existir enquanto sujeitos da arte, não apenas como objeto a ser retratado. É o que acontece com as periferias e suas artes emancipadoras, como o graffiti, o pixo, o funk, entre outros. Com mais acesso aos meios de produção, eles passam a produzir suas próprias mídias. Essas mudanças possibilitaram, nos últimos anos, “mais conectividade e o desenvolvimento de um movimento de resistência virtual” (Baldin, 2022, p. 135), como observamos quanto à postura do artista M.I.A. Para Bentes (2009, p. 57), “nunca na história da cultura tivemos tantas possibilidades de descentralização dos meios de produção.”

O ambiente virtual de socialização possibilitou aos artistas de rua e a outros grupos marginalizados o alcance de públicos e espaços de mídia tradicionais (Campos, 2012; Baldin, 2022), modificou também as formas de protesto de artistas (Raposo, 2015). Com isso, a internet passa a ser utili-

zada como espaço de relações, entre indivíduos, coletivos e movimentos; de reafirmação de suas artes e existências; assim como configura-se campo de disputa (Baldin, 2022), no qual enfrenta a invisibilidade, os poderes e o sistemas racista que perpetua padrões sociais estabelecidos pela colonialidade¹⁶. “A Internet une comunidades, culturas e expressões locais e globais, estruturando sistemas comunicativos e culturais cada vez mais híbridos” (Baldin, 2022).

As redes sociais são o principal terreno propulsor dessa união, a rápida disseminação de intervenções artísticas e políticas, como no caso do pixador M.I.A, reafirmam esse caráter de instrumento ativista (Campos, 2012). Dessa forma, como modo de divulgação e circulação midiática de sua própria intervenção – que teve como norte a contestação da apropriação de sua arte e a reivindicação da autoria do pixo fotografado e exposto indevidamente –, a proposta do artista, de garantir visibilidade (Baldin, 2022) à sua ação, encontrou no Instagram uma nova forma de resistência e reivindicação artístico-política.

Mesmo com um interesse pessoal de produção de uma obra fotográfica sobre a pixação de M.I.A, não se pode negar que parte também de uma agenda, que pode ter sido produzida a partir de uma tentativa “aliada” do estudante branco de circulação e perpetuação desse pixo. Claramente este não foi o único registro ou sujeito que fez circular nas redes sociais digitais a mensagem “Olhai por Nós” na fachada do Pátio do Collegio. O ato de circulação atravessa intenções pessoais de apropriação, bem como o valor de deslocamento da apresentação do pixo para o papel fotográfico, ou as imagens partilhadas e perpetuadas nas redes sociais por diversas pessoas como documento visual. Tal ato nos coloca a questão que a fotografia tem valores, usos e funções diversas. Mas, nos interpela a existência da intencionalidade do ato fotográfico e as potencialidades do seu registro, enquanto documento na arte contemporânea (Rouillé, 2009).

O ato de intervenção na obra fotográfica e a circulação do vídeo pelo próprio M.I.A nas redes sociais tencionam questões sobre quem são e quais são as permissões desses “fazedores de fotos” em um regime de representação que operacionaliza o funcionamento da máquina do racismo no contexto artístico brasileiro. Conceitos como de fotógrafo útil e engajado (Ritchin, 2009) na conjuntura digital e nos novos relacionamentos com as visualidades, bem como a noção de fotógrafo preocupado (AZOULAY, 2021, p. 51), que se constitui como um “herói à parte do mundo destruído que eles fotografam”, que tentam ocupar a posição de lutadores da liberdade, independentemente

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

do reconhecimento, do desejo e das vontades das pessoas e comunidades com as quais buscam trabalhar imagetivamente. A imagem fotográfica não foi cooptada pela branquitude, ela nasce dela. Recuperá-la através da intervenção proposta por M.I.A em seus usos emancipatórios e intencionalidades faz parte de uma tentativa de descolonizá-la. De abolir práticas artísticas que se apropriam de pessoas e culturas com o propósito de manter viva uma agenda, mesmo que ela não seja parte do seu lócus de enunciação (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016). Documentar de fora ou apenas relatar as falhas do sistema racista não exime ou nega artistas a sua implicação na constituição e perpetuação no regime racista da arte, apenas questiona a sua autoridade enunciativa que gozam de falar e ocupar o lugar que quiserem.

Para finalizar esta análise é necessário, conforme defendido por Ricardo Campos (2012), perceber a capacidade de desmaterialização e deslocalização que as redes sociais conferem à arte de rua. Assim, essas imagens podem circular pela internet não estando mais condicionadas ao vínculo com o lugar físico em que estão situadas. No caso estudado ao longo deste artigo, a divulgação da intervenção realizada pelo artista foi fundamental para atingir um grande número de pessoas e ocupar espaços de destaque na mídia, conquistando o apoio de outros artistas de rua e de indivíduos que receberam a informação ao navegar pela rede.

Considerações contemporâneas sobre a arte

Diante do exposto neste estudo, ficam visíveis algumas violações e negações de direitos aos artistas periféricos e à arte de rua, principalmente o pixo – que neste recorte específico trata do caso do pixador M.I.A. Isso se deve ao caráter subversivo e ao posicionamento jurídico e social quanto à circulação dessas obras nos centros urbanos. Agindo na clandestinidade, as intervenções artísticas promovidas por João França (M.I.A) e tantos outros revelam muito mais sobre o lugar que o pixo ocupa na arte e os espaços que são designados a ele. São intervenções que escancaram o tratamento que o Estado e a sociedade dão aos artistas periféricos, em sua maioria negros. Isso fica evidente, por exemplo, quando é dado valor artístico às suas artes em uma reprodução fotográfica exposta durante evento renomado, mas não confere valor às suas obras de arte autênticas nos muros das construções.

A produção artística de M.I.A tem como escopo crítico a colonialidade e a racialidade, articulando táticas de desmoronamento das dinâmicas de opressão, apagamento e genocídio que ainda afligem corpos e territórios colonizados (Mombaça, 2021; Moura, 2001). O pixo é estruturado como uma resposta epistêmica artística de contestação que opera a partir do confronto. Deslocar a ideia de presença de uma obra em um circuito, um território ou uma estrutura de modulação interpretativa trata-se de impor novas alianças entre a arte e o ativismo, a partir de uma proposta decolonial (Mignolo, 2008) que tem o desafio de demolir ideais de opressão velados pela decisão de se expor, com um certo controle de como vai ser exposto. Propostas artísticas como a de Massive M.I.A mostram que a arte não quer apenas resistir, mas sim propor um novo exercício imaginativo de confronto, como propõe Denise Ferreira da Silva (2020). Suas intervenções propõem um outro regime de visibilidade e de exposição pública fugitiva (Moten; Harney, 2016) que desprograma a norma e negocia a presença pública dos artistas, da representação, dos espaços e dos sentidos a partir da ressignificação simbólica e retomada de suas existências.

O artigo abordou a questão da expropriação artística negra a partir do acontecimento da intervenção na SP-Arte, que gera uma ação simbólica da intervenção na fotografia e da performance, resultando em uma terceira obra – a fotografia pixada – que circula por uma rede de compartilhamentos nas redes sociais. Ações como a de M.I.A nos demonstram como as estratégias de ocupação das obras de arte, dos museus e das galerias a partir do pixo e da arte negra contemporânea é compreendida como uma forma de retomar territorialidades, sentidos e pertencimentos a partir do direito à autoria e sua reprodução. Tal como a arte negra no passado, a intervenção artística contemporânea é a continuidade de uma tática quilombista (Moura, 2001), tecnologicamente mediada, que busca subverter e possibilitar padrões estéticos contestatórios e emergentes que hibridiza signos e linguagens visuais. O lugar ocupado por esses artistas, seja ele um espaço de retomada, conquistado através de suas próprias intervenções, ou um espaço de abertura, através de editais e convites das galerias de arte, só tem sido possível devido às lutas estabelecidas pelas agendas coletivas e individuais desses artistas. Não podemos afirmar se esse é um lugar desejado por eles, se estar em grandes museus é o objetivo de M.I.A ou de tantos outros pixadores, ou se é apenas uma zona de luta e intervenções, um lugar para transgredir padrões estéticos da arte.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. A Phenomenology of Whiteness. **Feminist Theory**, v. 8, n. 2, p. 149-168, 2007.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AZOULAY, Ariela. Toward the Abolition of Photography's Imperial Rights. In: COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel. **Capitalism and the camera**. London/New York: Verso Books, 2021. p. 72-128.
- BALDIN, Vitoria. Os signos da cultura POP no grafite palestino: circulação e ativismo digital em perspectiva. **Esboços**, v. 50, n. 29, p. 133-151, 2022.
- BENTES, Ivana. Redes colaborativas e precariado produtivo. **Revista Periferia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 53-61, jun. 2009.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, v. 31, p. 15-24, 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia**, v. 19, n. 2, p. 543-566, 2012.
- CAPRIGLIONE, Laura. Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte. **Folha de São Paulo**, 13 de junho de 2008. Disponível em: encurtador.com.br/egCT8. Acesso em: 22 jan. 2023.
- CASIMIRO, Giovanna Graziosi. Curadoria digital urbana, rebelião monumental e a disrupção das narrativas patrimoniais em tempos de isolamento. **Contemporânea – Revista do PPGART/UFSM**, v. 3, n. 6, e6, p. 1-10, 2020.
- COUTO, Letícia Lima. **Arte de rua em casa**: o consumo de obras que remetem à pichação. 2020. 107 p. Monografia (Especialização em Cultura Material e Consumo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DA COSTA, Luiz Pinheiro. Grafite e pixação: institucionalização e transgressão na cena contemporânea. **Encontro de História da Arte**, n. 3, p. 177-183, 2007. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3676>. Acesso em :17 mar. 2023.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Ler a arte como confronto. **Logos**, v. 27, n. 3, p. 290-296, 2020.
- GIOVANNI, Julia Ruiz Di. Artes de abrir espaço: apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/911>. Acesso em: 30 jan. 2023.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- hooks, bell. **Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black**. Boston: South End Press, 1989.

hooks, bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARA, Priscila Mocelin. **Pixação e o circuito artístico brasileiro (2005-2021)**: disputas e novas possibilidades. 2022. 97 f. Dissertação (Mestrado em História, Cultura e Identidades) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2022.

LARA, Priscila Mocelin; VARELLA, Patrícia Camera. Pixação e o circuito artístico brasileiro: ambiguidades e convergências. **Revista RUA**, Campinas, v. 28, n. 2, p. 391-403, set. 2022.

LEAL, Gabriela; CAMPOS, Ricardo. Ocupando o cubo branco: reflexões sobre a entrada da pixação no mundo da arte. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 65, n. 3, p. 1-25, out. 2022.

MASSIVE ILEGAL ARTS (MIA). Perfil no Instagram (@negromia). Disponível em: @instagram/negromia. Acesso em: 10 mar. 2023.

MEIRINHO, Daniel. Ressignificações contemporâneas dos imaginários racializados nas artes visuais. **Revista Farol**, v. 16, n. 23, p. 55-70, 2021.

MIGNOLO, Walter D. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 8, p. 243-282, 2008.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: **MASP Afterall**: Arte e Descolonização. São Paulo: MASP, 2020. p. 1-12.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. Pretitude e governança. In: RIBEIRO, Felipe (org.). **Atos de fala**. Rio de Janeiro: Telemar, 2016. p. 27-33.

MOURA, Clóvis. Os quilombos na dinâmica social do Brasil. Maceió: EDUFAL, 2001.

OLIVEIRA, Ana Karina. **“Agora é a vez do pixo”**: cenas de dissenso e subjetivação política nas relações entre pichação e arte. 2015. 184 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos rumos**, v. 37, n. 17, p. 4-28, 2002.

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. Tintas paulistanas: as cicatrizes da desigualdade. **Revista ARA**, v. 12, n. 12, p. 31-59, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **El destino de las imágenes**. Trad. Paulo Bustinduy. Pontevedra: Politopías, 2011.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

BAZÍLIO, Emanuele de Freitas; MEIRINHO, Daniel. “SABE DE QUEM É ESSA OBRA? AGORA SABE!”: contestações táticas ao regime de expropriação artística negra.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45686>>

RICHARDS, Dona Marimba. The African Aesthetic and National Consciousness. *In*: WELSH-AS-ANTE, Kariamu. (ed.). **The African Aesthetic: Keeper of the Traditions**. London: Praeger, 1993. p. 63-84.

RITCHIN, Fred. **After Photography**. New York: W.W. Norton & Company, 2009.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. **ComCiência**, Campinas, n. 99, 2008. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000200007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jan. 2023.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SAPHIRO, Roberta. Artification as Process. **Cultural Sociology**, Paris, v. 13, p. 265-275, 2019.

STABILE, Arthur. Foto que retrata obra de artista negro é vendida sem autorização do autor. **Ponte Jornalismo** (Ponte.Org), 11 de abril de 2019.

TUBAMOTO, Fernanda Tiemi. 'Olhai por Nós': artista que pichou o Pateo do Collegio lança exposição. **Jornal Estado de Minas**, 9 de junho de 2022. Seção Arte de Rua.

VIEIRA, Anna Paula Ferraz Dias. **O direito à cidade e a cultura marginal**: a narratividade como luta por visibilidade. 2018. 151 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

NOTAS

- 1 Adotamos aqui a grafia da palavra pixação, pixador, pixar, pixo com "x", e não com "ch", conforme rege a ortografia oficial, em respeito a um posicionamento político-poético-estético de como os pixadores escrevem e designam sua prática artística. Se justifica como uma forma de diferenciar-se do sentido comum atribuído à norma culta da língua: pichação, assim como uma arte advinda de um movimento organizado, em forma de protesto (Da Costa, 2007).
- 2 Vídeo da intervenção na fotografia exposta na 15ª edição da SP-Arte, em 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AjsizeFN2XI>. Acesso em: 23 out. 2023.
- 3 Ver reportagem em <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/fachada-do-pateo-do-collegio-e-pichada-em-ato-de-vandalismo.ghtml>. Acesso em: 23 out. 2023.
- 4 Compreendemos a existência plural e diversa de usos e significados para o termo decolonial, assim como anti-colonial e contra-colonial. Mais do que uma tentativa de explicar as demarcações conceituais precisas, acionamos seu uso aqui para tratar de experiências artísticas e estéticas (Mignolo, 2008) que falam de modos de vida, existência e expressividade que não operam sobre o regime de uma colonialidade de poder eurocêntrica. Passam por formas de percepção e sensibilidade decolonial inscrita em uma chave de leitura ligada a uma corrente de pensamento político e epistemológico movida pelo desejo de desmoronamento das dinâmicas de opressão e apagamento das formas de ser, sentir e saber que incidem sobre sujeitos e territórios colonizados.
- 5 A escritora e ativista negra norte-americana Gloria Jean Watkins adotou como pseudônimo o nome da sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. A escolha da letra minúscula é uma preferência da autora para as referências das suas obras, justificada pelo interesse da atenção ser concentrada no enfoque ao conteúdo da sua mensagem desenvolvido em suas obras ao invés de em si mesma. Cf. hooks, bell. *Talking back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston: South End Press, 1989.
- 6 A lei que marginaliza a pixação de edificação ou monumento urbano prevê pena, com detenção de seis meses a um ano e multa para quem for pego pixando. Disponível em: encurtador.com.br/ps025. Acesso em: 20 jan. 2023.
- 7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&t=36s>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- 8 Fonte: encurtador.com.br/zFKW9. Acesso em: 20 jan. 2023.
- 9 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1306200820.htm>. Acesso em: 2 fev. 2023.
- 10 Ver <https://www.instagram.com/negromia/>.
- 11 Ver <https://www.vismoart.com>.
- 12 Reportagem "Casal que pichou Pateo do Collegio usou extintor de incêndio com tinta, diz polícia", disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/casal-que-pichou-pateo-do-collegio-usou-extintor-de-incendio-com-tinta-diz-policia.ghtml>. Acesso em: 10 mar. 2023.
- 13 Disponível em: encurtador.com.br/BHM14. Acesso em: 28 jan. 2023.
- 14 Disponível em: <https://abre.ai/fYi2>. Acesso em: 26 jan. 2023.
- 15 Disponível em: <https://abre.ai/fYi6>. Acesso em: 29 jan. 2023.
- 16 O debate sobre colonialidade é proposto por Quijano (2002) entre outros pensadores do Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade, que dão origem à escola de pensamento latino-americana denominada de "estudos decoloniais". Denota uma relação política e econômica de dominação colonial de povos e territórios que permanecem para além da experiência colonial e envolve diversas formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade que operam na diferença colonial, destacadamente de viés de gênero e racial.

The Dark Side of Floripa: Ecosofia Apocalíptica, Arte-Encruzilhada e Paisagens Entrópicas

The Dark Side of Floripa: *Apocalyptic Ecosophy, Crossroads Art and Entropic Landscapes*

The Dark Side of Floripa: *Ecosofía Apocalíptica, Arte Encrucijada y Paisajes Entrópicos*

Carlos Eduardo da Silva

Universidade Federal do Acre

E-mail: eduardo.soul3@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8973-0437>

Helena Szerwinsk de Mendonça Rocha

Universidade Estadual de Santa Catarina

E-mail: szerwinskisistema@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7642-2010>

RESUMO

Desinfinitizar com os restos a beleza de um cartão-postal. Itinerários inscritos em linhas, traçados do olhar e do ver pela capital do estado de Santa Catarina. Um pensar sobre o bairro Itacorubi e as graves problemáticas existenciais, tendo como tema de reflexão a arte pública. Procuramos desenhar o feio, em um afetar com os restos da cidade, embrenhando pela Ecologia Menor inspirado nas ideias da pesquisadora Ana Godoy. *The Dark Side of Floripa* é um aterramento artístico de um ser não ecológico. Um desejo de composição de errâncias e (des)limites da palavra, uma descartabilidade com as noções de pensamentos-embalagens e de vasilhames mentais, uma partitura dissonante – *the end of the night*. Identificamos locais perturbadores e aterramos nossas inquietações nesses terrários.

Palavras-chave: *Arte pública. (Fuga)cidade. Outrização. Homos Chorume.*

ABSTRACT

Definitize the beauty of a postcard with the remains. Itineraries inscribed in lines, traced by looking and seeing through the capital of the state of Santa Catarina. A reflection on the Itacorubi neighborhood and the serious existential problems, with public art as the theme of reflection. We sought to draw the ugly, in an affect with the remains of the city, delving into Minor Ecology inspired by the ideas of researcher Ana Godoy. The Dark Side of Floripa is an artistic grounding of a non-ecological being. A desire to compose wanderings and (un)limits of the word, a disposability with the notions of thought-packaging and mental containers, a dissonant score – the end of the night. We identify disturbing places and ground our concerns in these terrariums.

Keywords: *Public art. Fleetingness. Outsourcing. Homos Chorume.*

RESUMEN

Definir la belleza de una postal con los restos. Itinerarios inscritos en líneas, trazados mirando y viendo a través de la capital del estado de Santa Catarina. Una reflexión sobre el barrio de Itacorubi y los graves problemas existenciales, teniendo el arte público como tema de reflexión. Buscamos dibujar lo feo, en un afecto con los restos de la ciudad, ahondando en la Ecología Menor inspirados en las ideas de la investigadora Ana Godoy. El lado oscuro de Floripa es una base artística de un ser no ecológico. Un deseo de componer vagabundeos y (i)límites de la palabra, una desechabilidad con las nociones de empaquetado de pensamientos y contenedores mentales, una partitura disonante: el final de la noche. Identificamos lugares perturbadores y fundamentamos nuestras preocupaciones en estos terrarios.

Palabras clave: *Arte público. Fugacidad. Subcontratación. Homos Chorume.*

Artigo recebido em: 13/03/2023
Artigo aprovado em: 18/10/2023

Planeta-fome: esverdeamento do capitalismo em Paisagens Entrópicas

O *planeta fome*¹ é a metáfora espacial que representa a vida de uma das maiores cantoras que o Brasil já conheceu pela sua reconhecida trajetória artística. Dona de uma voz grave inconfundível e de um timbre aveludado inesquecível, a artista brasileira Elza Soares, nascida numa favela no Rio de Janeiro na década de 1930, mãe de dois filhos mais novos que haviam morrido da fome e que

SILVA, Carlos Eduardo da; ROCHA, Heleno Szerwinsk de Mendonça. *The Dark Side of Floripa: Ecosofia Apocalíptica, Arte-Encruzilhada e Paisagens Entrópicas*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45238> >

ameaçava novamente, decidiu então cantar para que o filho mais velho, o terceiro João Carlos, não morresse logo. Como não tinha dinheiro para cuidar dele e ouviu na rádio Tupi que um programa chamado “Calouros em desfile” estaria com um prêmio acumulado, reuniu forças e fez sua inscrição: não tinha roupa nem sapatos, não tinha nada. Mesmo assim pegou uma roupa da sua mãe, que pesava 60kg, e vestiu. Detalhe: ela só pesava na época 32kg. Ajustou a roupa com alfinetes. Quando a chamaram, levantou-se e entrou no palco. O auditório estava lotado, todo mundo começou a rir alto e debochar dela. O apresentador Ary Barroso ao vê-la vestida com trajes pobres a perguntou: – *Me diz uma coisa, de que planeta você veio, minha filha?* Elza Soares respondeu: – *Do mesmo planeta que o senhor, seu Ary, do planeta fome.*

Planeta fome, este em que a sociabilidade de espécies segue sendo repensada com a Ecologia Menor, inspirado nas ideias e digressões da pesquisadora Ana Godoy (2008, 2011, 2015, 2023) que nós trazem possibilidades de criar desenhos verbais como formas de construir caminhos reflexivos com as artes, repensando noções sobre a ecologia e toda complexidade que nos envolve pela casa, tendo em vista a diversidade contaminada do mundo tal como nos fazem ver, em que urge um processo de aniquilação da vida e de mudanças com o regime de sensibilidade² – apoiando-se nas ideias do filósofo Emanuele Cocchia contidas na obra *Metamorfoses*.

A Ecosofia Apocalíptica é este prenúncio de nossas vozes invisíveis³ ameaçando o cego silêncio dos saberes-poderes encapsulados com o germe da aniquilação, cantando territórios de vida com a sociabilidade dividida pelo *planeta fome*. Medo, caos, desordem, destruição, guerras, pouco nos assusta – percebe-se neste século do ego –, o capitalismo sem ética venceu multidões por meio de práticas domesticadoras. O *ser* não ecológico em alerta, em dúvida, em alarme, em crise, reforça a impossibilidade de uma escolha mais simples, com os outros e com sua “casa” que cada vez mais aumenta e gera mais impactos. Consciências eclipsadas na prateleira de supermercado, que produzem efeitos deletérios. Será que vivemos apocalípticos com o planeta, em relação ao campo visual do celular que distrai, ao viver programado de um “fim”? Afinal, o que nos coloca a “pior” no que está por vir nesta encruzilhada planetária, serão teorias ou nossas práticas de aniquilação?

Ir para a festa é o que nos resta então, enquanto invasores de “casas” planetárias, ressignificar posturas, valorizar experiências cotidianas, trocar conhecimentos, modular verdades – atos necessários diante do caos planetário ressoante, com o corpo que pesquisa e denuncia a vida passando

ligeira. Avivamos, na contramão de um sistema de extermínio público de nossas potencialidades criativas, fazendo um exercício que nos antecipe da redução mínima do que é apenas belo. Imagens que são a expressão da falta de palavras, por isso propomos perturbar com a nossa descartabilidade humana “[...] o mundo dos ismos, quer englobe a humanidade inteira ou uma única pessoa, não passa nunca de um mundo esvaziado da sua realidade, uma sedução da mentira, terrivelmente real” (Vaneigem, 2015, p. 12). Por que não inventar nossas microutopias de mãos dadas – o conhecimento científico, as sabedorias populares, os esforços políticos –, com o objetivo de aguçar uma composição com a arte e de uma ciência mais social?

O esverdeamento do capitalismo é como uma garrafa descartável verde no chão do cartão-postal: não mostra sujeiras só brilha ao feixe de luz. Ninguém parado como ela para pensar seus reflexos, o porquê do verde da embalagem de uma mercadoria. Pois todo objeto técnico já é dotado de intencionalidade, parafraseando o geógrafo Milton Santos (2013). Buscamos traçar uma conexão técnico-sensorial com o verde no capitalismo, que nos (e)leve até ao plano-paradoxo das garrafas esverdeadas pela ilha. Linhas de fuga, ou mesmo de escape bebístico, em goles de cerveja, pois a garrafa descartável é uma emulação de uma consciência “fabricada” com a cor verde. Um objeto intencional criado para o consumo rápido sem tradução, que se compõe não só de materialidades “visíveis”, mas também de técnicas embutidas nestas lógicas-mercadorias, ou seja, uma espécie de pensamentos-embalagens (ou se preferir ruídos ecológicos). Temos a descartabilidade desse “lixo” no mental, vira vasilhames mentais, neste desdizer de beber mais que uma cerveja.

Um brinde à Ecologia Menor, diria também uma jovem politizada, numa festinha *rave*, consumindo uma *long neck*⁴ da marca *Heineken*, um salvo-conduto ecológico, uma ecologia *egotrip*, um insumo polêmico de nosso próprio medo, ou seja, deste corpo vibrátil, parafraseando com a noção da autora Sueli Rolnik (1989), entregue aos desatinos entorpecentes das festas e das aparências esverdeadas. O verde não é só a cor “predileta”, para muitos ela é um resto, um gesto ao ato ecológico. Para a xamânica pesquisadora Ana Godoy, o resto seria aquilo que não passa, um lugar de “suspeita”, de idealizações, de subsunções.

Uma visão de mundo convertida na escolha de uma cor de suco mais saudável para a pele cultural, *detox* mental, vamos artesanizar com a “anarco-punk” Godoy (2011) nos convocando a trabalhar aquém das divisões, em uma divisão que multiplica o gosto pelo trabalho e de beber mais uma

cerveja desta ciência empírica, que nos faz refletir a Ecologia Menor, discursos e imagéticas sobre a “casa” que esverdeou com mercadorias. Assim como disse a autora *outsider* Godoy (2015), em outro texto seu – *Sismografia* –, temos é que nos responsabilizar à contrapelo de uma ecologia que busca integrar para minimizar os efeitos de uma catástrofe planejada. Através deste prisma meio “chapado”, perceberemos com a cor “verde” a intenção de uma estética de consumo, ou seja, de um apaziguamento ambiental pelas pequenas descartabilidades que cometemos.

Nas grandes cidades alimentamos um ciclo de autodestruição estética, política e cultural dos modos de viver, o que fragiliza ainda mais a condição cidadã: entre restos e sujeiras, possibilidades de bifurcações, vias de reflexões por onde circula o que sobrou da nossa rápida e pequena “evolução” – o *Homos Chorume* –, aquele que alimenta de sobras. Resulta deste contato “estragado”, como saída para escapar do óbvio visível. Observar as Paisagens Entrópicas⁵, um desafiar-se cotidiano, em nosso percurso memorial e sensorial, de mirada pelos lugares “feios” da cidade. Terráqueos que andam como formigas pela rua e não pensam sobre seus terrários: se aniquilam como “pessoas sem imaginação” que “começam a se cansar da importância conferida ao conforto, à cultura, aos lazeres e a tudo que destrói a imaginação” (Vaneigem, 2015, p. 13).

O homem esvaziado, o “sola gasta”, o “pilha fraca” da memória e da imaginação, aqueles que não sabem para onde ir e nem para onde vão com tanta informação, em que uma tela é uma substituição sensorial. Com várias consciências planetárias, caminhamos, para além do visual, para além da superficialidade do *selfie*, onde “[...] definir-se com base nos outros é apreender-se como outro. E o outro é sempre o objeto. De tal modo que a vida é medida pelo grau de humilhação vivida” (Vaneigem, 2015, p. 13).

Buscamos narrar nossas antimemórias e sensações neste escrito, numa mente que é invadida por imagens do planeta como vasilhames mentais, ruídos ecológicos que não representam apenas um resíduo local, mas que por meio de pensamentos-embalagens nos abriga na “menor” das ecologias, em um pensar de quem bebe e reflete seu próprio insumo-veneno discursivo. Bebe-se até da armadilha identitária do *slogan*, descartando o lixo mental da consciência eclipsada com o apocalipse motorizado. A descartabilidade da inteligência humana, numa garrafa cada vez menor de sensatez consumista, bebemos e descartamos o pensar na lata de lixo. Resultado: mais garrafas no fim de festa, é tudo que temos a dizer... *Espera o dia amanhecer* (Itamar Assumpção⁶).

Em geral, empresas alimentícias consomem água, produzem açúcar e corante, e dependem de imensas áreas de monocultura de grãos e desertos de eucalipto utilizados no processo de preparação de bebidas alcoólicas. O casco verde se diferencia em que, nessa geografia de produção de alimentos, em relação a outros cascos? Gente de toda a espécie, diria Ana Godoy, talvez pela heterogeneidade de consciências eclipsadas com os vasilhames mentais. Temos espécies de cascos verdes para uma agenda verde.

O capitalismo esverdeado é uma criação sem “fim” para o desenhista do rótulo da marca. Seu público-alvo é este consumista míope (ser não ecológico) que bebe as ideias esverdeadas, pelos goles de propagandas, personificado como consumidores sustentáveis, dos quais fazemos parte também como invasores e aniquiladores da vida. Para Ana Godoy (2023) a gente não gosta de perturbação ou de coisas não quantificáveis, enfraquecemos diante de reais domínios. Num movimento paralelo, empresas alimentícias se esverdeiam com a frequência de satisfação de “novos” e potenciais consumidores de ideias “verdes”. A mercadoria é sempre criada e o suporte é uma conjunção entre ações e objetos. Qual é a cor da natureza da humanidade? Será a de criação “verde”? A cada cerveja consumida, uma boa ideia para refletir o consumir e o escolher, o que temos de fazer? Tudo é um jogo de invenção, talvez só 10% seja mentira. Para Hissa (2002, p. 127) “[...] inventar é muito mais o jogo de construir pela combinação, é muito mais o verbo que impulsiona a brincadeira de criar, encaixando peças, movimentos, informações e pensamentos, numa estética da invenção.”

Inventamos um estetizar visando a cidade de Florianópolis, a capital que serve de cosmos de afetação, para a escrita deste trabalho. A “Ilha da Magia” é reconhecida pelos muitos que aqui vivem e muitos que aqui estão em contato direto. No entanto, percorrendo os espaços de consumo da cidade de Floripa notamos que há uma grande disponibilidade de pequenas embalagens descartáveis, principalmente com uma menor quantidade de conteúdo: por exemplo refrigerantes de 200 ml, podendo ser jogadas em qualquer parte das vias da cidade: um traço dos vasilhames mentais. São pensamentos-embalagens que soam com este ruído ecológico. Um jogo caótico que tem seu início em uma ecologia fabricada na ideia esverdeada, a solidariedade de tantas mensagens de um

cuidar com o *planeta fome* soa como ironia em relação a um turismo completamente insustentável – mais do que restos de lixo nas praias e congestionamentos pela cidade... carros luxuosos em locais “entrópicos” da fuga(cidade) catarinense.

Adentrar na “Ilha da Magia” requer uma subversão política. Preparamos um caldo subversivo que respinga “por todos os lados” inspirado na escrita “curandeiria-artística” de Ana Godoy, um esboço errático que nos fará ver por qual motivo adiante se tem um novo prisma “chapado”: *The dark side of Floripa*.

Estando em contato com a experiência de Robert Smithson, que na década de 1960 fez um tour pelas áreas e paisagens degradadas de New Jersey (EUA). Observamos as Paisagens Entrópicas no bairro Itacorubi, na cidade de Florianópolis, onde se localiza o rio de mesmo nome, que está colocado num *ranking* recente entre os mil rios mais poluídos por plásticos do planeta⁷. Esta região abriga comércios, universidade e uma variedade de ocupações dentro da área do parque municipal do mangue Itacorubi, o que ajuda omitir a pegada ambiental. Extrovertemos em risos “diabólicos” pelas capivaras que atravessam a Av. Madre Benevenuta e que tornavam as pessoas enfeitiçadas pelo próprio modo de ver e perceber o “feio” da cidade, simplesmente destacando-as por serem estranhas e não mais se comoverem.

The dark Side of Floripa é uma reflexão sobre o aterramento do ser não ecológico!

Outrizar-se sobre o “feio” é aprender novas formas de olhar, com empatia ao lugar do “outro”, vendo os *bichos de plantão*⁸ pelas Paisagens Entrópicas, acionando lampejos e que seguem um deslocamento, uma tentativa de escrever ao substrato n-1, parafraseando Gilles Deleuze. Atravessando a Av. Madre Benevenuta de bicicleta, uma ciclovía bem encaixada ao meio da via asfáltica de Florianópolis, tragamos uma fumaça “preta” de automóveis e motos, respiramos a poluição, e refletimos pensamentos-embalagens, um voar de cheiros, mote discursivo para mexer nesse canteiro-aberto. Emaranhado com as linhas de fuga deste trabalho de construção do pensamento com a Filosofia da Diferença, pensando o planeta como a “casa” para a Ecologia que segue sendo descrita, por meio de afetações, em suas convenções ambientais, em seus modos de integrar o feio. Há uma tensão

biopolítica, no menor do habitar cotidiano, que, atravessada pela mensagem clichê da preservação da natureza a todo custo de *outdoor*, nos coloca em meio a um apocalipse motorizado⁹. A fumaça cinza no concreto é um traço, esboço do feio na arte pública.

Carros que nos carregam em massas inerciais, um objeto de mais de mil quilos de peso, uma massa de “ferro” produzida com 100 mil litros de água, em que todo habitante quer dirigir pelas esquinas das cidades abarrotadas. É essa a paisagem imaginada para um “fim” de festa, em que refletimos o *planeta fome* de Elza Soares, uma espécie de Planeta *Mad Max*¹⁰, um deserto sem água e comida e todos à procura de imagens mais ecológicas e saudáveis em seus carros luxuosos de plástico. Teremos essa imaginação esverdeamento das consciências.

Canudinhos descartáveis para os aperitivos, bares “embelezados” com plantas de plástico, banheiros lotados com papel no chão, pessoas que pisam em cima de um mangue seu descompromisso. Haja água disponível para lavar as calçadas da burguesia e da vida de todos nós, restos – *Homos Chorume*, um idioma social dessa fantasia com o consumismo exagerado. Aos melhores pagadores de imposto, habitares exclusivos nas áreas *vips* dos bares lotados, academias com vitrines abertas ao passeio da avenida, uma selva de pedra no meio de um mangue aterrado pelo ser não ecológico. Paisagens Entrópicas ao invés de cartões-postais, desabrigando bichos-moradores como os *tapicurus*¹¹ que se alimentam de restos jogados no rio Itacorubi, além dos jacarés que dormem no canal do shopping center Vila Romana. Nossos olhos doem com tanta publicidade, pedintes fazem malabares nos sinais de trânsito, pelo chão da rótula de trânsito guimbas de cigarro nos canteiros, não é o “fim” do mundo, perfume de hamburguer estalando na chapa. Sentimos o cheiro da carne assada que escapa pela ciclovía e encontra aqueles que passam na rua e gostariam de respirar um ar “menos” pesado.

A embalagem voa pela ventania como o homem que joga plástico pela ponte do rio Itacorubi, além de pescadores “clandestinos” que tentam matar o restante que “sobra” dos peixes, em meio a resíduos plásticos nos bancos de areia das margens poluídas de um rio sufocado. Água turva, enfim... uma conversa estragada que vai com o caminhar da badala, que vai mostrando sobras e restos, mais alguém que amassa “rápido” um papel e joga no chão, um jogar de “ombros” da sociedade. Assim mesmo o esverdeamento do capitalismo segue molecular até a última fronteira do

consumidor, que carrega copos de cerveja e descarta ainda mais plásticos. Nossos olhos perdem-se de vista com as vitrines e ofertas, este *ser não ecológico* segue amaldiçoado pelas mercadorias, não reconhecendo a arte pública destes restos planetários.

Arte-Encruzilhada, errâncias e (des)limites da palavra

Nada melhor que errâncias para dar *tempo ao tempo*, ao desvio de linhas e limites para compreender outros mundos por novas miradas: fazendo da arte a encruzilhada que se quer dizer sobre o que se quer realmente viver e de propósitos mais transformadores. Basta fazer da rota o próprio desconhecer. Deixar-se afetar pela vida sensível e não apenas classificar a paisagem que é captada, mergulhar no conjunto polissêmico da (fuga)cidade, criando dissenso com as potências avistadas. A vida à deriva pela cidade, para além de uma experiência sensorial, que possa se transformar num modo de pesquisar a arte pública que reverbere entre o espaço físico e o visível dos olhos, aos espaços que compartilhamos com nossas lentes, mas também com o habitar de pensamentos-embalagens.

Um personagem é criado nessa sofrência diária, o *Homos Chorume*, aquele que vê o jacaré como um estranho na avenida, pois buscam o sol, mas se oferecem como moldura para reflexão de transeuntes do bairro Itacorubi. Mais uma microutopia a derivar, uma epifania cotidiana que abriga *bichos de plantão* da região, esse cenário artístico que nos metaboliza ao viver o desconhecido habitante rastejante, envolvendo a ação, escolhendo lugares “indesejáveis”, um olhar para além do óbvio turistificado.

Localizado na região centro-oeste da cidade de Florianópolis, a microbacia do rio Itacorubi encontra-se entre os mil rios mais poluídos do mundo em volume de lixo. Um paradoxo existencial ao visual em relação ao bom patamar de índice de desenvolvimento humano da cidade de Florianópolis (IDH – 0,84). O que podemos aferir nessa contradição estatística? Uma ruidosidade de números que não fala por si, como insuflar o cidadão a subverter com o campo visual. Como procurar o desconforto visual para aprender? São muitas dobras numa mesma realidade e apenas a nossa leitura com os pés. Vida vazia que recolhe restos e deixa ultrapassar as camadas,

para também desinfinetizarmos a beleza de mais um cartão-postal. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 17), “[...] as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização, segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”.

Caminhões de lixo que percorrem o mapa inevitável do habitar catarinense, onde o cidadão se torna também um coautor de Paisagens Entrópicas. São grandes patrimônios que administram grandes riscos do capitalismo e que em face da perda do lucro parental multiplicam vasilhames mentais pela cidade embelezada. Problematizamos as “vitrines” e os “restos” da cidade com as identidades visuais, uma academia pública e um ponto de ônibus com a propaganda de uma clínica de estética, cenas do *mainstream* ideológico da saúde ambiental catarinense. A composição se deu com restos das Paisagens Entrópicas pelo olhar de um *Homos Chorume*, uma forma-tentativa de superação para conceituar a Arte-Encruzilhada.

Esse jogo de conversações em tom trágico-cômico não pretende se “esquivar” da necessidade de realizar mais leituras de mundo e se chocar, mas parte da miríade de nossas afetações cotidianas que traz aqui um observar de um rio poluído para poetizar o medo da vida como o nosso maior conselheiro, como diz Tom Zé na canção “Dodó e Zezé”¹², – um tom a destarte? A outra cidade – um dia-bólico para construção deste texto.

Os sonhos são arte do que não vivemos, será que inventar a cidade é conceituar a arte pública? Temos símbolos que nos dragam que não são a verdade, no caso de crianças, mas que captam as catástrofes, veem as explosões, sentem os eventos sonoros – todas as sonoridades do aprendizado com os ruídos da cidade. O barulho de milhares de garrafas de vidro se quebrando, uma arte sonora de uma imaginação que possa ser perturbadora, uma Arte-Encruzilhada, uma percepção com a realidade que assusta: vasilhames mentais que nos quebram!

Consciências trituradas com as garrafas jogadas pelo chão de bares movimentados da avenida, misturas de responsabilidades e sensibilidades. A esses medos registramos as ondas desses movimentos imperceptíveis no corpo e de pequenos abalos do sentir, como um sismógrafo, uma escuta de sonar, em busca de novos passos e colapsos cotidianos. Ana Godoy, ao pensar o âmago do artista, nos tira do eixo do comum, “[...] tranquilizar é uma tarefa de outros; a nossa é inquietar. [...] mascateamos o que é estranho, mercados que somos do espanto (Godoy, 2008, p. 45).

O capitalismo é a venda da alma, as pequenas negociações. No dia a dia, se compra e se vende por negócio do ver. Nossa reprodução se dá pelo processo ir e vir ao consumo. O produto (objeto) técnico é um resultado de um valor agregado do trabalho esquecido nas distâncias dos direitos trabalhistas, que agrega uma imagem de vida. Uma mesma marca, um modo de se limitar, a depender da variação do preço em relação ao local que se habita, quanto custa se esquecer? Nada mais tranquiliza.

A Arte-Encruzilhada é um produto da afetação espacial entre o “belo” e o “feio” que quer, em lugares comuns, reativar imaginários futuros e romper com o estado de anomia em que se encontram. Em contraposição às visibilidades, somos todos levados às vitrines e às Paisagens Entrópicas, pela Arte-Encruzilhada, nos redirecionamos ao comum que habitamos (e não vivemos) para rever nossas concepções do que seja “belo” ou “feio”, uma “metamorfose” da participação com as artes e com o espaço público. Territórios que são descobertos pelo domínio das forças não como dados, mas pelos restos que marcam, como os jacarés que buscam um lugar ao sol nas valas do esgoto, em frente ao shopping construído dentro da área do mangue da região do Itacorubi. Afinal, movendo pelo mesmo para descortinar os diferentes, deixamos a repensar com a autora Kastrup *et al.* (2012, p. 12), “[...] a realidade cartografada se apresenta como um mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de ‘o mesmo’ não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder.”

Seguindo o embrenhar nesse mangue do Itacorubi que traz o sentido deste escrito, temos vasilhames mentais como imagens de garrafas de vidro que fazem barulho e nos levam a tramar com Paisagens Entrópicas que nos incomodou. Uma Ecologia Menor que interage com a complexidade da conceituação do escrito. Cruzamos e tecemos, um lote abandonado cheio de “cacos”, deslocamentos “disruptivos”, na busca de um fio tecido com as ideias de Ana Godoy, xamanizado pelo criar, fugindo do óbvio, performando nossas heresias acadêmicas e modos de experimentar à pesquisa dedilhada com memórias e imaginações da região em coexistência com o que nos amarra.

Uma partitura dissonante – *the end of the night*

A arte está aí, para não irmos direto para o bueiro, ou seja, para também nos fazer enxergar o chão de nossas caminhadas com a vida e desenhar com o feio. Tudo fora de “lugar”, quando elas nos levam para um combate incerto, “[...] escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência uma máquina abstrata” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 37). Somos voz num beco sem saída, em que prismas navegam pelas ressonâncias e errâncias, minhas palavras e nossas intencionalidades. A compressão de deslocamentos no campo dos imaginários cartográficos – pegando a verve deleuziana –, nos coloca a divagar sobre a poética antimemória. As lógicas das empresas desenham cidades e pensamentos-embalagens; personificadas pela fome e pelo desconhecimento em adesão à (fuga)cidade. O maravilhamento com imagens em nossas próprias lentes, já nutrem a farta prateleira de produtos alimentícios, o que se mistura aos fetiches do belo que esconde o feio que também é arte pública.

A vida é por acaso, como a fila do supermercado, esperando passar os produtos na esteira, crianças vibrando com seus desejos pelos pensamentos-embalagens, em que pais se misturam em suas responsabilidades ilhadas de vasilhames mentais, não sabemos lidar com os olhos “rápidos” das crianças. Uma besteira costuma ser o estopim da discórdia na fila, pais esbravejam – a embalagem é uma vitória do capitalismo. Um desejo movimenta o interessado, basta uma nova marca, um desejo de experimentar as sensações do doce e do salgado, um conteúdo colorido nas telas dos celulares, consumido com risos e olhos. Aliás... imagem-pensamento, chama da curiosidade tácita, busca pelo agir-querer, vontade orgânica de mais uma compra realizada pelo afã da imagem.

O bairro Itacorubi se localiza no meio do mapa da cidade de Florianópolis, áreas acidentadas de matas e cachoeiras encravadas nos morros da região, que são as nascentes do Rio Itacorubi. Moradores andam por essas áreas, é uma parte preservada que sofre a pressão do comércio e de vias de circulação de carros. Mas o pior é em relação a área da Av. Madre Benevenida. A Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) se encontra dentro desse grande mangue que foi recortado pelos empreendimentos urbanos, que é perímetro do Parque Municipal do Manguezal do Itacorubi, inclusive tendo acesso pelo próprio campus.

Para a autora Veronica Hollman (2007), estabelece uma interessante relação entre a cultura visual e a Geografia, que se reconhece que é a partir desta disciplina que se forja um “repertório” visual e, portanto, também através da formação de uma *agenda de indagação*. Me indago, como a Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), enquanto instituição de pesquisa tem se potencializado com esta afetação pelo feio das imediações? Careço de mais comprovações poéticas, para tergi- versar sobre o fato que não se acata. Não conheceremos todos os locais do mundo, mesmo se quiséssemos, acredito, mas talvez àqueles que viveremos, entre a articulação de imagens e experi- ências, temos como missão também de (des)construir o belo com a afetação do feio. Acrescentaria ainda ao ponto de vista da autora, dentro da reflexão, a inclusão das Paisagens Entrópicas, pois “cada imagem é ela um próprio quadro de inclusões e exclusões” (Hollman, 2007, p.126). As questões visuais e tácteis da (fuga)cidade de uma Arte-Encruzilhada, também construídas nesse binômio de exclusão-inclusão das imagens, são àquelas das quais pudemos refletir com nossas consciências planetárias.

Os mapas-decalques podem traçar linhas e alteridades, explorando o princípio da decalcomania, extraído do texto *Rizoma*, de Deleuze e Guattari (1995, p. 20), exposto nesta escrita errática, em que se traduz o mapa em imagem, já transformando o rizoma em raízes e radículas. A relação sujeito/ objeto é perdida nas Paisagens Entrópicas, pois abriga um conjunto de deslocamentos que desa- gregam a visão não cartesiana, ou seja, potencializando explorar nossos imaginários, relações, intensidades, variações.

Para Ana Godoy, se começa a construir um entendimento de algo do “nada” e da pesquisa do “tosco”, do “sujo” e do contaminado, numa política de experimentação do porvir. Fizemos andanças pelo Bairro Itacorubi. Cachoeiras sendo visitadas do morro do Quilombo, uma espécie de crustáceo de água doce na água do poço maior (parecia uma aranha, mas se chama Pitu¹³), no alto do Itaco- rubi. Um camarão de água doce neste lugar, do qual não imaginávamos encontrar tal forma de vida tão minúscula, que nos celebra da diversidade do ver. Uma ladeira esburacada vai até lá. Uma vista que privilegia a visão do tamanho da área de mangue. Já perto de uma pequena ponte, em uma viela que leva ao supermercado “É de casa”, vimos novamente os *Tapicurus*, coletando seu alimento

na água. Espaços pouco visitados é que nos mostra a riqueza da fauna do lugar, diante de um exercício de caminhar, sensações que buscamos cartografar, o que nos gera uma capacidade de ver e enxergar o que não paramos para artistizar.

Talvez, reflexos da partitura dissonante, nossos trajetos-ideações nos colocam em risco de mirarmos, para uma sensação de maravilhamento, numa esteira de ações e objetos dentro da ideia de uma espacialidade do feio. Chamamos a atenção para os vasilhames mentais, uma composição de desejos e agenciamentos maquínicos, que muitas vezes se tornam uma defesa do sistema de símbolos e signos, à baila da produção de pertencimentos, que se associam a geração de rebotes de agires-fazeres com as falsas consciências que podem ser esverdeadas, dentro da composição das representações coletivas de mundo que podem ser exploradas na reflexão com a concepção da Ecologia Menor – inspirada na autora Ana Godoy.

Em uma conversa de Gilles Deleuze e Michael Foucault¹⁴ sob a relação teoria-prática na pesquisa, o autor enfatiza que podemos considerar a realidade sempre toda fragmentada. Foucault (1972) respondendo à questão de Foucault sob novas maneiras de relacionar a prática e a teoria, comenta um processo de aterramento, do qual temos por um lado uma teoria que é sempre local, relativa a um pequeno domínio, mas que também pode ser aplicada a um outro domínio. Ou seja, na reflexão desse “embate” entre teoria e prática, para um intelectual teórico que deixou de ser um sujeito, falamos é por todos que nos habitam, nada mais.

Para Foucault (1972), falando da produção de consciências nos diferentes nichos, tratamos é de grupos pequenos. Tal qual para os restos no esverdeamento do capitalismo, estamos fazendo multiplicar o que falamos do menor e do que não agimos muitas vezes.

REFERÊNCIAS

BRISSAC, Nelson. **Paisagens críticas Robert Smithson: arte, ciência e indústria**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1972. p. 69-79.

GODOY, Ana. A menor das ecologias [apenas um esboço, nada senão o esboço de um esboço]. **Cadernos de Subjetividades**, São Paulo, n. 13, p. 143-153, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernosobjetividade/article/view/38468/26126>. Acesso em: 10 out. 2023.

GODOY, Ana. (org.). **Livro dos afetos**. São Paulo: EdUSP, 2008.

GODOY, Ana. Sismografia. **Climacom Cultura Científica: Pesquisa, Jornalismo e Arte**, ano 2, v. 2, 2015. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/sismografia-2/>. Acesso em: 10 maio 2023.

GODOY, Ana. **Somos todos invasores**: pensando a sociabilidade das espécies. Curso de extensão. Santa Catarina: Grupo Atlas: Udesc, 2023.

HOLLMAN, Veronica (org.). **Geografía y cultura visual**: los usos de las imágenes en las reflexiones sobre el espacio. Buenos aires: Editora, 2007.

HISSA, Casio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

KASTRUP, Virgínea; PASSOS, Eduardo; ESCÒSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LUDD, Nedd. **Apocalipse motorizado**: a tirania do automóvel no planeta poluído. São Paulo: Editora Conrad, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: EdUSP, 2013.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as próximas gerações**. São Paulo: Editora Veneta, 2019.

NOTAS

- 1 *Planeta fome* é o trigésimo quarto álbum de estúdio da cantora brasileira Elza Soares. A capa foi elaborada pelo cartunista Laerte Coutinho. A ilustração de Laerte é surrealista e traz a imagem de um planeta populoso, poluído e com referências às origens da cantora, nascida e criada no subúrbio do Rio de Janeiro. Parte deste texto inicial foi extraído da descrição deste trabalho musical, lançado pela gravadora Deckdisc em 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Planeta_Fome. Acesso em: 4 out. 2023.
- 2 A pesquisadora Ana Godoy nos trouxe em um curso *on-line* em set./out. de 2023 intitulado “Somos todos invasores: pensando a sociabilidade das espécies” ideias de Emanuele Coccia do livro *Metamorfoses*, mencionando que diante da multiplicidade do mundo de hoje, a gente precisa sempre invadir a vida do outro, pois ainda existem muitas possibilidades de “roubar” o que nos fortalece, como nossos aliados, para trabalhar de um outro jeito, mas deslocando o nosso regime de sensibilidade. Principalmente, segundo ela, mergulhando para dentro de si, “fora” das taxonomias, abrindo palavras, dentro da diversidade contaminada na ideia de Coccia, para pensar a vida com a prática de metamorfoses. Frisa a autora, o que nos é próprio, não nos pertence, pois não há nada na face da terra que não tenha sido modificado com o nosso agir. Ainda mais, acrescenta: no mundo da economia liberal é preciso decidir se estamos na linha dos assassinos ou dos poetas.
- 3 GRAVEOLA E O LIXO POLIFÔNICO. Vozes invisíveis. Youtube. 14 agosto de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kn03LdbS_fA. Acesso em: 9 out. 2023.
- 4 A garrafa nomeada pelo pescoço longo é uma miniatura de uma garrafa maior, o que favorece o aumento do consumo de cerveja e exacerba o individualismo, potencializando o desperdício, pois esquenta muito mais rápido que a garrafa grande.
- 5 Robert Smithson é um artista americano que operacionalizou suas imersões artísticas pelas metamorfoses da cidade de New Jersey (EUA) na década de 1960. Desenhou o conceito Paisagens Entrópicas (*apud* Brissac, 2010), explorando esses embates entre as relações antrópicas alertando a paisagem modificada pelo homem. Desenhou com o feio, mas também com o futuro, poetizando a sociedade pós-industrial.
- 6 Canção contundente “Fim de festa” do álbum musical *Isso vai dar Repercussão*, dos tótons Naná Vasconcelos e Itamar Assumpção. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1iVIFSdoTw>. Acesso em: 4 out. 2023.
- 7 Reportagem sobre o *ranking* dos rios mais poluídos, tendo em vista o volume de plástico produzido, disponível na página do vereador da capital de Florianópolis. Disponível em: <https://www.marquitoagroecologia.com/post/santa-catarina-tem-10-rios-entre-os-1000-mais-polu%C3%ADdos-do-mundo>. Acesso em: 22 out. 2023.
- 8 *Bichos de plantão* é uma expressão encontrada na letra de música. Canção inspiradora do artista mineiro Lelin Snipes, morador da cidade de Viçosa-MG. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/6Cgr62tvGBY?si=et0hb2bsD52Kg4Mp>. Acesso em: 22 out. 2023.
- 9 Apocalipse Motorizado é um livro anarquista de Ned Ludd (2005), que nos apresenta o cenário de guerra mundial: milhões de carros e mortes por acidente em um planeta poluído à beira do caos.
- 10 MAD MAX. Direção: George Miller. Produção: Byron Kennedy. Intérpretes: Mel Gibson, Hugh Keays Byrne. Roteiro: George Miller James McCausland. Austrália: Warner Bros. Pictures, 1979.
- 11 O tapicuru é uma ave de porte médio e pelagem preta, muito encontrada em campos abertos e mananciais da cidade de Florianópolis em Santa Catarina. Alimenta-se de crustáceos, moluscos, caranguejos e inclusive matéria vegetal (sementes e folhas). Observei à procura do seu alimento na água rasa das águas dos esgotos que desaguam no rio do Itacorubi, usando o bico para isso, caminhando lentamente.
- 12 Canção icônica e animada “Dodó e Zezé”, do artista brasileiro Tom zé no álbum *Todos os Olhos*, de 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9hxs4hdEBY>. Acesso em: 22 out. 2023.
- 13 Pitu é um pequeno camarão de água doce e de coloração marrom, o qual encontramos na cachoeira do “poço”, que se localiza no alto das matas do Morro do Quilombo no bairro do Itacorubi.
- 14 “Os intelectuais e o poder” (1972) é uma série de entrevistas na qual Gilles Deleuze participa de um diálogo com Michael Foucault.

Projeto DIVISA: ou a travessia como trabalho instaurador de modos de existência

Project BORDER: or the crossing as a work that establishes ways of existence

Proyecto DIVISA: o la travesía como trabajo de instauración de nuevas formas de existencia

Lindomberto Ferreira Alves

Universidade Federal do Pará

E-mail: lindombertofo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7832-1734>

RESUMO

Neste ensaio são estabelecidos alguns enlaces reflexivos junto ao *Projeto DIVISA* (2022), instalação *online* da artista Rubiane Maia, derivada de sua jornada pela região da divisa entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Busca-se, aqui, captar os modos de um fazer que culmina menos na criação de uma obra do que na afirmação da travessia como trabalho instaurador de modos de existência. Modos que permitam com que você se sinta atraída/e/o para se aproximar dessa experiência de Maia em (re)estabelecer uma relação de contato e fusão com esta faixa territorial de fronteira-limite, a fim de desvelar e ressignificar as numerosas camadas da sua história individual e social, que pairam neste “entre-terras”.

Palavras-chave: Projeto Divisa. Rubiane Maia. Instauração. Divisa. Vida-obra.

ABSTRACT

This essay establishes some reflective links with the *Project BORDER* (2022), an online installation by the artist Rubiane Maia, derived from her journey through the border region between the states of Minas Gerais and Espírito Santo. Here, we seek to capture the ways of doing that culminate less in the creation of a work than in the affirmation of the crossing as a work that establishes ways of existence. Ways that allow you to feel attracted to approach Maia’s experience in (re)establishing a relationship of contact and fusion with this territorial

borderland, in order to unveil and re-signify the numerous layers of your individual and social history, which hover in this 'in-between lands'.

Keywords: Project Border. *Rubiane Maia. Instauration. Border. Life-work.*

RESUMEN

Este ensayo establece algunos vínculos reflexivos con el *Proyecto DIVISA* (2022), una instalación en línea de la artista Rubiane Maia, derivada de su viaje por la región fronteriza entre los estados de Minas Gerais y Espírito Santo. Aquí, buscamos capturar los modos de hacer que culminan menos en la creación de una obra que en la afirmación de la travesía como un trabajo de instauración de modos de existencia. Modos que permiten sentirse atraído a acercarse a la experiencia de Maia de (re)establecer una relación de contacto y fusión con esta tierra territorial fronteriza, para desvelar y resignificar las numerosas capas de su historia individual y social, que flotan en estas "tierras intermedias".

Palabras clave: Proyecto Divisa. *Rubiane Maia. Instauración. Divisa. Vida-obra.*

Artigo recebido em: 12/03/2023

Artigo aprovado em: 19/07/2023

Preâmbulo

São as viagens de trem pela Ferrovia Vitória-Minas¹ e, também, pela Rodovia BR-262, que liga ambos estados, que constituem suas mais remotas memórias de infância. Perdeu as contas de quantas vezes percorreu com os olhos as paisagens por onde o trem ou o ônibus circulava. Não viajava muito para outros lugares, mas eram comuns os deslocamentos entre Espírito Santo e Minas Gerais quando criança. Deslocamentos que emergiram por conta das constantes visitas às cidades de Aimorés e Caratinga, em Minas Gerais, nas quais até hoje residem uma boa parte de seus familiares. Tem lampejos de imagens dessas viagens. Lembra-se de olhar pela janela do trem (ou do ônibus) e notar que existiam pessoas com muitas vidas diferentes. Lembra-se de perguntar à mãe: Por que a vida deles era de um jeito e não de outro? Por que eles viviam em uma casa e não em outra? Por que eles tinham que se mudar para Vitória e não permanecer em Aimorés? Aqueles deslocamentos mobilizaram sua curiosidade e também intensificaram os "porquês" que, de tanto

ALVES, Lindomberto Ferreira. *Projeto DIVISA: ou a travessia como trabalho instaurador de modos de existência*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45206>>

comparecerem, uma hora a mãe se cansava e não respondia coisa nenhuma. No seu caso, algo é certo: não tem nenhuma lembrança precisa das respostas que sua mãe lhe dava, mas se lembra perfeitamente do quanto era gostoso perguntar ao longo dessas travessias.



Figura 1. Rubiane Maia, *Projeto DIVISA* (2022), instalação online. PONTO 13: -20.207143, -41.595189 RODOVIA ES - 185: Ibatiba, ES/Lajinha, MG – Brasil. Fotografia, dimensões variáveis. Fonte: Acervo da artista Rubiane Maia. Acesso em: <https://www.projetodivisa.com/ponto-13>.

Primeira entrada

Em julho de 2021, a artista multimídia Rubiane Maia² (Caratinga/MG, 1979) teve aprovado o *Projeto DIVISA* no Edital Setorial de Artes Visuais 020/2020 – Eixo 2: Projeto de Formação, Pesquisa, Intercâmbio, Registro e Memória, da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo – SECULT-ES. Trata-se de um projeto que buscou investigar as distintas nuances que compõem, simbolizam e materializam a relação entre memória, corpo, território e imagem a partir do próprio deslocamento físico pela divisa, por essa linha geopolítica que demarca o encontro e os limites entre os estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Este eixo disparador não é arbitrário e é escolhido por Rubiane Maia na medida em que é tensionado por questões ligadas à própria subjetividade e biografia da

artista; isto é, a partir de suas “lembranças de travessia (originadas pelo nascimento em Minas Gerais, os primeiros anos de vida em uma cidade da divisa e o crescimento no Espírito Santo)” (Silva, 2022a, p. 25).

Tendo em vista as restrições impostas pelo contexto pandêmico recente, os processos de feitura do projeto vislumbravam, como “produto” resultante, a instauração da instalação *online DIVISA*, composta por múltiplos registros (fotografias, vídeos 2D e 3D, áudios, diagramas e textos) derivados da jornada de Rubiane, feita juntamente com seu companheiro Manuel Vason e seu filho Tian Maia Vason ao longo da região da divisa. Jornada encarada como uma espécie de laboratório experimental, junto ao qual ela poderia estreitar os laços com esses limites territoriais que têm a ver com sua própria história, de modo a fazer emergir uma posição crítica junto às complexidades que formam aquilo que, por falta de palavras melhores, chamamos de identidade e de pertencimento. Foram 20 dias consecutivos de imersão pela divisa, iniciado no dia 1 de fevereiro de 2022, no sentido Norte à Sul, partindo da tríplice fronteira entre os estados do Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia, próximo à cidade de Montanha/ES, até chegar à região da Serra do Caparaó, no extremo Sul do Espírito Santo.

Desse modo, sendo a motivação inicial adentrar na divisa, “essa zona do ‘entre’ que perpassou toda a sua infância e juventude” (Silva, 2022a, p. 27), o objetivo passou a ser, nas palavras da própria artista:

[...] ir descendo e, ao mesmo tempo, elencando pontos acessíveis de parada em locais designados como limite territorial entre os dois estados, fossem eles indicados por sinalizações oficiais nas rodovias, mapeamento via satélite ou simplesmente apontados pela população local. Durante essas paradas, os três trabalhavam para produzir marcos simbólicos em forma de ações artísticas, provocando exercícios de intimidade e contato com a paisagem (Silva, 2022a, p. 25).

Jornada intensiva de descobertas e de investigações que solicitam modos singulares de pensar-fazer gestados em ato. Modos junto aos quais as intervenções vão se estruturando no próprio fazer, via desenvolvimento de um repertório sensível atravessado pelos fluxos internos de um fazer artístico mais fluido e intuitivo. Fazer artístico que, para além da instauração de uma ação que culminaria na criação de uma obra, oportuniza para Rubiane a emergência de “uma ótica que vai ao encontro do seu próprio lugar de fala, alicerçado em um corpo negro e diaspórico, resultado de processos históricos brutais que antecedem o seu próprio nascimento” (Silva, 2022a, p. 27).

Nas linhas que se seguem, você é convidada/e/o, portanto, a imergir em alguns enlaces reflexivos, ainda balbuciantes, oriundos de uma primeira rodada de aproximação com as múltiplas camadas que conformam os interstícios do *Projeto DIVISA*. E, enquanto tal, fala muito mais de uma primeira versão. Um esboço preliminar de palavras-pensamentos que, ao excederem o domínio da visualidade, sem dela se despojar totalmente, permita com que você se sinta atraída/e/o em se aproximar, também, dessa experiência de Maia ao (re)estabelecer uma relação de contato e fusão com esta faixa territorial de fronteira-limite, a fim de desvelar e ressignificar as numerosas camadas da sua história individual e social, que pairam neste “entre-terras”.

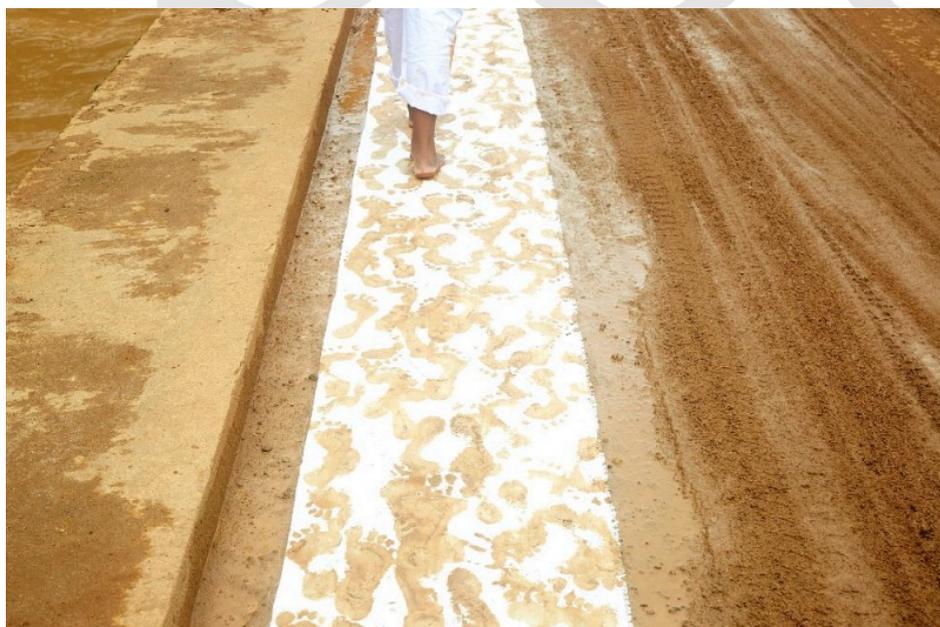


Figura 2. Rubiane Maia, *Projeto DIVISA* (2022), instalação online. PONTO 5: -18.476325, -41.016410 Ponte sobre o Rio Preto: Vila Nelita, Água Doce do Norte, ES/Santo Antônio de Nova Belém, Nova Belém, MG – Brasil. Fotografia, dimensões variáveis. Fonte: Acervo da artista Rubiane Maia. Acesso em: <https://www.projetodivisa.com/ponto-4>.

Segunda entrada

Início fazendo uma ressalva: tudo que disser aqui decerto ficará muito aquém do que Rubiane Maia, em parceria com Manuel Vason e Tian Maia Vason, realizaram no âmbito do desenvolvimento do *Projeto DIVISA*. E que isso não soe como falsa modéstia minha! Primeiro porque é um dado de realidade. Basta você acessar ao *website*³ do projeto, cuja visita é indispensável, diga-se de

passagem! E segundo porque ela vem agenciando, faz tempo, a travessia para além de um procedimento metodológico deflagrador de processos artísticos, sendo, fundamentalmente, um trabalho instaurador de modos de existência. O que, a meu ver, parece se constituir como uma das múltiplas linhas de força deste projeto, mas também dos demais trabalhos artísticos produzidos por Rubiane Maia ao longo de sua trajetória artística.

Não é de hoje que os processos de imersão, aliados às travessias, percorrem suas pesquisas e suas instaurações artísticas. Processos junto aos quais Rubiane rastreia e instaura *vidas-obras* – ou Vidarbo⁴, como propôs a saudosa Sandra Mara Corazza (1952- 2021) – de modo muito cuidadoso e cauteloso, para também não sair fixando saberes-fazer que potencialmente provoquem e/ou promovam uma apreensão rasa acerca da dissolução da vida na obra e da obra na vida. Processos muito mais complexos em relação ao *status quo*, em que a lógica espetacularizada da arte vem operando junto à realidade.

Há mais de 17 anos (de carreira) que o desejo de fazer em Rubiane Maia amalgama-se ao desejo de aventurar-se e de arriscar-se pelos fluxos que as travessias agenciam. Corpo em trânsito. E é preciso dizer: não há nada de glamuroso nesse processo. Talvez quem veja de fora a imagem da artista que viaja pelo Brasil e pelo mundo identifique esse movimento como algo cercado de *glamour*. Desconhecem, entretanto, as precariedades e as vulnerabilidades que percorrem essas travessias. Colocar seu corpo no mundo passa antes e, necessariamente, por enfrentar processos árduos de trabalho e de luta cotidiana de Maia contra tudo aquilo que ameaça sua existência, a saber: os traumas e tantas outras marcas invisíveis de violência, entranhadas no seu corpo e que seguíam crescendo, latejando e, por vezes, se solidificando, até alcançar níveis de insuportabilidade.

De algum modo, parece ser nessa relação intensiva com os embates que suas constantes travessias vão suscitando que Maia vai compondo um “corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades” (Domingues, 2010, p. 17), que não só atribuiu visibilidade ao intolerável – passando, inclusive, a “ser absurdo não só um certo estado de coisas, mas também tolerá-lo” (Domingues, 2010, p. 72), com o qual ela passa a curar e a transmutar as feridas e as cicatrizes, silenciadas e/ou esquecidas, deixadas por esse sistema mundo moderno-colonial-capitalista-patriarcal-hetero-branco-cis-normativo-ocidentalcêntrico. À medida que faz uso desse “corpo-sentido de dizibilidades e visibilidades”, como uma espécie de dispositivo poético-clínico de lembrança, de cura, de ritualização, de consti-

tuição e de transmutação daquilo que é, ela vai redefinindo sutilmente o foco de sua atenção para aquilo que realmente importa: a vida, a sua vida, bem como para o fato de que ela, a vida, a sua vida, tanto pode vingar quanto pode minguar a qualquer momento às incansáveis ofensivas de desencante⁵ das relações que podemos constituir com as nossas existências.

Disso resulta o entendimento de que toda travessia faz suas exigências que, por sua vez, solicitam um constante “exercício de gradações de prudência” (Domingues, 2010, p. 18). Uma delas, junto a Rubiane, seria a necessidade de se desarticular do que se acostumou a ser, a saber e a poder, de modo que possa, como nos lembra Rosane Preciosa (2010, p. 52), “aparecer diante de si mesmo estranho, áspero, alquebrado, ambulante, um balaio de muitos”. À medida que Maia escuta e incorpora esse exercício como uma espécie de compromisso ético, estético e político sobre si e sobre o mundo – que a leva a se instalar na própria diferença –, ela explora o “fator intensivo do corpo” (Deleuze, 2007, p. 52), que irrompe em sua pele passagens à constelação de diagramas das relações de força que não cessam de engendrar novas figuras da subjetividade, à espera de serem germinadas.

Afinal de contas, cada nova travessia tinha sempre muito a oferecer, especialmente no que diz respeito à atualização dos sentidos das palavras memória, identidade, comunidade, parceria e pertencimento. Pois, no fundo, as travessias carregam, para ela, um outro tipo de conteúdo: a atualização dos afetos. Quantos bons encontros! Encontros mobilizados pelo desejo de partilha, por construções coletivas e sensíveis, junto às quais ela “experimenta uma surpreendente consistência: ‘variar-se de vários’” (Preciosa, 2010, p. 69).

Experiência intensiva de aprendizagem. Inserção e contato direto com uma rede ativa de artistas que, assim como ela, encontraram na travessia uma via extremamente instigante e profícua para o compartilhamento do que Leila Domingues (2017, p. 183) chama de *ethopoética*, ou seja, o compartilhamento da “criação, [d]a constituição, [d]a invenção de si como sujeito, em suas dimensões estéticas, éticas e políticas”. Lócus de aprendizagem que permitiu que ela usufrísse a travessia como élan vital e pulsante e que tanto retroalimentou o seu desenvolvimento artístico quanto ampliou, nas palavras da própria artista, “suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração do seu próprio território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)”⁶. Lócus no qual Maia explorou e explora as possibilidades de expansão das

potências do corpo, alinhada ao que poderíamos chamar de uma dimensão clínica da arte⁷. O que implicaria dizer que, ao fazer uso do que Gilles Deleuze chamou de “fator intensivo do corpo” como vórtex catalisador dos trabalhos gestados nessas travessias, Rubiane Maia parece tensionar suas práticas artísticas em favor do acionamento da experiência estética como âmbito, no qual não só se agencia um trabalho ético sobre si⁸, mas também a própria prática artística converge para tal proposta ética.

Assim, ela prolifera políticas de desejos orientadas por um vetor ético, ativo e criador, que toma a vida como experimento da obra e a obra como espaço-tempo que ativa uma certa “micropolítica da delicadeza” (Silva, 2011, p. 113), com o objetivo de propor questões sobre os usos dos corpos na arte e no cotidiano e que possibilitem que a vida “seja vivida através de um corpo intensamente afetado” (Silva, 2011, p. 113), junto ao qual seria possível explorar o diferir como “experimentação da potência estética de um exercício ético” (Domingues, 2010, p. 135).

Nesse sentido, com Rubiane Maia, fico pensando na travessia como uma espécie de procedimento vital, empenhado na expansão da existência nos campos subjetivo e social, via promoção de “escolhas ético-estético-políticas que tenham como critério a vida” (Domingues, 2010, p. 133). Parece ser algo mais ou menos assim: ela é atravessada por um amálgama de forças sensíveis que a convocam ao trabalho. Comprometida, portanto, consigo e com o tempo próprio às travessias que empreende, ela busca dar passagem aos rumores desse tempo, tanto para si quanto para as outras pessoas. Sinto que ela vai sintonizando esses rumores do jeito que pode e, por insistência, atenta ao que vai lhe acontecendo, vai refinando essa escuta no corpo e se aventurando por caminhos sem garantias, já que pode sair de mãos vazias. Fina sintonia com tudo aquilo que rumoreja dessa “zona de registro da perambulação de uma subjetividade se constituindo no meio das misturas que vai ativando em sua trajetória torta, sem ponto final visível de desembarque, prosseguindo, sem paradeiro, seu descontínuo destino” (Preciosa, 2010, p. 18). Não sabe de antemão no que vai dar essas travessias, mas as experimenta, mesmo assim. Cumpre essa imperiosa necessidade de pôr-se em movimento numa tentativa de talvez, por meio dele, arrastar todo o mundo e suas representações.

Não é nada fácil (para ninguém) devir corpo de passagem para as forças do mundo que o enredam nessas travessias, tampouco para ela. Forças paradoxais, enigmáticas e que lhe causam vertigem, que a lembram, a todo instante, que não há respostas automáticas a dar. Mas o que noto, junto a Rubiane Maia, é que, tensionada por essas forças, ela parece buscar decifrar os signos que lhe perturbam, de maneira a ir inventando e compondo modos. Não de evadir-se de suas angústias, tampouco de se comprazer com elas, mas de forjar modos próprios que permitam rastrear e instaurar *vidas-obras* com essas forças que ameaçam lhe decompor, operando-as como possíveis laboratórios de instaurações éticas, estéticas e políticas. Ou, como ela mesma diz, “laboratório[s] ético[s], estético[s], poético[s] e político[s] do sensível, da heterogeneidade, do outramento” (Silva, 2011, p. 8). Sente, então, que é preciso dar a ver outros equivalentes sensíveis da realidade, através dos quais possa edificar vias de afirmações inventivas e que permitam à vida seguir seu fluxo por caminhos mais potentes. Equivalentes que lhe devolvam o ar que ameaça lhe faltar. Não apenas o seu ar, mas o ar de todas/es/os que incorporam a diferença como potência de re-existência.



Figura 3. Rubiane Maia, *Projeto DIVISA* (2022), instalação online. PONTO 4: -18.091979, -40.789845 MURITIBA: Ecoporanga, ES/Ataléia, MG – Brasil. Fotografia, dimensões variáveis. Fonte: Acervo da artista Rubiane Maia. Acesso em: <https://www.projetodivisa.com/ponto-4>.

Terceira entrada

Se isso que confabulei até aqui tem algum sentido, seria possível compreender porque nesses mais de 17 anos de travessias agenciadas por Rubiane Maia se trata menos de *criar* do que de *instaurar*. Explico: me deparei, já faz um tempo, com um texto do professor Celso Favaretto, no qual ele discorre sobre a invenção como instauração. Nesse texto, logo nas primeiras linhas, Favaretto pontua algo que chamou imediatamente a minha atenção. Diz ele:

Instaurar não é criar nem produzir; instaurar é processo mobilizador de uma operação que inscreve um mundo. A instauração inscreve uma “formalidade” em que seres, existências e processos adquirem ao mesmo tempo estrutura, extensão e consistência (Favaretto, 2018, p. 129).

Descobri, em sequência, que essa formulação seguia a exposição de David Lapoujade, no livro *As existências mínimas* (2017), em torno do problema “como tornar mais real aquilo que existe?”, e que, por sua vez, percorre a produção do filósofo Étienne Souriau, em especial na obra *Os diferentes modos de existência* (1943). Sem adentrar em profundidade na reflexão extremamente instigante sobre a ideia de instauração estabelecida por Souriau, importa frisar que, para este filósofo, “de um ponto de vista, o homem não cria nada. A própria natureza não cria nada. A floração do botão não cria a rosa. Todas as suas condições materiais e causais já estavam ali. Só a forma é nova” (Souriau, 1939, p. 73-74 *apud* Lapoujade, 2017, p. 81). Assim, segundo Lapoujade (2017, p. 89), o ato de instaurar para Souriau seria “fazer existir, mas fazer existir de certa maneira – a cada vez (re)inventada”. Instaurar um determinado modo de existência se justifica pelo “gesto imanente que aumenta sua realidade” (Lapoujade, 2017, p. 90). Ou seja: “a instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela” (Lapoujade, 2017, p. 88).

E se Étienne Souriau prefere, como lembra David Lapoujade, os termos instituir ou instaurar, “é na medida em que certas existências reivindicam o direito à outra maneira de ser que as torna reais” (Lapoujade, 2017, p. 88). E tornar-se real, reitera, “é tornar-se legítimo, é ser uma existência corroborada, consolidada, sustentada no próprio ser” (Lapoujade, 2017, p. 91). Afinal de contas, como sublinha Lapoujade, “a melhor maneira de solapar uma existência é fazer de conta que ela não tem nenhuma realidade. Nem mesmo se dar o trabalho de negar, apenas ignorar” (Lapoujade, 2017, p. 91). Atribuir um estatuto de fantasmagoria a determinadas existências tem sido a forma mais perversa e eficaz de destituir-lhes de suas realidades. Ainda a esse respeito:

Duvidar de uma existência não é apenas suspender provisoriamente realidade de um ser, é questionar a legitimidade dessa existência. Duvidar é questionar um direito. Duvidamos menos da existência de uma coisa do que do seu direito de existir. Por isso a dúvida é ao mesmo tempo ineficaz e devastadora. Ineficaz porque não impede as coisas de existirem, devastadora porque as priva de realidade (isto é, do seu direito de existir). Em Souriau, a dúvida [...] reduz certas existências ao estado de fantasma, privando-as da realidade. Consequentemente, ela é aquilo contra o qual toda existência tem que lutar para se colocar (Lapoujade, 2017, p. 92).

Nesses termos, fazer existir via instauração, complementa ele, “é sempre fazer existir contra uma ignorância ou um desprezo” (Lapoujade, 2017, p. 91). Só assim seria possível deixarmos “o mundo dos psiquismos humanos para entrar em comunicação com mundos não humanos ou infra-humanos” (Lapoujade, 2017, p. 68), de maneira a tornarmos-nos advogados ou porta-existências de existências larvares – o que significaria entrarmos “no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-las existir de uma outra maneira” (Lapoujade, 2017, p. 90). Indo além, é efetivar com esse gesto a renúncia à ficção moderna de protagonismo irrestrito de um suposto “sujeito criativo” em relação à “sua criação”. Desse ponto de vista, poderíamos falar, inclusive, de uma ética da instauração tal qual esboçada pelo antropólogo e escritor Renato Jacques (2019). Diz ele:

Há uma exigência, digamos, postural da pessoa que se engaja a trabalhar como vetor de instauração. Uma ética da correlação, da escuta, da atenção, da correspondência, uma ética que não pressupõe sujeito da ação, mas sujeito à ação. É a obra a-ser-feita quem sujeita a pessoa que se põe a instaurá-la (Jacques, 2019, p. 341).

Se resgato essas ponderações é porque, de algum jeito, enxerguei – desde os primeiros contatos com o *website* do *Projeto DIVISA* – essa ética que passa pelo vetor da instauração. Tudo que é instituído ao longo dos 20 dias de travessia pela divisa entre os estados do Espírito Santo e Minas Gerais, de Norte à Sul, parece passar, pelo menos para mim, por um trabalho ético de instauração da obra a-ser-feita (o *Projeto DIVISA*). E que, por sua vez, é indissociável de um trabalho ético de instauração da vida a-ser-vivida e que é própria desta travessia. Tudo parece emergir da delicadeza dos encontros que ali vão se dando com tudo que é vivo – seja humano, não humano, infra-humano ou extra-humano – e que forçam Maia a não só advogar em favor de determinados modos de existência deles derivados, mas também a torná-los tangíveis, de alguma forma mais reais.

Sob esta ótica, podemos inclusive retomar a assertiva de Yoko Ono⁹, de que a tarefa do artista não é criar. Isso porque, sendo o artista, “por estatuto, um operador de gestos” (Barthes, 1990, p. 146), sua tarefa seria, parafraseando Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992), instaurar sempre novas variedades no mundo. Se por um lado os gestos operados por Maia, ao longo da divisa, levam seu corpo a testemunhar certos aspectos de existências que “estão ali, mas permanecem em estado embrionário ou ‘implexo’” (Lapoujade, 2017, p. 82), por outro lado as variedades resultantes desse testemunho estariam implicadas em estender uma arquitetura para essas existências que desenharia “nesse mundo muitas outras riquezas que não estavam ali inicialmente” (Souriau, 1939, p. 389 *apud* Lapoujade, 2017, p. 82). Nesse sentido, uma ética que passa pelo vetor da instauração seria instituir direito e legitimidade a esses novos modos de existência. Ou melhor, seria “fazer valer esse direito, promovê-lo. É legitimar uma maneira de ocupar um espaço-tempo” (Lapoujade, 2017, p. 90). Legitimidade essa que “não repousa sobre um fundamento exterior ou superior, é cada existência que a conquista por um acréscimo da sua realidade” (Lapoujade, 2017, p. 90).

Ao empreender pela divisa sua cartografia crítica de sentidos do que chamamos identidade, via promoção de imersões em experiências estéticas dissensuais que perscrutam atualizações latentes nos seus espaços-tempos do viver e de suas redes de agenciamentos, Rubiane torna-se “testemunha ideal e interior que a obra [o *Projeto DIVISA*] institui para se constituir em relação a ela; e com a qual será preciso que toda alma, em contato com a obra, identifique-se mais ou menos” (Souriau, 1939, p. 252 *apud* Lapoujade, 2017, p. 93). O resultado disso é que, ao instaurar passagens aos virtuais emulados por essas existências em estados embrionários, ela as faz proliferar e as lança para (quem sabe) alguém que (talvez) as recepcione. Convites para que outras pessoas se tornem, em um momento ou outro, testemunhas da importância dessas existências, mesmo que fugidias. Isso porque se “fazer ver é convocar uma testemunha”; é preciso “toda uma ‘arte’ para fazer ver aquilo que vimos” (Lapoujade, 2017, p. 93).



Figura 4. Rubiane Maia, *Projeto DIVISA* (2022), instalação online. PONTO 8: -18.950880, -41.064740 SERRA DE CUPARAQUE E PEDRA DO PESCOÇO MOLE: Cuparaque, MG/Alto Rio Novo, ES – Brasil. Fotografia, dimensões variáveis. Fonte: Acervo da artista Rubiane Maia. Acesso em: <https://www.projetodivisa.com/ponto-8>.

Ao longo das minhas deambulações pelo *website* do projeto, tinha algo que me chamava à atenção: o modo como ela foi procedendo a construção narrativa das feitura e das rasuras do *Projeto DIVISA*. A racionalidade não vinha antes. Passei, então, a encarar Rubiane Maia e, também, Manuel Vason e Tian Maia Vason, não como autores, tampouco como coautores, mas como espécies de testemunhas do *Projeto DIVISA*. Porque ao atender o chamamento para rastrear e fazer existir, tornar mais reais os modos de existência junto aos quais colocam sob o espectro da visibilidade as *vidas-obras* que dali emergem, eles amorosamente iam doando sentidos, provisórios e afrouxados, mas tramados numa gestualidade vigorosa. Porque não se trata de desvendar um mistério que está lá na divisa, mas de fazer vibrar ainda mais esse mistério, sustentando a potência dos efeitos que o trabalho de instauração tem de se desdobrar em modos de vida fecundos e transformadores.

É que para Rubiane Maia, de modo especial, o trabalho de instauração não trata de um simples método disparador em Artes ao seu dispor, mas sim, e antes de qualquer coisa, do terreno sobre o qual proliferam acontecimentos singulares e aos quais ela procura honrar, traçando com ela caminhos singulares com sua escuta e incorporação agudas. E ela os honra, justamente, porque eles sempre a convocam para existir à sua maneira, ao passo que permite descobrir “uma maneira especial, singular, nova e original de existir” (Souriau, 1939, p. 367 *apud* Lapoujade, 2017, p. 89). Junto ao trabalho de instauração, é como se ela pudesse vislumbrar e testemunhar um modo de existência “que ainda vê talhar-se suas formas” (Domingues, 2010, p. 64). Ou como nos lembra Rosane Preciosa (2010, p. 36), uma nova vida “em permanente conexão com as paisagens do fora, capaz de ser habitada por uma população estranha a si mesma, um ativador consciente de misturas tais que vai atraindo para si novas montagens de existência.”

Sob essa perspectiva, não me pareceria arriscado afirmar que certos trabalhos de instaurações artísticas, que literalmente irrompem modos de vida, nos interessam muito hoje. Sobretudo pela urgência do momento presente tão perturbador para todas/es/os nós, na medida em que interferem “de maneira crítica e contundente sobre o funcionamento dos códigos do vivido” (Silva, 2011, p. 98) e que buscam enfrentar, com a devida acuidade, duas questões cruciais: “o que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?” (Domingues, 2010, p. 19); e “como responder com vida a um sistema de desencanto?” (Simas; Rufino, 2020, p. 15). Refiro-me a instaurações,

tais quais as instituídas no contexto do *Projeto DIVISA*, que de alguma forma ativam outros modos de viver, pensar e relacionar, menos pasmos e conformados, e que nos forçam na direção de uma existência mais livre, mais potente, mais indisciplinada e mais insurgente. Ações derivadas de “gestualidades mínimas, sem estridências” (Skliar, 2015), mas que certamente deixam rastros de sensibilidade para quem se dispuser a acompanhá-las ou, melhor, a testemunhá-las.

Sim, é preciso disposição à imersão e ao tempo de permanência junto a elas, não só para testemunhar, mas para estabelecer intimidade com as sutilezas que derivam desses rastros de sensibilidade que o *Projeto DIVISA* instaura. Porque parece existir, nas suas entrelinhas, um convite tácito: “quero roubar um pouco do seu tempo”¹⁰. Neles, o corpo que emerge desse vetor ético da instauração é impressionante. É como se ele nos falasse: “escutem, parem com tanta consciência, parem com tanta racionalização”; “você precisam escutar um pouco, sentir um pouco”. Indo além, o que os corpos de Rubiane Maia, Manuel Vason e Tian Maia Vason parecem nos dizer, nesse obstinado e sutil rastreio-instauração de *vidas-obras* possíveis, seria: “ou a matéria começa a viver e sentir, ou então tudo perde a sua ‘alma’ e nada mais vive” (Lapoujade, 2017, p. 69). Me reporto, nesse sentido específico, ao que David Lapoujade diz:

Atribuir uma alma pode ser a operação mais pueril, mais sentimental, e também a mais delicada, mas que se torna uma operação propriamente instauradora quando se trata de levar para uma existência maior o chamado de uma arquitetura à qual nos dedicamos. Atribuir uma alma é aumentar uma existência; é a generosidade da leitura, da visão, da emoção de ver mais ou com mais intensidade, de ver, em certas realidades, a presença de uma alma (Lapoujade, 2017, p. 69).

A esse respeito, destaco um pequeno trecho da fala de Rubiane Maia, extraída da entrevista que integra o material educativo do projeto *DIVISA: notas em rotas de travessias* (2022), disponível no *website* do *Projeto DIVISA*. Disse ela, na ocasião:

A DIVISA é um projeto que envolve um contato direto com a materialidade, mas, ao mesmo tempo, considerando sempre que essa materialidade é uma energia vibrante, pulsante e viva. É uma matéria que responde ao contato. Porque do mesmo jeito que a matéria responde ao meu ato, o meu corpo responde à matéria. E eu acredito que isso acaba tendo a ver com essa construção de um repertório que são esses registros ínfimos de contato e intimidade que vão se acumulando no nosso corpo (Silva, 2022b, p. 69).

É decisivo e bonito pensar nessa dimensão corpo-sensorial, compondo com as matérias os encontros feitos de reciprocidades. Crítica radical ao espetacular que solicita uma tomada de posição ética em relação ao que Georges Perec (2010) chama de “ruído de fundo” – espécie de “resto” que compõe o mundo da vida, mas ao qual dificilmente nos atemos ou operamos qualquer escuta. Uma bússola e, também, um bálsamo para nós diante de tempos tão absurdos. E cada pessoa que navegar pela instalação *online DIVISA* poderá acompanhar Rubiane Maia, Manuel Vason e Tian Manuel Vason empenhados nesse processo mobilizador de operações que reivindicam a invenção de novos modos, outros possíveis, intensas relações espaciotemporais, “que em sua constituição embaralha[m] os códigos, aciona[m] ritmos e experimentações, que provoca[m] certas aberturas e misturas entre corpos” (Silva, 2011, p. 8). Aberturas e misturas cujos movimentos do desejo levam à inscrição de mundos no mundo. Mundos nos quais, como conclama Emanuelle Coccia (2018, p. 37), “ação e contemplação não se distinguem mais” e em que “a matéria e a sensibilidade se amalgamam perfeitamente”. Operações-frestas que, na sua potência material e simbólica, são capazes de instaurar outros modos de existência e convivência fundamentais para todas/es/os/ e “tudos”, bem como de gerar ressonâncias em quem se deixar afetar.

Algumas saídas

Caminho para o encerramento destas anotações dizendo que o *Projeto DIVISA* não é especial porque ele é realizado sob o prisma da criação artística. Ele se torna especial à medida que instaura enredamentos que justamente destituem esse pretense caráter de excepcionalidade conferido à criação artística. Disso resulta o entendimento de que o trabalho da instauração, ao contrário da criação, jamais se restringirá a artistas, uma vez que ele – o trabalho de instauração – não emana somente de um, nem está centralizada unicamente num humano. Antes, sempre dirá respeito a toda uma agência polifônica de corpos humanos, não humanos, infra-humanos e extra-humanos que legitimam um modo singular de ocupar um determinado espaço-tempo. O *Projeto DIVISA* é especial, para mim, precisamente por se conformar com esse convite à instauração da potência de vida a ser desdobrada em vida. Afinal de contas, parafraseando a própria artista, apenas entender os mecanismos que se passam ao abdicarmos da autonomia de instauração deste mundo e desta vida já não basta, se é que um dia bastou (Silva, 2011).

Digo mais: o *Projeto DIVISA* é especial por conjugar, com requintes de delicadeza, memória, corpo, território, imagem, criança, colaboração, brincadeira, modos de vida e produção de subjetividades em um *continuum* que, antes de ser artístico é, ao mesmo tempo, existencial e clínico. *Continuum* que suscita a problematização sobre o modo como encantamos¹¹ nossas vidas, despertando nelas um vigor e um élan vital que possam reorientar nossas ações no mundo, despachando o que nos paralisa, míngua, limita, apequena e assujeita. *Continuum* que convoca ao apossar-se das sensações “para criar sentidos e por meio desta experiência transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas, sonoridades” (Domingues, 2010, p. 19). *Continuum* que, ao reconfigurar a divisa em um laboratório vivo e em constante processo de transformação, faz proliferar experiências poéticas que alinhavam práticas experimentais de cuidado e processos de instaurações artísticas, evidenciando como uma retroalimenta o outro com seus intermitentes fulgores.

Continuum, ainda, que nos convida a embarcar nessa travessia, a fim de encontrar no infraordinário algumas saídas que as luzes do espetacular insistem em ofuscar. Implicação radical com um espaço de trânsito rumo a algum tipo de transformação emancipatória, autônoma e crítica, que celebra a sofisticação de saberes e de modos de vida que o afirmam como “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (Roach, 1995, p. 46-47 *apud* Martins, 2002, p. 89). Saberes e modos que literalmente dão uma rasteira nos estados subjetivos instituídos, que limitam nossas existências, transmutando-as em favor da instauração e da legitimação de outros sentidos à vida, de “outros odores, rumores, palavras, imagens, cores, texturas, gestos, danças, cheiros, olhares...” (Silva, 2011, p. 8).

E para completar, encerro esta primeira rodada de aproximação ao *Projeto DIVISA* dizendo que ele é especial porque, acima de tudo, embora instaure aberturas que abordam com absoluta sensibilidade a questão da memória, elas não necessariamente a abordam sob o marco simbólico do passado, mas sim, tal qual reivindicam Leda Maria Martins (2002) e bell hooks (2009), sob a compreensão do passado em conexão com o presente, regida, por sua vez, pelas forças da vida e do acontecimento. E se faço ressoar essa derradeira assertiva é porque ela abre um mote para pensarmos que esse modo de existência singular, que opera com a questão do resgate das memórias dos seus primeiros anos de vida, sempre esteve incubado – em vias de, implexo – em sua trajetória artística. E que passa a ser legitimado, tornando-se de alguma forma mais tangível, mais real,

via um acréscimo da sua realidade, uma vez que coexiste com Rubiane um novo descendente de sua história pessoal e familiar, que é seu filho, Tian Maia Vason. Para a artista, percorrer a divisa ou mesmo realizar esse projeto significava, simbolicamente, dentre outros fatores, apresentar a sua terra para o seu filho Tian. A esse respeito, encerro esses enlaces com outro trecho da fala de Rubiane Maia (2022b), na qual ela lindamente afirma:

A presença de Tian na minha vida me trouxe a lembrança da criança que eu fui, mas também me fez olhar com muito mais respeito para os acontecimentos familiares que antecedem ao meu nascimento. Ou seja, eu sinto que há uma magia acontecendo, justamente porque o tempo é essa espiral que nos ajuda na atualização contínua do que somos. E isso me faz refletir como as imagens de família e de infância não estão aí apenas ao sabor do acaso, mas retornam porque são elas que materializam a expansão do meu território existencial, potencializando o futuro (ou os futuros) que estão se abrindo no agora (Silva, 2022b, p. 73).



Figura 5. Rubiane Maia, *Projeto DIVISA* (2022), instalação online. PONTO 7: -18.842243, -41.241175 RODOVIA ES-164: São Geraldo, Mantemópolis, ES/Bom Jesus da Floresta, Central de Minas, MG – Brasil.

Fotografia, dimensões variáveis. Fonte: Acervo da artista Rubiane Maia.

Acesso em: <https://www.projetodivisa.com/ponto-7>.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. CY TWOMBLY ou NON MULTA SED MULTUM. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 143-160.
- COCCIA, Emanuelle. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- CORAZZA, Sandra Mara. **Memorial de vidarbo**: esrileitura biografemática. 2014. 506 f. Memorial acadêmico (Memorial apresentado à Promoção à Classe E de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior) – Faculdade de Educação, Departamento de Ensino e Currículo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- DOMINGUES, Leila. Ensaio de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana *et al.* (org.). **Produção de subjetividade e institucionalismo**: experimentações políticas e estéticas. Curitiba: Appris, 2017. p. 181-197.
- FAVARETTO, Celso. Hélio Oiticica: invenção como instauração. **Revista Limiar**, Guarulhos, v. 5, n. 10, p. 128-137, 2018.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- hooks, bell. **Belonging**: a culture of place. New York: Routledge, 2009.
- JACQUES, Renato. O trabalho de instauração sob a esfinge da obra a-ser-feita na floresta dos virtuais: uma introdução à filosofia de Étienne Souriau. **Revista Gis**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 337-353, out. 2019.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas**: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira. 2014. 240 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. *In*: NETO, Torquato; SALOMÃO, Waly (org.). **Revista Navilouca**. Edição única. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? Tradução Rodrigo Silva Ielpo. **ALEA – Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 178-180, jan.-jun. 2010.

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

ROACH, Joseph. Culture and performance in the circum-Atlantic world. *In*: PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve. (ed). **Performativity and performance**. New York/London: Routledge, 1995.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. [Entrevista cedida a] Lindomberto Ferreira Alves. Vitória/Londres, 09 de abr. 2020. *In*: ALVES, Lindomberto Ferreira Alves. **Rubiane Maia**: corpo em estado de performance. Vitória: SECULT/ES, 2021. p. 54.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. A Divisa. *In*: ALVES, Lindomberto Ferreira; MAIA, Rubiane (org.). **DIVISA**: notas em rotas de travessias. Vitória: SECULT/ES, 2022a. *E-book*. p. 24-33.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. Uma conversa. *In*: ALVES, Lindomberto Ferreira; MAIA, Rubiane (org.). **DIVISA**: notas em rotas de travessias. Vitória: SECULT/ES, 2022b. *E-book*. p. 46-79.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SKLIAR, Carlos. Incluir as diferenças? Sobre um problema mal formulado e uma realidade insuportável. **Revista Internacional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 13- 28, fev.-mai. 2015.

SOURIAU, Étienne. **L'Instauration philosophique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1939.

SOURIAU, Étienne. **Les différents modes d'existence**. Paris: Presses Universitaires de France, 1943.

NOTAS

1 Além do transporte de cargas, a Estrada de Ferro Vitória a Minas é a única ferrovia brasileira que realiza o transporte diário de passageiros, ligando Vitória a Belo Horizonte.

2 Licenciada em Artes Visuais (2004) pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Mestre em Psicologia Institucional (2011) pela mesma instituição, Rubiane Maia é um dos nomes centrais da geração de performers brasileiros e estrangeiros à qual pertence, bem como um dos importantes nomes da produção contemporânea em Artes Visuais no Espírito Santo, surgidos no começo do século XXI. Radicada em Vitória/ES desde os quatro anos de idade, atualmente a artista vive entre Vitória e Folkestone (Reino Unido), percorrendo o mundo com seus trabalhos nas áreas da performance, do vídeo, da fotografia e do cinema. No repertório poético de Rubiane Maia aparecem temas como território existencial, modos de vida e militância sensível, que aproximam, articulam e tensionam questões relativas ao espaço, ao tempo, à paisagem, ao gênero, à raça, à linguagem, à ancestralidade e ao autocuidado. Para visualizar os registros memoriais e imagéticos do conjunto da obra de Rubiane Maia, ver: <https://www.rubianemaia.com/>.

3 Visite em: www.projetodivisa.com.

4 Para Sandra Mara Corazza (2014), trata-se do entendimento de que vida e obra se sobrepõem no mesmo plano de produção. Diria respeito, portanto, a uma via de produção que opera com vida e obra tomadas não em separado, nem como uma derivada e, até, causa da outra; mas sim enquanto vida-obra (Vidarbo), ou seja, enquanto contágio circular entre vida e obra, na qual o movimento da vida pressupõe o movimento da obra, e vice-versa – sendo a construção de uma a construção da outra.

5 Desencanto, para Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020, p. 6), seria, justamente, “a perda de vitalidade, que reifica as raízes mais profundas do colonialismo.” Eles continuam: “Nessa terra se instalou um modo adoecido, um amplo repertório de formas de desencanto, que hoje nos fazem acreditar que esse simulacro que nos é destinado é um modo ‘normal’ de vida” (Simas; Rufino, 2020, p. 10). Nesses termos, o desencantamento (mortandade) “diz sobre as formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, desmantelar e esquecer as dimensões do vivo, da vivacidade como esferas presentes nas mais diferentes formas que integram a biosfera. Entender o desencante como uma política de produção de escassez e de mortandade implica pensar no sofrimento destinado ao que concebemos como o humano, no deslocamento e na hierarquização dessa classificação entre os outros seres” (Simas; Rufino, 2020, p. 11).

6 Este pequeno trecho é parte do “*Statement*”, espécie de carta de intenções do projeto poético de Rubiane Maia, disponível no seu *site*.

7 Não se trata da clínica concebida segundo o modelo hegemônico, nascido na modernidade, de base biologicista e que, desde então, orienta o campo de atuação dos profissionais ligados ao cuidado em saúde. Contrária a essa perspectiva, inquirida e colocada em xeque por Michel Foucault (1977), a dimensão clínica a que me refiro, aqui, não aciona o conhecimento de si em busca de uma pretensa verdade sobre a natureza humana, mas como via capaz de acionar outras práticas de cuidado, capazes de operar pelos afetos, pelas multiplicidades, pela criação e pela liberdade. Algo próximo ao que Lygia Clark, por exemplo, ao longo de sua trajetória, procurou evocar em suas proposições a partir do híbrido arte/clínica.

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

9 Fala extraída do texto “*Experimentar o experimental*” (1974), de Hélio Oiticica, publicado na Revista Navilouca (Rio de Janeiro), organizada por Torquato Neto e Waly Salomão.

10 Conforme destaca Rubiane Maia (2020) em entrevista, na lógica do entretenimento, não há tempo a perder. No caso das ações performativas da artista, tudo se complexifica na medida em que suas performances evocam outro tipo de temporalidade e, conseqüentemente, outro tipo de experiência comum do sensível, diversa ao *modus operandi* de existência da arte que entretém. Em suas performances, não é o espetacular que é mobilizado. Do mesmo modo que, se você as olhar com pressa, dificilmente conseguirá acessar as múltiplas camadas – quase imperceptíveis – que dão tónus às questões por elas colocadas. Rubiane Maia sabe que se trata de performances que não capturam qualquer pessoa,

NOTAS

especialmente as de longa duração.

11 Para Adilbênia Freire Machado (2014, p. 205), “o encantamento [...] tem propósito. Propósito este que prima pela ética, pelo desejo do Outro, partindo do desejo do eu mesmo, onde esse eu me reconhece em contato com o outro e os meus diversos eus. Esse encantamento não nos impede de questionar ‘nossas’ [...] ações políticas, sociais, não impede o questionamento acerca das minhas ações éticas e do meu cuidado pelo outro... é questionador das minhas/nossas ações. É um conceito de práxis... ao contrário, o encantamento nos impele aos questionamentos sobre nossas ações.” Eduardo David de Oliveira (2005, p. 212) nos dirá, ainda, que o encantamento “é a possibilidade da criação, antes mesmo de qualquer criatividade. É potência fecunda para a fecundidade da vida. O encantamento é um substantivo das experiências singulares. [...] É um decifrar códigos inexistentes. É mergulhar profundamente nos paradoxos da existência.”

A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração

The city as a support: graffiti on the threshold between criminalization and consecration

La ciudad como soporte: graffiti en el umbral entre la criminalización y la consagración

Mariah Boelsums

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: mariah-boelsums@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2171-6710>

RESUMO

O reconhecimento do grafite enquanto manifestação artística é recente e remonta aos conceitos de arte pública e arte urbana. Muitos são os desafios enfrentados por essa manifestação artística que se encontra no limiar da consagração e da infração, do público e do privado, da marginalização e da legitimação social e institucional. Refletindo sobre isso, este artigo apresenta como estudo de caso duas obras de grafite que foram objetos de ações judiciais controversas, *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira*, da artista Criola, e *Deus é mãe*, do artista Robinho Santana, que integram o Circuito Urbano de Arte (CURA) de Belo Horizonte e são exemplos da complexidade social, política e jurídica que envolve o grafite no Brasil.

Palavras-chave: *Arte urbana. Grafite. Criminalização. CURA.*

ABSTRACT

The recognition of graffiti as an artistic manifestation is recent and goes back to the concepts of public art and urban art. There are many challenges faced by this artistic manifestation that is on the threshold of consecration and infraction, public and private, marginalization and social and institutional legitimation. Reflecting on this, this paper presents as a case study two graffiti works that were the subject of controversial lawsuits, *Híbrida Ancestral – Brazilian Guardiã*, by the artist Criola, and *Deus é Mãe*, of the artist

Robinho Santana, both part of the Circuito Urbano de Arte (CURA) of Belo Horizonte and examples of the social, political and legal complexity that involves graffiti in Brazil.

Keywords: *Urban art. Graffiti. Criminalization. CURA.*

RESUMEN

El reconocimiento del graffiti como manifestación artística es reciente y se remonta a los conceptos de arte público y arte urbano. Son muchos los desafíos que enfrenta esta manifestación artística que se encuentra en el umbral de la consagración y la infracción, pública y privada, la marginación y la legitimación social e institucional. Reflexionando sobre esto, este artículo presenta como estudio de caso dos grafitis que fueron objeto de controvertidos juicios, *Híbrida Ancestral – Brazilian Guardiã*, del artista Criola, y *Deus é Mãe*, del artista Robinho Santana, parte del Circuito Urbano de Arte (CURA) de Belo Horizonte y son ejemplos de la complejidad social, política y jurídica que envuelve el graffiti en Brasil.

Palabras clave: *Arte urbano. Graffiti. Criminalización. CURA.*

Artigo recebido em: 26/03/2023
Artigo aprovado em: 21/08/2023

Introdução

Este artigo pretende abordar a arte urbana e a arte pública partindo do ponto de vista dos desafios e dos conflitos que circundam a manifestação artística denominada grafite.

Inicialmente, cabe destacar que os termos “arte pública”, “arte urbana” e “grafite” apresentam diversas contradições conceituais na literatura e no senso comum, sendo extremamente difícil defini-los de maneira objetiva. Ademais, estes termos são estudados por diversas áreas do saber, que configuram diferentes pontos de vista sobre a temática e caracterizam um estudo essencialmente interdisciplinar.

Partindo dos conceitos mais gerais para os mais específicos, a arte pública será abordada primeiramente, em seguida a arte urbana e, por fim, o grafite.

Existem basicamente duas maneiras de conceituar a arte pública. Uma das maneiras relaciona seu conceito exclusivamente à tipologia de acesso do público à obra, entendendo por arte pública toda “[...] arte de livre acesso, incluindo, portanto, aquelas que pertencem aos acervos de museus e de outras entidades de visitação pública” (Marzadro, 2013, p. 174). A outra maneira restringe o entendimento de arte pública à localização de instalação das obras, ou seja, obras instaladas em espaços classificados como públicos são consideradas arte pública (Argan, 1998).

Michael Brenson (1998) acrescenta que a definição de arte pública se torna ainda mais complexa se considerarmos sua relação com a comunidade e com as características específicas de um determinado local inserido em contextos socioculturais e políticos únicos, o que faz com a concepção da arte urbana seja sempre referencial e interativa, já que se integra com as relações humanas e com as construções sociais.

Para endossar a complexidade do termo arte pública, vale remontar aos desafios apontados por Roberto Fadden (1998) em relação às diversas acepções entre espaço público e espaço privado, que variam de acordo com países, legislações e percepções sociais sobre a relação, por vezes tão complexa, entre os conceitos de público e privado, pertencimento e posse, identidade coletiva e identidade individual.

Conforme o Capítulo III – Dos Bens Públicos, do Código Civil Brasileiro, instituído pela Lei Nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002, os bens públicos são assim definidos:

Art. 98. São públicos os bens do domínio nacional pertencentes às pessoas jurídicas de direito público interno; todos os outros são particulares, seja qual for a pessoa a que pertencerem.

Art. 99. São bens públicos:

I - os de uso comum do povo, tais como rios, mares, estradas, ruas e praças;

II - os de uso especial, tais como edifícios ou terrenos destinados a serviço ou estabelecimento da administração federal, estadual, territorial ou municipal, inclusive os de suas autarquias;

III - os dominicais, que constituem o patrimônio das pessoas jurídicas de direito público, como objeto de direito pessoal, ou real, de cada uma dessas entidades.

Parágrafo único. Não dispendo a lei em contrário, consideram-se dominicais os bens pertencentes às pessoas jurídicas de direito público a que se tenha dado estrutura de direito privado (Brasil, 2002).

Entende-se, portanto, que todos os locais abertos à utilização pública adquirem esse caráter de comunidade, de uso coletivo, por exemplo, as ruas e todos os logradouros públicos, os rios navegáveis, o mar e as praias naturais. Espaços destinados à coletividade, sem discriminação de usuários, sem qualquer qualificação, consentimento ou ordem especial para a sua fruição. Sendo assim, a arte pública se manifesta e se utiliza, essencialmente, dos bens públicos de uso comum do povo, entendidos também como espaços públicos.

Partindo, portanto, da concepção de arte pública como sendo a arte de livre acesso e, ao mesmo tempo, localizada em espaço público, é possível relacioná-la à arte urbana, haja vista a ocupação de espaços públicos urbanos por meio da expansão dos limites físicos institucionais das galerias expositivas e dos museus.

[...] o conceito de arte pública bem como suas características deve ser entendido a partir do processo histórico de migração da arte da galeria e dos museus para o espaço urbano. [...] a partir dos anos 1960, os artistas resolveram libertar suas obras do destino fatal dos limites do museu/galeria ou dos tesouros das coleções particulares, começando a produzir obras especialmente direcionadas a locais públicos. Ao longo desse processo, os artistas passaram a desenvolver com o público passante, os fruidores e usuários desse tipo de obra, uma relação diferente da relação de reverência e respeito que se estabelece no interior dos museus e galerias (Pereira Júnior, 2009, p. 123).

A arte urbana é uma prática social que deriva, especialmente a partir do século XX, da apropriação do espaço urbano por movimentos artísticos que, em negação aos espaços institucionais de validação e exposição de arte, utilizaram-se das ruas para executarem suas intervenções artísticas por meio de linguagens diversas.

A crítica realizada por artistas – como nos movimentos dadaísta e construtivistas, na emergência da arte da performance [...] – ou por intelectuais como Adorno [...] e Bourdieu [...] a respeito da indústria cultural, da institucionalização das artes e do modo capitalista de apropriação dos bens culturais, motivou um abandono – por parte de alguns artistas – do modelo hegemônico de mercado da arte para se propor uma outra relação entre arte-artista-sociedade (ALMEIDA, 2013 p. 25).

Essa nova relação entre artista e espaço possibilitou a expansão dos circuitos institucionais de exposição e de legitimação das artes, consagrando as ruas como suporte para a manifestação de diversas linguagens artísticas, signos e significados, desde uma atuação subversiva, política e social até o deleite puramente estético, construindo assim novas relações de memórias.

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Evocam e produzem memória podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia cidadina promovida por um presente produtivista. É nestes termos que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política (Pallamin, 2000, p. 57).

Dentre as diversas manifestações artísticas que utilizam o espaço público e urbano como suporte, meio e fim para existirem, encontra-se o grafite, objeto desta pesquisa, que será abordado com mais profundidade a seguir.

O grafite na corda bamba das subjetividades

A definição do que é o grafite é extremamente complexa, a começar pela própria grafia, que tem muitas variações: grafite, *graffitti*, *grafito*, *graffiti*. Neste artigo, optou-se por utilizar a palavra grafite, em língua portuguesa. No entanto, nas citações diretas foram mantidas as variações da palavra de acordo com a referência original.

Graffiti é o plural da palavra *graffito*, que por sua vez, deriva do verbo *graffiare*, que em italiano significa rascar ou inscrever. O termo *graffiti* já era utilizado para denominar as inscrições feitas em paredes desde o Império Romano, sendo as inscrições presentes nas catacumbas de Roma e em Pompéia exemplares conhecidos da aplicação deste termo.

As raízes do grafite estão muito além do que imaginamos. Remontam à pré-história, pinturas rupestres, escritos e desenhos das civilizações antigas. O grafite sempre oscilou entre a escrita e o desenho.

Pode-se dizer que o grafite contemporâneo é fruto de algumas correntes artísticas do século XX, tais como surrealismo, dadaísmo, expressionismo e arte pop.

Todas elas têm uma característica em comum: foram feitas para responder ao sistema tradicional das artes. Privilegiam o estilo, o conceito, a ideia, a informação; quando não a falta deles: nos-sense. Principalmente a arte pop, da qual o grafite,

por ideologia, mais se assemelha. A arte pop surgiu por volta de 1952/62 e sua pretensão era a de ser rápida, instantânea, resultado da sociedade industrial (Albuquerque, 2004, p. 11)

O reconhecimento do grafite enquanto manifestação artística urbana tem suas raízes no Movimento da Contracultura, a partir de 1950, fortalecendo-se em 1960 e firmando-se como manifestação artística social na década de 1970, especialmente em Nova Iorque (EUA), consagrando a arte urbana ao redor do mundo, transformando a configuração visual e estética das cidades e estreitando a dinâmica entre espaço público e manifestações culturais.

No Brasil, o movimento artístico e social do grafite teve maior repercussão durante o período da ditadura e começou a se consolidar a partir de 1980, especialmente em São Paulo.

O grafite agregou ao conceito de arte pública um sentido de subversão e de inovação, já que grande parte dessas manifestações artísticas surgiu da inquietude social e política, instituindo um novo sistema de legitimação da arte e de comunicação com o público, muito diferentes daquele sistema em que estavam submetidas as obras em museus, galerias e em instituições expositivas.

Neste contexto, muitos artistas começaram a contestar com maior veemência a estrutura social altamente segregada, seus ideais e uma certa limitação observada nos temas que frequentavam a agenda política de algumas sociedades. Estes esforços acabam assumindo como locus principal de suas representações a urbes, começando a propor novas pluralizações ao conceito de Arte Pública. Mesmo sem uma coesão na qualidade e proposta artística e temática, muitos artistas passam a se identificar com um desejo de rever códigos, desafiar o *status quo*, subverter verdades consolidadas, indicando o desejo de um mundo diverso e buscando trazer à tona com muita ênfase a experiência de vida e quadros de valores de pessoas comuns e de grupos marginalizados pela ótica da cidadania legitimada pelo consumo. Muitas destas expressões artísticas traduzem espacialmente o tamanho das suas angústias, com obras de grande dimensão. A cidade passa a ser palco de um diálogo que à princípio aparece tão assimétrico quanto as relações de poder vigentes. De um lado, a Arte Pública legitimada como tal; do outro, uma arte de rua (*street art*) ou Arte Urbana, destituída de legitimação (Marzadro, 2013, p. 173).

No que se refere à arte pública, pode-se considerar que existe aquela que é legitimada e respaldada legalmente pelo poder público e, geralmente, é composta por obras que trazem consigo valores de rememoração, encomendadas e/ou financiadas pelo poder público. Como exemplo, podem-se citar obras que retratam figuras ou momentos históricos, apresentam elevado teor nacionalista e, normalmente, encontram-se expostas em parques, ruas ou jardins das cidades sob um pedestal ou área bem delimitada para sua permanência. Apesar de não estarem inseridas nas

quatro paredes do cubo branco (O 'DOHERTY, 2002) das instituições expositivas, essas obras já são expostas com o *status* e com a legitimidade de obras de arte e/ou de patrimônio cultural, o que, por si só, já é o alicerce para sua aceitação social.

Por outro lado, também existe a arte pública que acontece sem aval, ou seja, sem qualquer tipo de autorização e legitimação por parte do poder público. A arte urbana, especificamente o grafite, traz consigo características dessa arte pública que, muitas vezes, acontece sem a aprovação prévia, por meio da ocupação de espaços urbanos com manifestações artísticas que, a princípio, se apresentam ao público sem o *status* inerente de obras de arte e sem o respaldo institucional e governamental.

O *status* de obra de arte no espaço urbano é questionado por diversos autores. O 'Doherty [...] e Buren [...], por exemplo, afirmam que o espaço místico da galeria confere a todo trabalho plástico ali exposto o aval de obra de arte, ao passo que a obra instalada no espaço público não teria, em princípio, a garantia desse rótulo. Fora do cubo branco, a obra encontra-se completamente nua, exposta, sem qualquer arcabouço que a proteja. Segundo Buren, a arte dos museus tem sua aura automaticamente legitimada pela simples condição de estar inserida no espaço do cubo branco, ao passo que a arte exposta na rua tem sua legitimação questionada. Uma vez abandonada sua redoma protetora, perde a segurança e a neutralidade do espaço asséptico em que se encontrava e passa a sofrer profunda influência do novo lugar, que a impregna e a marca, direta ou indiretamente, seja ela feita ou não para museu ou galeria (Pereira Júnior, 2009, p. 119).

É necessário compreender que algumas obras de grafite são legitimadas pelo poder público, apesar de sua essência ideológica subversiva. A inconstância baseada em elementos subjetivos sem metodologia e conceitos estabelecidos sobre o que é ou não legitimado pelo Estado em relação ao grafite abre espaço para concepções difusas da população e interfere muito na compreensão sobre a manifestação artística do grafite, haja vista que o reconhecimento social e/ou político é fundamental para o *status* de obra de arte e a consequente aceitação dessa manifestação como legítima, sem criminalização e preconceitos.

Exatamente por isso, o grafite e outras formas de arte urbana despertam questionamentos quanto à legalidade, permanência, valor artístico e patrimonial de suas obras, sendo recorrentemente associados ao vandalismo, marginalizados e penalizados pelas esferas públicas e privadas.

Quando falamos em “espaço público”, é comum pensar em um território compartilhado, de livre acesso a todos. O próprio Estatuto, nas suas diretrizes gerais, aponta para o território como espaço de integração. Mas todos sabemos que essa imagem é utópica. Não só por não representar a realidade, que é sempre muito mais complexa, mas na raiz grega do termo que atribui utopia a um lugar inexistente. O espaço público, longe de ser uma esfera utópica de confraternização, parece ser ainda mais restrito quando se trata do acesso e uso dos jovens (WASEM, 2017, p. 237).

A ruptura com o espaço institucionalizado de exposição, o limiar entre os conceitos de público e de privado, a legislação que marginaliza essa manifestação artística e os preconceitos sociais são elementos que agregam peculiaridades e novos desafios ao reconhecimento do grafite como manifestação artística e social.

Por não estar vinculado diretamente a uma instituição, e como consequência não está automaticamente respaldado e legitimado, o grafite urbano encontra-se no limiar do público e do privado, do vandalismo e da arte. Apesar de ser considerado como arte pública e de ter visibilidade pública, o grafite muitas vezes está localizado em propriedades privadas, utilizando fachadas de prédios e de residências particulares como suporte para a manifestação artística.

A Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 – que dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente – considerava o grafite como uma contravenção penal até o ano de 2011, quando o Artigo 65 teve sua redação alterada pela lei Nº 12.408, e passou a não considerar mais o grafite como crime, estabelecendo a obrigatoriedade de autorização prévia por parte do proprietário privado e/ou autorização do órgão público competente:

Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional (Brasil, 2011).

Esses elementos e especificidades do grafite trazem problemáticas ainda não discutidas em profundidade. Ademais, instauram diversas relações não experienciadas, inclusive juridicamente. A incipiência de repertório técnico, científico e jurídico sobre essa manifestação artística e sobre tudo que se relaciona com ela aumenta consideravelmente os desafios enfrentados, gerando conflitos

que envolvem diversos agentes sociais, além de refletir na construção de imaginários coletivos, identidade e pertencimento (Castro; Gamba Junior, 2018) em uma sociedade dividida entre os diversos juízos de valor sobre a manifestação artística, inserindo o grafite em um abismo de subjetividades.

Somente a partir de 1980, o grafite começou a se dissociar um pouco do vandalismo, alcançando certo reconhecimento no mundo das artes. Nesse processo de desconstrução de um imaginário coletivo sobre a arte urbana, destaca-se a atuação dos artistas Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990), em Nova York (EUA), expoentes que auxiliaram na popularização do grafite como manifestação artística, dotada de valor patrimonial.

No Brasil, influenciado pelos movimentos estrangeiros, especialmente os movimentos oriundos de Nova York, o grafite ganhou força em meados de 1970, tendo destaque na cidade de São Paulo. Artistas como Alex Vallauri (1949-1987), John Howard (1938-), Maurício Villaça (1951-1993), Carlos Matuck (1958-), Ozéas Duarte (1958-), Julio Barreto (1966-), entre outros, foram fundamentais para a concretização do grafite enquanto manifestação artística no Brasil.

Já no Brasil, o grafite surgiu em meados da década de 1970, principalmente na cidade de São Paulo, com as intervenções realizadas pelos artistas Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard, entre outros. Esses artistas conseguiram manter uma produção de rua e fazer seus registros fotográficos, com o intento de manter uma qualidade gráfica sobre o grafite e afirmar suas conquistas em espaços públicos. O que não se esperava, contrariando o pensamento dos artistas da época, que essa produção fosse apropriada por museus e colecionadores, obtendo, inclusive, o reconhecimento comercial por *marchands* e galerias de arte. Ivan Sudbreck, artista de rua, da geração 1980 do grafite, foi uns dos primeiros artistas a assinar sua obra, deixando inclusive seu número de telefone nos locais onde grafitava (Blauth; Possa, 2012, p. 155).

Atualmente, podemos citar alguns artistas brasileiros que apresentam reconhecimento nacional e internacional através do grafite, tais como Paulo Cesar Silva, conhecido como Speto (1971-); Binho Ribeiro (1971-); Os Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo, nascidos em 1974); Eduardo Kobra (1975-); Nina Pandolfo (1977-); Mag Magrela (1985-); Panmela Castro, conhecida como Anarkia Boladona (1981-), entre outros. Além disso, existem diversos coletivos, festivais e circuitos de grafite espalhados por todo o Brasil, como o Circuito Urbano de Arte (CURA) que acontece na cidade Belo Horizonte (BH) desde o ano de 2017, sendo considerado o maior festival de arte pública do estado de Minas Gerais.¹

BOELSUMS, Mariah. A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45484> >

Estudos de caso: *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira e Deus é Mãe*

A história do grafite em Belo Horizonte² acompanha a trajetória nacional, tornando-se mais expressivo a partir dos anos 1980, em consonância com as rodas de *break* e os encontros de *hip-hop*, mais frequentes nas regiões periféricas da cidade, especialmente nos muros dos bairros das regiões Noroeste, Norte e Oeste.

Nos anos 1990, os grafites começaram a ocupar as regiões centrais da cidade, aliando suas ações com projetos e eventos socioculturais relacionados ao tema. Atualmente, o número de grafiteiros em Belo Horizonte vem aumentando e estratégias da Prefeitura visando a seleção de artistas para produzirem obras, via edital, estão cada vez mais frequentes. Além disso, a aproximação da relação entre o grafite e o mercado fez com que muitos comerciantes contratassem obras para compor as fachadas e/ou o interior de seus estabelecimentos.

Mesmo sendo notável que ao longo da história houve um aumento da visibilidade e da atuação dos grafiteiros em Belo Horizonte, não é possível ainda falar em uma relação pacificada e bem estruturada do ponto de vista político, social e artístico, como poderá ser percebido a partir dos estudos de caso abordados a seguir.

Para elucidar as dificuldades relacionadas à aceitação do grafite na nossa sociedade, serão abordadas duas situações que envolvem o Circuito Urbano de Arte (CURA) de Belo Horizonte (BH).

O CURA é um dos maiores festivais de arte pública do Brasil e atua em Belo Horizonte desde 2017. Em 2020, já havia registrado 18 grafites em fachadas e empenas, sendo 14 localizados no hipercentro de Belo Horizonte e 4 localizados na região da Lagoinha, um bairro da capital.

Ao longo das edições, realizamos diversas mesas de debates, aulas e sessões de cinema comentadas com participação do público. Toda a programação de debates e aulas é gratuita e discutimos e aprendemos sobre diversos temas como a história do *graffiti* em BH, a história dos *graffiti writers* no mundo, como surgiu o muralismo, a presença das mulheres na cena de *street art*, a invisibilidade de artistas negros, o patrimônio material e imaterial da cidade e o mercado da arte contemporânea urbana. Acreditamos que a arte urbana e pública em Belo Horizonte merece ser celebrada, mas ainda precisa muito ser discutida para que, com consciência histórica e contexto local e internacional, saibamos realmente valorizar não só esse movimento que coloca Belo Horizonte em diálogo com o mundo e com suas questões mais urgentes, mas principalmente valorizar as artistas que, por todos os cantos e paredes da cidade, não deixam BH se calar (CURA, [2021]).

BOELSUMS, Mariah. A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45484> >

No final de 2020, houve uma polêmica bem sintomática envolvendo o grafite denominado *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira* (Fig. 1), que retrata uma mulher preta com uma cobra coral e um útero, de autoria da artista Criola.

A pintura tem 1.365 m², encontra-se na lateral do Condomínio Chiquito Lopes, na Rua São Paulo, no centro de BH, e pode ser contemplada de diversos bairros da capital.

Todas as obras realizadas pelo CURA são previamente aprovadas pelo proprietário ou pelo Estado; o mesmo ocorreu na empena destinada à obra de Criola. Acontece que um dos moradores do condomínio não concordou mais com a permanência da obra, alegando que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” (Cruz, 2020) e entrou com uma ação na justiça para remover o grafite da empena.

Por respeito à participação democrática, o síndico submeteu a questão ao Conselho Consultivo do Condomínio que decidiu pela aprovação da obra. Nesse momento, um dos moradores, um homem branco, em tom de insatisfação, apresentou uma carta contra a decisão. Foi então convocada uma Assembleia-Geral Extraordinária que confirmou a decisão pela realização da pintura em que estiveram presentes 55 condôminos, tendo todos votados a favor, exceto o tal morador que, na sequência, entrou com uma ação judicial pedindo o apagamento da obra (Patrício, 2020).

Esse conflito é sintomático de uma sociedade estruturalmente racista e preconceituosa e evidencia ainda mais este limiar entre o público e o privado, a liberdade e a permissão, o vandalismo e a arte em que o grafite se encontra. É como se o grafite estivesse constantemente em um lugar não lugar, um desconforto permanente que gera a constante sensação de vulnerabilidade, de estar correndo risco, como se o tempo todo precisasse ser defendido, demarcando o simples espaço de sua existência.

Deixa nítido para as pessoas onde está o racismo. Obviamente, ninguém precisa gostar do mural. E o problema não é o apagar em si, mas a questão é: gosto é algo construído culturalmente. Quando ele fala de gosto duvidoso é baseado em quê? Parte de quê? De que ponto de vista é um gosto duvidoso? É importante refletir sobre isso. O belo e o feio foram construídos, padrões de beleza são construções imagéticas, culturais. Antigamente, o padrão era grego. Padrão de beleza era europeu. Esse padrão é manipulado pelos colonizadores. Por isso, é uma situação bem racista querer o apagamento. Quando não nos matam fisicamente, nos matam simbolicamente. Esse apagamento é uma forma de nos matar, de matar um discurso (Criola *apud* Cruz, 2020).

O processo judicial ainda continua em aberto aguardando a sentença há mais de um ano.

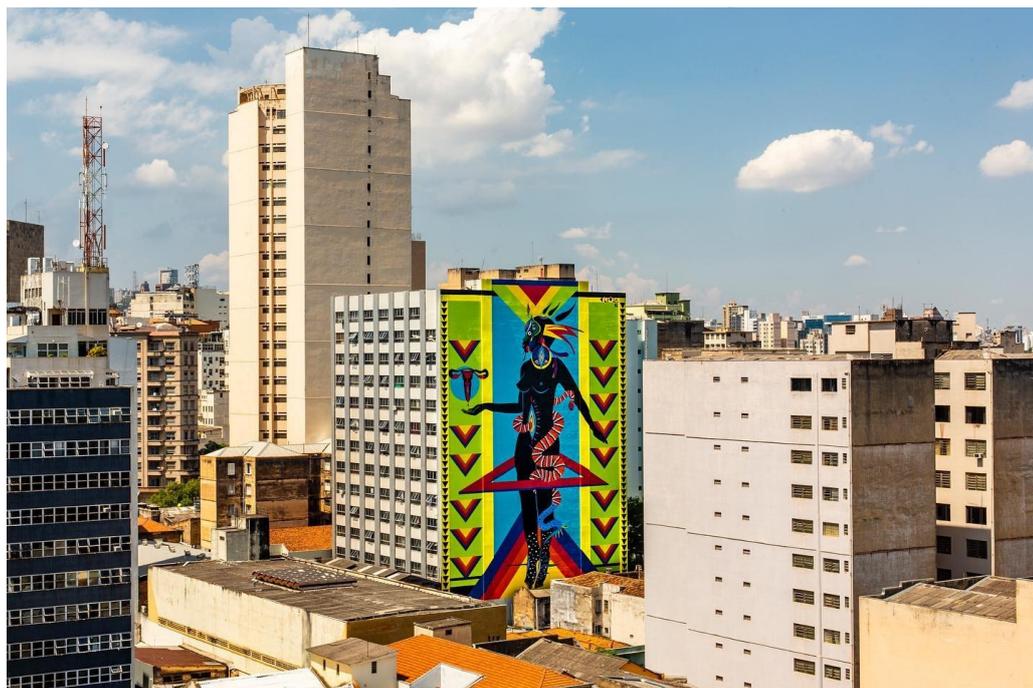


Figura 1. *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira*, de Criola. Foto: Reprodução/rede social do CURA. Disponível em: @cura.art.

Outra polêmica envolvendo o CURA diz respeito à obra do artista Robinho Santana, intitulada *Deus é Mãe* (Fig. 2), de 2020. A obra ocupa 1.892 m² da fachada do Edifício Itamaraty, na Rua dos Tupis, no centro de Belo Horizonte.

Deus é mãe é uma representação de uma mulher negra, com uma criança no colo e outra sendo levada pelas mãos. Ao redor destas figuras centrais, há uma moldura na estética da pichação, feita pelos artistas mineiros Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto.

Logo após a finalização da obra, as curadoras do CURA foram intimadas pelo Departamento Estadual de Investigações de Crimes contra o Meio Ambiente, da Polícia Civil de Minas Gerais, que, com base na Lei Nº 9.605/1998, Artigo 65 e incisos seguintes, considera a pichação um crime ambiental, com pena de detenção de três meses a um ano, e multa, para quem pichar, grafitar ou por qualquer meio conspurcar edificação ou monumento urbano. A alegação da Polícia Civil é que, por conter letras com a estética do picho emoldurando a pintura, a obra se enquadraria em um crime ambiental.

Esse é um ponto curioso sobre a arte urbana e sobre a marginalização dessa tipologia artística. O grafite não constitui crime porque apresenta uma estética “aceitável” socialmente e porque cumpre os protocolos de controle do Estado, por meio da autorização legal. A pichação, por sua vez, é considerada crime ambiental e qualquer associação do picho ao grafite já é suficiente para realocar o artista ao lugar de infrator.

De acordo com a Polícia Civil de Minas Gerais, a investigação tramita sob sigilo na Delegacia Especializada em Investigação de Crimes contra o Meio Ambiente (DEMA), e até a presente data a obra permanece na empena, resistindo às arbitrariedades e aos preconceitos, afinal, como o próprio artista Robinho Santana diz: “Não achei nada em minhas pesquisas e vivências que seja mais grandioso do que a força de uma mãe preta” (Santana *apud* Amâncio, 2021).



Figura 2. *Deus é mãe*, de Robinho Santana. Foto: CURA.
Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/robinho-santana/>.

Grafite: infração ou inflação?

Fruto de todo esse contexto subjetivo, o grafite se encontra em uma linha tênue entre a infração e a consagração pelo mercado da arte, aqui provocativamente chamada de inflação, a fim de criar um paralelo – sonoro e sutilmente semântico – interessante para a discussão. Enquanto muitos grafitos e pichadores são vistos como marginais, infratores e criminosos, outros, poucos, são legitimados pelo mercado da arte, que tanto é o reflexo quanto a influência na consolidação de subjetividades na sociedade, forças construtivas e destrutivas imensuráveis.

Atualmente, é crescente o movimento de institucionalizar o grafite, levá-lo para os museus, em uma transposição quase fraudulenta das obras, que são arrancadas de seu habitat e são inseridas em um local completamente diferente, que, inclusive, altera as percepções e os conceitos artísticos envolvidos na concepção da obra.

Recobrando o estudo de caso deste artigo relativo à obra *Deus é mãe*, que apresenta a grafia do picho em sua moldura, cabe destacar que existem muitas obras com essa mesma estética do picho compondo diversas exposições em museus pelo mundo, a diferença é que, mudando o contexto, elas deixam de ser infrações e se tornam obras de arte inseridas em um cubo branco que as blinda, que as protege, inclusive da própria vida.

Em decorrência desse mercado, criamos abismos entre o artista que é preso por praticar sua arte fora dos ordenamentos e a arte que é presa em um museu por valores exorbitantes e inflacionados como R\$ 127 milhões (Obra *'Game changer'*, 2021). Um contraste que escancara uma sociedade desigual, injusta e preconceituosa, que não olha para o grafite nas ruas porque não consegue se olhar no espelho.

Outra tendência atual é a institucionalização da rua e da cidade, criando museus à céu aberto. Uma tentativa ortográfica de legitimar e delimitar as coisas, como um instinto colonizador que nomeia tudo na tentativa de demonstrar controle, de autorizar, de se fazer presente e concedente. Ordenando o que, para eles, é o “caos”.

Essa força esmagadora movida pelos preconceitos [...] é atravessada por uma força ainda mais perversa: a do capital, que entrelaça linhas do desejo, do poder aquisitivo, da visualidade mercadológica da propaganda e outras vertentes. Suely Rolnik a chama de “colonial-capitalística” [...], porque acredita que esse regime inconsciente,

com grande domínio sobre nossa cultura (mas nunca total), tem sua origem na trama desses dois conceitos. O capitalismo seria uma atualização de um projeto colonialista que nunca cessou de vez, apenas mudou de forma, dinâmica e procedimento, tomando conta até do nosso pensamento (WASEM, 2017, p. 238 e 239).

Guardadas as devidas proporções, esse tipo de solução de ordenamento lembra, em muitos aspectos, os métodos utilizados no sistema feudal, onde destina-se uma área na qual é permitido grafitar, mas nas condições impostas e controladas pelo “senhor feudal”, sabendo-se, inclusive, que a maior parte dos lucros obtidos também será dele, seja pelo turismo, pela movimentação da economia trazida pela “revitalização” de espaços urbanos ditos como problemáticos e marginalizados, ou ainda pela aprovação popular que acredita que essas ações têm o objetivo genuíno de valorizar a arte urbana.

Desta forma, estabelece-se um cenário de tensão coordenado pelo Estado e pelo mercado, que dominam a paisagem e a arte urbana por meio do poder e do capital (Lima, 2022).

Considerações finais

Retomando os conceitos explicitados ao longo deste estudo, o grafite caracteriza-se como uma manifestação artística que utiliza dos espaços públicos e da visibilidade de livre acesso que as cidades oferecem. Por isso, o grafite é, ao mesmo tempo, arte pública e arte urbana na medida em que sua essência é pautada na liberdade de expressão, na apropriação do território como elemento de identidade e de pertencimento sociocultural e na utilização de diversos recursos urbanos como ferramenta e método de interação com a paisagem pública e com o tecido da *urbes*.

O grafite dialoga com a vida cidadina, interfere e sofre interferência do meio, do ambiente, do contexto que contém e no qual é contido. No grafite “o muro não serve apenas como suporte, uma tela em branco, um papel virgem; o muro é incorporado com sua história, suas marcas e sua relação com o que há em volta” (Tavares, 2010, p. 22). Exatamente por isso, o grafite nasce e pertence às ruas, à potência da surpresa estética inserida no cenário cotidiano das cidades, às brechas na realidade e à suspensão do tempo contínuo (Tavares, 2010) do dia a dia ao se ver uma obra na esquina de casa, na frente da janela do trabalho, nos muros da escola do filho.

Materializado no desenho, na tinta e na arte dos grafiteiros e grafiteiras estão elementos imateriais da cultura urbana e, especialmente, da cultura periférica. Refletir sobre o grafite significa, portanto, remexer os pilares da sociedade, dos preconceitos, das estruturas colonizadoras, políticas e econômicas massacrantes.

A partir do recorte dos dois estudos de caso apresentados neste artigo, percebe-se o quanto é incipiente o repertório social e, conseqüentemente, jurídico para lidar com as complexidades da manifestação artística do grafite, que ainda se encontra extremamente vulnerável frente à opinião pública elitista e segregadora e à legislação excludente e injusta.

Exatamente por isso, é tão difícil lidar com o grafite, porque ele escancara e abre, de uma maneira irrefreável, feridas sociais profundas no cotidiano das grandes cidades, na janela do ônibus lotado, nos prédios vazios e nas ruas cheias de gente sem ter onde morar. É aí que o grafite está, onde muitos querem esconder.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. O grafite como canal alternativo de informações: caminhos para uma discussão interdisciplinar em Ciência da Informação. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, v. 4, n. 3, p. 8-15, 2004.
- ALMEIDA, Gabriel Bueno *et al.* **Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade**. 2013. 145 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- AMÂNCIO, Victor. Deus é Mãe – o graffiti e a tentativa de repressão. **Medium**, 21 de junho de 2021. Vivendo de Hip Hop. Disponível em: <https://medium.com/vivendohiphop/deus-é-mãe-o-graffiti-e-a-tentativa-de-repressão-6ae408089281>. Acesso em: 26 mar. 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, grafite e o espaço urbano. **Palíndromo**, v. 4, n. 8, p. 146-163, 2012.
- BRASIL. **Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998.
- BRASIL. **Lei Nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF: Presidência da República: Ministério da Justiça, 2002.

BRASIL. **Lei Nº 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF: Presidência da República, 2011.

BRENSEN, Michael. As virtudes da arte pública. *In*: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 180-190.

CASSESE, Patrícia. Obra pintada em prédio do centro de BH é alvo de processo judicial. **O Tempo**, Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2021. Seção Entretenimento. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/obra-pintada-em-predio-do-centro-de-bh-e-alvo-de-processo-judicial-1.2441211>. Acesso: 26 mar. 2023.

CASTRO, Andrea Carolina Camargo; GAMBA JUNIOR, Nilton Gonçalves. O grafite e sua ressignificação: linha tênue entre o vandalismo e a arte de rua. **Projética**, v. 9, n. 2 Supl., p. 299-318, 2018.

CRUZ, Márcia Maria. Polêmica: mural do Cura expõe linha tênue entre estética e racismo. Estado de Minas, Belo Horizonte, 6 de dezembro de 2020. Seção Gerais. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenua-. Acesso em: 26 mar. 2023.

CURA. Circuito Urbano de Artes. **Debates**. [2021]. Disponível em: <https://cura.art/portfolio/debates/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

FADDEN, Roberto. Arte pública e arquitetura. *In*: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 94-99.

FIÚZA, Patrícia. Obra em fachada de prédio no centro de BH é investigada pela polícia; 'estão criminalizando a arte', diz curadora. **Portal G1 Minas**, Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2021. Seção Minas Gerais. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/01/29/obra-em-fachada-de-predio-no-centro-de-bh-e-investigada-pela-policia-estao-criminalizando-a-arte-diz-curadora.ghtml>. Acesso em: 26 mar. 2023.

LIMA, Carolina Maria Soares. A Estética da Periferia: patrimônio ou crime? **Revista Nava**, v. 7, n. 2, p. 136-155, 2022.

MARZADRO, Flavio. Espaço público, arte urbana e inclusão social. **NAU Social**, v. 4, n. 6, p. 169-188, 2013.

MEIRELLES, Hely Lopes. **Direito administrativo brasileiro**. São Paulo: Malheiros, 2000.

MENEZES, Bruno. Obra do Cura em BH enfrenta embate judicial e corre risco de ser apagada. **O Tempo**, Belo Horizonte, 21 de novembro de 2020. Seção Cidades. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/obra-do-cura-em-bh-enfrenta-embate-judicial-e-corre-risco-de-ser-apagada-1.2415735>. Acesso em: 26 mar. 2023.

OBRA de Banksy é vendida por preço recorde; valor será doado para hospitais. **Correio Braziliense**, Brasília, 24 de março de 2021. Seção Diversão e Arte. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/03/4913754-obra-de-banksy-e-vendida-por-preco-recorde-valor-sera-doado-para-hospitais.html>. Acesso em: 26 mar. 2023.

O'DHOERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana – São Paulo, região central (1945-1998)**: obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

PATRÍCIO, Émile. CURA: obra de arte em prédio de BH corre o risco de ser apagada. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 de novembro de 2020. Seção Gerais. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/21/interna_gerais,1208430/cura-obra-de-arte-em-predio-de-bh-corre-o-risco-de-ser-apagada.shtml. Acesso em: 26 mar. 2023.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. A arte no espaço urbano. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 15, p. 118-132, 2009.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. **No exterior do cubo branco**: os veículos publicitários de mídia exterior como suporte para as intervenções artísticas no espaço urbano. 2007. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SANTOS, Dimitri Gomes dos; DINIZ, Luciano dos Santos; SANCHES JUNIOR, Paulo Fernandes. As dinâmicas do processo de institucionalização da arte urbana e do *graffiti* na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. CONGRESSO ALAS, 32., 2019, Lima, Perú. Libro memoria [...]. Lima: Asociación Latinoamericana de Sociología Perú, 2021. p. 126-141.

SPINELLI, João J. **Alex Vallauri**: Graffiti – fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

TAVARES, Andréa. Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades. **ARS**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 21-30, 2010.

WASEM, Marcelo. A terra, o território e as diversas formas de ocupação: quem fala da minha quebrada sou eu! *In*: SOBRINHO, André *et al.* **Caderno Juventudes**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2017. p. 229-250.

NOTAS

-
- 1 Ver <https://cura.art/>. Acesso em: 22 fev. 2021.
 - 2 Para saber mais sobre o grafite em Belo Horizonte, ver Santos; Diniz e Sanches Junior (2021).

The Clopen Door: o fogo paradoxal na videoarte de Thiago Rocha Pitta

The Clopen Door: the paradoxical fire in the video art of Thiago Rocha Pitta

The Clopen Door: el fuego paradójico en el videoarte de Thiago Rocha Pitta

Guilherme Carréra

Universidade Federal do Rio de Janeiro

E-mail: guilhermecarrera@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7323-8579>

RESUMO

Este artigo busca analisar *The Clopen Door* (2020), videoarte realizada pelo artista visual Thiago Rocha Pitta, a partir do incêndio ocorrido no Museu Nacional em 2018. O trabalho foi exibido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como parte da obra *Noite de Abertura*, que consistia ainda na instalação de uma espécie de fogueira formada por uma porta cercada por toras de madeira, similar àquela vista no vídeo. Rocha Pitta se refere ao museu fazendo uso do fogo como um elemento paradoxal, a fim de pensar não só o incêndio, mas o papel do espaço expositivo hoje.

Palavras-chave: *Incêndio. Museu Nacional. Videoarte. Cultura contemporânea.*

ABSTRACT

This paper seeks to analyze *The Clopen Door* (2020), video art created by the visual artist Thiago Rocha Pitta, based on the fire that occurred at the National Museum in 2018. The piece was exhibited at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro as part of the work *Opening Night*, which also consisted of installing a kind of bonfire formed by a door surrounded by wooden logs, similar to the one seen in the video. Rocha Pitta refers to the museum by using the fire as a paradoxical element, in order to consider not only the fire episode, but the role of the exhibition space today.

Keywords: *Fire. National Museum. Video art. Contemporary culture.*

RESUMEN

Este artículo busca analizar *The Clopen Door* (2020), videoarte creado por el artista visual Thiago Rocha Pitta, a partir del incendio ocurrido en el Museo Nacional en 2018. La obra fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro como parte de *Noche de Estreno*, que también consistió en la instalación de una especie de hoguera formada por una puerta rodeada de troncos de madera, similar a la que se ve en el video. Rocha Pitta se refiere al museo utilizando el fuego como elemento paradójico, para pensar no solo el incendio, sino el papel del espacio expositivo en la actualidad.

Palabras clave: Incendio. Museo Nacional. Videoarte. Cultura contemporánea.

Artigo recebido em: 27/06/2023

Artigo aprovado em: 30/10/2023

Porta de entrada

Em um primeiro artigo vinculado ao projeto de pesquisa *Cultura em chamas: investigações estéticas a partir do incêndio no Museu Nacional*,¹ procuramos enfatizar que a tragédia ocorrida em 2 de setembro de 2018 no Palácio de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista, Zona Norte do Rio de Janeiro, não foi obra do acaso. Foi tragédia, mas tragédia anunciada. O mesmo fogo que consumiu o Museu já havia consumido outras instituições culturais do país, tendo talvez como alvo mais recorrente a Cinemateca Brasileira. Oficialmente criada em 1956, embora já funcionasse como filмотeca desde a década anterior, a Cinemateca sofreu com nada menos que cinco incêndios nos anos de 1957, 1969, 1982, 2016 e 2021 (Bochner, 2018). Nesse sentido, é até sintomático que este projeto busque localizar filmes que ambicionem registrar direta ou indiretamente a ação do fogo, quando não são poucos os que desaparecem ao bel prazer do descaso. Tendo queimado no ano em que celebrava seu bicentenário, cinco dias antes da comemoração anual da Independência do Brasil e às vésperas de eleições presidenciais que levariam ao poder um governo de extrema-direita, o Museu Nacional, na verdade, segue queimando. Cinco anos depois, uma safra da produção audiovisual vem tentando lidar com isso.

CARRÉRA, Guilherme. *The Clopen Door: o fogo paradoxal na videoarte de Thiago Rocha Pitta*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46656>>

O longa-metragem *Subterrânea* (2021) foi o protagonista do artigo referido anteriormente. Dirigido por Pedro Urano e roteirizado por João Paulo Cuenca, ele se tornou peça-chave não só por ter sido a primeira ficção a abordar o tema, mas por relacioná-lo a outros acontecimentos históricos do Rio de Janeiro. Como em um palimpsesto, o incêndio no Museu Nacional em 2018 se conecta ao desmonte final do Morro do Castelo em 1922 e à implosão do Elevado da Perimetral em 2014 – três eventos que acabaram por forjar a paisagem urbana carioca. Além disso, a demolição da Praça Onze de Junho em 1941 e o incêndio na favela da Praia do Pinto em 1969 também são mencionados no filme. Propositamente fincado entre os terrenos do documentário e da ficção científica, *Subterrânea* mobiliza tais fatos, portanto, em dois registros opostos. Ao mesmo tempo em que cita o desmonte do Morro e a implosão do Elevado de modo a sublinhar a evidência do real, também parte disso para elaborar sua fábula pós-apocalíptica: afinal, haveria um tesouro escondido onde antes havia o Castelo e o subsolo da cidade estaria recebendo uma infiltração provocada pela destruição da Perimetral. Entretanto, é o incêndio no Museu Nacional, o último dos acontecimentos na linha cronológica, que chega primeiro à superfície da imagem.

Não é à toa que *Subterrânea* tem como sequência de abertura o fogo a destruir o Palácio de São Cristóvão. Assustadora, ela não é ficção científica, senão a porção mais próxima ao campo do documentário. Paradoxalmente, é a mais surreal, ainda que se trate da reprodução de imagens registradas pela astrônoma Tânia Dominici no exato instante do incêndio e posteriormente cedidas ao filme. A sequência antecipa-se à trama como uma espécie de prólogo que prepara o solo para o que virá e contamina todo o desenvolvimento da narrativa. Antes de tudo isso, no entanto, antes mesmo do próprio lançamento de *Subterrânea* na 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, o artista Thiago Rocha Pitta levou a cabo um outro registro audiovisual do incêndio no Museu Nacional. Em *The Clopen Door* (2020), uma porta queima diante do espectador. Na videoarte de 36 minutos, a porta é o Museu Nacional. Mais do que isso, a porta é o que vai permitir acesso a um imaginário sobre aquilo que aconteceu com o museu. *The Clopen Door* foi exibida pela primeira vez em setembro de 2020, dois anos após o incêndio, em plena pandemia de Covid-19, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Neste artigo, investigamos esse imaginário proposto por Thiago Rocha Pitta, artista brasileiro nascido em Tiradentes (MG), e hoje radicado entre São Paulo (SP) e o município serrano de Petrópolis (RJ), onde fica a casa-ateliê que serviu de locação à videoarte. Com mais de 20 anos de

atuação, Rocha Pitta transita entre o vídeo, a fotografia, a pintura, a escultura e a instalação, tendo exibido seus trabalhos em mostras individuais e coletivas no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa, e participado de Bienais em Porto Alegre, São Paulo, Istambul e Singapura. É um artista que chega à maturidade interessado na passagem do tempo e na onipotência da natureza. Em *The Clopen Door*, esses dois eixos se fazem presentes quando o espectador assiste ao fogo destruir uma porta cercada por toras de madeira em meio à floresta escura. Aqui, o Museu Nacional é apresentado em sua ausência. Ao contrário das imagens reais que se vê, por exemplo, em *Subterrânea*, Rocha Pitta parece mais interessado em enfrentar o vácuo deixado por um museu em cinzas.

Onde está o Museu Nacional?

A problemática em torno da existência mesma de um museu se espraia pela obra referencial de Andreas Huyssen. O teórico alemão dedica parte significativa da sua produção acadêmica a destrinchar fenômenos culturais da pós-modernidade. Sua interpretação do contemporâneo passa pelo chamado *boom* da memória, verdadeira explosão sentida em toda a cadeia artístico-cultural a partir das últimas décadas do século XX, o que inclui os espaços expositivos. Com o fracasso do projeto moderno, aquele voltado ao futuro e ao dito progresso que esse futuro abrigaria, Huyssen detecta então um retorno ao passado, um movimento essencialmente centrado na subjetividade do sujeito. Ora, se todos os planos faliram, restaria apenas a esse sujeito questionar os dogmas, instituições e autoridades vigentes. Esse questionamento calcado na memória de quem sobreviveu preencheria de passado o tempo presente – afinal, o ato de lembrar se dá no aqui e agora. E a História, se é que ainda é possível escrevê-la com inicial maiúscula, passaria a ser confrontada.

Seja qual for o conteúdo específico dos muitos debates sobre história e memória, subjacente a eles está uma perturbação fundamental não apenas da relação entre a história como objetiva e científica e a memória como subjetiva e pessoal, mas da própria história e suas promessas (Huyssen, 2003, p. 2, tradução nossa).

Importa mais aqui a leitura que o autor propõe em relação a como navegar na cultura contemporânea diante de todas essas transformações. Para Huyssen, aquilo que um dia foi considerado fixo e estável teria sucumbido à força da memória e da temporalidade que alteram nossa percepção sobre o mundo. Sendo assim, “passamos a ler as cidades e os edifícios como palimpsestos do espaço, os monumentos como transformáveis e transitórios e a escultura como sujeita às vicissitudes do tempo” (Huyssen, 2003, p. 7, tradução nossa). Tal abordagem, como o próprio autor

explica, não garantiria uma supremacia da memória sobre a História. Ele defende, aliás, que o indivíduo esteja atento para que trabalhos e discursos de memória evitem as armadilhas da sociedade do consumo que esvaziariam seus sentidos originais. Em contrapartida, quando a força da memória e da temporalidade não se perde, o imaginário urbano se torna extremamente eficaz em “colocar coisas diferentes em um só lugar: memórias do que havia antes, alternativas imaginadas ao que existe”, levando o indivíduo a assimilar “espaços urbanos como espaços vividos que moldam imaginários coletivos” (Huysen, 2003, p. 7, tradução nossa).

O efeito de tudo isso sobre os museus é um capítulo à parte. No auge da modernidade, o museu foi diretamente responsável por enquadrar a História ou ao menos propagar uma versão oficial dela. Concomitantemente, nunca deixou de ser atacado como algo institucional, conservador e elitista, “como sintoma de ossificação cultural por todos aqueles que falam em nome da vida e da renovação cultural contra o peso morto do passado” (Huysen, 1995, p. 13, tradução nossa). Se a História sofreu revezes com a falência da encenação moderna – não à toa Huysen vai defini-la como *mise-en-scène da modernidade* –, o museu, por sua vez, resistiu. No que chamamos de pós-modernidade, ao seu modo, ele se reinventou. “O papel do museu como local de conservação elitista, um bastião da tradição e da alta cultura, deu lugar ao museu como meio de comunicação de massa, como um local de *mise-en-scène* espetacular e exuberância operística” (Huysen, 1995, p. 14, tradução nossa). Seduzido por uma era marcada pela perda do senso de História, porém obcecada pela musealização do passado derivada da retromania contemporânea, Huysen enxerga no museu uma natureza dialética e, talvez por isso mesmo, frutífera.

Especialista no tema, a pesquisadora Giselle Beiguelman recorre aos escritos de Huysen em artigo assinado em coautoria com Nathalia de Castro Lavigne. As duas frisam a importância do olhar de Huysen sobre o papel do museu no período pós-moderno, destacando sua percepção quanto “ao protagonismo cultural dos museus, bem diferente da batalha contra esses espaços assumida pelo movimento de vanguarda no início do século 20 e nos anos 1960” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 5). Embora siga sendo criticado, muito em relação aos casos de viés excessivamente comercial, a reinvenção do museu na cultura pós-moderna, digital e global é um fato. A musealização da vida cotidiana, a propósito, teria chegado também a ele, agora objeto de documentação permanente por parte de suas equipes de mídia. O que Beiguelman e Lavigne apontam, entretanto, é que não foi bem isso o que se passou com o Museu Nacional. Na contramão da tendência, a mais antiga

instituição científico-cultural do país só veio a ter um perfil no Instagram, por exemplo, em maio de 2018, quatro meses antes do incêndio, passando a ser usado com mais frequência somente após o ocorrido. A título de comparação, se a média de interação dos usuários era normalmente inferior a mil curtidas, o primeiro post sobre o incêndio atraiu mais de 10 mil, elas destacam. O caso do Instagram é mobilizado pelas autoras por se tratar de uma das mais importantes – e lucrativas – mídias sociais disponíveis. O diagnóstico embute três pontos: o Museu Nacional não necessariamente pertenceria ao *hall* de museus associados ao pós-moderno, sua parca presença digital é o que revelaria esse não pertencimento e, por fim, sua derrocada é que teria sido ironicamente a responsável por colocá-lo em evidência.

A partir da pesquisa de Beiguelman e Lavigne, percebemos que a atenção *online* dada ao Museu Nacional possui relação direta, portanto, com a sua destruição. Entre setembro de 2018 e setembro de 2019, foram cerca de 6.500 postagens no Instagram sob a hashtag #museunacionalvive. As pesquisadoras se dedicaram a olhar para essas imagens e tentar identificar padrões relacionados à ideia de um memorial para um museu sem arquivo. Para fins metodológicos, a análise foi dividida em quatro categorias visuais, sendo uma delas chamada de *museu em chamas*. Ainda que com o tempo as postagens tenham retornado à escassez, as imagens do fogo “carregam uma carga simbólica importante e muitas vezes são postadas quando a destruição do Museu Nacional reaparece” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 9). Para elas, essa estratégia de repetição “é representativa de uma memória traumática associada a esse evento, mas circunscrita em um eterno presente que evita uma tentativa mais profunda de compreender suas causas e consequências” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 9). A superficialidade da abordagem, na prática, ecoa as diretrizes da própria rede social, pautadas pelas incessantes produção e proliferação de imagens. A relevância do registro se opõe ao teor efêmero da plataforma, sempre em busca do próximo viral.

Quando Beiguelman e Lavigne discorrem sobre a ideia de um memorial para um museu sem arquivo, elas vão se referir ao trabalho de Hal Foster (1996). O historiador e crítico de arte norte-americano retoma Walter Benjamin e André Malraux para contrapô-los. Enquanto Benjamin critica a reprodutibilidade técnica da obra de arte e a consequente perda aurática, Malraux destaca o alcance proporcionado à arte por meio do advento fotográfico. Entusiasta do pensamento dialético, Foster dá um passo adiante ao incorporar ao debate a chegada da fotografia digital, o que complexifica ainda mais a relação estabelecida entre o museu, o artista e o público. É incontornável

a contribuição de Benjamin (1968) para um novo entendimento da História em sua proposta de *escová-la a contrapelo*, e muito disso, inclusive, hoje ganha materialidade nas narrativas apresentadas em museografias mundo afora. Embora Beiguelman e Lavigne o mencionem, é Malraux quem vai ser mobilizado de forma aprofundada com sua definição para um *museu sem paredes*. Malraux (1965) propõe o conceito ressaltando o poder da reprodução fotográfica na disseminação da obra de arte. Ou seja, um arquivo visual ampliado conduziria o museu ao encontro de um público mais numeroso. O museu sem paredes de Malraux, no entanto, se transformou no *museu só de paredes* de Beiguelman e Lavigne (2020), pois o acervo mesmo do Museu Nacional se perdeu no incêndio, tendo sido substituído justamente pelas imagens instagramáveis que ambas analisam. “Como um arquivo que hoje existe essencialmente como imagem pode evocar um museu que não existe mais fisicamente?” (Beiguelman; Lavigne, 2020, p. 5), perguntam.

Se o que temos ali na Quinta da Boa Vista nada mais é do que um palácio oco em processo de restauro, é precisamente após essa constatação que Thiago Rocha Pitta vai em busca do Museu Nacional perdido. Como Huysen (2003) sugere, ao lermos *as cidades e os edifícios como palimpsestos do espaço*, abrem-se possibilidades para se *colocar coisas diferentes em um só lugar*. O incêndio que levou o Museu à destruição não pode nem deve se descolar da existência mesma do Museu, mas dela fazer parte. Nesse sentido, seu estado atual acionaria tanto as *memórias do que havia antes* quanto as *alternativas imaginadas ao que existe*. A tragédia anunciada parece ter intimado o Museu Nacional a se repensar – ou a ser repensado. Para Foster (1996), a cultura visual, a cultura na qual estamos imersos, precisa entender o que lhe cabe. “A cultura visual é apenas um substituto para um modernismo reformulado, uma história da arte revisada, um museu redesenhado? Ou é um espaço reservado para novas formações ainda não definidas? Quais serão seus arranjos institucionais?” (Foster, 1996, p. 100, tradução nossa), ele deseja saber. Sua certeza é uma só: “não apenas a arte modernista caiu em ruínas, mas os departamentos de história da arte e os museus de arte moderna estão *em chamas*, e o inferno não é apenas epistemológico” (Foster, 1996, tradução nossa, grifo nosso). No caso do Museu Nacional, não mesmo.

Paradoxos do fogo

No primeiro segundo de *The Clopen Door* (2020), a porta já se apresenta ao espectador. A câmera a registra em um enquadramento fixo sob a luz do crepúsculo. Com uma floresta de Mata Atlântica ao fundo, a porta branca está fincada sobre troncos de árvores cortados que formam uma espécie de fogueira. O som da mata densa se mistura ao som dos insetos como trilha instrumental. A fumaça acinzentada que desponta por trás da porta nubla o ambiente. Há algo queimando. Um primeiro corte após o primeiro minuto de vídeo apresenta um cenário modificado. O dia vira noite, as chamas alaranjadas se agigantam e o som do estalar da madeira em combustão passa a ser ouvido. Um segundo corte após dois minutos de vídeo intensifica o tom soturno que vinha sendo construído. O breu se impõe e a floresta ao fundo desaparece. O fogo se alastra pela porta, que tem seu destino selado. Sua solidez se desfaz aos 20 minutos, quando ela perde a estrutura principal. Aos 33 minutos, só resta o seu batente totalmente vazado, como a moldura de um quadro sem tela. Aos 35 minutos, a porta se desintegra. A fogueira vence, o som da natureza segue incólume aos acontecimentos e Thiago Rocha Pitta encerra a filmagem com um *fade out*.

O terreno onde *The Clopen Door* foi filmado pertence à família do artista há décadas. No local, fica a casa que era de seus avós, passou pelos cuidados de sua mãe e hoje também funciona como seu ateliê. Rocha Pitta tem uma lembrança viva das muitas portas abrindo e fechando, sendo trancadas e destrancadas, no período em que lá morou durante a infância. Com o passar dos anos, algumas delas foram sendo trocadas e deixadas de lado. Em 2016, ele começou a queimá-las. Anualmente, repete o ritual sempre no dia 21 de junho, data do solstício de inverno e coincidentemente data em que seu primeiro trabalho artístico foi finalizado. Em 2019, resolveu filmar tudo. Em diálogo com os curadores Fernanda Lopes e Fernando Cocchiarale, então à frente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, surgiu a ideia para a obra *Noite de Abertura*. Além da videoarte *The Clopen Door*, a *Noite de Abertura* também consistia na instalação da porta branca cercada por toras de madeira no vão do MAM. Foi a partir desse diálogo que a relação do projeto com o incêndio no Museu Nacional foi se tornando mais evidente. Freqüentador da instituição, Rocha Pitta chegou, inclusive, a ter aulas no museu com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Em Petrópolis, onde fica sua casa-ateliê, avista um distante Rio de Janeiro. No 2 de setembro de 2018, percebeu uma chama de luz atípica no horizonte. Era o Museu Nacional pegando fogo.

“Fiquei transtornado”, afirma Rocha Pitta (2023) em entrevista por Zoom. “Aquele acontecimento para mim foi uma espécie de hipervudu do que está acontecendo hoje em dia.” Ele se refere ao que sucedeu o incêndio: a eleição e o mandato de quatro anos de um governo de extrema-direita liderado por Jair Bolsonaro, em que a política de destruição foi potencializada pelo negligenciamento da saúde pública durante a pandemia de Covid-19.² O incêndio no Museu Nacional teria antecipado o que viria. “O que queimou ali, sobretudo, foi a ciência da floresta, a ciência dos indígenas, a ciência da natureza e de certas culturas que vêm sendo destruídas há bastante tempo. Foi um acontecimento apocalíptico, um protoapocalipse, um hipervudu.” Partidário da proposta radical de Viveiros de Castro que manteria o que restou do Museu Nacional como ruína, para que a tragédia nunca fosse esquecida,³ Rocha Pitta enfatiza que restaurar a edificação não significa reaver o acervo. “O museu é o quê? O museu é uma caixa. O importante é o que está lá dentro ou ao redor disso.” Ademais, há um incômodo com a própria definição do objeto. “O museu é, via de regra, um instrumento de poder”. Esse embate com o sistema da arte, que inclui a maneira como museus estão posicionados na esfera pública, reverbera tensão amplamente discutida por Huyssen (1995).

Refilmada em 2020 já com o intuito de ser exibida no MAM, a queima da porta encapsula paradoxos que alimentam o projeto. Para compor o título da videoarte, Rocha Pitta escolheu a palavra inglesa *clopen*, que une *closed* e *open* – em português, fechado e aberto. Esse entendimento de que algo pode estar simultaneamente fechado e aberto é quase uma tradução da imagem criada pelo artista. A porta fincada sobre as toras não está amparada por paredes laterais, logo, não separa um ambiente de outro. Fechada, ela só se abre quando o fogo destrói a sua estrutura principal. Vazada, revela o que havia do outro lado, embora nem haja mais maçaneta para que seja devidamente aberta. E o que havia dentro, na verdade, já estava fora, ao ar livre e a céu aberto. Por ter sido realizada durante a pandemia, soma-se também o fato de que a discussão sobre as noções de dentro e fora havia se tornado familiar e adquirido um sentido maior. O som que se ouve, embora som direto, coaduna o que foi captado durante a filmagem e captações sonoras feitas naquele mesmo local em dias diferentes. Ruídos da mata, do vento e do fogo. Ruídos do hoje, mas também do ontem. Propositalmente, a transição entre o dia e a noite sinaliza ainda um paradoxo temporal. O crepúsculo, tal qual a aurora, é a troca da guarda da natureza. Nem dia nem noite, interessa a Rocha Pitta a sua indefinição.

Seu paradoxo mais patente, no entanto, é a presença na ausência como premissa da videoarte. De saída, em vez de o Museu Nacional, temos uma porta incendiada que a ele alegoriza. Ao final, é a própria porta que se ausenta, engolida pelo fogo. Se o Palácio de São Cristóvão, apesar de toda a destruição de sua estrutura, permanece na Quinta da Boa Vista, quase a totalidade do acervo que a edificação abrigava se perdeu. O Museu Nacional, entre um palácio restaurado e um acervo formado pelo que sobreviveu ou pelo que pode vir a ser adquirido, está, mas não está. Nesse sentido, é curiosa a escolha de Rocha Pitta por uma duração dilatada do tempo. Embora tenha dois cortes quase imperceptíveis em seu início, a videoarte é basicamente um plano-sequência que hipnotiza o espectador, podendo deixá-lo em estado de apatia ou revolta – seu paradoxo final. Como se tentando capturar uma presença ausente, a duração se estende e vai de encontro, por exemplo, aos registros que inundam a cultura visual do nosso tempo. Não por acaso, Beiguelman e Lavigne (2020) vão se debruçar sobre imagens postadas no Instagram, uma plataforma cuja efemeridade rejeita a contemplação. Contrassenso, essas imagens efêmeras parecem querer a todo custo presentificar um museu que já não existe, seja postando-o como era antes do incêndio, seja postando-o como uma ruína, enquanto *The Clopen Door* apropriadamente opta por trabalhar a sua imaterialidade.

De certa forma, o paradoxo que embasa a videoarte de Rocha Pitta já havia sido detectado por Beiguelman no livro *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. “Assistir ao Museu Nacional ser consumido pelas chamas foi testemunhar um memoricídio. E não há nada tão paradoxal como tornar-se guardião de uma perda que não deixa rastros” (Beiguelman, 2019, p. 215), ela escreve. Ao explicar que o termo *memoricídio* é um neologismo cunhado por Mirko Grmek para designar a intenção de destruir a história e a cultura de uma nação, defende que seríamos “exímios memoricidas”, uma vez que o Brasil “traz tanto o extermínio da memória como o apagamento do outro” (Beiguelman, 2019, p. 216). Atenta à movimentação do sistema da arte, Beiguelman aprofunda a sua crítica. “Tempos paradoxais estes nossos. A obsolescência ocupa o centro das discussões contemporâneas, e, simultaneamente, passamos a arquivar novidades” (Beiguelman, 2019, p. 140). Esses tempos paradoxais aparecem ainda mais esgarçados no contexto brasileiro, que permite um museu secular pegar fogo ao passo que chancela a inauguração de um museu *high-tech*. “Enquanto

os principais festivais e simpósios internacionais de arte abrem espaço para obras devotadas às 'mídias defuntas', inaugura-se no Rio de Janeiro um museu inteiramente dedicado ao que virá – o Museu do Amanhã” (Beiguelman, 2019, p. 140). Ainda que esse amanhã nunca chegue.



Figura 1. The Clopen Door #1. Fonte: Captura de tela.



Figura 2. The Clopen Door #2. Fonte: Captura de tela.



Figura 3. The Clopen Door #3. Fonte: Captura de tela.



Figura 4. The Clopen Door #4. Fonte: Captura de tela.



Figura 5. The Clopen Door #5. Fonte: Captura de tela.

No mesmo livro, Beiguelman discorre ainda sobre o Arquivo Público do Estado da Bahia (Apeb). Considerado o mais importante arquivo público do país, depois do Arquivo Nacional localizado no Rio de Janeiro, o Apeb foi sede da 3ª Bienal da Bahia no ano de 2014. Também artista, Beiguelman participou com a intervenção *Beleza Convulsiva Tropical*, formada pela inscrição feita com musgo das três palavras em uma parede. A gravação de um relato sonoro completava a obra. Importante destacar que a Apeb funciona em uma edificação construída pelos jesuítas ainda no século XVI. A proposta de Beiguelman, é de se imaginar, está diretamente associada às condições físicas do espaço. “O estado de deterioração das estruturas do prédio era alarmante. Havia ameaça de desabamento, *risco de incêndio* – por conta da fiação antiga – e goteira por todos os lados” (Beiguelman, 2019, p. 15, grifo nosso). A deterioração como padrão. Mediante anuência do Iphan, a intervenção veio a público com o intuito de “tensionar não só as relações entre as artes e os lugares da memória, como também entre os sistemas públicos de memória” (Beiguelman, 2019, p. 15). Curiosamente, a edificação do século XVI foi batizada como Casa de São Cristóvão, uma coincidência que a une ao palácio homônimo a 1.600 km de distância.

De volta ao Rio de Janeiro, foi o MAM que recebeu *Noite de Abertura* em setembro de 2020, quando o incêndio completava dois anos, como mencionado. A obra foi a primeira do Programa Intervenções, que visava ocupar a área externa do Museu (Garcia, 2020). No vão modernista, a instalação da fogueira atraía os passantes. À noite, depois que o museu fechava as portas, a projeção de *The Clopen Door* tomava as paredes. O fogo do vídeo se sobrepunha à fogueira inerte do lado de fora. O jogo do aberto e fechado se impunha novamente: primeiro, porque a obra só era exibida por completo quando o espaço já não funcionava; segundo, porque, ainda que aberto ao público durante o dia, o regime era excepcional, pois se tratava de uma reabertura seguindo os protocolos do período pandêmico. Ao término da exposição, Rocha Pitta pretendia acender a fogueira como ato final, mas o plano não foi adiante por medida de segurança. Por vias indesejáveis, vale ressaltar, o MAM se irmana ao Museu Nacional: foi também ele alvo do fogo nos anos de 1978 e 1982 (Bochner, 2018).

Em 2021, *Noite de Abertura* seguiu para a galeria Casa Triângulo, em São Paulo, integrando a mostra individual “Nigredo”, onde fez, até o momento, a sua última aparição. Nigredo, que significa escuro em latim, reuniu produção multimídia atravessada pelo elemento do fogo, com destaque para o fatídico incêndio. “Na noite de 2 de setembro de 2018, o incêndio do Museu Nacional surgia como aviso sinistro do que estaria por vir nos atuais tempos de pandemias virais e fascistas. Embora recente, o incêndio é resultante de outros tantos crimes acumulados (e jamais devidamente expiados) desde que as naus portuguesas aportaram por aqui”, escreve o curador Pedro Cesarino (Rocha Pitta, 2021), conectando a tragédia a tantas outras. De modo indireto, a tela *Eclipse da Lua de 27 de Julho de 2018* é a que anuncia o incêndio; *Eclipse do Sol de 2 de Julho de 2019* é a que o sucede; e *Mapa Celeste da Noite de 2 de Setembro de 2018* é a que o localiza no cosmos. *Retorno do Bendegó* traz à cena o meteorito, o maior já encontrado no Brasil, um dos raros itens que sobreviveram ao episódio. E em *Incêndio no Museu* o artista pinta a chama que viu ao longe, desde o seu ateliê na serra fluminense. Em diálogo com *The Clopen Door*, Rocha Pitta e Cesarino ainda assinam juntos a videoarte *Cabeça Incêndio*, com imagens produzidas pelo primeiro e texto escrito pelo segundo. Nela, uma voz solta no tempo narra acontecimentos violentos em meio ao fogo, sendo o último deles uma alusão ao Museu Nacional. “Quantos construíram a catástrofe? Quem acendeu as chamas?” (*Cabeça Incêndio*, 2021).

No ano seguinte, a tela *Suplício de Cabral*, exposta em Nigredo, disparou a criação de outra individual: “O Suplício de Cabral”, na galeria Simões de Assis, também em São Paulo. Para esse projeto, o que seria um *storyboard* cinematográfico, nas palavras do próprio Rocha Pitta (2023), ganhou cor e textura na pintura. As aquarelas dão forma a uma revisão historiográfica com tintas benjaminianas, quando Rocha Pitta imagina indígenas em levante incendiando caravelas portuguesas às vésperas da partida além-mar. “Esse é o suplício de Cabral. Uma forma de reescrever a História a contrapelo, agora pela visão de quem foi atacado, saqueado, morto, estuprado”, sumariza Felipe Scovino (Rocha Pitta, 2022), responsável pela curadoria. “O artista desenvolveu as aquarelas em uma estrutura fílmica, como um *storyboard* do cinema – a ideia de uma produção seriada evidenciando quadros ou fotogramas que, reunidos, estabelecem uma ordem narrativa” (Rocha Pitta, 2022), enfatiza. A pintura fílmica e o filme pictórico se retroalimentam na obra de Rocha Pitta: se *O Suplício de Cabral* apresenta sequência de fotogramas pintados à mão, *The Clopen Door* é quadro vivo em enquadramento fixo.

Saída de emergência

Primeiro volume da tetralogia Mitológicas, *O cru e o cozido* apresenta um enciclopédico estudo realizado pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1969) a respeito, grosso modo, de mitos ameríndios que tratam da passagem da natureza à cultura. Dentre os 187 mitos analisados, 18 deles foram considerados referenciais, todos associados aos Bororo, do grupo linguístico Macro-Jê do Brasil Central. Nesse sentido, é o fogo que surge como elemento definidor no estudo, não só transformando o cru em cozido, mas metaforizando a tal passagem como pedra de toque para a formação de sociedades. O fogo como propulsor da cultura humana. Thiago Rocha Pitta referencia a obra de Lévi-Strauss em sua acepção do fogo como transformador, não como destruidor. “O fogo não é de todo mal” (Rocha Pitta, 2023), provoca. “Historicamente no Brasil você tem incêndio em instituição cultural, seja museu, seja instituto de pesquisa, e restaurante não pega fogo”, aludindo ao descaso, mas também à faceta do fogo que o interessa como criador. “Esse fogo que eu uso é um fogo culinário. E o fogo culinário é o que faz a cultura.” Porque o ato de cozinhar, aqui representando algo muito maior, o ato de transformar uma coisa em outra, ele é, em última instância, um ato verdadeiramente construtivo. “A gente usa o fogo o tempo inteiro. O problema não é o fogo, o problema é qual fogo” (Rocha Pitta, 2023).

O posicionamento do artista em relação ao uso do fogo – no fim das contas, seu material de trabalho – é tão taxativo quanto seu posicionamento em relação ao uso do museu – de modo geral, onde seu trabalho encontra interlocução. Mencionada anteriormente, sua crítica ao espaço expositivo ganha camada extra no caso do Museu Nacional. Conhecido por ter sido residência da Família Real portuguesa, o Palácio de São Cristóvão está situado em um terreno que a ela foi concedido logo em 1808 por Elias Antônio Lopes, “comerciante luso-libanês, traficante de escravos” (Museu Nacional, s.d.). O fato de a origem do museu estar atrelada a um dos principais responsáveis pelo tráfico de africanos escravizados no Rio de Janeiro é motivo de questionamento para Rocha Pitta. “Aquele prédio não era um prédio legal. O importante era as coleções que tinham ali dentro” (Rocha Pitta, 2023), insiste. Essa origem controversa foi recentemente contada no episódio inaugural do podcast *Projeto Querino*, em que o jornalista Tiago Rogero revisita a História do Brasil a partir de uma perspectiva afrocentrada. O que primeiro se escuta naquele episódio é o som do fogo corroendo o Museu Nacional. Rogero parte do incêndio para dar início a uma série de oito episódios sobre a formação do país, corroborando o ponto de vista de Rocha Pitta. “A história desse prédio tem uns esqueletos no armário, tem muita coisa por trás” (Rogero, 2022).

Em *The Clopen Door*, a porta queima, mas queima também, portanto, uma epistemologia que já não interessa ao artista. O projeto de transformar o terreno em que a videoarte foi filmada em uma espécie de fundação artística é sua resposta ao museu tradicional e ao que ele representa. Como uma Stonehenge vegetal, ele descreve, A Fundação Abismo teve mais de 150 espécies catalogadas por um biólogo convidado. Sua intenção é a de levantar “um museu vivo em que, ao invés de você ver um fóssil, ver uma aquarela da planta xis, você anda no mato e vê as coisas vivas” (Rocha Pitta, 2023), um híbrido de dois espaços que reafirma características da própria videoarte, entre o aberto e o fechado, o dia e a noite, o plano e o quadro. “Eu adoro museu científico e não acho que isso tenha que acabar de jeito nenhum. Minha ideia aqui é que não houvesse distinção entre o que é a escultura e o que é o ambiente” (Rocha Pitta, 2023). Antes de ser imagem em movimento, *The Clopen Door* é também uma escultura ambientada na mata ou mesmo um ambiente escultórico planejado por Rocha Pitta. Uma vez videoarte, oscila, como apontado, entre o cinema e a pintura, tendo em vista a natureza do projeto e os recursos do multiartista. É Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 247) quem vai sublinhar que uma propriedade “do cinema mais contemporâneo é ser,

por meio do vídeo, revisitado pela pintura”, um atributo ao menos da videoarte em questão. “Ao ser transformado pelo vídeo, o cinema se aproxima, tal como jamais havia feito antes, do pictórico. A pintura é o agente da passagem entre o cinema e o vídeo” (Brissac Peixoto, 1996, p. 247).

O Museu Nacional, sabemos, não estava no meio da mata, senão fincado na metrópole fluminense. Estudioso das paisagens urbanas, é de Brissac Peixoto também uma definição que aproxima as linguagens artísticas de uma concepção de cidade. “Campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo. Entre todas essas imagens e a arquitetura”, ele postula. “Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea”, é como se desse emaranhado resultasse a urbe. “Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades” (Brissac Peixoto, 1996, p. 13). Quando tomada pelo fogo, a paisagem se modifica e é obrigada a lidar com as consequências. As imagens, no entanto, não a abandonam; ao contrário, podem resgatá-la. O fogo paradoxal de *The Clopen Door* não deixa de ser uma representação do incêndio daquele 2 de setembro de 2018, mas é também um feixe de luz indicando saída de emergência para se pensar um novo museu.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**: políticas do esquecimento. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

BEIGUELMAN, Giselle; LAVIGNE, Natalia de Castro. Memento mori: Museu Nacional e o arquivo sem museu. **Contemporânea**, Santa Maria, v. 3, n. 6, p. 1-17, dez. 2020. Disponível em: <https://bitlybr.com/rrLkZ>. Acesso em: 23 jan. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Harcourt Brace & World, 1968.

BOCHNER, Rosany. Memória fraca de patrimônio queimado. **Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 244-248, set. 2018. Disponível em: <https://bitlybr.com/RTymO>. Acesso em: 24 jan. 2023.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1996.

CORREIA, Carol. Quantas mortes poderiam ter sido evitadas durante a pandemia? **Conexão UFRJ**, 21 de julho de 2021. Saúde. Disponível em: <https://bitlybr.com/muADc>. Acesso em: 30 jan. 2023.

FOSTER, Hal. The archive without museums. **October**, v. 77, p. 97-119, 1996. Disponível em: <https://bitlybr.com/qSLkx>. Acesso em: 23 jan. 2023.

GARCIA, Giulia. Entre incêndios reais e metafóricos. **ARTE!Brasileiros**, 2 de setembro de 2020. Disponível em: <https://bitlybr.com/WkydP>. Acesso em: 31 jan. 2023.

HUYSEN, Andreas. **Present pasts**: Urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

HUYSEN, Andreas. **Twilight memories**: Marking time in a culture of amnesia. New York/London: Routledge, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **The raw and the cooked**: Introduction to a science of mythology. Volume 1. New York: Harper & Row, 1969.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Tradução: Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1965.

MUSEU NACIONAL. **O maior e mais antigo museu do Brasil**. Disponível em: <https://bitlybr.com/kilxs>. Acesso em: 30 jan. 2023.

PRADO COELHO, Alexandra. Eduardo Viveiros de Castro: "Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas". **Público**, 4 de setembro de 2018. Disponível em: <https://bitlybr.com/xkFIG>. Acesso em: 23 jan. 2023.

ROCHA PITTA, Thiago. **Nigredo**. São Paulo: [s.n.], 2021. Ensaio Crítico de Pedro Cesarino. Casa Triângulo, 19 jun.-14 ago. 2021.

ROCHA PITTA, Thiago. **O Suplício de Cabral**. Curadoria de Pedro Scovino. São Paulo: [s.n.], 2022. Galeria Simões de Assis, 11 ago.-24 set. 2022.

ROCHA PITTA, Thiago. [Inédito]. Entrevista concedida a Guilherme Carréra. Rio de Janeiro, 30 jan. 2023.

THE CLOPEN DOOR. Direção: Thiago Rocha Pitta. Petrópolis, 2020.

CABEÇA INCÊNDIO. Direção: Thiago Rocha Pitta e Pedro Cesarino. São Paulo, 2021.

ROGERO, Tiago. Projeto Querino. **Rádio Novelo**, 2022. Disponível em: <https://bitlybr.com/UmFNn>. Acesso em: 13 fev. 2023.

SUBTERRÂNEA. Direção: Pedro Urano. Roteiro: João Paulo Cuenca. Rio de Janeiro: Filmegraph, 2021.

NOTAS

- 1 Projeto de pesquisa de pós-doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-UFRJ), com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
- 2 Dados da pesquisa *Mortes evitáveis por Covid-19 no Brasil* (Universidade de São Paulo, Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio de Janeiro) em reportagem de Carol Correia (2021) no link: <https://bitlybr.com/muADc>.
- 3 Entrevista concedida à jornalista Alexandra Prado Coelho (2018) para o veículo português *Público*: <https://bitlybr.com/xkFIG>.

O traço como reinscrição política no filme *Apiyemiyekî?*

Le trait comme réinscription politique dans le film Apiyemiyekî?

The trace as political reinscription in the film Apiyemiyekî?

Giulianna Ronna

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: Giulianna.Ronna@edu.pucrs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7365-6623>

Cristiane Freitas Gutfreind

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: cristianefreitas@pucrs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7333-3146>

RESUMO

Neste texto buscamos analisar como o filme *Apiyemiyekî?* explora o desenho enquanto testemunho imagético do povo Waimiri-Atroari, dizimado durante a ditadura civil-militar no Brasil. O filme, ao colocar o gráfico em protagonismo, alcança uma discussão na qual a impossibilidade de narrar o trauma e a dor se entrelaça ao aspecto disruptivo e não visível do traço. Os desenhos, além de revelarem uma outra perspectiva dos fatos, expõem as ausências que acerbam a identidade narrativa da comunidade retratada, reconfigurando a experiência histórica do espectador. Entendemos essa construção fílmica como uma reinscrição política capaz de elaborar o passado a partir daquilo que falta e que dele resta enquanto traço. Para a análise, faremos uma aproximação com a ideia de um “pensamento do desenho” levando em conta o ponto cego e do autorretrato, pelos quais é possível expor a resistência do traço e o não visível da imagem.

Palavras-chave: *Desenho. Traço. Identidade narrativa. Reinscrição política.*

RÉSUMÉ

Dans ce texte, nous cherchons à analyser comment le film *Apiyemiyekî?* explore le dessin comme un témoignage d'imagerie du peuple Waimiri-Atroari, décimé pendant la dictature -militaire au Brésil. Le film, en plaçant le graphique dans le protagonisme, parvient à une discussion dans laquelle l'impossibilité de raconter traumatisme et douleur est entrelacée à l'aspect perturbateur et non visible de la trace. Les dessins, en plus de révéler une autre perspective des faits, exposent les absences qui concernent l'identité narrative, de la communauté représentée, reconfigurant l'expérience historique du spectateur. Nous comprenons cette construction filmique comme une réinscription politique capable d'élaborer le passé à partir de ce qui manque et ce qu'il en reste comme trace. Pour l'analyse, nous ferons une approximation avec l'idée d'une « pensée de dessin » En tenant l'angle mort et de l'autoportrait, par lequel il est possible d'exposer la résistance du trait et le non visible de l'image.

Mots-clés : *Dessin. Trace. Identité narrative. Réenregistrement politique.*

ABSTRACT

In this text, we seek to analyze how *Apiyemiyekî?* explores the drawing as an imagery testimony of the Waimiri-Atroari people, decimated during the civil-military dictatorship in Brazil. The film, by placing the graphic in the spotlight, achieves a discussion in which the impossibility of narrating and representing trauma intertwines with the disruptive aspect of the trait. The drawings, in addition to revealing another perspective of the facts, expose the absences that approach the narrative identity, reconfiguring the spectator's historical experience. We understand this filmic construction as a political reinscription capable of elaborating the past from what is missing and what remains of it as a historical trait. For analysis, we will approach the idea of a thought of drawing from the blind spot and the self-portrait, through which it is possible to expose the resistance of the trait and the non-visible of the image.

Keywords: *Drawing. Trait. Political reinscription. Narrative identity.*

Apresentação

Inicialmente realizado para uma exposição dedicada à memória e à história do país durante a ditadura civil-militar (1964-1985) intitulada “Meta-Arquivo: 1964-1985. Espaço de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura”¹, *Apiyemiyekî?* (2020) reúne parte dos arquivos do educador e indigenista Egydio Schwade², nos quais encontram-se preservados mais de três mil desenhos elaborados pelo povo indígena Waimiri-Atroari³ durante o primeiro processo de alfabetização na língua kyñayara, originária da comunidade, ocorrido entre os anos de 1985 e 1986 na Escola Yawara. Nos desenhos, um questionamento inscrito se torna visível e frequente: “por que *kamña* (os não indígenas) matou *kiña* (a nossa gente)? *Apiyemiyekî?* (Por quê?)”, tornando estes registros não apenas um testemunho sobre o processo de aprendizagem, mas também um meio para relatar de forma gráfica, imagética e silenciosa as consequências do contato com o homem dito civilizado, marcado por violentos ataques, revelando parte de uma história traumática.

Entre os anos de 1974 e 1983, foi implementado pelo governo militar do Brasil o Plano de Integração Nacional (PIN), tendo como pretexto promover a integração e o desenvolvimento do país, sobretudo através da construção de rodovias como a BR-174, conhecida como Manaus-Boa Vista, para interligar alguns estados brasileiros à Venezuela. Entretanto, o que o empreendimento favorecia era a efetivação da hidrelétrica de Balbina, o que provocou um reconhecido desastre socioambiental, além de facilitar o acesso de mineradoras e garimpeiros à região. Nesse contexto, como consequência, ocorreu a tomada de terras indígenas na Amazônia, incluindo aquelas pertencentes ao povo indígena Waimiri-Atroari. No texto do “1º Relatório do Comitê Estadual da Verdade: o genocídio do povo Waimiri-Atroari”, de Egydio Schwade e Wilson C. Braga Reis, publicado em 2012, consta o uso de armas químicas e biológicas, bombardeios, ataques aéreos, invasões, assassinatos e destruição de territórios sagrados dos povos indígenas, ocasionando um dos mais violentos episódios ocorridos nesse período no país. Os registros⁵ apontam para aproximadamente três mil *Kiña* (como se autodenominam os Waimiri-Atroari) em 1972, restando somente 332 sobreviventes em 1983.

RONNA, Julianna; GUTFREIND; Cristiane Freitas. O traço como reinscrição política no filme *Apiyemiyekî?*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45323>>

O filme, diante de um passado de horror e de um apagamento historicamente construído, parte dos dados acima referidos para construir a sua narrativa. Com um caráter ensaístico, *Apiyemiyekí?* elabora um percurso pelo qual os desenhos e a palavra escrita passam a ser o fio condutor para narrar o genocídio do povo Waimiri-Atroari, ocorrido durante a ditadura civil-militar (1964-1985) no país. Dessa forma, a imprecisão do arquivo e sua impureza fundamental está no cerne para o entendimento das escolhas estéticas e imagéticas apresentadas na construção fílmica. Além disso, ao colocar o traço gráfico em protagonismo, o filme assume uma reflexão que é capaz de entrecruzar a insuficiência da linguagem ao narrar e elaborar um evento traumático e a spectralidade inerente ao desenho (Derrida, 2010), ou seja, aquilo que escapa ao olhar e ainda assim constitui a obra, o exterior, o fora, o ponto cego de toda representação. Questões que são absorvidas pelo cinema, uma vez que o próprio ato de filmar carrega o gesto de subtrair, recortar, deixar algo de fora da realidade.

É nesse sentido que, segundo Comolli (2008, p. 176), há sempre um não visível no filmado, algo que não é apreendido pela câmera, mas que participa da imagem enquanto resto, “[...] dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas”. Para o autor, naquilo que é filmado há sempre uma ausência, uma exterioridade intrínseca, sendo preciso mobilizar as operações no interior do filme para que o fora possa ser apreendido, seja acercando os silêncios ou deixando transparecer os vazios, as distâncias e os intervalos, para acessar, ou pelo menos sugerir, o interdito, o ainda não visto, através da construção narrativa. Dessa forma, aquilo que não é ainda filmável somado à restrição do recorte imposto pelo campo contribui para que o cinema seja compreendido enquanto articulação política, pois as operações que subtraem e recortam algo da realidade são também capazes de ressignificar discursos, interferir e desconstruir o que foi dado, o presumido, isto é, o mundo como se apresenta.

Interessa então como a concepção cinematográfica de um acontecimento, quando elaborada a partir daquilo que falta no traço posto em cena, interfere na compreensão dos eventos, convocando novas leituras, novas possibilidades de ressignificação dos documentos, sendo capaz de reconfigurar a experiência histórica do espectador. Portanto, buscaremos demonstrar como o filme, ao trazer para a construção narrativa os aspectos não visíveis ou ausentes, passa a ser entendido como uma reinscrição política, acercando a identidade narrativa através do traço que a supõe.

Somado a isto, a compreensão benjaminiana de que o passado não é descrito em sua precisão, mas sim articulado a partir daquilo que dele resta, sobrevive, enquanto uma “lembrança num instante de perigo”, como aborda Gagnebin (2006, p. 40), agrega à discussão questões centradas na forma como o filme interpela os materiais e arquivos na sua relação com o passado e com o presente, considerando os aspectos subjetivos dos desenhos, bem como a fragilidade e a impureza que os tornam não apenas denúncia da violência, mas rastro de uma presença que está sempre na iminência de desaparecer. Logo, se no percurso narrativo em *Apiyemiyeki?* o protagonismo gráfico é explorado de forma a estabelecer uma relação com o passado, trazendo camadas da história à superfície, os desenhos filmados, além de atuarem descortinando uma outra perspectiva, paralelamente, acabam por revelar a ausência de uma imagem que ali, historicamente, falta, depositando no filme os silêncios, a mudez e as opacidades da linguagem, expondo, assim, a temática da invisibilidade, da cegueira e do caráter espectral que acompanha todo traço e toda palavra.

Dito isto, para que possamos compreender como as potencialidades gráficas – aqui entendidas como reconfigurações no interior da linguagem – são capazes de atuar na concepção da identidade narrativa e na elaboração do passado, a partir das ausências e daquilo que falta, faremos uma análise fílmica dos fragmentos que contêm “figuras gráficas, representação da forma, contorno linear, traço ou linha”, seguindo a definição de Michaud (2013, p. 75), sejam eles desenhos ou palavras inscritas. Em continuidade, identificaremos dois marcadores: o ponto cego e o autorretrato, ambos presentes na concepção derridiana de uma experiência do desenho, através da qual é possível estabelecer um ponto de contato com o objeto de análise em seus desdobramentos como palavra e desenho.

Enquanto ferramenta analítica, estes marcadores auxiliam no entendimento de que tanto o desenho como a escrita carregam em sua constituição o acesso àquilo que não pode ser visto, mas somente apreendido como traço, em um movimento entre presença e ausência. Portanto, para que esse traço possa ser de alguma forma acessado, é preciso preservá-lo em retraçamento (*retrait*), ou seja, entre aquilo que comparece e se ausenta, “que se dá a ver e ao mesmo tempo se apaga” (Michaud, 2013, p. 89). Uma vez em retraçamento, a aproximação do traço se faz possível através de recursos como elipses e interrupções na construção narrativa. Dito isto, alcançamos estes

marcadores em linhas gráficas, desenhos, formas tipográficas, ilustrações, e em operações como movimentos da câmera, sobreposições e transições de foco que privilegiam as supressões e suspensões na composição da imagem.

Considerando o exposto, entendemos que a forma como o filme inscreve desenhos e palavras enquanto um recurso estético que explora o traço na construção da identidade narrativa, ao revelar as ausências, faltas e invisibilidades, articula-se como uma reinscrição política, conferindo uma outra espessura histórica, capaz de reconfigurar a experiência do espectador, como buscaremos demonstrar neste artigo.

O ponto cego

Com base nas observações de Schwade sobre a experiência etnográfica, conforme relatado por Da Silva Filho (2016, p. 50), torna-se evidente como os desenhos emergiram da necessidade da comunidade de narrar e recriar sua história recente, “[...] participar das aulas surgira a partir da necessidade que eles tinham de evidenciar as atrocidades cometidas pelos militares aos seus antepassados”. A escrita foi incorporada na comunidade de uma forma que ocorresse a apropriação da língua original enquanto registro escrito. Inicialmente surpresos com a possibilidade de transformar a oralidade em inscrição, como consta nos relatos, assim que as primeiras palavras e frases despontaram, os alunos indígenas que buscavam aprender o português abandonaram a ideia e se debruçaram nas possibilidades gráficas que sua própria língua oferecia como forma de testemunho.

Nos desenhos e nas palavras o que se vê é a história de resistência dos Waimiri-Atroari, que se materializa graficamente como memória, atravessa sua cosmologia e se reconfigura como inscrições do seu modo de vida, tradições e heranças ancestrais, bem como do seu enfrentamento e luta constante. Os desenhos que iam surgindo apresentavam cenas do cotidiano, fragmentos da natureza, mitologias e, sobretudo, as memórias da experiência traumática que causou a devastação tanto ao território quanto à população. Dito de outra forma, os desenhos passaram a ser um relato gráfico e silencioso da experiência violenta vivida pela comunidade, inscritos enquanto rememoração, compartilhados pela comunidade e sedimentados como memória coletiva.

Apiyemiyekî? é atravessado por uma estrutura em que estes desenhos são sobrepostos a paisagens, em um gesto que parece restituir ao objeto gráfico o território de sua origem; como se a materialidade do traço tomasse o lugar de uma presença, ou melhor, ali comparecesse como um rastro de uma ausência. Entretanto, essa mesma sobreposição (Fig. 1) interrompe a visualização completa do desenho, em um quase desaparecimento, levando ao jogo do ver, não ver e entrever as imagens. Da mesma forma, a proximidade da câmera, por vezes inquieta e apressada, ao percorrer os desenhos e as palavras, ainda que revele texturas, rasuras e espessuras, imprime um traçar que não se finaliza – nem o da câmera, nem o do gráfico inscrito –, uma espécie de recusa da própria imagem em sua integralidade, uma suspensão do visível.

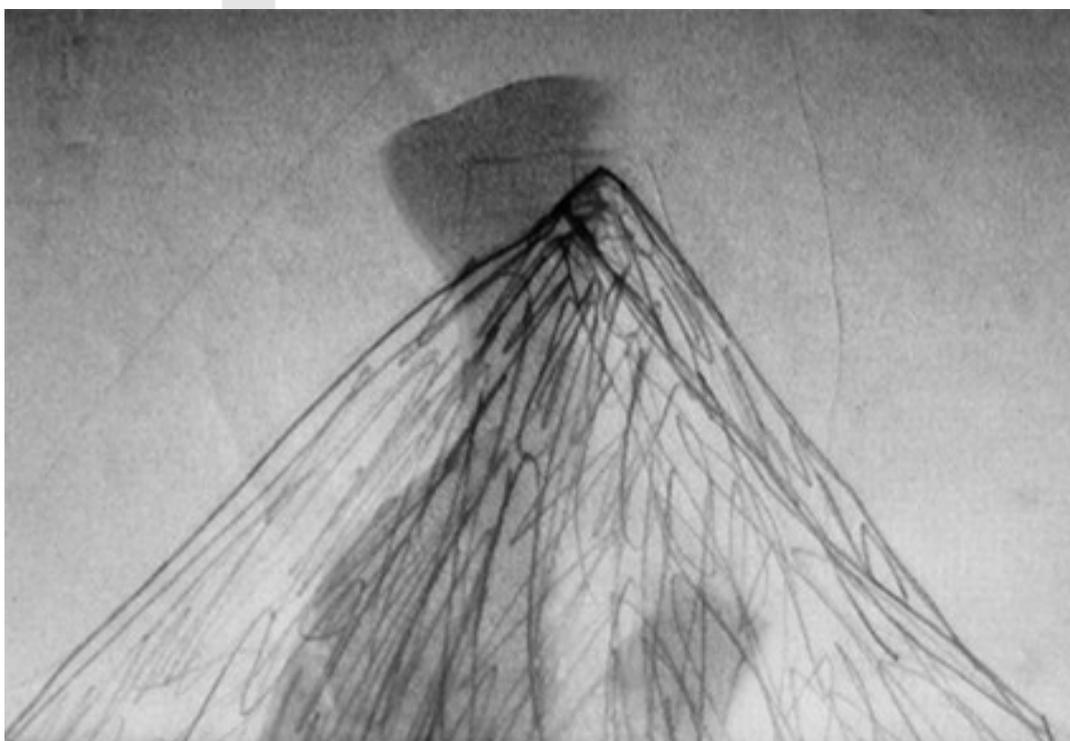


Figura 1. Sobreposição entre a obra do artista Alfredo Ceschiatti, intitulada “A Justiça”, e um desenho Waimiri-Atroari. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekî?* (2020) (tempo aproximado 01 min58s).

Quando os desenhos e as palavras, retirados do suporte, são colocados em evidência, o que parece translúcido, agora legível, vai além e acaba por revelar uma outra espessura: a do traço, da caligrafia desalinhada, porém pesada ao ponto de marcar o papel. Ali é possível ver rasuras, desenhos apagados, refeitos, riscos profundos, vincos no papel, revelando o peso da mão, vestígio de um

corpo marcado e silenciado (Fig. 2). Neste traçar, é possível identificar um gesto orientado pela memória, atravessado pela ausência daquilo que foi testemunha, revelando as tentativas de se aproximar, através do desenho, da imagem que não está mais diante dos olhos.

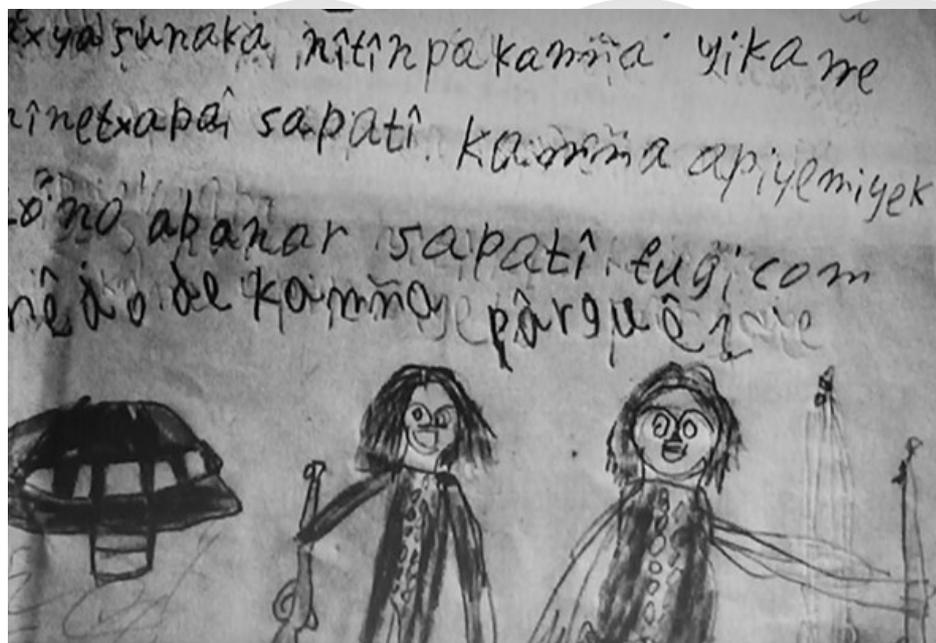


Figura 2. Caligrafia Kina. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 17min23s).

Estas variações em torno da ausência são o que aproxima esta reflexão da perspectiva derridiana acerca do desenho, desenvolvida no texto *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*⁶, no qual o autor coloca em discussão as relações que condicionam a visibilidade e a forma como o invisível impulsiona o visível, questionando a asserção do ver e demonstrando uma outra forma de apreensão daquilo que é visto e do não visto em uma imagem. Atravessado pelo tema da cegueira, o texto expõe a invisibilidade presente no visível, o invisível do desenho, demonstrando como o traço relaciona-se com a memória, como o desenho e a escrita acontecem na margem do ver, ou seja, de um não ver para ver. Para tanto, parte de três pontos: da observação da experiência do gesto puro mobilizado no ato de desenhar; da constatação de que todo traço carrega uma ausência, um ocultamento; e daquilo que o autor chama de retórica do traço, quando palavras invisíveis rompem a linha do traço fazendo emergir uma voz fantasmática (Nass, 2015).

RONNA, Giulianna; GUTFREIND; Cristiane Freitas. O traço como reinscrição política no filme *Apiyemiyekí?*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45323>>

O primeiro aspecto da invisibilidade presente no desenho, baseado na origem do gesto, expõe a forma como o desenhista, impedido de ver e desenhar simultaneamente, antes olha e depois desenha, observa e então traça a partir de uma lembrança, ou seja, no instante do traçar, a coisa representada já não é mais vista. Portanto, todo traço carrega uma cegueira, uma escuridão própria. Dessa forma, supondo uma invisibilidade inerente, o desenho convoca a suspensão do olhar como condição do seu existir, retendo o registro do ponto cego que acompanha a visão. Esta “experiência do engeguencimento” (Michaud, 2013, p. 103) também é sublinhada como essencial para o entendimento do desenho enquanto rastro, uma vez que o deixar de ver para registrar e desenhar relaciona-se com o traço na medida em que este é posto como uma outra forma de apreensão, na qual a invisibilidade torna-se parte do visível.

De igual natureza, quando o assunto é somente lembrança, o desenho de memória, ao buscar em uma imagem mental o modelo da representação, acomoda-se nesse pensamento, também revelando o aspecto espectral do traço, diluído entre o que foi visto, o lembrado e o esquecido; nem presença, nem ausência, mas o registro de uma espectralidade do vivido. *Apiyemiyeki?*, nesse contexto, partindo dos desenhos elaborados em um espaço da cegueira, daquilo que não é mais visto, mas sim rememorado, põe em cena um testemunho gráfico, exterior ao campo de visão, evocando toda riqueza plástica, subjetiva e imagética do traço, bem como a fragilidade da memória, uma vez rastro inscrito na tensão entre presença e ausência, presente e passado esquecido.

Quando os desenhos são reconfigurados na construção narrativa, a visibilidade posta em cena, em suas interrupções e desvios, abre-se a possibilidades, a acessos diversos, visto que o próprio excesso de desenhos é resignificado pelas sobreposições cuidadosamente elaboradas. O que remete à hipótese presente na experiência do desenho, chamada de “abocular” (Michaud, 2013, p. 71), fundamentada na própria natureza do aparelho óptico – quando a visão é interrompida pelo olho que abre, fecha, pestaneja – para demonstrar como a obscuridade ali presente acaba transportando um aspecto intervalar, sombrio e fragmentário para o traço; logo, para um pensamento enquanto escritura, essencialmente interrompido, buscando as brechas, as falhas e os desvios. *Apiyemiyeki?* responde a essa lógica assegurando que o registro gráfico das memórias e relatos, em sua essência intervalar, inerente ao próprio traço, alcance também as lacunas e os silenciamentos historicamente impostos.

Conforme Gomes da Silva Filho (2016, p. 51), as tentativas de apagamento, tanto histórico como identitário dos Waimiri-Atroari, ocorreram em diversas instâncias, o que inclui a imposição da língua portuguesa e a supressão das memórias durante um período que antecedeu o projeto educacional dos missionários. Com a chegada do casal Schwade, essa situação passou por transformações significativas, uma vez que eles incentivaram o registro gráfico das memórias e a reapropriação da língua original por meio de sua expressão escrita. A missão visava expandir o acesso ao que estava sendo produzido, com o intuito de possibilitar que o testemunho gráfico do genocídio e da violência obtivesse relevância social e política. Isso se devia ao fato de que as inscrições reforçavam os “vínculos étnicos, na medida em que reafirmavam o pertencimento do grupo em meio às agressões por parte do Estado brasileiro”. Nesse contexto, aquilo que foi produzido graficamente pela comunidade indígena permitiu que a memória fosse preservada, articulando-se tanto como premissa de conhecimento histórico como forma de resistência. É relevante destacar que o conteúdo resultante dos desenhos tornou-se tão potente como documento e testemunho da violência que não tardou muito para que Egydio e Doroti fossem retirados do projeto pela FUNAI, interrompendo a missão como um todo em 1986.

Em algumas instâncias, esses silenciamentos e apagamentos presentes na história da comunidade perpassam a composição fílmica, manifestando-se tanto como resto, conforme mencionado por Comolli (2008), através do aspecto não visível do que é filmado, quanto na própria qualidade espectral do traço. Dito de outra forma, no filme, podemos supor um fora que se insinua através dos rastros, da caligrafia marcada, dos riscos apagados e dos traços refeitos, sendo também possível alcançar esse exterior em operação que sobrepõe paisagem e desenhos. A exemplo, quando o rio⁷ invade o traço (Fig. 3), reforça a compreensão de que algo externo circunda o traçado, algo outro que a ele pertence e nele interfere. Podemos ver o formato, as bordas, as espessuras e as cores, mas o traço permanece invisível e o que resta escapa ao desenho. Michaud (2013) recorre ao *parergon* derridiano para auxiliar no entendimento dessa ausência, desse exterior à obra (*ergon*), porém pertencente a mesma, algo que participa e atua nos sentidos ainda que extrinsecamente.

Estas possibilidades presentes na composição fílmica correspondem ao segundo aspecto da invisibilidade do desenho, focado no próprio traço, naquilo que permanece eclipsado, oculto, em retraimento (*retrait*). O desenho não estaria apenas representando um tema, mas também dando a ver

uma experiência do limite, uma divisão, uma fronteira daquilo que foi traçado, daquilo que é ao mesmo tempo condição de visibilidade e apagamento. O traço não seria o risco do desenho, a espessura, mas sim, a “diferencialidade” (Michaud, 2013, p. 99), o limite que, uma vez traço, já não é visível. Aquilo que se torna visibilidade e deixa um rastro não é o que foi desenhado, é o que ali não pode ser visto, somente apreendido. Sendo assim, o que nos interpela e nos olha em um desenho é uma coisa outra, além do visível, um ponto cego, que emerge da própria ausência que no gráfico permanece.



Figura 3. Sobreposição rio e inscrições gráficas. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 17min51s).

Por fim, a retórica do traço, o terceiro aspecto do pensamento do desenho, expondo a invisibilidade a partir das palavras ausentes, traz para a reflexão o tema do ver e do dizer; a relação das palavras, ainda que invisíveis, com o visível do traço; a condição transcendental de todo desenho (Nass, 2015). O que é posto em discussão é a tese derridiana da sobreposição das palavras sobre a imagem, de um invisível sobre o visível, do dizer sobre o ver, seja palavra inscrita ou uma voz fantasmática que emerge do silêncio gráfico. O traço seria sempre acompanhado por um ressoar, um sussurro, uma voz muda presente na invisibilidade do desenho. Nesse sentido, o que assombra o visível que aparece no traço, na caligrafia que escreve *Apiyemiyekí?* Para onde aponta o espaço,

o limite das bordas, a espessura gráfica da pergunta retirada dos desenhos e posta em protagonismo no título do filme? A palavra, capaz de substituir o silêncio do outro, em esforço para capturar um sussurro ou grito, também reproduz a relação do visível e do invisível pela qual todo desenho se constitui; aquilo que não é visto, mas lá está, um ponto cego que se insinua.

Ao longo de todo o percurso narrativo, se podemos ver nos desenhos formas de moradias, elementos da natureza (tempo aproximado 15min47s), animais, gestuais da caça, aviões e árvores, objetos nomeados por uma caligrafia marcada (tempo aproximado 08min06s), também é possível apreender algo outro contido nas particularidades gráficas, como se o gráfico assumisse uma outra inflexão por meio dos formatos das letras, das cores irreais e das espessuras dos riscos. Ao acercarmos um exterior ao traço, através da invisibilidade das palavras não ditas, reforçado pelas operações que fragmentam e dissolvem as imagens, acessamos não somente a concretude do desenho, mas as suas possibilidades, permitindo que outros sentidos se liguem às camadas narrativas e reconfigurem a experiência histórica do espectador.

Este aspecto fragmentário, mobilizado pela montagem – pela justaposição de espessuras temporais distintas –, impede uma leitura totalizante e linear da história, favorecendo que a elaboração do passado ocorra em um movimento contínuo, a partir de um tempo inacabado em permanente construção no presente. Dessa forma, ao expor parte de uma história interrompida e fraturada, os testemunhos gráficos são compreendidos também como premissas do conhecimento histórico, seja na forma como o filme reconfigura as temporalidades, aproximando-se do tempo desarticulado e relacional do ocorrido, seja na forma como as subjetividades dos sujeitos são abordadas, interrompendo a representação de uma identidade fixa e unificada. Assim, o filme articula-se como um espaço de potencialização para uma reescrita crítica e política.

O autorretrato

Segundo Lagrou (2009) a representação gráfica e imagética de muitas comunidades indígenas, em suas geometrias inspiradas em formas e texturas presentes na natureza como espinhos, folhas, pegadas, escamas, entre outros, também são lidas a partir das cosmologias que as tornaram possíveis. Para muitas etnias, a imagem relaciona-se tanto com o não visível como com a presença dos que se tornam visíveis, sejam humanos, animais ou seres míticos, assegurando a boa convivência e

o bem-estar dos seres e da coletividade. Muitos dos desenhos revelam conteúdos simbólicos como caminhos, acessos a diferentes mundos, ao outro, a distintas temporalidades; recontam histórias ancestrais, reconfigurando as narrativas orais, considerando as concepções amazônicas da realidade e do mundo. A autora refere-se aos padrões que interrompem as linhas, os traços, como uma valorização da capacidade imaginativa, como uma técnica de representação que faz o outro participar do desenho finalizando-o mentalmente, bem como uma alusão ao mundo invisível.

A diversidade gráfica e imagética presente nos povos tradicionalmente ágrafos relaciona-se com a memória e com outras formas de narrar e registrar o conhecimento. Segundo a autora, a partir do seu olhar etnológico para as artes indígenas, as expressões estéticas presentes na pintura corporal, no artesanato e vestimentas comunicam uma percepção muito peculiar que se relaciona com a capacidade da visão de assumir diferentes possibilidades frente à simultaneidade de mundos e realidades. O que nos auxilia a compreender os desenhos produzidos pelos Waimiri-Atroari, ainda que dentro de um contexto específico e em outro suporte, também como parte de uma produção que tem em sua especificidade a ideia de construir mundos e estabelecer caminhos de acesso ao outro. Como expõe Lagrou (1996, p. 106), na produção estética indígena, a funcionalidade e contemplação atuam lado a lado para que a imagem possa agir, transformando e recriando o que está no seu entorno: “Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição ainda a ser aprendida com a arte dos ameríndios.”

Nesse contexto, para pensarmos os desenhos e as palavras inscritas como uma autorrepresentação, partimos das considerações de Michaud (2013, p. 104) acerca daquilo que é considerado uma autografia. Para a autora, tal conceito relaciona-se com a origem e com o propósito da inscrição, sendo menos um “escrever sobre si do que um escrever-se”, o que aproxima a autorrepresentação gráfica do seu caráter de rastro e resto na imagem. *Apiyemiyekí?* corresponde a esta concepção autográfica quando justapõe diferentes enquadramentos, modificando a composição dos desenhos, sobrepondo palavras, duplicando e espelhando as imagens, em operações que sugerem um exterior à imagem, indicando uma falta e mantendo, assim, o traço distante de qualquer reconstrução.

Para Derrida (2010) o autorretrato é uma questão teórica e uma hipótese do pensamento do desenho, uma vez que a cegueira, inerente à origem do traço, é ainda mais evidente nas tentativas de autorrepresentação em que há a interrupção do ver para desenhar. O autorretrato pressupõe

sua própria ruína, pois todo desenho que busca uma autorrepresentação falha, põe em dúvida o que foi traçado, não apenas pelas ausências e pelo engeguecimento do gesto, mas pelas possibilidades do que é dado a ver, para além do traço, como visibilidade. Dessa forma, acaba alcançando somente uma identidade fantasmática na sua tentativa de representação, solicitando da palavra o suporte e o testemunho que assegurem a modulação autorrepresentativa. Entretanto, a palavra também carrega o aspecto da impossibilidade e da invisibilidade, uma vez que não há dissociação entre traço e palavra, nem tão pouco do pensamento e da escritura. Igualmente, o autorretrato e a autografia aparecem na concepção derridiana do pensamento do desenho na perspectiva também da escrita, visto que toda reflexão sobre o desenho aplica-se, para o autor, à palavra inscrita.

Sendo a palavra capaz de atuar na construção de uma identidade narrativa, na medida em que nomeia e, ao mesmo tempo, incorpora os aspectos não visíveis da escritura, dando a ver algo outro, além do discurso, podemos observar no filme, quando a espessura da linguagem é explorada visualmente através da palavra e do traço, como tanto o visível quanto o legível da palavra operam um desvio, capaz de revelar uma escrita enquanto gesto, naquilo que do ato sobrevive (Fig. 4). A caligrafia dispersa, duplicada em si mesma, por vezes apagada, ou reforçada por uma operação cromática, não apenas transcreve uma linguagem, mas relaciona-se com o fluxo narrativo, revelando o que ali sobrevive enquanto traço, portanto, reconfigurando o que é retratado.

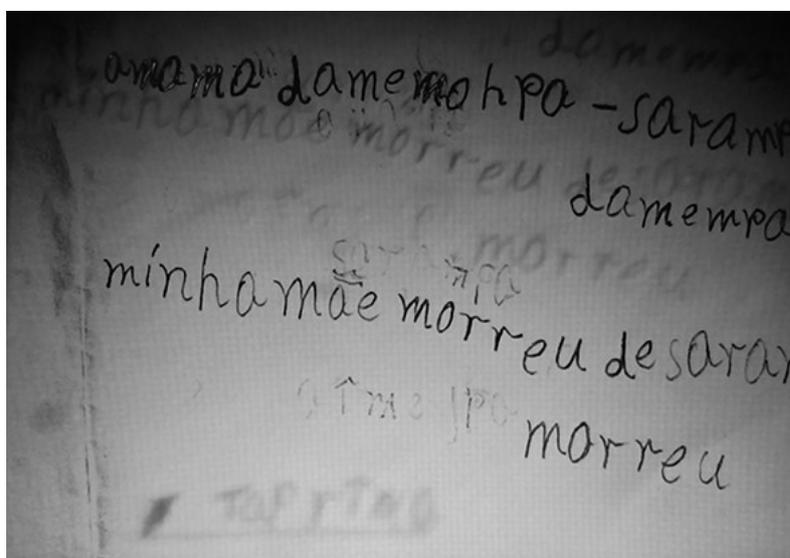


Figura 4. Caligrafia duplicada. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 07min47s).

No contexto do ensino da escrita nas comunidades indígenas, torna-se relevante mencionar a tese de doutorado de Josélia Gomes Neves, intitulada “Cultura escrita em contextos indígenas” (2009). O texto explora diversas perspectivas sobre as implicações desse processo, discutindo correntes de pensamento que abordam tanto as desvantagens culturais resultantes da transição da tradição oral para a escrita quanto os ganhos associados a aspectos como a memória e a identidade. A autora propõe que, ao abordarmos a introdução da escrita em uma comunidade de tradição oral, é crucial ponderar sobre as assimetrias e desequilíbrios entre os sistemas de expressão, ainda que se evite uma perspectiva unidirecional e dicotômica. Nesse sentido, com o propósito deste estudo que analisa e investiga a interação entre desenhos e palavras no contexto fílmico, consideramos a perspectiva derridiana acerca da escritura e do pensamento do desenho a partir das correspondências entre palavra e traço gráfico, uma vez que os desenhos aqui investigados emergiram ao lado das palavras durante o processo de alfabetização.

Nessa abordagem, nos interessa a forma como Derrida (1973) desfez as oposições presença/ausência e fala/escrita, desconstruindo o privilégio da voz (*phoné*) em sua crítica ao fonocentrismo, no qual a fala seria o modo mais autêntico de acesso ao conhecimento e a escrita, uma simples derivação, representação material daquilo que é dito. Para o autor, esta concepção refletiria a predominância da presença sobre a ausência, do agora sobre o porvir, do falado sobre o escrito, obscurecendo ou reforçando relações de poder presentes em textos e discursos. Tal descentralização questiona a estabilidade da linguagem, reconhecendo na escrita, em sua complexa relação com a representação, um modo de subverter e desestabilizar formas dominantes de conhecimento e poder.

Desse modo, considerando a linguagem instável, fragmentada, e os sentidos suspensos e constantemente adiados, Derrida (1973) identifica na contingência e na indeterminação que sustenta a multiplicidade e a contrariedade dos possíveis da palavra a capacidade da escrita em interferir e subverter o entendimento do que é dado, do sujeito, do mundo e da história. O que está sendo provocado com essa noção de escritura, e que interessa para este artigo, é a deslocação na relação que a materialidade da palavra estabelece com o fora, com o exterior, contaminando as possibilidades de sentido e desenhando-se, não como uma presença, nem uma ausência, mas como um assombro, um espectro.

Se todo retrato, em seu traço gráfico, supõe um exterior como possibilidade, tanto para sua elaboração como também sua autenticação, irá carregar sempre um aspecto hipotético, solicitando que um outro o testemunhe e garanta alguma identificação. Portanto, exceder os limites internos do desenho, em sua elaboração e leitura é, ao mesmo tempo, arruinar a certeza de uma identidade (Michaud, 2013) e assegurar a alteridade que acompanha a obra, seja um rosto ou uma figura que se intitule uma autorrepresentação. Nesse sentido, um recurso que o filme trabalha de forma consistente são as variações pelas quais os desenhos são vistos (Fig. 5): folheados, manuseados lentamente; digitalizados, sob olhar e a voz em *off* do arquivista; sobrepostos à outras imagens, quase entalhados; duplicados neles mesmos. Essas formas de ver remetem à tensão estruturante da pluralidade de olhares que o pensamento do desenho explora.



Figura 5. Uma das variações pelas quais os desenhos são vistos: folheados e manuseados lentamente.
Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (2020) (tempo aproximado 07min25s).

Considerando a proposição de subtrair do desenho qualquer “desígnio”, apagar da linha, da figura gráfica, todo propósito ou especulação, como Michaud (2013, p. 71) sublinha, alcança a experiência de um “nada a ver” (*rien à voir*), não porque nada mostra, mas porque o que faz ver está além do visível. Essa compreensão de que aquilo que o desenho mostra como visibilidade é o próprio invisível irreduzível ao visível – algo que se coloca no limite do traço, na relação entre o visto e aquilo que o condiciona e sustenta – é o que impede uma apreensão única da identidade narrativa elaborada no filme, tendo como suporte os desenhos e as autografias postas em cena.

Se a identidade narrativa é aquilo que interpõe a história e a ficção, procurando elaborar uma resposta à questão quem é, quem foi, seja um indivíduo ou comunidade, como desenvolve Ricoeur (2010), a resposta narrativa vai sempre se valer de elementos que indicam a presença ou a ausência de um outro, seja ele um sujeito ou o próprio tempo histórico. Do ponto de vista de uma escrita histórica, o autor levanta questões que nos interessam acerca da reapropriação do passado a partir do testemunho em sua extensão memorialística e narrativa. Para Ricoeur (2007), nesse contexto, a noção de ausência, como aquilo que falta – o esquecimento –, ou a distância temporal de um passado que se insinua sempre como algo que não está mais presente, impele o esforço da memória de reconstituição, ao mesmo tempo em que impede sua totalização. Nesse sentido, a fragilidade tanto da memória como do testemunho e do arquivo encontra expressão nas lacunas, nos intervalos e na espectralidade que é acionada pelo desenho e pela palavra presentes na construção fílmica. A exemplo, a forma corpórea sobreposta à imagem da rodovia (Fig. 6) é posta em cena como se encarasse a robustez e as consequências violentas empreendidas durante as obras, dissolvendo temporalidades e lembrando que algo ali falta e sobrevive através do desenho. Nesse confronto, o entrelaçamento de visualidades e de tempos distintos acusa uma ausência e ao mesmo tempo resgata uma presença daquilo que não é visto da construção da rodovia Manaus-Santarém, ainda hoje inacabada, mas que ali resiste e se impõe enquanto traço.



Figura 6. Formas de resistência: sobreposição desenho e rodovia. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyekí?* (tempo aproximado 20min 25s).

Nas reflexões sobre as formas de ver, Derrida (2010) confere aos olhos aquilo que ele considera mais essencial que o próprio ver: a capacidade de chorar. As lágrimas seriam o acesso à uma luz, a um olhar que está no interior; um véu que encobre a vista, revelando aquilo que é próprio do olho, a invisibilidade. O filme, ao trazer a ilustração do Cacique Maroaga, chefe dos Waimiri-Atroari, feita pelo artista Dió, passa a sugerir a experiência das lágrimas no interior do espaço fílmico (Fig. 7), ao mesmo tempo em que assume aspectos ligados à memória, revelando vestígios de uma voz que sobrevive e se transforma, tanto no eco da oralidade concreta do educador como do próprio silêncio gráfico.

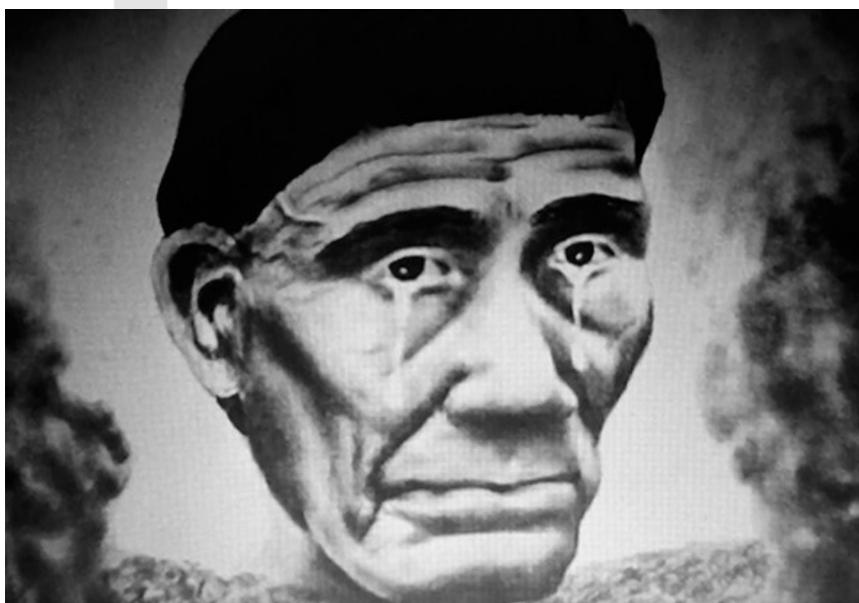


Figura 7. Ilustração do artista Dió. Fonte: fotograma do filme *Apiyemiyeki?* (2020) (tempo aproximado 11min36s).

Vale acrescentar que a invisibilidade é entendida, na perspectiva derridiana, não como oposição à visibilidade, mas como condição do próprio visível, como aquilo que não o interrompe, mas dele participa e contamina. Se ao longo do filme a experiência da invisibilidade pode ser apreendida em sua condição de impossibilidade, a partir da escrita e do traço, acaba também favorecendo o aspecto disjuntivo da visualidade. É da relação instável entre desenhos e palavras no interior da imagem que encontramos a possibilidade de uma reescrita política e histórica. Em outros termos,

a resistência do traço na composição narrativa do autorretrato interfere na forma como a identidade é apreendida, possibilitando que o desenho e a palavra resistam à uma visualidade reduzida ao descritivo, incorporando ao material de arquivo presente no filme uma outra sobrevivência que se relaciona com o passado e com a história por múltiplas camadas de sentido.

Considerações finais

Durante todo o percurso narrativo de *Apiyemiyekî?*, os desenhos justapostos, duplicados e expandidos em fragmentos de textos, palavras e imagens, são interrompidos e suspensos. Esta composição acarreta relações e desvios, pelos quais novas possibilidades de leitura e de apreensão despontam no traço.

Quando este fluxo de desenhos se assume como relato gráfico e silencioso da violência a que os Waimiri-Atroari foram submetidos, colocando-se no lugar de uma imagem que falta, paradoxalmente, aciona o ponto cego e a invisibilidade presentes no traço. Tal articulação é o que permite a participação de um exterior à imagem na constituição da visualidade, impedindo a reconstrução do traço em sua totalidade e reafirmando sua resistência enquanto testemunho histórico.

Por conseguinte, os desenhos e as palavras, entendidos como autografias da comunidade em decorrência da relação com o propósito de inscreverem-se como rastro e restos de memória, impedem a apreensão única da identidade narrativa. Dito de outra maneira, o filme permite o acesso a uma identidade fraturada e dissolvida por camadas temporais distintas, refreando qualquer tentativa de uma compreensão linear da história.

Valendo-se da espectralidade do desenho, *Apiyemiyekî?* reconfigura a experiência histórica do espectador a partir de uma falta, de uma ausência, funcionando como uma reinscrição política capaz de mobilizar uma pluralidade de pontos de vista. Da mesma forma, as operações de recorte e subtração no interior do filme contribuem para que as subjetividades dos sujeitos históricos sejam abordadas a partir desse exterior à imagem, o que irá interferir também na elaboração do passado e da história.

Ao absorver todo um vocabulário gráfico, seja ele desenho, letras ou gestos de escrita e leitura, o filme acaba interrogando os aspectos históricos e subjetivos daquilo que se propõe a narrar, a partir do que resta na imagem enquanto traço inscrito. Por conta disso, aproxima-se de questões como a fragilidade da memória, do testemunho, da construção das identidades e da própria insuficiência da linguagem ao narrar o trauma e a dor. Como podemos ver na relação entre o visto e o não visto que o contorno linear e fantasmático da pergunta, ainda sem respostas, *Apiyemiyekí?* sugere: um movimento entre a impossibilidade de narrar e a possibilidade de um porvir da imagem.

Referências

APIYEMIYEKÍ? Direção: Ana Vaz. Produção: Olivier Marboeuf, Ana Vaz, Anže Peršin, Annemiek van Gorp, Rene Goossens. Brasil/França: Tenar Projects; Spectre Productions; De Productie, 2020. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/apiyemiyeki>. Acesso em: 24 out. 2023.

APIYEMIYEKÍ? Conversa com a Diretora: Q&A with Ana Vaz. Entrevistador: Leonardo Camera. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal FestCurtasBH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6M5IVubrnMw>. Acesso em: 24 out. 2023.

BALBINA no País da Impunidade. Direção de Rogelio Casado. [S. l.: s. n.], 1989. 1 vídeo (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2v40-zvNW0k>. Acesso em: 24 out. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA SILVA FILHO, Eduardo Gomes. Egydio Schwade: um intelectual à serviço dos índios. **Canoa do Tempo**, v. 10, n. 1, p. 176-197, 2018. Disponível em: https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Canoa_do_Tempo/article/view/4113. Acesso em: 24 out. 2023.

DA SILVA FILHO, Eduardo Gomes. A escrita Waimiri-Atroari, uma etnografia da etnologia indígena: memórias e a construção social da resistência. **Muirakitã: Revista de Letras e Humanidades**, v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/view/730>. Acesso em: 24 out. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego**: o auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

LAGROU, Els. Desenho e pintura corporal. In: LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3762631/mod_resource/content/1/LAGROU%20Cap.%204.pdf. Acesso em: 10 jul. 2023.

MÄHLER-NAKASHIMA, Henry Albert Yukio. **Por que *kamña* matou *Kiña*?** A Retórica Indigenista Estatal, a FUNAI e os Waimiri-Atroari (1967-1988). 2022. 460 p. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/26096>. Acesso em: 24 out. 2023.

MICHAUD, Ginette. "(Sem) desígnio – o desenho": reler *Mémoires d'Aveugle* de Jacques Derrida. **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 43, p. 71-122. 2013. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_publicacoes/sem_designio. Acesso em: 05 jan. 2022.

NASS, Michael. A noite do desenho: fé e saber em *Memórias de Cego* de Jacques Derrida. **Revista Ensaios Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. XI, p. 9-21, 2015. Disponível em: <http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo11/MichaelNass.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2022.

NEVES, Josélia Gome. **Cultura escrita em contextos indígenas**. 2009. 369 p. Tese (Doutorado em Educação Escolar) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/101579/neves_jg_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 24 out. 2023.

REIS, Wilson C. Braga; SCHWADE, Egydio Paul. **1º Relatório do Comitê Estadual da Verdade**: o genocídio do povo Waimiri-Atroari. Manaus: Comitê da Verdade do Amazonas, 2012. 92 p. Disponível em: https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/estadauais/1r_cv_am_waimiri_atroari.pdf. Acesso em: 24 out. 2023.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: Martins Fontes. 2010.

RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

NOTAS

1 Exposição realizada em 2019, com curadoria e pesquisa de Ana Pato, em parceria com o Memorial da Resistência no Sesc Belenzinho em São Paulo, reunindo obras elaboradas a partir de arquivos referentes ao período autoritário no Brasil (1964-1985). No processo de construção, a diretora e artista visual Ana Vaz realizou uma intensa pesquisa, consultando imagens e registros das lutas amazônicas no Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) e, posteriormente, nos arquivos da Casa da Cultura do Urubuí (CACUI) (Apiyemiyekî? Conversa..., 2020). Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/exposicao-meta-arquivo/>.

2 Egydio Schwade, filósofo, teólogo e indigenista, integrou na década de 1960 a OPAN (Operação Anchieta, hoje Operação Amazônia Nativa), fundando o Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Ao lado de sua esposa, a também indigenista Doroti Alice Müller Schwade, comprometeu-se com a causa das comunidades indígenas, conduzindo ações de grande relevância nos anos 1980. Nesse período, o casal denunciou internacionalmente, no Tribunal Russell, o genocídio que estava sendo perpetrado contra as populações nativas do Brasil, o que incluía a situação dos Waimiri-Atroari. É também o responsável pela criação do Comitê Estadual da Verdade Memória e Justiça do Amazonas, uma organização sem fins lucrativos, que se concentra na exposição do genocídio sistêmico que atingiu essa etnia (Da Silva Filho, 2018).

3 Povo indígena que habita o sudeste do estado brasileiro de Roraima e o nordeste do estado brasileiro do Amazonas.

4 Conforme abordado por Henry Albert Yukio Mähler-Nakashima (2022, p. 192), nos desenhos produzidos durante o período de alfabetização, é possível identificar inscrições em kiñayara, o idioma da etnia em questão, com designações de animais, plantas e objetos, além de indagações, textos e breves narrativas que capturam uma outra perspectiva em relação às transformações que a comunidade passou com a chegada dos não indígenas. O autor expõe como a experiência dos indigenistas Doroti e Egydio alcançou a tradução do que os Kinja registraram nos desenhos “a partir da representação em si e de palavras como ‘Kiña’, ‘kamña’, ‘Tikiriya’, ‘mudí’ e o nome da liderança Maiká”, ao lado de palavras em português para representar “governo” ou “cidade”, inexistentes na língua original. Entre as palavras, as que mais aparecem são “mudí” ou “mídí”, com o significado de “casa”; “bakhapa”, referindo-se ao ato de matar; “kamña”, “brancos” ou “civilizados”; “Kiña”, sua autodeterminação; e “Por que?”, grafada como “apiyme”, “apiyeme”, “apiyemiyekî”, “apiyemiyeke”, utilizada no questionamento constante ao casal Schwade indagando o motivo dos ataques dos *kaminja*, os homens brancos.

5 Em 1905, os pesquisadores alemães Georg Hübner e Theodor Koch-Grünberg fizeram uma estimativa da população dos Waimiri-Atroari, calculando-a em cerca de 6.000 pessoas. Em 1968, o Padre João Giovanni Calleri conduziu o primeiro levantamento para a FUNAI, estimando o número em 3.000 indivíduos. Em 1972, essa cifra permaneceu constante, mas logo diminuiu para menos de 1.000 apenas dois anos depois. Em 1983, o pesquisador da UNB Stephen Grant Baines documentou a existência de 332 sobreviventes, dos quais 216 eram crianças ou jovens. A partir de 1984, a população dos Waimiri-Atroari começou a se recuperar, conforme indicado por Reis e Schwade (2012).

6 De acordo com Nass (2015), Derrida foi o primeiro não artista convidado pelo museu do Louvre, em 1990, a participar como curador de uma exposição chamada “Parti Pris”, cujo formato foi elaborado especialmente para intelectuais que estavam distantes do cenário artístico convencional. Derrida selecionou nos porões do museu desenhos e pinturas com o tema do cegamento (l’aveuglement) e da cegueira (cécité). Além disso, escreveu o texto do catálogo, no qual discutiu as obras em exposição, explorando a relação entre o visível e o invisível. Esse trabalho resultou no texto *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*.

7 A Terra Indígena Waimiri-Atroari está situada na bacia do rio Uatumã, um dos mais importantes da Amazônia central. No entanto, essa geografia foi impactada drasticamente em 1987 com a construção da Hidroelétrica de Balbina, o que resultou na devastação da vegetação na área, no comprometimento da fauna local e na inundação das nascentes onde viviam os Waimiri-Atroari (Casado, 1989).

Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe

*Improvisation and Incarnation in the Les Copiaus
of Jacques Copeau: The Child's Game, the Actor,
and the Trance*

*Improvisation et incarnation chez Les Copiaus de
Jacques Copeau: le jeu de l'enfant, l'acteur et la
trance*

Rodrigo Cardoso Scalari

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

E-mail: rscalari@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6163-1744>

RESUMO

O artigo identifica as origens das noções de improvisação e de encarnação tais como elas foram propostas por Jacques Copeau ao grupo *Les Copiaus*. Evidenciam-se as críticas de Copeau aos modos de se fazer e de se aprender teatro na França do início do século XX, as observações do diretor-pedagogo sobre os jogos infantis de seus filhos e as ligações entre algumas dinâmicas destes e aquelas contidas nas práticas do *Les Copiaus*, dando-se especial atenção à ideia de transe. Conclui-se que o jogo infantil lançou as bases para uma improvisação imersiva nos *Copiaus*, bem como contribuiu para o entendimento de que um personagem dramático pode prescindir de um texto teatral dado *a priori*, fundamento que influencia práticas teatrais até os dias de hoje.

Palavras-chave: *Les Copiaus. Jogo infantil. Encarnação. Improvisação. Transe.*

ABSTRACT

The paper identifies the origins of notions of improvisation and incarnation as they were proposed by Jacques Copeau to the group *Les Copiaus*. It highlights Copeau's criticism of

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

the methods of doing and learning theatre in early twentieth-century France, the director-pedagogue's observations on his children's games, and the connections between some of the dynamics of these games and those contained in the practices of *Les Copiaus*, paying special attention to the idea of trance. We conclude that children's play laid the foundations for an immersive improvisation in *Les Copiaus* as well as contributed to the understanding that a dramatic character can dispense with an a priori given theatrical text, a foundation that influences theatrical practices until nowadays.

Keywords: *Les Copiaus. Children's play. Incarnation. Improvisation. Trance.*

RÉSUMÉ

L'article identifie les origines des notions d'improvisation et d'incarnation telles qu'elles ont été proposées par Jacques Copeau à la troupe *Les Copiaus*. Il met en lumière les critiques de Copeau sur les façons de faire et d'apprendre le théâtre dans la France du début du XX^e siècle, les observations du metteur en scène-pédagogue sur les jeux de ses enfants et les liens entre certaines dynamiques de ces jeux et celles contenues dans les pratiques des *Copiaus*, en accordant une attention particulière à la notion de transe. Nous concluons que le jeu des enfants a posé les bases d'une improvisation immersive dans *Les Copiaus* et a contribué à faire comprendre qu'un personnage dramatique peut se passer d'un texte théâtral donné a priori, un fondement qui influence les pratiques théâtrales jusqu'à présent.

Mots clés : *Les Copiaus. Jeu d'enfants. Incarnation. Improvisation. Transe.*

Introdução

*Drama é ação, o ator deve agir, com continuidade.
O texto não vem antes, mas vive de acordo com a lei do
personagem com o qual se está preenchido.*

– Suzanne Bing

(Copeau, *Fonds Copeau, Boîte 2, Dossier 1*)

Em recente publicação,¹ tratei de expor a noção de instinto dramático nas pesquisas sobre atuação de Jacques Copeau, conceito derivado de uma crença nos dons naturais da criança para o teatro, o que leva Copeau a colocar ao nível dos instintos esta capacidade que a criança tem de se transportar para um ser fictício, com a qual o ator deve se reconectar. Mas, se o instinto dramático se evidencia na aptidão infantil para “viver na pele de um outro” quando brinca, a Jacques Copeau não fascina apenas o fato de a criança ser capaz de operar esta transferência de seu eu para o personagem que ela faz de conta ser. Tão importante quanto isso é a capacidade que a criança tem, uma vez feita a transferência, de permanecer no universo lúdico que ela própria cria, improvisando longamente e atingindo uma verdadeira encarnação. Mais uma vez veremos como a criança operou como modelo para o ator na pesquisa sobre a atuação feita por Jacques Copeau,² tendo as brincadeiras de seus filhos revelado ao pesquisador as bases de um tipo de improvisação e de um estado de encarnação de seres ficcionais que passam a predominar sobretudo durante a empreitada dos *Les Copiaus* na Borgonha, envolvendo os atores em práticas que os conduziam a um estado próximo ao transe.

Este artigo apresenta parte dos resultados de minha pesquisa de doutorado, cuja tese, intitulada *L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier*,³ efetuada sob orientação de Josette Féral, foi defendida em janeiro de 2021 na Université Sorbonne Nouvelle Paris III e financiada pelo Programa de Doutorado Pleno no Exterior da CAPES. Na referida tese, tratei da forma com a qual Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier reformulam questões e propõem práticas no domínio da formação do ator.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

A pesquisa teve um recorte etnográfico, com pesquisa de campo efetuada pelo autor na *École Philippe Gaulier*, beneficiando também de ampla consulta documental realizada em material inédito do *Fonds Copeau* da Biblioteca Nacional da França, de pesquisa bibliográfica extensa e de entrevistas com pessoas diretamente relacionadas aos pedagogos que compõem o *corpus* da tese.

O presente texto está inserido no campo dos Estudos Teatrais, mais especificamente na Pedagogia Teatral, mas também se conecta com a História do Teatro. É importante apontar que a figura de Jacques Copeau vem sendo revisitada nos domínios do Trabalho do Ator e da Pedagogia Teatral, independentemente de esta última se concentrar ou não na formação de atores. Neste contexto, várias publicações se destacam, como *La filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine: une lignée théâtrale du jeu de l'acteur* (Freixe, 2014) na França, *Pedagogia Teatral como cuidado de si* (Icle, 2010) no Brasil, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità* (Miglionico, 2009) e *L'educazione alla Teatralità: il gioco drammatico* (Oliva, 2010), ambos na Itália.

Além dos livros mencionados, a pedagogia teatral de Copeau tem sido objeto de atenção em artigos acadêmicos no Brasil e no exterior. Dessa forma, a improvisação teatral e a poética de atuação exploradas por Copeau no *Vieux Colombier* foram discutidas em publicações de Borba (2009), Faleiro, Giannetti e Bertolli (2009), Faleiro (2008) e Freixe (2017). No que diz respeito à influência de Copeau na América Latina e no Brasil, é importante mencionar os artigos de Javier (1997) e de Riechel, Soler e Faleiro (2010). Vale ressaltar que o trabalho muitas vezes negligenciado de Suzanne Bing ao lado de Copeau foi devidamente reconhecido por Doyon (2019), que aborda a questão do apagamento de Bing sob a perspectiva dos estudos de gênero.

Contra meras exterioridades: Copeau e sua crítica das instituições teatrais francesas

Assim como outros aspectos das pesquisas de Copeau sobre a atuação, a exigência de uma encarnação está em parte ligada ao que o diretor rejeita nos atores de seu tempo. Basta olhar para o conteúdo das críticas de Copeau sobre a superficialidade da formação tradicional de atores e sobre o culto ao estrelato no domínio do teatro oficial para entender como esta busca de encarnação foi estabelecida como noção antagônica em relação ao *status quo* da vida teatral contra a qual o diretor francês se insurgiu.

No que concerne à formação, Copeau frequentemente toma o Conservatório⁴ como principal parâmetro de comparação com sua própria abordagem pedagógica. É o caso em uma das seis conferências dada nos Estados Unidos por ele em 1917, no *Little Theatre*, em Nova Iorque. Na conferência chamada "*L'École du Vieux-Colombier*", de 19 de março de 1917, segundo Copeau, a partir do momento em que um estudante entra no Conservatório, ele já sabe imitar as grandes estrelas do teatro francês, como Mounet-Sully ou Mme Réjane. Para Copeau, a carga horária é insuficiente e a maioria dos professores, muitas vezes membros da *Comédie-Française*, não se implicam realmente na formação dos alunos. Estes últimos, para o diretor, estão menos preocupados com uma verdadeira formação do que com aprender todos os "truques, tiques, hábitos, maneiras de fazer as coisas" (Copeau, 1999, p. 174, tradução nossa)⁵ de seus professores. Copeau, para quem "a sobrevivência do Conservatório é nefasta" (Copeau, 1999, p. 249, tradução nossa)⁶ e "joga um descrédito sobre a própria ideia de escola" (Copeau, 1999, p. 249, tradução nossa)⁷, não é nada indulgente com uma jovem estudante do Conservatório, sobre a qual ele atesta: "Ela gostaria de declamar. Ela toma drogas para adquirir palidez trágica e sua vocação começa com a maquiagem" (Copeau, 1999, p. 175, tradução nossa)⁸.

No que diz respeito ao teatro oficial, Copeau não poderia ser mais crítico do que foi em relação aos atores da *Comédie-Française*. Estes atores, modelos seguidos pelos jovens estudantes do Conservatório, são os principais representantes do "grande ator" (Copeau, 1999, p. 176, tradução nossa)⁹ que "se autoafirma constantemente" (Copeau, 1976, p. 62, tradução nossa)¹⁰, o individualista "inimigo da grande arte dramática" (Copeau, 1999, p. 176, tradução nossa)¹¹, o "cabotino" (Copeau, 1976, p. 62, tradução nossa)¹² cuja grande personalidade se impõe e tende a reduzir cada personagem que ele interpreta a si mesmo.

Se apresento o panorama acima, bastante problemático na visão de Copeau, não é com o objetivo de tomar o seu lado. As críticas de Copeau ao Conservatório e à *Comédie-Française* possivelmente são justas, mas não estão isentas de certo espírito de competição de Copeau, pois ele acredita ser mais apto para formar atores do que o Conservatório e mais vivo que a "casa de Molière"¹³ para abordar os clássicos. A visão de Copeau é importante porque, em certa medida, é em oposição a esta tradição fixa e cristalizada que ele desenvolverá seu modelo pedagógico.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

De modo menos colérico que aquele de Copeau, até mesmo mais apreciador dos benefícios do ensino tradicional do teatro, o relato de Jean Dasté, ator de Copeau por mais de uma década, além de seu genro,¹⁴ sobre sua experiência teatral antes de entrar na *École du Vieux-Colombier* elucida as bases sobre as quais um jovem ator devia trabalhar para dominar seu ofício nas tradicionais aulas de teatro da época.

Quando eu tinha 13 anos, ia a uma aula de dicção todos os domingos de manhã em uma prefeitura de Paris. O professor era um ex-ator da *Comédie-Française*. Logo, ia às aulas que ele dava em sua casa. [...] O objetivo de quase todos os atores aprendizes, naquela época, era ser aceito no Conservatório e sair com um prêmio. [...] com a esperança de um dia atuar na *Comédie-Française*. [...] Antes de tudo, você tinha que colocar sua voz (na música) com a ajuda de vários exercícios. Ter boa dicção, não gaguejar, fazer-se ouvir, livrar-se de vícios vocais e de sotaques... Você tinha que aprender a caminhar enquanto interpretava uma situação, sem tropeçar, controlar seus gestos, saber olhar para seu parceiro, saber mostrar que estava ouvindo, saber fazer uma saída falsa, etc. Tudo isso foi e continua sendo muito útil, mas às vezes, com certos professores, esses métodos e disciplinas se tornaram a parte essencial do ensino [...] aspirávamos a nos assemelhar aos grandes atores da Casa de Molière e inspirávamo-nos neles exteriormente: tínhamos boa dicção, sabíamos andar, ouvir, respirar, etc. Mas habitar um personagem com todo o imprevisto e mistério que isso implica, ter a disponibilidade interior para ajudá-lo a viver dentro de nós: isso é outra coisa (Copeau, Fonds Copeau, Boîte 1, Dossier 6, tradução nossa).¹⁵

Embora de Jean Dasté, a passagem acima revela precisamente o que Copeau critica no ator em termos morais e técnicos: o carreirismo, a prevalência de uma técnica exterior e fixa (maneirismos de andar, falar, respirar), a imitação caricatural que atores jovens fazem de atores famosos. Contrário às receitas prontas, Copeau busca esta “disponibilidade interior” mencionada por Dasté, pois é a partir dela, e não de fórmulas pré-concebidas, que o personagem, como um fantasma, se aproxima do ator e conduz todo o seu comportamento. Segundo Dasté, sua entrada na *École du Vieux-Colombier* foi “uma ruptura completa com os velhos métodos” (tradução nossa).¹⁶, foi lá que ele pôde experimentar o que é “habitar um personagem” (tradução nossa).¹⁷

Na medida em que Copeau expressa sua oposição à superficialidade na atuação no início do século 20, ele procura fora da cultura teatral de sua época novas bases para a atuação. Então, em qual situação Copeau reconhece pela primeira vez essa “disponibilidade em dar vida interior a um personagem” que Jean Dasté diz ter encontrado na *École du Vieux-Colombier*? Onde, em Copeau, se origina a exigência de que o ator seja impregnado pelo personagem ao ponto de fazer com que

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

seu eu desapareça? Onde Copeau detecta esta dinâmica na qual o comportamento do ator (formas de falar, andar, respirar) não existe de antemão, mas é descoberto à medida que o personagem ganha substância através da improvisação?

A brincadeira infantil – da improvisação à encarnação

Sem querer responder categoricamente a cada uma das perguntas anteriores, o que podemos adiantar é a possibilidade de reconhecermos na abordagem de Copeau com seus atores, sobretudo nos consecutivos períodos de existência da *École du Vieux-Colombier* (1920-1924) e dos *Copiaux* (1925-1929), a progressiva busca de uma vida para o personagem que ultrapasse os limites do texto e vá mesmo além do espaço-tempo teatral, transbordando a vida ficcional para a vida cotidiana. Como influências, nós poderíamos evocar aqui os atores da *Commedia dell'arte* e sua permanência no trabalho de um personagem durante toda uma vida. Poderíamos nos referir aos sentimentos de origem religiosa constantemente mencionados por Copeau, à encarnação dos deuses realizada pelo homem muito antes da estruturação de representações nas formas clássicas de tragédia ou comédia no Ocidente. Tudo isso foi importante para o desenvolvimento da abordagem pedagógica do diretor. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para uma faceta menos explorada por pesquisadores até então e cujas conexões parecem importantes demais para serem negligenciadas: a brincadeira da criança como pista fundamental para o ator no que concerne à imersão na improvisação e à encarnação de um personagem.

Nos laboratórios teatrais com crianças conduzidos por Jacques Copeau e Suzanne Bing,¹⁸ principal assistente no ramo pedagógico desenvolvido pelo diretor, inúmeras situações já haviam demonstrado ao pedagogo a forma como a imaginação da criança é capaz de criar uma realidade paralela por vezes tão poderosa quanto a da vida cotidiana. Entretanto, no que tange à questão da encarnação de personagens, parece-me que a observação cuidadosa de seus próprios filhos é o centro nevrálgico que, em determinado momento, leva Copeau a fazer dessa encarnação um objetivo para o trabalho do ator. Uma pista pode ser encontrada nas notas que Copeau toma para a palestra sobre a *École du Vieux-Colombier* de 19 de março de 1917 em Nova York, à qual já me referi anteriormente. Como em outras ocasiões, Copeau exalta a importância da brincadeira da criança, que ele considera um núcleo de “invenção autêntica” (Copeau, 1984, p. 512, tradução nossa) e evoca uma

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaux de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

situação em que sua filha, Hedvig, cujo apelido de família é Edi, aguarda ansiosamente o objeto lúdico que ele está fazendo para ela, elemento que fecunda a imaginação da criança e a lança no caminho do personagem.

As crianças nos ensinam. [...] Incentivar seus jogos, exaltá-los, sem se envolver demais. Suas imaginações afrouxam por falta de um acessório: sugerir o acessório. A espada de Edi. Falta-lhe paciência para fazer uma bela espada para si mesma. Eu faço isso para ela. Ela vê minha paciência, meu cuidado, eu a faço desejar pela espada por bastante tempo. Os sonhos crescerão ao redor da espada. Do amor que ela lhe dá, nasce o personagem do cavaleiro (Copeau, 1984, p. 512, tradução nossa).¹⁹

É assim que a própria Edi descreve sua expectativa em relação à espada que seu pai lhe prepara:

Um dia, meu pai me fez uma bela espada de madeira de caixote – ele a esculpiu com seu canivete – polida longamente e com pedaços de vidro arredondados. Eu me agachei ao seu lado e vigiava sua fabricação. Não ousava mostrar minha impaciência: mal podia esperar para colocar minhas mãos nesta maravilha – mas as melhorias que ele estava fazendo eram infinitas. Ele afinava as bordas para que minha querida espada se tornasse realmente afiada. Depois ele me deu dois centavos para ir até a tabacaria e comprar uma bola de fio vermelho, que ele enrolou ao redor da guarda em forma de cruz, depois de tê-la revestida com cola forte. Como fiquei feliz quando ele me armou com uma espada como eu nunca havia possuído em minha vida! Ela nunca mais saiu do meu lado. Mesmo durante as refeições, meus pais não me obrigavam a deixá-la. À noite, a pendurei sobre minha cama, de modo que meu primeiro olhar ao acordar fosse para ela (*apud* Copeau, 1984, p. 512, tradução nossa).²⁰

Em outro texto, onde traça um paralelo entre jogos de sua própria infância e o trabalho do ator, Copeau declara: “Pergunte aos atores. Eles lhe dirão que muitas vezes [...] o acessório de atuação contribui, melhor do que qualquer esforço da mente, para nos colocar em posse dessa atitude interior que chamamos de sinceridade...” (Copeau, 1974, p. 38-39, tradução nossa)²¹. Para Copeau, a sinceridade é produto de uma escolha consciente por parte do ator, e certamente a principal condição para uma encarnação do personagem. Entretanto, a partir da experiência de Edi e sua espada, quero agora enfatizar isto: a fixação da criança em seu acessório lúdico ou fantasia em torno do acessório, o que a faz não largar sua espada mesmo em situações fora de um espaço-tempo dedicado a suas brincadeiras.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

No caso dos filhos de Copeau – Maiène²², Edi e Pascal –, os jogos, frequentemente repletos de elementos dramáticos, iam frequentemente além das horas consagradas à brincadeira e invadiam as situações cotidianas da família. Copeau estava atento a esse fenômeno, acreditando ver nele uma lógica que poderia ser retomada pelos atores. Assim, sob os modelos da *Commedia dell'arte* e da improvisação, encontramos aqui o modelo da criança, ou, se preferirmos, o jogo infantil visto como meio para se chegar aos motores de jogo da improvisação e à criação de uma Nova Comédia Improvisada de tipos, a reinvenção da *Commedia dell'arte* com personagens contemporâneos tão sonhada por Copeau, um dos objetivos artísticos mais preciosos para o diretor. Uma citação longa, mas importante, mostra como o modelo da criança funciona na visão pedagógica de Copeau tanto no que diz respeito à encarnação do personagem bem como sobre a prática da improvisação.

Parece-me que a melhor e mais direta introdução à Comédia Improvisada é observar as brincadeiras das crianças. [...] Elas são mestres da improvisação. Vejo meus três pequenos (treze, dez e sete anos) brincarem desde o momento em que acordam até o momento em que adormecem, sem sair por um momento do personagem que atribuíram um ao outro. Nas refeições, tenho que convidá-los a deixar a ficção de lado para que eu possa encontrar meus verdadeiros filhos, com sua aparência e voz naturais. Esta identificação com o personagem é a primeira condição da criação improvisada. Cada um deles é sempre o mesmo personagem: um certo tom de voz, dois ou três gestos ou atitudes, um acessório rudimentar do traje são suficientes para constituir a fisionomia externa do personagem, e para sugerir seu caráter. Repetição do mesmo traço. Então, tudo o que enriquece este primeiro esboço vem da observação escrupulosa da realidade – modos, caracteres, fraquezas, maneirismos, tiques –, mas ligeiramente ampliado e parodiado, deformado sempre na mesma direção. A imaginação acrescenta à imitação características cada vez mais confiantes, paródicas e quase fantásticas (por exemplo, Sr. e Sra. Lim. A Sra. Lim tem uma paixão por insetos, especialmente mosquitos, que ela alimenta em gaiolas de ouro embelezadas com diamantes, e que ela passeia em um carro com assentos de veludo. Pretensiosa em tudo. Detalhe de seu traje: vestido e renda de cetim rosa, etc. Ao contrário de seu marido, que é bastante rude em suas palavras, vestido como um artista, e que vive em reclusão em seu quarto, onde dorme em uma cama desfeita, etc.). Ao redor dos personagens que eles encarnam, há companheiros representados por bonecos, como M. de Rhympose, o poeta, que em certas ocasiões vem recitar versos. Versos compostos (em um certo estilo Rhympose, Victor Hugo, Lamartine e Jean-Jacques). Tudo é inventado, composto, feito com as mãos, para esta ficção improvisada que é a vida cotidiana deles. As roupas, os menores acessórios. Eles inventam até jogos de cartas [...] Existem dois ou três jogos diferentes, ou canovaccio, não mais que isso. Cada um retoma sempre o mesmo papel, durante anos, obedecendo a uma espécie de tradição. Eles só podem jogar estes jogos juntos, todos os três, e sem nunca introduzir outras crianças. Há até mesmo um jogo no qual apenas Edi e Pascal participam. [...] nas quais improvisam com perfeita facilidade, fazendo descobertas ocasionais a seus personagens, mas sempre na mesma direção, no mesmo estilo, com perfeita coerência.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

Por mais longe que sua fantasia (ou minha curiosidade se eu lhes perguntar) os leve, seu personagem nunca lhes escapa. E eu tenho a ideia de que eles sentem um verdadeiro prazer em enriquecer os tipos que criaram. Eles são felizes por senti-los tão profundamente enraizados na realidade (Copeau, 1999, p. 110-112, tradução nossa).²³

E em outro momento, Copeau acrescenta:

E é importante notar imediatamente a despersonalização que faz da criança um personagem por dias, semanas, meses, o que pela atividade torna sua arte mais real do que a realidade (Copeau, 1999, p. 364-365, tradução nossa).²⁴

Pelos relatos de Copeau, podemos ver como seu projeto de uma Nova Comédia Improvisada encontra uma síntese perfeita nos jogos de seus filhos. As qualidades apontadas por Copeau nestes jogos – identificação, repetição do mesmo traço, observação escrupulosa da realidade, coerência, enraizamento na realidade, despersonalização – se tornariam então fundamentos de exercícios práticos aplicados a seus atores em Cedar-Court (EUA) em 1918, bem como aos estudantes da *École du Vieux-Colombier* a partir de 1920. Como Claude Sicard (Copeau, 1999, p. 13, tradução nossa) observa sobre o trabalho realizado na escola de Copeau, “longe de quaisquer receitas [...] o menor encontro na vida cotidiana, a menor observação no *Jardin des Plantes* ou na rua [...] tudo é um pretexto para improvisação e mímica”²⁵. Mas, se este caminho, que começa com a despersonalização do ator, passa pelo uso de um elemento externo (animais, árvores, pessoas) e termina na encarnação de um ser fictício, o que foi amplamente desenvolvido dentro da *École du Vieux-Colombier*, o mergulho do ator na realidade do personagem será ainda mais notável na época do retiro da trupe-escola para Borgonha e no subsequente advento da trupe dos *Les Copiaus*.

***Les Copiaus*: improvisação, imersão e transe**

Antes de adentrarmos a dimensão improvisação-imersão-transe, convém resgatar brevemente o histórico do *Les Copiaus*, seu surgimento, suas práticas e o impacto do grupo no teatro francês.

Em 1924, Copeau fecha o *Théâtre du Vieux Colombier* e a escola homônima em Paris. Assim, com alguns alunos e atores do *Vieux Colombier*, bem como com suas respectivas famílias, Copeau parte para a Borgonha, em 1924, e se instala primeiramente na pequena cidade de Morteuil e um ano depois em Pernand-Vergelesses, ambas cidades em uma região de camponeses e de produtores de vinho. Para Copeau, o encerramento das empreitadas parisienses se deve, por um lado, à ideia de

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

fugir da pressão comercial da capital sobre sua produção teatral. Por outro, tal fato visa abrir o espaço necessário para aprofundar as pesquisas que mais lhe interessavam, isto é, continuar algumas das investigações iniciadas na *École du Vieux Colombier* e efetuar pesquisas sobre a Nova Comédia Improvisada.

Para todos eles, mudar-se para o campo significava ir em direção a um objetivo desejado. Eles estavam se afastando do cabaré de Paris e se aproximando do teatro popular. Poderiam continuar a estudar, experimentar e preparar uma nova comédia que seria uma versão moderna da *commedia dell'arte* (Mistrík, 2014, p. 95, tradução nossa).²⁶

Como aponta Léon Chancerel, a rotina de práticas na Borgonha era diversificada, envolvendo, entre outras coisas, “pesquisa de personagens, treinamento do grupo coral, experimentos de improvisação, criação de máscaras, desenvolvimento de roteiros” (Chancerel, 1930, p. 15, tradução nossa)²⁷. Mas a originalidade do grupo não se limitava às pesquisas técnicas e estéticas que efetuava. Pela primeira vez na França, um grupo de artistas conhecido havia deixado a capital francesa para criar e se apresentar em comunidades camponesas diante de um público eminentemente popular. Salas de pousadas, parques, festas vinícolas e pequenas comunidades serviram de palco para apresentar as criações dos Copiaus, que receberam um acolhimento caloroso de um público simples, de origem rural e até então ignorado pelo meio teatral. Assim, os Copiaus se tornaram os pioneiros da Descentralização Teatral na França, movimento que se tornaria uma política cultural de estado a partir de 1946 na França e que teve como objetivo o incentivo da produção e da difusão do teatro nas diversas regiões francesas, descentralizando a produção teatral da região parisiense.

Quando, em 1924, Copeau decide fechar o teatro e a escola do *Vieux-Colombier* em Paris, a fim de empreender uma pesquisa ainda mais aprofundada sobre o ator e o teatro popular na Borgonha, essa decisão corresponde também ao cumprimento de um desejo que precede a abertura da *École du Vieux Colombier* em 1920, visto que ainda em 1916, em suas Notas Inéditas sobre a Comédia Improvisada, Copeau manifesta a vontade de “Criar uma confraria de atores [...] criando juntos, inventando seus jogos juntos, tirando seus jogos de si mesmos e uns dos outros” (Copeau, 1979, p. 323, tradução nossa)²⁸. É assim, na concretização a partir de 1924 de um desejo esboçado em papel já em 1916, que surge a trupe dos *Les Copiaus*²⁹, grupo cujo objetivo foi o de pesquisar, longe do cabotinismo parisiense e da tentação à erudição potencialmente paralisante, formas populares

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

para uma Nova Comédia Improvisada – uma *Commedia dell'arte* contemporânea – a partir da instrução que os próprios jogos criados pelos atores poderiam fornecer. Neste aspecto, o paralelo com a educação dos próprios filhos de Copeau, mantidos fora da educação escolar por longo período para que extraíssem seu aprendizado dos jogos que inventavam, é inevitável. Mas a relação entre os jogos das crianças de Copeau e o treinamento de atores na Borgonha não se limita à sua convergência no que diz respeito à virtude pedagógica do jogo. Mais do que antes, é neste momento que podemos identificar o investimento dos atores em um tipo de comportamento completamente novo, em uma improvisação imersiva, que confunde os limites entre treinamento, ensaio e apresentação, e que, a exemplo dos filhos de Copeau, transforma a vida cotidiana em uma espécie de grande jogo levado aos seus limites. Vejamos o que Michel Saint-Denis, sobrinho de Copeau e ator do *Les Copiaus*, nos revela sobre os impulsos investigativos do tio.

Antes de partir para Morteuil³⁰, o Patrão³¹ nos falou com frequência sobre o que deveria ser a vida dramática na comunidade. Ele nos disse que nos imaginava adotando um personagem em certos dias e interpretando-o em todos os atos da vida cotidiana, da manhã à noite. Quando cheguei a Morteuil, sabia que Villard e Boverio já haviam praticado a improvisação em certas noites após o jantar para divertir os camaradas: Jean vestia uma certa farda encontrada no castelo e usava um gorro de lona dura. Durante quinze dias, quase a cada refeição, Boverio interpretou vários personagens, muito próximos uns dos outros, e que acabaram se fundindo em um só: Lord Quick, um velho original de costumes aristocráticos e refinados, comendo e bebendo bem, e tendo no decorrer de sua vida experimentado várias dificuldades aventureiras... (apud Copeau, 1999, p. 427, tradução nossa).³²

A continuidade dos jogos dos três filhos de Copeau, Maiène, Edi e Pascal, crianças que brincavam “desde o momento em que acordam até o momento em que adormecem” (Copeau, 1999, p. 110, tradução nossa)³³, impressionava a ele e lhe fez intuir ali um possível caminho de pesquisa na prática da improvisação. A experiência com os *Copiaus* aparece como a averiguação desta intuição na prática. Assim como Copeau encontrou em seus filhos a observação do mundo, a transposição da observação em jogos e a capacidade de brincar durante dias a fio, os atores de *Les Copiaus* também se inspiram no mundo ao seu redor e transpõem suas observações para processos de improvisação próximos ao que poderíamos chamar de transe.

E aqui precisamos elucidar o que entendemos por transe no contexto do trabalho dos atores do *Les Copiaus*. A expressão “transe” possui uma relevância particular na teoria teatral do século XX, tendo sido empregada por importantes pesquisadores para se referir à fenômenos no campo das Artes

SCALARI, Rodrigo Cardoso. *Improvisação e encarnação no Les Copiaus de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

Performativas e da Antropologia. Artaud (1999), Schechner (1985) e Icle (2006) são alguns exemplos. Sem prejuízo de aproximações possíveis entre o que consideramos aqui como “transe” e os pensamentos dos autores citados, gostaria de trazer para a discussão sobre o termo algumas colocações de Guy Freixe sobre a máscara no trabalho de Copeau.

A máscara levou os alunos a descobrirem um tipo de atuação em que o ator tinha que sair de si mesmo para dar vida, a partir do vazio criado dentro dele, ao personagem sugerido pela máscara; então ele tinha que ser habitado por ela, até mesmo “possuído”. [...] Thomas Leabhart ressalta que as expressões mais usadas pelos principais discípulos de Copeau para descrever esse trabalho sob a máscara são “transe”, “segundo estado” e “momentos de delírio” [...] Copeau usaria esse conceito “xamânico” do ator possuído por sua máscara como um modelo para estender ao relacionamento do ator com seu personagem, em termos que lembram a iluminação mística. Para Copeau, o ator deve concordar em se permitir ser guiado pela máscara. Isso exigia uma postura que era incomum no Ocidente. Mas Copeau via esse abandono da subjetividade como a base da arte do teatro (Freixe, 2010, p. 133, tradução nossa).³⁴

A citação acima se refere especificamente à montagem do espetáculo “nô Kantan”, trabalho do único grupo que havia passado pelos três anos de formação propostos na *École du Vieux Colombier*, apresentado em maio de 1924, e que representa uma síntese das pesquisas sobre a máscara teatral na escola. Mas conceitos como “transe”, “segundo estado” e “delírio” não se limitam ao que foi empreendido no âmbito da escola de Copeau. Jacques Prénat, que visitou Copeau poucos meses após a aventura borgonhesa dos *Copiaus*, revela, com riqueza de detalhes, parte do processo criativo empreendido naquela época pela trupe.

Os primeiros personagens inventados pelos estudantes foram M. Congre, um tímido, macio e ridículo arquivista-paleógrafo, experimentado por Léon Chancerel, e contradito por um brutal, interpretado por Michel Saint-Denis. Depois deles apareceu um certo Lord Quick, um velho gordo e leve que gostava de evocar todo um passado literário e mundano. Augusto Boverio deu vida a esse personagem, mas sem forçá-lo, só o imitando se não pudesse fazer mais. Quick tinha sido colocado num vagão ferroviário, depois introduzido numa história de uma moça casada por ganância: tudo sem muito resultado. Mas, pouco a pouco, o trabalho e os novos métodos enriqueceram-se com nuances e contribuições que no início eram apenas simples silhuetas. Todas as noites, os atores apareciam vestidos e com máscaras e, durante horas a fio, representavam juntos (mas em nome de seu personagem) as ações da vida cotidiana: beber, comer, andar. Ou se envolveriam em pequenas brincadeiras ou situações envolvendo pessoas de rua: o catador de pontas de cigarro, a prostituta, o sargento da cidade, a senhora que dirige o chalé de necessitados. Eles combinaram uma paciente aglutinação de feições emprestadas da realidade, e a busca do conteúdo psicológico necessário para que seu personagem alcançasse seu papel social. Para Saint-Denis, por exemplo, que começou com um ser concreto,

mas queria dar-lhe um caráter geral, o problema era o seguinte: “Que personagem será apropriado para animar esta forma: o representante?” Eles estavam procurando, e as descobertas foram feitas numa região intermediária entre o ator (e o que nele está orientado para o personagem) e o personagem, com sua exigência de retirar do ator tudo o que pode se tornar sua propriedade. [...] Formou-se uma pequena equipe, de personagens sólidos e por vezes autoritários, que chegou a perturbar a identidade do ator, tanto mais que a alucinação voluntária foi prolongada. E ali, o antídoto do texto escrito, do drama-espelho do mundo já não existia (Prénat, 1930, p. 391, tradução nossa).³⁵

Sobre esta fase de trabalho, Jean Dasté comenta: “Improvisação [...] é uma espécie de delírio, que requer grande força física” (*apud* Prénat, 1930, p. 390, tradução nossa)³⁶. Como vimos anteriormente, este “tipo de delírio” parece ser justamente o elemento que Copeau percebeu pela primeira vez no jogo infantil, mais precisamente, nas brincadeiras de seus próprios filhos.

Considerações finais

Este trabalho de encarnação de personagens inspirados no meio social e cujas ações são realizadas durante longas horas na vida cotidiana foi pioneiro ao dar concretude a um princípio que influenciará definitivamente os caminhos da pedagogia teatral e do teatro durante o século XX e até nossos dias: aquele de que uma vida dramática pode ser cultivada fora e independentemente do texto. Tal fundamento, que hoje pode parecer banal, na época rompeu com uma tradição centrada no texto e com o subsequente entendimento do trabalho do ator como interpretação do texto do dramaturgo. Para permanecer na linhagem influenciada por Copeau, poderíamos evocar a presença deste princípio na escola de Jacques Lecoq, que se propõe como uma “escola de criação” teatral, em oposição ao que poderíamos considerar uma “escola de interpretação” de textos. Ainda nesta linha, poderíamos também evocar o *Théâtre du Soleil* e sua frequente prática “escritura do palco”, em que o texto não existe de antemão, mas é formulado em um vai-e-vem entre a improvisação dos atores e as anotações da dramaturga, Hélène Cixous, que escreve a partir do que o palco lhe sugere. Também influenciado pelas pesquisas realizadas por Copeau, Philippe Gaulier, em seu curso intitulado *Caracters*, por exemplo, propõe uma abordagem na qual o ator primeiramente cria um personagem e em seguida o desenvolve em improvisações diversas, nas quais o texto é forjado à medida que o ser fictício é descoberto. Ao falar da importância dos exercícios mímicos e da improvisação para seus atores, Copeau afirma: “o importante não é trabalhar para uma peça, é que a imaginação dramática não deixe de trabalhar” (*apud* Prénat, 1930, p. 382, tradução nossa)³⁷.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

Na raiz deste pensamento está a visão de Copeau sobre as crianças, especialmente as suas próprias, que, para ele, foram como verdadeiros “mestres da improvisação” (Copeau, 1999, p. 110, tradução nossa)³⁸.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORBA, Patrícia de. Aspectos da improvisação teatral na França. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 13, p. 113-121, 2009.
- CHANCEREL, Leon. Les Copiaus. **Jeux, tréteaux et personnages (Cahiers d'art dramatique)**, Paris, 1ère année, v.1, n. 1, p. 13-17, 1930.
- COPEAU, Jacques. **Registres I: Appels**. Paris: Gallimard, 1974. (coll. Pratique du Théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres II, Molière**. Paris: Gallimard, 1976. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres III, Les Registres du Vieux-Colombier, 1**. Paris: Gallimard, 1979. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres IV. Les Registres du Vieux-Colombier, 2: America**. Paris: Gallimard, 1984. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Registres VI, L'École du Vieux-Colombier**. Paris: Gallimard, 1999. (coll. Pratique du théâtre).
- COPEAU, Jacques. **Fonds Copeau: 7 Boîtes non cataloguées concernant l'École du Vieux Colombier**. Paris: Bibliothèque Nationale de France, s/d.
- DOYON, Raphaëlle. Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral. In: GARRIC, J.-P. (ed.). **La construction des patrimoines en question(s): Contextes, acteurs, processus**. Création, Arts et Patrimoines. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2019. p. 9-42.
- FALEIRO, José Ronaldo. Ginástica & jogo entre os primeiros alunos de copeau. In: CONGRESSO ABRACE, 5., 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: [s. n.], 2008.
- FALEIRO, José Ronaldo; GIANNETTI, Gabriela; BERTOLI, Naiara. Sobre a poética da atuação em Jacques Copeau. **DAPesquisa**, v. 4, n. 6, p. 163-169, 2009.
- FREIXE, Guy. **La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine: une lignée du jeu de l'acteur**. Lavérune: Éditions l'Entretemps, 2014.
- FREIXE, Guy. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator. **Cena**, Porto Alegre, n. 23, p. 184-193, nov. 2017.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. **Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

FREIXE, Guy. **Les utopies du masque sur les scènes européennes du XXe siècle**. Montpellier: l'Entretemps éd, 2010.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia Teatral como cuidado de si**. São Paulo: Baraúna, 2010.

ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã**: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAVIER, Francisco. Jacques Copeau e a America Latina. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 45-52, 1997.

MIGLIONICO, Marco. **Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità**. Arona: Editore XY.IT, 2009.

MISTRİK, Miloš. Les Copiaus sans Copeau. In: VILLARD-GILLES, Jean; SAINT-DENIS, Michel. **Jacques Copeau, hier et aujourd'hui**. Bratislava/Paris: Veda: les Éditions de l'Amandier, 2014. p. 94-128.

OLIVA, Gaetano. **Educazione alla Teatralità**: Il gioco drammatico. Arona: Editore XY.IT srl, 2010.

PRÉNAT, Jacques. Visite à Copeau. **Latinité**, p. 377-400, 1930.

RIEHEL, Juliana; SOLER, Nathalie; FALEIRO, José Ronaldo. Jacques Copeau e sua influência na EAD e no moderno teatro brasileiro. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 92-102, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14077>. Acesso em: 6 nov. 2023.

SCALARI, Rodrigo. Jacques Copeau in tune with romanticism, hand in hand with Rousseau: from the myth of child's innocence to the problems of actor's consciousness. **Theatre, Dance and Performance Training**, 2023a. DOI: <https://doi.org/10.1080/19443927.2023.2253189>.

SCALARI, Rodrigo. A criança como modelo na pedagogia do Clown: em Jacques Copeau, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023b. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0104>.

SCALARI, Rodrigo. Laboratórios da Infância de Copeau e Bing: um grupo de crianças, embrião da École du Vieux Colombier. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 13, n. 1, p. 1-28, 2022a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/123673>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCALARI, Rodrigo. Jacques Copeau e o instinto dramático da criança. **Sala Preta**, v. 21, n. 2, p. 49-65, 2022b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v21i2p49-65>.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Copeau e os laboratórios da infância: as brincadeiras de seus filhos, ou, melhor dizendo, *le tout rond*. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022c. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21895/14789>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCALARI, Rodrigo. Quando o teatro encontra a infância: contribuições da Children's School à pedagogia do ator na École du Vieux-Colombier. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 11, n. 23, p. 159-174, 2021a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/32946>. Acesso em: 24 out. 2023.

SCALARI, Rodrigo Cardoso. Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

SCALARI, Rodrigo. **L'enfant comme modèle dans la pédagogie théâtrale**. Dans les approches de Jacques Copeau, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. 2021. Thèse (Doctorat en Études théâtrales) – Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2021b.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and antropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

pós?

SCALARI, Rodrigo Cardoso. **Improvisação e encarnação no *Les Copiaus* de Jacques Copeau: o jogo infantil, o ator e o transe.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.42741>>

232

NOTAS

- 1 Ver Scalari (2022b).
- 2 Convido os leitores a consultarem artigos onde tratei de outros aspectos relacionando a criança e as pesquisas de atuação efetuadas por Jacques Copeau. São eles: Scalari (2023a, 2023b, 2022a, 2022b, 2022c, 2021a).
- 3 Ver Scalari (2021b).
- 4 Na época chamado de *Conservatoire de musique et déclamation*, era a principal escola de formação de artistas teatrais de Paris.
- 5 No original: « trucs, tics, habitudes, façons de faire ».
- 6 No original: « la survivance du Conservatoire est funeste ».
- 7 No original: « jette un discrédit sur l'idée même d'école ».
- 8 No original: « Elle voudrait déclamer. Elle prend des drogues pour acquérir la pâleur tragique et sa vocation commence par le maquillage ».
- 9 No original: « grand acteur »
- 10 No original: « se fait constamment valoir ».
- 11 No original: « ennemi du grand art dramatique ».
- 12 No original: « cabotin ».
- 13 Apelido da Comédie-Française, « la maison de Molière ».
- 14 Em 3 de janeiro de 1928, Jean Dasté casa com Marie-Hélène Copeau, que passa a se chamar Marie-Hélène Dasté, nome artístico com o qual a filha de Copeau ficou conhecida no meio teatral francês.
- 15 No original: « À 13 ans, j'allais, chaque dimanche matin, dans une Mairie à Paris, à un cours de diction. Le Professeur était un ancien comédien de la Comédie-Française. Bientôt, je suis allé aux cours qu'il donnait chez lui. [...] Le but de presque tous les apprentis comédiens était alors d'être reçu au Conservatoire et d'en ressortir avec un prix. [...] avec l'espoir de jouer un jour à la Comédie-Française. [...] Il fallait d'abord placer la voix (dans la musique) à l'aide de différents exercices. Avoir une bonne diction, ne pas bafouiller, se faire entendre, faire disparaître zézaiements et accents... Il fallait apprendre à marcher en jouant une situation, sans trébucher, maîtriser ses gestes, il fallait savoir regarder son partenaire, savoir montrer qu'on écoutait, savoir-faire une fausse sortie, etc. Tout cela était et demeure très utile, mais il arrivait qu'avec certains professeurs, ces méthodes et ces disciplines devenaient l'essentiel de l'enseignement (1). [...] on aspirait à ressembler aux grands acteurs de la Maison de Molière et on s'inspirait d'eux par l'extérieur : on avait une bonne diction, on savait marcher, écouter, respirer, etc. Mais, habiter un personnage avec tout l'imprévu, le mystère que cela comporte, avoir la disponibilité intérieure pour l'aider à vivre en nous : c'est autre chose ».
- 16 No original: « une rupture complète d'avec les anciennes méthodes ».
- 17 No original: « habiter un personnage ».
- 18 No Clube de Ginástica Rítmica da Rua Vaugirard em Paris em 1915-1916 e na Children School de Nova York entre 1918-1919, por exemplo. Para mais informações, recomendo consultas a dois artigos que publiquei. Ver Scalari (2021a, 2022a).
- 19 No original: « Les enfants nous enseignent. [...] Favoriser leurs jeux, les exalter, sans s'y mêler trop. Leur imagination se relâche faute d'un accessoire : suggérer l'accessoire. L'épée d'Edi. Pas la patience d'en faire une belle. Je la lui fais. Elle voit ma patience, mon soin, je la lui fais désirer longtemps. Les rêves grandiront autour de l'épée. De l'amour qu'elle lui porte, naît le personnage du chevalier ».
- 20 No original: « Un jour, mon père me fit une magnifique épée de bois de caisse – il la tailla avec son canif – la polit longuement avec des morceaux de verre arrondis. J'étais accroupie à côté de lui et surveillais la fabrication. Je n'osais manifester l'impatience qui me travaillait : j'avais hâte d'entrer en possession de cette merveille – cependant les perfectionnements qu'il y mettait n'en finissaient pas. Il aminçissait les bords, si bien que ma chère épée devenait vraiment tranchante. Puis il me donna deux sous pour aller acheter, au bureau de tabac, une pelote de ficelle rouge dont il entourait la garde en forme de croix, après l'avoir enduite de la colle forte. Quel bonheur fut le mien lorsqu'il m'arma de cette épée telle que je n'en avais jamais possédée de ma vie. Elle ne quitta plus mon côté. Même pendant les repas, mes parents ne m'imposaient pas de m'en dépouiller. La nuit je la suspendais au-dessus de mon lit, de sorte que mon premier regard au réveil était pour elle ».
- 21 No original: « Interrogez les acteurs. Ils vous diront que bien souvent [...] l'accessoire de jeu contribue, mieux que n'importe quel effort de l'esprit, à nous mettre en possession de cette attitude intérieure que nous appelons sincérité... ».

NOTAS

22 Apellido familiar de Marie-Hélène Copeau (Marie-Hélène Dasté), filha primogênita de Jacques Copeau e Agnès Thomsen.

23 No original: « Il me paraît que la meilleure initiation à la Comédie Improvisée, la plus directe, sera l'observation du jeu des enfants. [...] Ils sont des maîtres en improvisation. Je vois mes trois petits (treize, dix et sept ans), jouer depuis le moment où ils s'éveillent jusqu'au moment où ils s'endorment, sans sortir un instant du personnage qu'ils se sont réciproquement assigné. À l'heure des repas, je suis obligé de les inviter à laisser de côté la fiction afin que je retrouve mes vrais enfants, avec leur allure et leur voix naturelles. Cette identification au personnage est la première condition de la création improvisée. Chacun d'eux est toujours le même personnage : un certain ton de voix, deux ou trois gestes ou attitudes, un accessoire rudimentaire du costume suffisent à constituer la physionomie extérieure du personnage, et à suggérer son caractère. Répétition du même trait. Puis, tout ce qui vient enrichir cette première ébauche procède de l'observation scrupuleuse de la réalité – mœurs, caractères, travers, manies, tics –, mais légèrement grossi et parodié, déformé toujours dans un même sens. L'imagination ajoute à l'imitation des traits de plus en plus assurés, parodiques et quasi fantastiques (Ex. de M. et Mme Lim. Mme Lim a la passion des bêtes et particulièrement des moustiques qu'elle nourrit dans des cages d'or rehaussées de diamants, et qu'elle promène en automobile sur des banquettes de velours. Prétentieuse en tout. Détail de son costume : robe de satin rose et dentelle, etc. Contraste avec son mari, assez grossier en paroles, vêtu à l'artiste, et qui vit retiré dans sa chambre où il dort dans un lit pas fait, etc.) Autour des personnages qu'ils incarnent, comparses figurés par des poupées, comme M. de Rhympose, le poète, qui dans certaines occasions vient réciter des vers. Vers composés (dans un certain style Rhympose, Victor Hugo, Lamartine et Jean-Jacques). Tout est inventé, composé, fabriqué de leurs mains, pour cette fiction improvisée qui est leur vie quotidienne. Les vêtements, les moindres accessoires. Ils inventent jusqu'à des jeux de cartes [...] Il y a deux ou trois jeux, ou canevas différents, pas plus. Chacun y reprend toujours le même rôle, depuis des années, obéissant à une sorte de tradition. Ils ne peuvent jouer à ces jeux qu'ensemble, tous les trois, et sans jamais y introduire d'autres enfants. Il y a même tel de ces jeux auquel Edi et Pascal sont seuls à prendre part. [...] sur lequel ils improvisent avec une parfaite aisance, faisant de temps en temps des découvertes à leur personnage, mais toujours dans le même sens, dans le même style, avec une parfaite cohérence. Si loin que les mène leur fantaisie (ou ma curiosité si je les interroge), leur personnage ne leur échappe jamais. Et j'ai l'idée qu'ils éprouvent une véritable jouissance dans l'enrichissement des types créés par eux. Ils sont heureux de les sentir si profondément enfoncés dans la réalité ».

24 No original: « Et il faut remarquer tout de suite la dépersonnalisation qui fait que l'enfant est un personnage pendant des jours, des semaines, des mois, qui fait que pour l'activité son art est plus vrai que la réalité ».

25 No original: « en dehors de toute recette [...] la moindre rencontre de la vie quotidienne, la moindre observation au Jardin des Plantes ou dans la rue [...] tout est prétexte à l'improvisation et le mime ».

26 « Partir pour la campagne, c'est pour tous tendre en quelque sorte vers un but désiré. Ils s'éloignent du cabotinisme de Paris pour s'approcher du théâtre populaire. Ils peuvent continuer à étudier, à expérimenter et à préparer une comédie nouvelle qui devait être une version moderne de la *commedia dell'arte* ».

27 No original: « Recherche de personnages, entraînement du groupe choral, essais d'improvisation, création de masques, élaboration de scénarios ».

28 No original: « Créer une confrérie de comédiens. [...] créant ensemble, inventant ensemble leurs jeux, tirant d'eux-mêmes et les uns des autres leurs jeux ».

29 O nome *Les Copiaus* (Os Copiaus) foi dado por espectadores locais após uma apresentação teatral em Demigny, em 17 de maio de 1925. "Copiaus" é uma espécie de trocadilho para se referir ao grupo de atores como "os seguidores de Copeau".

30 Morteuil era uma pequena fazenda contendo um castelo que foi o primeiro lugar onde Copeau, sua família e seus seguidores se instalaram, ainda no fim de 1924.

31 "Patrão" era o apelido de Jacques Copeau entre seus colaboradores teatrais.

32 No original: « Avant le départ pour Morteuil, le Patron nous entretint souvent de ce qui devrait être la vie dramatique au sein de la communauté. Il nous dit qu'il nous imaginait adoptant certains jours un personnage et le jouant dans tous les actes de l'existence quotidienne depuis le matin jusqu'au soir. Lorsque j'arrivai à Morteuil, je sus que déjà Villard et Boverio s'étaient exercés à l'improvisation certains soirs après le dîner pour amuser les camarades : Jean s'affublait d'une certaine livrée trouvée au château et se coiffait

NOTAS

d'une casquette rigide en toile cirée. Boverio, pendant quinze jours, presque à chaque repas, joua plusieurs personnages, très proches les uns des autres, et qui finirent par se fondre en un seul : Lord Quick, vieil original de mœurs aristocratiques et raffinées, mangeant et buvant bien, et ayant au cours de son existence connu quantité de difficultés aventureuses... ».

33 No original: « depuis le moment où ils s'éveillent jusqu'au moment où ils s'endorment ».

34 No original: « Le masque avait conduit les élèves à la découverte d'un type de jeu où l'acteur devait se quitter pour faire vivre, à partir du vide créé en lui, le personnage tel que le masque suggérait ; puis il fallait en être habité, « possédé » même. [...] Thomas Leabhart fait remarquer que les expressions qui reviennent le plus souvent chez les principaux disciples de Copeau, pour parler de ce travail sous le masque, sont les termes de « transe », d'« état sécond », de « moments de délire ».[...] Copeau fera de cette conception « chamanique » de l'acteur possédé par son masque, le modèle qu'il étendra au rapport du comédien à son personnage, en des termes rappelant l'illumination mystique. L'acteur doit accepter pour Copeau de se laisser guider par le masque. Ce qui demande un positionnement inhabituel en Occident. Mais Copeau voit dans cet abandon de la subjectivité le fondement de l'art du théâtre ».

35 No original: « Les premiers personnages inventés par les élèves furent M. Congre, archiviste-paléographe timide, douillet et ridicule, essayé par Léon Chancerel, et que contredisait un brutal, incarné par Michel Saint-Denis. Après d'eux, apparut un certain lord Quick, vieil homme gros et léger, qui se complaisait à évoquer tout un passé littéraire et mondain. Augusto Boverio animait ce personnage, mais sans forcer, ne faisant que mimer s'il ne pouvait davantage. On avait mis Quick dans un wagon de chemin de fer, puis on l'avait introduit dans un scénario de fille que l'on marie par cupidité : le tout sans grand résultat. Mais peu à peu, le travail, et les nouvelles méthodes enrichirent de nuances et d'apports ce qui n'était au commencement que de simples silhouettes. Chaque soir, les comédiens apparaissaient costumés et masqués, et pendant des heures ils accomplissaient ensemble (mais au nom de leur personnage) les actions de la vie quotidienne : comme boire, manger, se promener. Ou bien, ils s'engageaient dans des petites farces ou scénarios où intervenaient des types de la rue : le ramasseur de mégots, la prostituée, le sergent de ville, la dame qui tient le chalet de nécessité. Ils combinaient une patiente agglutination de traits empruntés au réel, et la recherche du contenu psychologique nécessaire à leur personnage pour le faire aboutir à son rôle social. Pour Saint-Denis, par exemple, qui était parti d'un être concret, mais entendait lui donner un caractère général, le problème se posait ainsi : « quel caractère sera propre à animer cette forme : le représentant ? » Ils cherchaient, et les découvertes se faisaient dans une région moyenne entre l'acteur (et ce qui se trouve en lui orienté vers le personnage) et le personnage, avec son exigence à tirer de l'acteur tout ce qui peut devenir sa propriété. [...] Une petite équipe se constituait, de caractères solides et quelquefois autoritaires, allant jusqu'à troubler la personne du comédien, d'autant plus que l'hallucination volontaire se prolongeait. Et là, l'antidote du texte écrit, du drame-miroir du monde n'existait plus ».

36 No original: « L'improvisation [...] est une sorte de délire, qui exige une grande force physique ».

37 No original: « ce qui est important, ce n'est pas de travailler pour une pièce, c'est que l'imagination dramatique ne cesse pas de travailler ».

38 No original: « maîtres en improvisation ».

Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros

Estrategias de elaboración de fichas de diagnóstico en conservación: análisis deontológico y evaluación de modelos utilizados en centros de referencia extranjeros

Strategies for Making Diagnostic Records in Conservation: A Deontological Analysis and Evaluation of Models Used in Foreign Reference Centers

Guilherme Xavier

Fundação Casa de Rui Barbosa

E-mail: guilherme@rb.gov.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7107-3333>

Ozana Hannesch

Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)

E-mail: ozana@mast.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6630-2843>

Guadalupe Campos

Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)

E-mail: gncampos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9152-101X>

RESUMO

A documentação de diagnóstico tem auxiliado conservadores e restauradores no planejamento de intervenção, estudo de técnicas e materiais e em pesquisas sobre a materialidade dos objetos culturais. Este artigo busca identificar recursos que auxiliem no registro e recuperação da informação referente ao diagnóstico aplicado aos objetos bibliográficos. A partir da revisão da noção de documentação de conservação, foram selecionadas três modelos de ficha para avaliação. Essa análise permitiu identificar estratégias para otimizar o registro de informações como o uso de notas, siglas, abreviaturas, esquemas gráficos e glossário. Possibilitou ainda verificar etapas metodológicas inerentes ao diagnóstico de conservação e confirmou a necessidade da utilização de alguns recursos identificados nos modelos de documentação analisados.

Palavras-chave: *Diagnóstico de conservação. História da Conservação-Restauração. Patrimônio bibliográfico.*

RESUMEN

La documentación diagnóstica ha ayudado a conservadores y restauradores en la planificación de intervenciones, en el estudio de técnicas y materiales, y en investigaciones sobre la materialidad de los objetos culturales. Este trabajo busca identificar recursos que ayuden en el registro y recuperación de información relativa al diagnóstico aplicado a objetos bibliográficos. A partir de la revisión de la noción de documentación de conservación, se seleccionaron tres modelos de archivos para su evaluación. Este análisis permitió identificar estrategias para optimizar el registro de la información, como el uso de notas, acrónimos, abreviaturas, esquemas gráficos y glosario. También permitió verificar etapas metodológicas inherentes al diagnóstico de conservación y confirmó la necesidad de utilización de algunos recursos identificados en los modelos de documentación analizados.

Palabras clave: *Diagnóstico de conservación. Historia de la Conservación-Restauración. Patrimonio bibliográfico.*

ABSTRACT

The diagnostic documentation has helped conservators and restorers in the intervention planning, in the study of techniques and materials, and in researches about the materiality of the cultural objects. This paper seeks to identify resources that assist in the registration and retrieval of information regarding the diagnosis applied to bibliographic objects. From the review of the notion of conservation documentation, three models of files were selected for evaluation. This analysis allowed us to identify strategies to optimize the recording of information, such as the use of notes, acronyms, abbreviations, graphic

schemes and glossary. It also made possible to verify methodological steps inherent to the conservation diagnosis and confirmed the need for the use of some resources identified in the documentation models analyzed.

Keywords: *Conservation diagnosis. History of Conservation-Restoration. Bibliographical heritage.*

Artigo recebido em: 09/06/2023
Artigo aprovado em: 20/10/2023

Introdução

Do período que compreendeu a Renascença até final do século XVIII, a percepção de monumento permaneceu inalterada. Pouco se inovou em relação às práticas interventivas de restauro, que até então se resumiam ao ofício passado adiante. Nas palavras de Ruiz de Lacanal (1999, p. 115, tradução nossa), o “[...] aprender assistindo fazer era o modelo de formação vigente até o século XVIII, aplicado tanto ao campo artístico e produção artesanal quanto na medicina”.

É no século XIX que o entendimento de monumento, impulsionado pelos estudos históricos, em especial a disciplina de História da Arte, ganha nova percepção na medida em que passa a ser compreendido como uma “[...] obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações ou destinos [...]” (Riegl, 2014, p. 11). Foi neste século que o conceito de monumento, ainda ligado à Antiguidade clássica, se transforma e passa a ser compreendido como “Tesouro Histórico-Artístico da Nação”, sendo estabelecido pela primeira vez um interesse público nos monumentos e obras notáveis de um país (Ruiz de Lacanal, 1994, p. 117). A partir de então, a conservação com bases científicas se inicia, e alguns trabalhos científicos demarcam essa fase, como aqueles sobre os “papiros de Pompeia”, estudados por Sir Humprey Davy da *Royal Society* (1820) e o livro *A conservação de antiguidades* de Friedrich Rathgen (1898) (Granato; Campos, 2013, p. 2). Foi nesse contexto que profissionais advindos de outros campos disciplinares, como da Arquitetura, denominados de “arquitetos-restauradores”, realizavam experimentações respaldados ao *habitus* teórico¹. A exemplo, se reporta à contribuição dos arquitetos franceses, em especial Viollet-le-duc,

que conferiu à documentação de conservação-restauração uma abordagem científica. Ao citar esse teórico francês, Choay (2017) comenta algumas de suas contribuições, dizendo que foi um dos primeiros a “[...] valorizar os registros fotográficos e a maneira como soube retirar das fachadas as esculturas demasiadamente frágeis e ameaçadas” (Choay, 2017, p. 157). O entendimento e proposições teóricas desse francês trouxeram contribuições únicas ao campo da conservação-restauração, em especial as normativas documentais, que serão foco de discussão ao longo do século XX.

Ainda no século XIX, outros conceitos como o de autenticidade foram discutidos pelos ingleses Ruskin e Morris, incorporando ao campo da Conservação-Restauração interpretações antes não cogitadas. A distinção entre o edifício antigo e moderno foi se tornando perceptível à medida que ocorria a expansão da malha urbana (Choay, 2017). Ao se referir às catedrais e outros edifícios do passado, Ruskin (2008, p. 83) diz que “[...] eles não são nossos. Eles pertencem em parte àqueles que os construíram, e em parte a todas as gerações da humanidade que nos sucederão”. Assim, os monumentos “sagrados e intocáveis” se diferenciavam dos industriais por serem “[...] testemunhos dos sistemas históricos obsoletos [...]” (Choay, 2017, p. 158). Esses conceitos, estimulados pela intenção de proteção desses edifícios vulneráveis e seu entorno, amadureceram e tornaram favoráveis a criação de normativas do campo da Conservação-Restauração, código de ética e outros aspectos deontológicos que compreendem o perfil do restaurador no começo do século XX.

A aproximação de outros perfis interessados nos estudos dos materiais, como os químicos, foi benéfica ao campo da Conservação-Restauração na medida que possibilitou incorporar metodologia científica nas pesquisas de campo e condução do tratamento interventivo (Ruiz de Lacanal, 1999). Esse novo método não apenas reformulou as técnicas de documentação em uso desde o século XIX como possibilitou pensar em planejamento interventivo de caráter científico. A Conservação-Restauração com bases científicas, elaborada em 1912, é abordada por Gustavo Giovannoni, Luca Beltrami e Camillo Boito e favoreceu a conservação em detrimento da restauração (Macarrón, 2008 *apud* Granato; Campos, 2013, p. 4). Ao se analisar os temas debatidos nos primeiros encontros do começo do século XX, como os “[...] Métodos científicos aplicados ao exame e à Conservação de obras de Arte [...]” (Froner, 2016, p. 35), é possível observar o impacto da teoria do Restauo Científico e uma mudança do perfil profissional.

O período de 1930 a 1979 foi favorável para o surgimento desse novo perfil profissional ao campo da Conservação-Restauração. Segundo Ward (2010, p. 35), as transformações dos agentes do patrimônio foram impulsionadas pela evolução conceitual e organizacional das instituições museológicas a partir da década de 1960, viabilizando o surgimento de programas de conservação em universidades da Europa e América do Norte e isso incluiu a necessidade de sua formação acadêmica. Na medida em que ocorreram mudanças na configuração e rotina dos laboratórios, os conservadores-restauradores vão aos poucos sendo desassociados da figura do artesão e surgem os perfis² da Conservação-Restauração (Ruiz de Lacanal, 1999, p. 260-262).

Com o objetivo de mitigar os danos ao patrimônio cultural e orientar os profissionais atuantes nesse campo, durante o século XX, foram publicadas cartas patrimoniais. Analisando o contexto que precedeu a publicação da Carta de Atenas (1931), identificamos uma correlação entre o fazer científico (método) e a otimização das formas de documentação no campo da Conservação-Restauração. A este respeito, Caldararo (2013, p. 86) relata a necessidade, durante as décadas de 1930 e 1940, de uma aproximação entre a atividade de escavação arqueológica e o trabalho museológico, estreitando ainda mais a prática interdisciplinar entre essas áreas. Segundo o autor, a realização de encontros técnico-científicos³ tinha como objetivo a reunião de cientistas, arqueólogos e estudiosos do patrimônio cultural para discutir parâmetros de intervenção mais seguros e registro documental adequado, ambos aplicáveis ao patrimônio cultural (Caldaro, 2013, p. 88).

A Carta de Atenas, de 1931, é o primeiro documento a tratar do ambiente em torno do monumento e que indica a necessidade de se ter evidências documentais antes do processo interventivo (International Council of Monuments and Sites, 2004, p. 31-32). Observamos que as recomendações descritas no referido documento, sobre a necessidade de um planejamento, são igualmente abordadas por Ruiz de Lacanal (1999, p. 259) ao expor a nova postura do profissional, que deveria apresentar um planejamento de intervenção.

Após 33 anos, a Carta de Veneza (1964) trouxe contribuições mais significativas sobre o registro dos processos de trabalho do Conservador-Restaurador. Analisando seu Artigo 16º, observamos uma nova configuração da documentação, passando ela a contemplar diversos recursos e etapas. Essa configuração é muito próxima do entendimento de documentação de diagnóstico nos dias atuais. O referido artigo comenta que

XAVIER, Guilherme; HANNESCH, Ozana; CAMPOS, Guadalupe. **Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46465>>

Todos os trabalhos que envolvam a conservação, restauração e a escavação devem ser acompanhados de uma documentação precisa, na forma de relatórios analíticos e críticos, podendo conter desenhos e fotografias [...] as etapas de consolidação, recomposição e integração e demais elementos técnicos e formais identificados ao longo do processo devem estar presentes. A documentação deve ser pública e estar disponível para consulta (International Council of Monuments and Sites, 2004, p. 37-38, tradução nossa).

Neste documento encontramos, portanto, novas exigências inerentes ao patrimônio, orientações que tratam do subsídio científico com o uso de parâmetros metodológicos de análises e descrição crítica e terminológica adequadas e, por isso, identificamos diretrizes quanto à documentação. Em menos de uma década é publicada a Carta de Restauração (1972), comentada no livro *Teoria da Restauração*, de Cesare Brandi (2008).

O Artigo 5º presente na Carta de Restauração é o primeiro a tratar da documentação de restauração mais detalhadamente. Sobre essa questão, esse documento relata que qualquer intervenção deverá ser:

[...] ilustrada e justificada por um relatório técnico em que constarão, além das vicissitudes da conservação da obra, seu estado atual, a natureza das intervenções consideradas essenciais e as despesas necessárias para lhe fazer frente (Ministério da Instrução Pública, 1972 *apud* Brandi, 2008, p. 229).

O mesmo artigo complementa que o relatório deve ser aprovado junto de um parecer prévio do profissional, a fim de auxiliar na identificação de casos urgentes ou duvidosos (Ministério da Instrução Pública, 1972 *apud* Brandi, 2008, p. 229). No Artigo 7º, Parágrafo terceiro, se encontram novas instruções quanto à documentação das anastiloses, que devem ser “[...] documentadas de modo seguro” (Ministério da Instrução Pública, 1972 *apud* Brandi, 2008, p. 231). E no Artigo 8º, aspectos sobre a documentação são reiterados, fazendo inclusive menção ao Artigo 5º já citado. Sobre isso nos diz:

[...] toda intervenção deve ser previamente estudada e justificada por escrito (último parágrafo do art. 5º) e de seu decorrer deverá ser elaborado um diário, que será seguido por um relatório final, com a documentação fotográfica de antes, durante e depois da intervenção. Serão ainda documentadas todas as pesquisas e análises eventualmente realizadas com o subsídio da física, da química, da microbiologia e de outras ciências (Ministério da Instrução Pública, 1972 *apud* Brandi, 2008, p. 232).

O documento finaliza o Artigo 8º enfatizando a necessidade de preservação de mais de uma cópia dessa documentação e sua disponibilização para consultas, quando se fizer necessário (Ministério da Instrução Pública, 1972 *apud* Brandi, 2008, p. 232).

Assim, a Carta de Restauração não apenas contemplou aspectos abordados em momentos anteriores (ex. Carta de Veneza, 1964) como assimilou e incorporou, por meio de novos campos, as discussões em voga na época como: o planejamento detalhado da intervenção, as responsabilidades inerentes ao conservador-restaurador e a aproximação com áreas afins como a física, a química e a microbiologia.

A Carta de Burra (1979), em seus artigos 31º e 32º, reforça algumas questões abordadas em documentos anteriores mencionados. Ela aconselha o registro quanto a decisões e evidências, devendo estas serem armazenadas em arquivo permanente e estarem disponíveis ao público (International Council of Monuments and Sites, 2004, p. 68). Já a Carta de Nara (1994) comenta de novas atribuições do conservador-restaurador ao definir que deve ser considerado, durante o processo de documentação, o registro de “[...] todo material escrito, oral e figurativo que torne possível o conhecimento da natureza, especificações, significados e história do patrimônio cultural” (International Council of Monuments and Sites, 2004, p. 119, tradução nossa).

Igualmente, no documento de Pavia⁴ (1997) se enfatiza, ao citar as competências dos conservadores-restauradores, a importância de se documentar o objeto de intervenção, devendo estes profissionais assumirem suas responsabilidades. O referido documento enumera as seguintes competências inerentes ao profissional da Conservação-Restauração: o diagnóstico, a definição, a realização e a documentação da intervenção (ECCO, 2009, p. 218, tradução nossa).

A partir de sua experiência e trajetória profissional, Goren⁵ também comentou sobre o papel da documentação ao dizer que o bem cultural é “[...] material com significado, pode ser artístico, histórico, científico, religioso e social, sendo assim um legado de valor incalculável e insubstituível que deve ser preservado para gerações futuras” (Goren, 2009, p. 129, tradução nossa). Por isso, ao se falar de documentação e das necessidades de intervenção em determinado objeto cultural, é necessário que se mantenha e produza “[...] informes completos e permanentes sobre os exames, amostras, investigação científica e tratamento realizado [...]” (Goren, 2009, p. 129, tradução nossa).

XAVIER, Guilherme; HANNESCH, Ozana; CAMPOS, Guadalupe. **Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46465>>

O documento da European Confederation of Conservator-Restorers Organisations (ECCO) de 2002 não apenas enfatiza a importância da documentação como também traz algumas definições. Analisaremos as principais etapas da documentação de conservação, que compreendem: I – Exame diagnóstico; II – Proposta de tratamento; III – Tratamento; e IV – Síntese (Resultados). Segundo ECCO (2002), o exame diagnóstico (I) consiste na

[...] identificação, determinação da composição e valoração da condição do bem cultural; da identificação, natureza e gravidade das alterações, avaliação das causas de deterioração e a determinação do tipo e natureza do tratamento necessário [...] (European Confederation of Conservator-Restorers Organisations, 2002, p. 230, tradução nossa).

O exame diagnóstico pode ser compreendido como uma etapa da documentação, sendo ele a primeira avaliação do conservador-restaurador quando em contato com o objeto. É nessa fase que são realizados os exames organolépticos, podendo o conservador-restaurador recorrer ao uso de instrumentação científica (Goren, 2009, p. 130), a fim de obter uma identificação mais detalhada dos acometimentos à materialidade do objeto. Após essa avaliação inicial, o conservador-restaurador estaria apto a realizar a “proposta de tratamento”. Ao descrever essa etapa, Goren (2009, p. 129, tradução nossa) nos diz:

[...] depois do exame inicial e antes da intervenção, o profissional deverá preparar uma proposta na qual deve descrever o curso do tratamento [...] para a proposta devem ser considerados os objetivos e as justificativas para realização do tratamento, alternativas e riscos quanto ao tratamento a ser empregado.

Tendo avaliado o estado de conservação do objeto, o conservador-restaurador deve decidir o tipo de tratamento mais adequado, os riscos com aplicação dessa escolha, possíveis alternativas e as justificativas que os fundamentam. Nessa etapa se dá início a uma série de operações intelectuais onde são consideradas as prioridades, demandas institucionais, disponibilidade de recursos (financeiros e humanos) e a qualificação do corpo técnico. Segundo a ECCO, a documentação é, portanto, uma tarefa minuciosa que

[...] consiste em um cuidadoso registro gráfico e escrito de todos os procedimentos desenvolvidos, assim como a justificativa que os fundamenta [...] e a propriedade intelectual dos registros, devem ser levadas em conta para referências futuras (European Confederation of Conservator-Restorers Organisations, 2002, p. 229, tradução nossa).

Através dessa definição notamos que a documentação do objeto requer a utilização de recursos diversos e o encadeamento de etapas específicas, esclarecidas também por Ruiz de Lacanal (1999). Analisando os comentários da autora sobre o tema, percebemos que o ato de documentar segue regras específicas delimitadas por um método científico. Para ela (Ruiz de Lacanal, 1999, p. 266), é necessário que as etapas da documentação sigam necessariamente os seguintes estágios: investigação da origem (I), análise e interpretação dos dados coletados (II e III), e a síntese (IV). Nota-se certa similaridade das etapas de Ruiz de Lacanal (1999) com aquelas preconizadas pela ECCO (2002): toda ação deve ser registrada, justificada e embasada, através de evidências científicas (informações levantadas) ou por limitações outras como recursos materiais, conhecimento técnico ou demandas institucionais (ECCO, 2011). Assim, a confecção de modelos de fichas de diagnóstico deve considerar uma reflexão sobre as necessidades do acervo institucional e os campos presentes constituem o auxílio para o conservador-restaurador na gestão desse conhecimento. O diagnóstico pode ter alcance variado em concordância com a natureza e os significados inerentes ao bem cultural que se deseja documentar. Neste sentido, se devem considerar as circunstâncias, isto é, o contexto e necessidades do bem cultural (Goren, 2009, p. 129).

Preservar a integridade física pressupõe conhecer a materialidade do objeto. A compreensão da matéria física cumpre papel fundamental não apenas para a subsistência do objeto cultural, mas também para o desenvolvimento científico do campo disciplinar. De acordo com Ward (2010, p. 20-21), o acesso às informações e técnicas previamente estudadas permite ao profissional avaliar as melhores condições para a preservação ou tratamento de determinado objeto cultural, favorecendo a escolha de soluções mais adequadas. Por outro lado, após definir os limites do tratamento e aplicá-lo, o conservador-restaurador deve registrar os resultados obtidos. É nessa etapa que o profissional deve comunicar o sucesso do tratamento, os possíveis riscos e limitações de sua aplicação, bem como indicar ações futuras para o objeto, se necessário (European Confederation of Conservator-Restorers Organisations, 2011, p. 20-21).

Goren (2009, p. 129) compilou quatro tópicos com os quais elucida os propósitos da documentação de diagnóstico, são eles: a) estabelecer a condição do bem cultural; b) assistir no cuidado do bem cultural ao proporcionar informação útil para futuros tratamentos e aumentar o conjunto de conhecimentos acumulados da profissão; c) auxiliar o proprietário ou representante autorizado e a

sociedade em geral na apreciação e uso dos bens culturais, mediante a expansão da compreensão das características estéticas, conceituais e físicas do bem cultural; e d) ajudar o profissional de conservação: servindo de referência, auxiliando assim no desenvolvimento de conhecimento, constituindo em constâncias que ajudem a evitar mal-entendidos e debates desnecessários. Ao analisarmos os modelos de documentação utilizados por três instituições estrangeiras, será possível identificar quais destes aspectos e etapas, indicados na literatura de referência apresentada, estão presentes na estrutura destas fichas de diagnóstico e as soluções encontradas por cada instituição no ato de documentar os objetos bibliográficos. Ao final, pretendemos fazer considerações sobre a orientação apontada por Goren (2009) da necessidade de uma constante avaliação crítica referente ao conteúdo dessas fichas.

Os modelos de fichas estrangeiras: um parâmetro para os laboratórios brasileiros entre as décadas de 1980 e 1990

É sabido que os primeiros modelos utilizados nos laboratórios brasileiros foram inspirados naqueles em uso, na época, pelos grandes centros de Conservação-Restauração no exterior. Por exemplo, analisando os modelos de fichas utilizados no Laboratório de Conservação-Restauração de Documentos Gráficos (LACRE) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)⁶, em especial os primeiros modelos adotados para a documentação de tratamento técnico, percebemos que a equipe desse espaço, na época composta por Lilian Beck Saad, Gilda Lefebvre e Maria Luisa Ramos de Oliveira Soares, buscou como parâmetro, a partir de 1979, modelos estrangeiros em uso por instituições de renome, como o Instituto de Restauração de Livros e Manuscritos da Biblioteca do Estado da Baviera, em Munique, e do ICCROM, em Roma. Não identificamos quais modelos especificamente inspiraram aqueles aplicados ao LACRE durante a década de 1980. Apesar disso, foi possível delimitar no contexto da FCRB, através das bolsas de estágio pleiteadas e das modificações identificadas nesses primeiros modelos implementados no LACRE, os prováveis países de onde esses modelos de documentação foram trazidos. Após identificarmos a origem desses modelos e sua importância para a consolidação de um modelo interno na FCRB, pensamos que o olhar para essa documentação em uso no exterior poderia, junto de outras abordagens mencionadas

XAVIER, Guilherme; HANNESCH, Ozana; CAMPOS, Guadalupe. **Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46465>>

na dissertação de Guilherme Xavier (2022), do PACT/MAST, possibilitar pensar criticamente sobre os modelos de documentação atualmente em uso no LACRE, sendo esses aplicados a objetos bibliográficos.

As fichas analisadas compreendem as utilizadas no(a): a) Laboratorio Barbáchano y Beny Patologia y Restauración de Papel (LBBPL), Madrid, Espanha; b) Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Itália; e c) Harry Ranson Humanities Research Center (HRHRC), Estados Unidos da América. Neste estudo são denominadas de ficha 1, 2 e 3, respectivamente. A escolha delas se deu por três motivos: a) o acesso e disponibilidade desses documentos; b) a possibilidade de análise de conteúdos diferentes na medida em que as fichas foram concebidas em contextos e com propósitos distintos, o que enriqueceria a discussão; e c) a aplicação em objetos bibliográficos.

A ficha do Laboratorio Barbáchano y Beny Patologia y Restauración de Papel (LBBPL)

A ficha 1 foi um dos modelos trazidos ao LACRE e que teve aplicação a partir de 1996, quando do retorno do servidor Edmar Moraes Gonçalves de uma especialização⁷ na Espanha, no LBBPL. Assim, além dos motivos indicados anteriormente, sua escolha foi justificada pelas influências nos modelos vigentes no LACRE. Por exemplo, a ficha de encadernação em uso por esse setor foi inteiramente aproveitada desse modelo do LBBPL, sendo apenas traduzida do espanhol (XAVIER, 2022, p. 298). Apesar de não ter sido possível identificar o momento exato em que essa ficha foi concebida, sabemos que essa empresa, fundada por Pedro Barbáchano⁸, teve início das atividades no ano de 1988⁹.

É uma ficha diagnóstica focada nos aspectos materiais da encadernação do objeto bibliográfico, tendo confluências advindas da disciplina de Codicologia (Benny, 1997, p. 10). Sua idealizadora, Ana Benny, verificou os contributos dessa disciplina e percebeu que a profunda descrição material dos objetos bibliográficos apresentava resultados promissores em relação a sua preservação. Assim, ao analisarmos essa documentação, é possível observarmos nas duas páginas que a compõe uma descrição minuciosa e precisa dos materiais constituintes da estrutura bibliográfica, sendo dividida da seguinte forma: a) uma primeira etapa (página 1) mais descritiva quanto a natureza, materialidade, estado de conservação do objeto em tratamento e tratamento aplicado;

XAVIER, Guilherme; HANNESCH, Ozana; CAMPOS, Guadalupe. **Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46465>>

e b) uma segunda (página 2), voltada para a documentação referente a etapa de desmonte dos cadernos (se necessário), possuindo campos para se indicar (graficamente) como se encontrava a disposição dos mesmos e registro de quaisquer outras informações pertinentes identificados durante o ato.

Uma característica dessa ficha é a leitura e preenchimento na horizontal, da esquerda para a direita e de cima para baixo, sendo o cabeçalho na parte superior, as estruturas bibliográficas identificadas ao lado esquerdo (1ª coluna), o estado de conservação na parte central (2ª coluna), tratamento aplicado ao lado direito (3ª coluna) e mapa de cadernos (parte inferior, página 2), assim se subdividindo em: a) descrição do objeto; b) estado de conservação; c) tratamento; e d) documentação da encadernação. O preenchimento é sugerido por meio de linhas pontilhadas ao lado de cada campo correspondente a essas estruturas bibliográficas identificadas. Assim, deve-se assinalar com um “X” o campo identificado na estrutura de encadernação e, em seguida, informar sobre o estado de conservação ou tratamento aplicado correspondente.

Quanto à análise da ficha 1, encontramos a seguinte estruturação: a) cabeçalho com identificação do objeto que requer informações sobre a tipologia e natureza da encadernação em tratamento, época, suas dimensões (largura, altura e espessura) e quais agentes de deterioração encontrados em diagnóstico inicial por avaliação visual (insetos, microrganismos, umidade, uso, intrínsecos) – localizado na parte superior da ficha, página 1; b) campo para a descrição da estrutura e do tipo de material/técnica identificado no (a): cobertura, lombo, laterais, cabeceados, capas, guardas e miolo – localizado na 1ª coluna, página 1; c) campo para indicar o estado de conservação dos constituintes identificados – localizado na 2ª coluna, página 1; d) campo para indicar o tratamento aplicado às referidas estruturas – localizado na 3ª coluna, página 1; e) campo para inserção de esquemas gráficos e mapeamento de cadernos, sendo necessário indicar a disposição dos fólhos e sua ordem, e inserção de outras informações pertinentes que foram identificadas no decorrer da etapa de desmonte do objeto bibliográfico – localizado na parte inferior da ficha, página 2. Ao final de cada página identificamos um campo para observações que, pelo número de linhas, sugere livre preenchimento por extenso. Percebemos, ao lado dos pontilhados, um espaço (retangular) em branco no campo denominado “guardas” (1ª coluna, página 1), sugerindo ser uma tentativa de mapeamento

dos danos identificados nessa estrutura. Na parte lateral da folha correspondente aos esquemas gráficos e mapa de cadernos (página 2), identificamos um campo que se assemelha a um cabeçalho para informar o número de registro da obra, data de entrada e saída do laboratório.

Apesar disso, não encontramos nessa ficha campos para inserção de fotografias e identificação do profissional que realizou o tratamento, tão pouco parâmetros (por extenso ou numérico) para definir o estado de conservação dessas estruturas.

A ficha da Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF)

A ficha 2 surge em um contexto motivado por transformações em relação à preservação do patrimônio bibliográfico na Itália, em especial após o evento da enchente que assolou a cidade de Florença em 1966 (Rossi; Guasti, 1987, p. 19- 20). Ademais é uma ficha de amplo espectro, utilizada em instituições públicas e privadas na Itália. Na ocasião do referido sinistro não havia, na Itália, um órgão que centralizasse as atividades de conservação-restauração de obras em suporte papel, o que causou certa dificuldade quanto à escolha das formas de documentação e metodologia de tratamento adequadas para os livros afetados pelo sinistro. A partir de 1975, com o intuito de melhor gerir o patrimônio bibliográfico italiano, é criado o Instituto di Patologia del Libro (ICPL), na época incorporado ao Ministério do Patrimônio Cultural e Ambiental (Rossi; Guasti, 1987, p. 19- 20). O então denominado ICPL se constituía de uma rede de laboratórios (públicos e privados) e tinha como missão orientar, no contexto italiano, as atividades de conservação-restauração do patrimônio bibliográfico, tendo papel coadjuvante na elaboração da documentação de diagnóstico utilizada no âmbito da BNCF (Rossi; Guasti, 1987, p. 19-20). O grupo de trabalho, composto em sua maioria de conservadores-restauradores, pensando na transmissão do conhecimento da materialidade dos livros às gerações futuras, encontraram na Codicologia e na Paleografia instrumentos analíticos mais adequados a estes objetivos (Rossi; Guasti, 1987, p. 37-38). Esse contexto (do projeto *Scheda*¹⁰) foi favorável à criação de nova disciplina, então denominada “Arqueologia do livro” (Rossi; Guasti, 1987, p. 38-39). Pelas confluências comentadas, a ficha 2 também priorizou a descrição minuciosa da materialidade dos objetos bibliográficos, trazendo inclusive a incorporação de outros recursos gráficos e uso de notas explicativas, não identificados na ficha 1 (LBBPL). Por esse motivo, quando comparada com a primeira ficha analisada, é uma ficha mais extensa, tendo um total de oito páginas.

XAVIER, Guilherme; HANNESCH, Ozana; CAMPOS, Guadalupe. **Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46465>>

Quanto à análise da ficha 2, encontramos a seguinte estruturação: a) cabeçalho com identificação da obra, com informações sobre origem do acervo, técnica e materiais, local, editor, tipógrafo, as dimensões do volume com capa e sem capa, com campo para a indicação de elementos decorativos como miniaturas, desenhos, incisões, outros e identificação sobre o profissional responsável pelo tratamento – página 1; b) campo para a indicar uma proposta de tratamento inicial (tipo de restauro, técnica a ser utilizada), identificando se será um restauro completo (capa e miolo) ou parcial (somente capa ou miolo), sendo necessário indicar o procedimento a ser realizado (no caso de restauro de encadernação, se deve indicar se será desmonte total ou parcial da obra) – página 1; c) no campo “*Notizie sull’ opera*” há categorias para descrição da proveniência e histórico da obra, sendo necessária identificação do fundo e coleção, evidenciando quaisquer outros aspectos que possam influenciar na intervenção de restauro, etapa na qual se deve indicar a existência de intervenções anteriores, sinalizando sua localização (nesse campo também deve se indicar, por meio das relações cronológicas entre encadernação e texto, se a encadernação é original de época ou contemporânea) – página 2; d) campo para registro dos parâmetros ambientais (temperatura e umidade relativa) na sala de conservação onde a obra será tratada – página 2; e) campo para indicar o procedimento de desinfecção e desinfestação a ser realizado no objeto, sendo necessária a descrição da técnica utilizada (podendo ser manual com uso de trinchas, sucção ou outro meio) e quem realizou o tratamento (no caso de empresas, indicar o nome) – página 2; f) campo para descrição do objeto e do estado de conservação, sendo duas etapas realizadas em concomitância – à medida que se descreve, se avalia o estado de conservação dos elementos estruturais –, tendo, ao final da página, um campo para descrição detalhada do estado de conservação do suporte – página 3; g) espaço para inclusão de esquemas gráficos, apresentando inclusive um modelo de como preencher este campo, requerendo ainda que seja discriminada particularidades quanto ao uso do objeto (na instituição), motivação da restauração e outras informações reunidas (pesquisas) em relação ao tratamento que se pretende executar – página 4; h) campos que identifiquem as características de intervenção e procedimentos a serem executados (proposta detalhada), sendo necessário precisar materiais e técnicas a serem empregados e, no caso de exames/testes (pH e solubilidade), se deve indicar em qual área será realizado e os resultados – página 5; i) ainda parte da proposta de tratamento, apresenta em seguida uma tabela relacionando os materiais originais da encadernação que devem ser mantidos e os que devem ser substituídos, bem como os

procedimentos e materiais a serem empregados – página 6; j) campos para observação, notas e indicação dos custos com o tratamento, tendo, na última folha, uma síntese de todo o tratamento executado – páginas 7 e 8.

Apenas pela análise do cabeçalho é possível notar que essa ficha não priorizou apenas a descrição dos materiais da encadernação. Logo no começo, apresentou informações gerais do objeto a ser tratado, ponto positivo se recordarmos os comentários de Goren (2009, p. 128) sobre informe preliminar. Diferentemente da ficha 1, essa incorporou campos que enfatizaram a importância dos registros históricos, tema igualmente comentado por Goren (2009, p. 130). Tanto os referentes às restaurações precedentes quanto aqueles relacionados à proveniência da obra foram requeridos na página 2, no campo “*Notizie Sull’Opera*”.

Apesar de verificar a existência de documentação de tratamento anteriores, a ficha não sugeriu ou indicou campo para inserção de fotografias do tratamento em momento presente, por exemplo, indicando um campo para inclusão de “anexos”. A ficha também priorizou os registros dos parâmetros ambientais do local em que o objeto foi tratado, aspecto importante se considerarmos a sensibilidade de alguns materiais a determinados tipos de ambientes e o tipo de tratamento a ser aplicado, por exemplo, aqueles por umectação que fazem uso de vapores químicos e que exigem um controle mais apurado das condições ambientais. Indicou, mesmo que de modo limitado (página 6), campos que permitem avaliação de um planejamento em relação a avaliação de necessidades contextuais, sendo eles: “tempo de trabalho em horas” e “custo dos materiais empregados”. Por exemplo, a avaliação das necessidades em determinado tratamento, isto é, identificar os insumos e recursos pessoais e financeiros é um aspecto indicado no documento da ECCO (2011, p. 20-21) e considerado importante para planejamento futuro no caso de situações que venham a requerer tratamento semelhante.

A ficha do Harry Ranson Humanities Research Center (HRHRC)

A ficha 3, elaborada a partir de 1995, é fruto do projeto intitulado *Photograph Album Survey* de diagnóstico de álbuns fotográficos, cujos textos integram o livro *Conservation of Scrapbooks and Albums*, publicado em 1999. Além dos motivos citados, há de se destacar o contexto em que ela foi concebida, no caso, a inserção das informações coletadas com aplicação da ficha diagnóstico em

uma base de dados, o que despertou interesse para análise no âmbito da pesquisa (Xavier, 2022). Assim, a análise dessa ficha se justificou não apenas por ela ter documentado de forma satisfatória a materialidade dos objetos bibliográficos, mas também por ter abordado outro tema imprescindível ao desenvolvimento científico do campo da Conservação-Restauração, como o vocabulário controlado, se preocupando com o uso futuro dessa informação e prezando pela qualidade da informação coletada.

Diferentemente da ficha 2, essa optou por reunir as notas explicativas, apresentação de modelos gráficos a serem adotados e outras instruções de preenchimento em um único documento, o Glossário. Portanto, diferentemente das duas primeiras fichas analisadas, o preenchimento da ficha 3 exigiu que os profissionais responsáveis pela documentação dos álbuns fotográficos se informassem previamente sobre como preencher e o que inserir em cada campo, permitindo assim um controle mais efetivo das informações e garantindo, em caso de pesquisas futuras relacionadas a esses álbuns, a qualidade dos dados coletados. Nas palavras de Brown (2000, p. 65), esses dados sobre os álbuns fotográficos, devidamente inseridos na base, poderiam ser utilizados de maneira didática para diversos fins, seja na demonstração de possíveis tratamentos a esta tipologia documental, na pesquisa sobre técnicas de fotografias utilizadas, fotógrafos de época, ou até mesmo na eficácia dos tratamentos aplicados a esta tipologia documental.

Quanto à análise da ficha 3, identificamos um total de quatro páginas e que ela se divide em três grandes etapas, sendo elas: a) descrição da materialidade dos álbuns (com espaço para indicar a montagem original do álbum, antes do tratamento); b) condição física (estado de conservação); e c) tratamento aplicado (com espaço para representação da montagem do álbum ao final, pós-tratamento).

Em relação à etapa de “descrição”, temos a divisão em: capa, cabeceados, folha de guarda, carcelas (conexões), lombo (espinha), suporte (folhas do álbum), fotografias e espaço para desenho dos cadernos (montagem). Destacamos algumas informações novas, talvez pela natureza peculiar dos álbuns fotográficos, como a indicação do grau de flexibilidade da capa, sendo necessário indicar seus limites de abertura (90° a 180°) e possíveis padrões ou grão da superfície de cobertura. Outras informações peculiares e importantes para a etapa descritiva também foram identificadas, tais como: peso das folhas, da capa do álbum e gramatura do cartão utilizado para fixação das

fotografias. Ainda na etapa descritiva, a ficha contempla um mapeamento de reparos anteriores. Conforme comentado por Brown (2000, p. 88, tradução nossa), “[...] a localização do reparo, seja no texto, na capa ou em uma fotografia deve ser especificado, há espaços destinados na ficha e na base de dados para inclusão de detalhes e descrição dos reparos”, aspecto importante para avaliação de tratamentos mais adequados e para avaliar o uso de determinada técnica em momento futuro. Informações contextuais também foram identificadas nessa primeira etapa descritiva, com destaque para os campos presentes no cabeçalho, na página 1, denominados “assunto”, que se subdivide em “pessoas”, “lugares”, “coisas”, “eventos” e “datas”, e “história”, que se subdivide em “etiquetas”, “assinaturas”, “anotações”, “história verbal e escrita”.

Em relação à “condição física” ou ao “estado de conservação”, temos a avaliação da capa, junções, suporte, fotografias e condição geral (ao final). Identificamos, diferentemente das demais fichas analisadas, a proposta de avaliação por meio de escala numérica para cada item. Ao analisarmos a coluna presente na página 2 da ficha 3 (página 82 do livro *Conservation of Scrapbooks and Albums*), observamos que para cada parte do álbum, isto é, para sua capa, junções, suporte e fotografias, há uma relação dos possíveis danos e ao lado se deve indicar a sua intensidade da seguinte forma: 0, 1, 2, 3. Para essa ficha, o Glossário indica cada nível do estado de conservação a ser considerado.

Por fim, a etapa “tratamento” compreende: um cabeçalho de identificação no começo da página e campos descritivos para detalhamento do procedimento aplicado. Destaca-se a necessidade de inclusão de esquemas gráficos registrando o antes e depois do tratamento, a fim de verificar se a solução de montagem adotada, quanto a encadernação e fixação de fotografias, foi a mesma. Caso tenha sido necessário adotar soluções diferentes, divergentes da montagem original, há orientação (em Glossário) para que essas sejam registradas no campo em branco denominado “*Treatment Report*”. Nessa etapa também devem ser indicados o tempo de tratamento, especificando a quantidade de horas trabalhadas para cada folha e o profissional responsável.

O Diagnóstico de Conservação-Restauração: uma análise de seu conteúdo

Por se tratar de um recorte do trabalho de dissertação e com o objetivo de enriquecer essa reflexão sobre a documentação de conservação, analisaremos campos divergentes existentes nas fichas mencionadas, alguns citados no item anterior. A partir de análise prévia desses modelos, foi possível mapear soluções eficazes para o registro e coleta das informações inerentes ao diagnóstico de conservação, fornecendo subsídios para a formulação de uma proposta de ficha¹¹ a ser adotada para o acervo bibliográfico raro da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Devido à quantidade de informações identificadas nessa etapa, apresentaremos no âmbito deste artigo os aspectos identificados em quatro categorias:

- I. Configuração das fichas;
- II. Notas, siglas, abreviaturas e glossário;
- III. Recursos gráficos;
- IV. Informações contextuais.

Configuração das fichas

Inicialmente buscamos analisar aspectos gerais pertinentes à organização da informação, isto é, de que forma elas foram apresentadas e se estavam condizentes com as etapas do diagnóstico indicadas pela literatura do campo da Conservação-Restauração. No âmbito deste artigo, a abordagem não contemplará indicar todas as etapas consideradas, mas as diferenças observadas e as soluções adotadas pelas instituições mencionadas em relação ao preenchimento de suas fichas. Percebemos, ao compararmos os três modelos, que cada ficha possui recursos próprios, que conduzem e orientam a inserção das informações de diagnóstico.

A ficha 1, por exemplo, ao tratar da avaliação do estado de conservação, indicou de modo pontual campos a serem preenchidos. Dos exames organolépticos até a descrição da estrutura de encadernação, observamos que a ficha 1 (Fig. 1) não sugeriu opções de preenchimento, confiando a escolha do tipo de informação a ser inserida (termos técnicos) ao conservador-restaurador.

XAVIER, Guilherme; HANNESCH, Ozana; CAMPOS, Guadalupe. **Estratégias para a confecção de ficha de diagnóstico em conservação: uma análise deontológica e avaliação de modelos utilizados em centros de referência estrangeiros.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46465>>

Isso também se aplicou a algumas siglas e parâmetros do estado de conservação. A livre escolha quanto ao uso dos termos talvez tenha relação com o contexto restrito em que essa ficha foi aplicada, no caso, a de um ateliê particular. Possivelmente os termos utilizados eram os mesmos entre a equipe e, considerando seu propósito, foi dispensável tal orientação de preenchimento.

ESTADO DE CONSERVACION	TRATAMIENTO
<input type="checkbox"/> Rozaduras	<input type="checkbox"/> Desmontaje
<input type="checkbox"/> Manchas	<input type="checkbox"/> Limpieza
<input type="checkbox"/> Zonas Perdidas	<input type="checkbox"/> Consolidación
<input type="checkbox"/> Grietas	<input type="checkbox"/> Laminación <input type="checkbox"/> Definitiva <input type="checkbox"/> Protección
<input type="checkbox"/> Despredimiento	Adhesivo Soporte
<input type="checkbox"/> Arrugas	<input type="checkbox"/> Reconstrucción Material
<input type="checkbox"/> Encogimiento	<input type="checkbox"/> Sobreposición Adhesivo
<input type="checkbox"/> Deformaciones	<input type="checkbox"/> Restauración Teñido
<input type="checkbox"/> Debilitamiento	<input type="checkbox"/> Sustitución
<input type="checkbox"/> Grado de deterioro a	Montaje
	Prot. Final

Figura 1. Campos sem sugestão de preenchimento. Fonte: Laboratorio Barbáchano y Beny Patología y Restauración de Papel. a - Não há indicação do grau/parâmetros de deterioração; b - Ausência de sugestões. Imagem: Xavier (2022).

O livre preenchimento identificado na ficha 1 pode se apresentar como um problema para o pesquisador que terá acesso à informação no futuro, pois o tipo de registro inserido pelo profissional pode variar de acordo com seu grau de conhecimento, capacidade interpretativa e experiência profissional. A divergência entre conteúdos informacionais pode ocasionar a inserção de informações repetidas ou incompletas em bases de dados e problemas de interpretação (Brown, 2000, p. 65-66). Os comentários de Brown (2000) sugerem a existência de um problema frequente no campo de Conservação-Restauração: a ausência de um vocabulário comum. As orientações do Art. 5º da Carta de Restauração indicaram a variedade de termos técnicos que podem ser identificados na documentação de conservação. A análise interdisciplinar realizada pelo conservador-restaurador durante o diagnóstico, sobretudo as pesquisas com o subsídio da física, da química, da microbiologia e de outras ciências, reforçam a necessidade de se padronizar os termos técnicos em uso nesse campo científico, em especial por se tratar, conforme Artigo 8º da Carta de Restauração, de um documento de consulta pública (Ministério da Instrução Pública, 1972 *apud* Brandi, 2008, p. 232).

Em relação a esse tema, a ficha 2 também trouxe contribuição. Ela trabalhou a análise concomitante de etapas, apresentando um layout de interesse (Fig. 2) no qual fosse possível uma coleta que atendesse a todas as etapas do diagnóstico, não deixando a desejar quanto ao conteúdo. Por exemplo, na página 3, no campo “*Descrizione del Volume e Stato di Conservazione*”, observamos que, conforme se descreve o objeto e suas partes, igualmente se avalia seu estado de conservação, tudo em uma mesma etapa. Por exemplo, ao descrever os materiais de encadernação, se deve indicar o tipo, material de cobertura e as decorações e, em seguida, indicar seu estado de conservação. O mesmo ocorre para as demais estruturas, sempre nessa ordem: tipologia, seguido do material constituinte e seu estado de conservação. A sugestão de condensar duas etapas em uma aparenta ser interessante, contanto que não se perca ou que seja omitida qualquer informação. Assim, seria possível uma ficha compacta e sem comprometimento do conteúdo.

DESCRIZIONE DEL VOLUME E STATO DI CONSERVAZIONE

Legatura (tipologia) **a**

- Floscia
- Semifloscia
- Rigida
- Assi lignee
- Assente

Coperta

- Pergamena
- Cuoio
- Pelle allumata
- Carta/cartone
- Altro

Decorazione della coperta

- Ferri a secco
- Ferri con oro
- Altro

c Stato di conservazione pessimo mediocre discreto **b**

Cucitura: n. nervi **a** tipologia doppi singoli altro

Materiale dei nervi:

d spago pelle allumata cuoio pergamena altro

d Stato di conservazione della cucitura: pessimo mediocre discreto

Figura 2. Descrição da estrutura e avaliação do estado de conservação em mesma etapa. Fonte: Laboratorio di restauro della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. a - Descrição da tipologia (com exceção do campo “decorazione della coperta” sobre elementos decorativos, os demais são similares aos da ficha 1); b - Parâmetros do estado de conservação; c - Estado de conservação das estruturas da encadernação; d - Estado de conservação da costura. Imagem: Xavier (2022).

Notas, siglas, abreviaturas e glossário

Diferentemente da ficha 1, identificamos que as fichas 2 e 3 foram concebidas por instituições de pesquisa, com contribuição de diversos órgãos públicos e privados. Esse contexto interdisciplinar favoreceu a implementação de soluções/recursos eficientes na coleta de informações, que possibilitou melhor aproveitamento dos dados inseridos, como é o caso da ficha 3. Além disso, ambas foram concebidas com o propósito de diagnosticar coleções dentro de contextos específicos, estando a ficha da BNCF incumbida de documentar o acervo em papel impactado pelo dilúvio de Florença de 1966 e a do HRHRC, os álbuns fotográficos da Universidade do Texas (Xavier, 2022).

Devido ao volume de informações a serem identificadas por essas instituições, foi necessária a adoção de uma metodologia de documentação que compreendesse a existência de um vocabulário controlado e uma padronização do preenchimento (Xavier, 2022). Essa experiência favoreceu, no âmbito da BNCF e do HRHRC, a incorporação de estratégias para melhor gerir as informações reunidas durante a etapa documental. Analisando as fichas 2 e 3 é possível perceber que cada etapa do diagnóstico é acompanhada de uma sugestão de preenchimento e/ou de uma orientação ao conservador-restaurador. Vejamos a solução encontrada pela BNCF para orientar o preenchimento (Fig. 3).

Carte: stato di conservazione⁵ **a**.....
.....
.....
.....
.....

Fascicolazione⁶

b ⁴Si descrivono sommariamente materiali e tecniche impiegate per la manifattura delle altre componenti della legatura indicandone lo stato di conservazione (P = pessimo, M = mediocre, D = discreto).
⁵Segnalare la presenza di lacune, tagli e strappi, macchie, gore, imbrunimenti, sospetta acidità od ossidazione precisando le carte nelle quali si riscontrano tali alterazioni.

Figura 3. Notas de rodapé e orientações de preenchimento. Fonte: Laboratorio di restauro della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. a - Número indicando presença/instrução em rodapé; b - Sugestão de preenchimento. Imagem: Xavier (2022).

Analisando as notas presentes na ficha 2 (Fig. 3) identificamos que são sugeridas siglas para indicar três níveis de condição de acometimento da estrutura por determinado dano, sendo eles: P = péssimo, M = medíocre, D = discreto. Apesar da indicação dos parâmetros, a ficha não caracterizou para cada nível o estado de conservação correspondente. A ficha 3 indicou por escala numérica a condição de acometimento da estrutura por determinado dano, sendo possível, pelas características descritas, indicar de modo preciso o estado de conservação. Considerando a quantidade de informações que necessitaria ser organizada e compilada, o HRHRC adotou a confecção de um glossário (Fig. 4) para guiar o conservador-restaurador. Nesse documento, as orientações ocorreram principalmente por meio de notas explicativas, sendo possível relacionar todas as siglas e abreviauras utilizadas e as definições, descrições e inserção de esquemas gráficos (desenhos). Através desse último recurso foi possível indicar como desenhar, por exemplo, a montagem da encadernação dos álbuns fotográficos do HRHRC. Assim, o aprimoramento do acesso à informação dos objetos da instituição era prioridade, na medida que eles seriam inseridos em uma base de dados e disponibilizados para consulta (Brown, 2000). Para esse caso, o glossário se apresentou como uma solução eficaz de padronização do conteúdo informacional no âmbito da instituição.

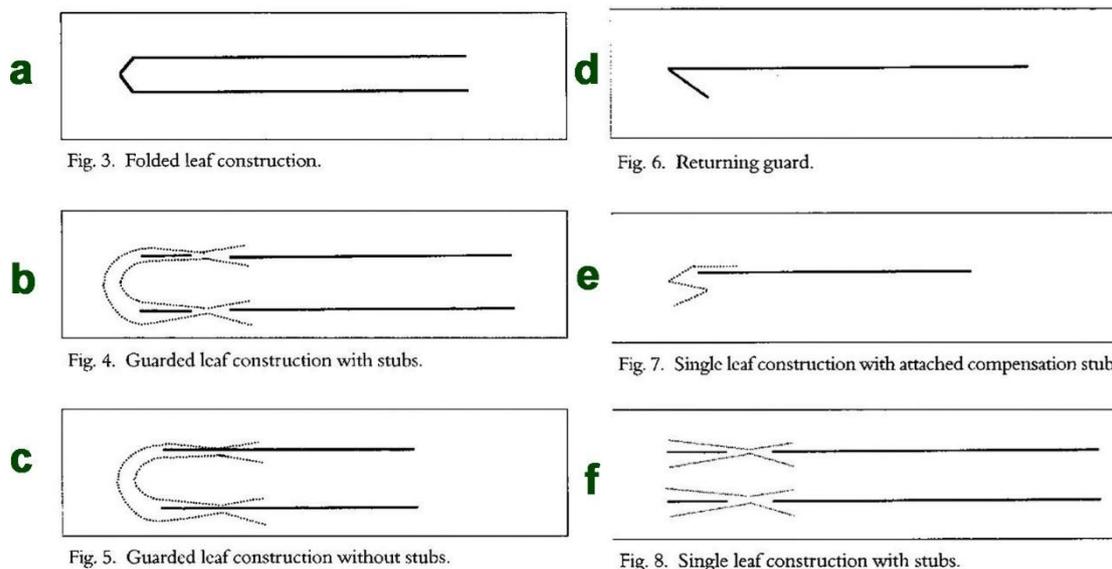


Fig. 3. Folded leaf construction.

Fig. 6. Returning guard.

Fig. 4. Guarded leaf construction with stubs.

Fig. 7. Single leaf construction with attached compensation stubs.

Fig. 5. Guarded leaf construction without stubs.

Fig. 8. Single leaf construction with stubs.

Figura 4. Esquemas gráficos no glossário. Fonte: Harry Ranson Humanities Research Center. Imagem do glossário, p. 91 do *Conservation of Scrapbooks and Albums*. a; b; c; d; e; f - Modelos gráficos a serem utilizados no preenchimento da ficha. Os exemplos b, c e d representam a folha de guarda. Imagem: Xavier (2022).

Recursos gráficos

Analisando a ficha 1, por exemplo, identificamos recursos gráficos (Fig. 5) para documentar a configuração dos cadernos, isto é, o conjunto de fólhos, percurso da linha de costura e cabeceados, as camadas de compensação no lombo do livro, dentre outras informações da encadernação. Orientações a respeito do uso desse recurso foram indicadas no Artigo 16º da Carta de Veneza ao tratar dos trabalhos que envolviam a conservação, restauração e a escavação de objetos culturais naquele período. Esse artigo relatou a necessidade de uma documentação precisa com uso de relatórios analíticos e críticos, podendo conter desenhos e fotografias (International Council of Monuments and Sites, 2004, p. 37-38, tradução nossa). As definições da ECCO (2002, p. 229), sobre documentação de acervo bibliográfico, também evidenciam o uso desses recursos, o que reforçou sua importância de inclusão.

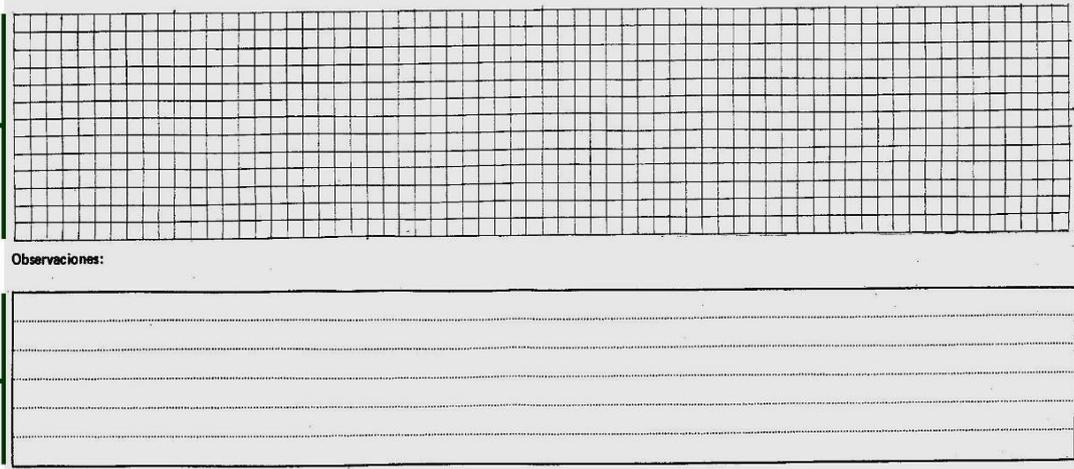


Figura 5 mostra um formulário dividido em duas partes principais. A parte superior, rotulada com a letra 'a' em verde à esquerda, contém uma grade de 20 colunas e 15 linhas para a inclusão de esquemas gráficos. Abaixo da grade, há o rótulo 'Observaciones:' em uma fonte menor. A parte inferior, rotulada com a letra 'b' em verde à esquerda, consiste em uma caixa de texto com linhas horizontais para a inclusão de observações.

Figura 5. Espaço para inclusão de esquemas gráficos. Fonte: Laboratorio Barbáchano y Beny Patología y Restauración de Papel. a - Possível espaço para ilustrar a montagem/costura; b - Espaço para inclusão de observações. Imagem: Xavier (2022).

Apesar da existência do referido campo, a ficha 1 não indicou, por meio de exemplos, como o conservador-restaurador deve proceder no momento de inserção dessa informação. Contudo, a ficha 2 possui orientações de preenchimento através de notas explicativas com recursos previamente descritos. Além disso, a referida ficha exemplifica como esses desenhos devem ser feitos

(Fig. 6). O esquema gráfico contemplou uma solução para indicação da linha da costura entre cadernos e a presença do adesivo para união dos fólhos por carcela (Fig. 6, a). A carcela/adesivo é representada pelo traço em negrito unindo as folhas 73 e 74.

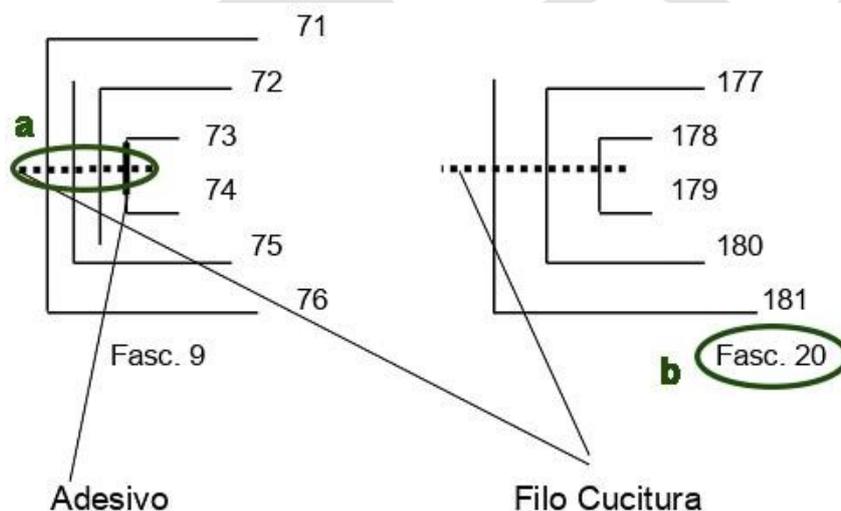


Figura 6. Orientação sobre o mapa de cadernos da ficha 2. Fonte: Laboratorio di restauro della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. a - Nível de detalhamento (indicação da costura); b - Número do caderno correspondente. Imagem: Xavier (2022).

Informações contextuais

As análises das fichas estrangeiras também permitiram identificar campos para inclusão de informações da história do objeto e demandas institucionais, aspectos importantes comentados por autores como Ruiz de Lacanal (1999) e Goren (2009). Na ficha 2, por exemplo, é possível identificar um campo denominado “*Notizie sull’opera*” (Fig. 7) e, na ficha 3 outro intitulado “*description*”, subcampo “*history*”. Embora o campo “*Notizie sull’opera*” não apresente opções de preenchimento, ao pé da página, a ficha orienta quanto ao tipo de informação a ser inserida. O campo “*description*”, subcampo “*history*”, sugere opções de preenchimento combinando o uso de siglas, como é o caso das identificadas: O (*Other*), M (*Missing*), NA (*Not applicable*), NV (*Not visible*), NI (*Not enough information*). Esses campos são importantes na medida em que o tipo de informação coletada oferece subsídios ao conservador-restaurador no momento de valoração do bem cultural (Fig. 7, a)

Alguns campos referentes a elementos da encadernação que narram a história do objeto apenas foram identificados na ficha 3, no campo “description” e subcampo “history”. Informações que auxiliam na compreensão do contexto e percurso do objeto, como etiquetas, assinaturas, anotações, história verbal e escrita, foram verificadas nos campos supracitados. Acreditamos que isso se deu pela característica única do projeto e dos objetos nele contemplados. O texto de Laura Downey (2000) intitulado “Images of the Southwest: A Tourist Album”, compilado no livro *Conservation of Scrapbooks and Albums*, indica uma peculiaridade desse acervo: os álbuns fotográficos. De acordo com Downey (2000, p. 4-5), o conteúdo das fotografias apresenta uma narração que deve ser interpretada e documentada. Ela cita o termo “descrição narrativa”, que é utilizado por Brown (2000) no glossário. Esse testemunho reafirma a hipótese apresentada por Goren (2009) sobre a peculiaridade de cada acervo, projeto e as diferentes realidades institucionais.

Considerações finais

A análise deontológica do campo da Conservação-Restauração forneceu subsídios para compreender a evolução do conceito e as etapas inerentes à documentação de diagnóstico. Essa investigação permitiu identificar o quão benéfico foi a aproximação do campo da Conservação-Restauração com áreas afins como a codicologia e a bibliografia material, em especial no desenvolvimento de formas de documentação. Auxiliou-nos, quando refletimos junto de modelos de fichas estrangeiras, na identificação de etapas metodológicas a serem seguidas antes, durante e após uma intervenção, confirmando campos e termos conciliados a cada estágio documental.

A partir da análise das fichas mencionadas, percebemos que os objetos bibliográficos têm sido documentados a partir de perspectivas distintas, sendo possível notar uma correlação entre: a) ações de conservação, b) objetivos institucionais e c) uso futuro da informação, seja para tratamento, pesquisa de materiais ou projetos institucionais. Assim, uma análise conjunta das necessidades do acervo e demandas institucionais se apresentam como alternativas para a escolha de soluções e estratégias adequadas que auxiliem na construção de um modelo de ficha de diagnóstico ideal.

O contexto analítico permitiu reconhecer que a documentação de conservação deve ser periodicamente revisada de acordo com modificações percebidas na matéria física do objeto (problemas de conservação), demandas institucionais (exposições, ocorrência de sinistros, digitalização de

coleções), projetos de pesquisa e avanços dessa área. Independentemente da demanda apresentada, os registros nas fichas devem ocorrer de modo consciente, de acordo com as necessidades do projeto de pesquisa, diagnóstico de coleções ou tratamento interventivo a ser realizado.

Como foi possível observar a partir da análise das fichas 1, 2 e 3, a documentação de diagnóstico pode, quando bem planejada, ser uma ferramenta útil na construção e condução do próprio projeto de conservação, diagnóstico e pesquisa científica, auxiliando assim na evolução do campo científico. São variados os benefícios que podem ser pleiteados caso a documentação seja bem planejada. Como exemplo, citamos alguns temas identificados nas três fichas: os estudos sobre a interação e envelhecimento de materiais; a reversibilidade; o planejamento de intervenção; o gerenciamento de riscos; e outras ações futuras que envolvam a gestão de diagnóstico e aplicação de técnicas de conservação e restauração. Informações sobre a história do objeto também foram levantadas nos modelos da BNCF e HRHRC e contribuíram no âmbito desses projetos. Por fim, destacamos o mapa de cadernos (Fig. 5), recurso identificado na ficha 1 e que tem contribuição para o planejamento de intervenção e pesquisas futuras relacionadas a materialidade e fabrico do objeto restaurado.

Considerando a possibilidade e a necessidade de se consultar essas informações em momento posterior, entendemos que pensar criticamente a concepção de fichas de diagnóstico é algo a ser considerado na prática laboratorial e no âmbito das instituições brasileiras. Assim, o recorte também indica que não existe um modelo ideal/estático de ficha, mas a necessidade de adaptação da documentação de diagnóstico de acordo com a realidade das instituições. Por esse motivo, a apropriação de modelos de outras instituições pode não ser a solução ideal quando há necessidade de atualização das fichas em uso, problema comum nas instituições brasileiras.

A análise dos recursos incorporados nas fichas estrangeiras indicou a importância desses elementos na condução do preenchimento, assegurando para cada instituição a qualidade e precisão das informações coletadas. O glossário (Fig. 4), no âmbito da ficha 3, foi o recurso que materializou a importância do controle de qualidade da informação inserida na medida em que ele compilou instruções de preenchimento, significado de siglas e abreviaturas e modelos gráficos como sugestão para o conservador-restaurador.

A necessidade de adoção de um vocabulário comum ao campo científico da Conservação-Restauração se apresentou como uma demanda e isso pôde ser verificado através da análise das fichas de diagnóstico em uso pelas instituições estrangeiras contempladas no presente artigo. Apesar de alguns pontos em comum, observamos que as fichas analisadas não apresentaram os mesmos termos técnicos, por exemplo, a avaliação do estado de conservação foi compreendida de forma distinta entre as três instituições. Assim, os desafios envolvendo uma difusão e compreensão universal dos termos utilizados na documentação de diagnóstico é um problema a ser discutido também entre as instituições brasileiras, sendo necessário a fomentação de debates, eventos e publicação de trabalhos científicos envolvendo a temática.

REFERÊNCIAS

BENNY, A. O caminho de volta: do restauro ao livro. **Boletim da Associação Brasileira de Encadernação e Restauro**, São Paulo, ano 9, n. 2, p. 9-11, ago./set. 1997.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BROWN, M. Developing a Conservation Surveys Database for Photograph Albums. *In: AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. Conservation of Scrapbooks and Albums: Postprints of the Book and Paper Group/Photographic Materials Group Joint Session at the 27th Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, June 11, 1999, St. Louis, Missouri. Washington, D. C: The Institute, 2000. p. 65-68.*

CALDARARO, N. L. An Outline History of Conservation in Archaeology and Anthropology as Presented Through Its Publications. **Journal of the American Institute for Conservation**, London, v. 26, n. 2, p. 85-104, 2013.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

DOWNEY, L. Images of the Southwest: A Tourist Album. *In: AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. Conservation of Scrapbooks and Albums: Postprints of the Book and Paper Group/Photographic Materials Group Joint Session at the 27th Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, June 11, 1999, St. Louis, Missouri. Washington, D. C: The Institute, 2000. p. 3-11.*

EUROPEAN CONFEDERATION OF CONSERVATOR-RESTORERS' ORGANISATIONS. Documento de Pavia. Preservación del patrimonio cultural cultural: hacia un perfil europeo del conservador-restaurador. *In: MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J (org.). La restauración de bienes culturales en los textos normativos: selección, traducción y estudio crítico de documentos normativos internacionales y nacionales. Granada: Editorial Comares, 2009. p. 218-220.*

EUROPEAN CONFEDERATION OF CONSERVATOR-RESTORERS' ORGANISATIONS. Directrices profesionales de la ECCO I: la profesión. *In*: MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, L. J (org.). **La restauración de bienes culturales em los textos normativos**: selección, traducción y estudio crítico de documentos normativos internacionales y nacionales. Granada: Editorial Comares, 2009. p. 229-231.

EUROPEAN CONFEDERATION OF CONSERVATOR-RESTORERS' ORGANIZATIONS. **Competences for Access to the Conservation-Restoration Profession**. 2 ed. Switzerland: ECCO, 2011.

FRONER, Y. A. A constituição da Ciência da Conservação e a projeção da Ciência do Patrimônio. **Geonomos**, v. 24, n. 2, p. 30-38, 2016.

GOREN, M. S. **Auxilios previos para la preservación de una colección**: herramientas para implementación de la conservación preventiva. [Buenos Aires]: Gama Estación Gráfica, 2009. p. 128-134. (Cuaderno Técnico, n. 2).

GRANATO, M.; CAMPOS, G. N. Teoria da conservação e desafios relacionados aos acervos científicos. **Revista MIDAS**, Portugal, v.1, n.1, p. 1-12, 2013.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES. **International Charters for Conservation and Restoration**. 2. ed. Alemanha: ICOMOS, 2004. Disponível em: http://openarchive.icomos.org/431/1/Monuments_and_Sites_1_Charters.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES. **The Burra Charter**. Australia: ICOMOS, 1999. Disponível em: http://australia.icomos.org/wpcontent/uploads/BURRA_CHARTER.pdf. Acesso em: 5 maio 2020.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Elos, 64).

ROSSI, L.; GUASTI, G. **Dal restauro alla conservazione**: la gestione del patrimonio librario. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1987.

RUIZ DE LACANAL, M. D. El conservador restaurador: el eje de la historia de una profesión. *In*: CONGRESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES, 10., 1994, España. **Anales Electrónicos** [...]. España: Ministerio de cultura, 1994. Disponível em: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/50773/El%20conservadorrestaurador%20el%20eje%20de%20la%20historia%20de%20una%20profesi%20c3%b3n.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 mar. 2020.

RUIZ DE LACANAL, M. D. **El conservador-restaurador de bienes culturales**: historia de la profesión. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

RUSKIN, J. **A lâmpada da memória**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

THIRY-CHERQUES H. R. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Rev. Adm Pública**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-53, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-76122006000100003>. Acesso em: 17 abr. 2023.

WARD, P. **La Conservación del patrimonio:** carrera contra reloj. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2010.

XAVIER, G.A.C. **Reflexões acerca do diagnóstico de conservação:** um estudo a partir da obra *Commento di Landino* da Coleção Rui Barbosa. 2022. 494 f. Dissertação (Mestrado em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia) – Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2022.

PÓS?

NOTAS

- 1 Se caracteriza pelas formas de agir em dada circunstância, sendo as ações (*habitus*) orientadas pelos modos de perceber, sentir, fazer e pensar do indivíduo ou grupo social (Thiry-Cherques, 2006).
- 2 Arqueólogos, cientistas, historiadores, restauradores (Ruiz de Lacanal, 1994, p. 118, tradução nossa).
- 3 Conferência de Roma (1930) e os encontros de Atenas (1931), Madrid (1934) e Cairo (1937).
- 4 Documento elaborado em 1997 e compilado em 2009 no livro intitulado *La restauración de bienes culturales em los textos normativos: selección, traducción y estudio crítico de documentos normativos internacionales y nacionales* (ECCO, 2009, p. 218-220).
- 5 Publicou em 1997 os cadernos técnicos intitulados *Auxilios previos para colecciones artísticas e históricas*. Os volumes 1 e 2 foram disponibilizados em 2009, através do catálogo da Universidade Nacional de Córdoba. Disponível em: <https://catalogo.biblio.unc.edu.ar/Record/mayor.47097>.
- 6 Este artigo é resultante da dissertação de final de curso do Mestrado em Preservação de Acervo de Ciência e Tecnologia do MAST, concluído em 2023.
- 7 Financiada na época pelo projeto de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social – VITAE.
- 8 Restaurador que atuava no Serviço Nacional de Restauração de livros e documentos, na época parte integrante do Instituto do Patrimonio Cultural de Espanha (IPCE) do Ministério da Cultura.
- 9 Portal da empresa Barbáchano y Beny y Patología y Restauración de Papel. Disponível em: <https://www.barbáchano-beny.es/quienes-somos>. Acesso em: 24 set. 2021.
- 10 Surge após o sinistro em Florença, no contexto da centralização das atividades de conservação-restauração de obras em suporte papel na Itália. Consistiu em ações de preservação (isso inclui a documentação) de obras em suporte papel coordenadas pelo ICPL, Comissão de Restauração do Ministério e um grupo de bibliotecas públicas e privadas (Rossi; Guasti, 1987).
- 11 Conforme comentado, existem modelos vigentes em uso simultâneo no LACRE. O objetivo é aplicar novo modelo de ficha elaborada a partir dessa abordagem, pensada para o diagnóstico e tratamento de objetos bibliográficos.

Banca

Defense

Junta



Debora Pazetto

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: deborapazetto@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-027X>

Kamilla Nunes

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: nunes.kll@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8818-1357>

RESUMO

Este ensaio visual começou como uma leitura performática feita por Debora na banca de doutorado de Kamilla [julho/2022], como parte de sua pesquisa sobre dispositivos | espaços universitários enquanto plataformas performáticas. Em seguida, Kamilla adicionou imagens específicas para este espaço-gráfico: desenhos de desenhos, escritas de desenhos, escritas de escritas, desenhos de escritas.

Palavras-chave: *Imagem. Corte. Palavra. Faca. Política.*

ABSTRACT

This visual essay began as a performative reading made by Debora at Kamilla's oral defense [July/2022], as part of her research about academic spaces/devices as performance platforms. Afterwards, Kamilla added specific images for this graphic space: drawings of drawings, drawings of wrtintings, writings of writings, writing of drawings.

Keywords: *Image. Cut. Word. Knife. Politics.*

RESUMEN

Este ensayo visual comenzó como una lectura performativa realizada por Débora en el comité doctoral de Kamilla [julio/2022], como parte de su investigación sobre dispositivos |

Los espacios universitarios como plataformas de actuación. Luego, Kamilla añadió imágenes específicas a este espacio gráfico: dibujos de dibujos, escrituras de dibujos, escrituras de escrituras, dibujos de escrituras.

Palabras clave: *Imagen. Corte. Palabra. Cuchillo. Política.*

Artigo recebido em: 05/06/2023

Artigo aprovado em: 26/09/2023

pós:



Kamilla Nunes

Debora Pazetto

Este ensaio visual começou como uma leitura performática feita por Debora na banca de doutorado de Kamilla [julho/2022], como parte de sua pesquisa sobre dispositivos | espaços universitários enquanto plataformas performáticas. Em seguida, Kamilla adicionou imagens específicas para este espaço-gráfico: desenhos de desenhos, escritas de desenhos, escritas de escritas, desenhos de escritas.

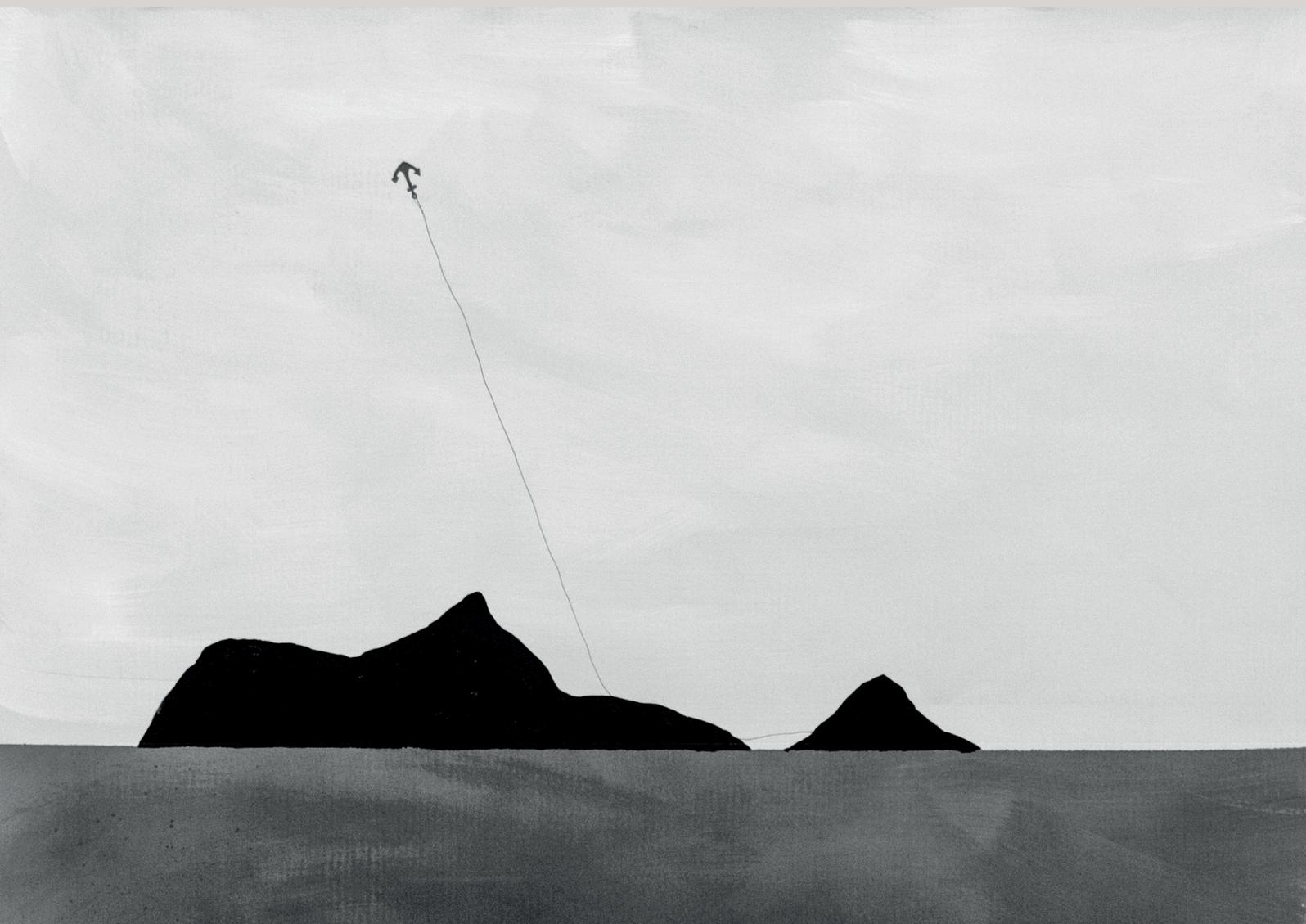
Não é fácil escrever essa carta. Ela começou como um poema, um poema longo. Eu tentei torná-la um ensaio, mas o resultado foi madeira, frio. Eu ainda não desaprendi as merdas esotéricas e pseudo-intelectualizadas da lavagem cerebral universitária na minha escrita.

Como começar de novo. Como chegar perto da intimidade e da proximidade que quero. Que forma? Uma carta, óbvio. [Glória Anzaldúa]

Uma carta, óbvio. Tomo emprestada a solução de Glória na carta que era bibliografia de uma das minhas aulas. Como na ocasião você, além de aluna, era amiga, te confessei algumas horas antes que não sabia dar aula sobre essa carta, porque não há nada que eu poderia dizer além das palavras que já estão nela. Você respondeu: então não diga, posso conduzir uma prática, e conduziu, pinçando uma frase da Glória como estímulo para uma pesquisa gestual. São muitas as frases devastadoras, mas você escolheu: *se você cuspir no olho do mundo, tenha certeza de que o vento está a seu favor*. Uma dica para si, creio.

Filha de pescador sabe ler vento

pode cuspir.



Nós duas lemos algumas autoras des-de-anti-pós-
-contra-coloniais e elas quase sempre trazem à
tona a necessidade de pensar-falar-escrever-criar
a partir da própria experiência. Nossa experiência
é modelada pela posição que nosso corpo ocupa
no mundo.

Neste mundo, não no
barbudo mundo metafísico. Neste mundo organi-
zado por gênero, raça, sexualidade, classe, religião,
território, idade, desempenho motor e cognitivo,
padrão estético. Nosso corpo habita e é habitado
por posições dentro desses campos simbólico-
-materiais. É o que diz a frase, de outro texto da
Glória, que já se tornou meu mantra: *toda pessoa
escreve e lê desde o lugar em que seus pés estão
plantados, desde o solo que habita*. Nas minhas
aulas, essa frase vira uma alavanca para conversar
sobre nosso lugar-solo em relação àqueles cam-
pos simbólico-materiais, e sobre como ele afeta
nosso perceber-sentir-gostar-dizer-produzir-pen-
sar arte. Mas aqui podemos buscar os
grãos mais finos desse solo.

Já te escrevi, a partir dessa mesma frase

que os teus pés estão
plantados em uma ilha

que a ilha está ancorada no ar
e o ar está irrespirável.

Teu corpo responde a esse solo – ser uma artista
contemporânea brasileira sapatão nascida e finca-
da na ilha de Santa Catarina durante um governo
fascista – delirando imagens e palavras sob efeito
de imagens e palavras.

Mas como o meu corpo, plantado quase no mes-
mo canteiro, responde ao teu delírio?

O solo, além de ser feito dos campos simbólico-ma-
teriais que organizam as opressões e os privilégios
no capitalismo atual, é feito de histórias de vida.

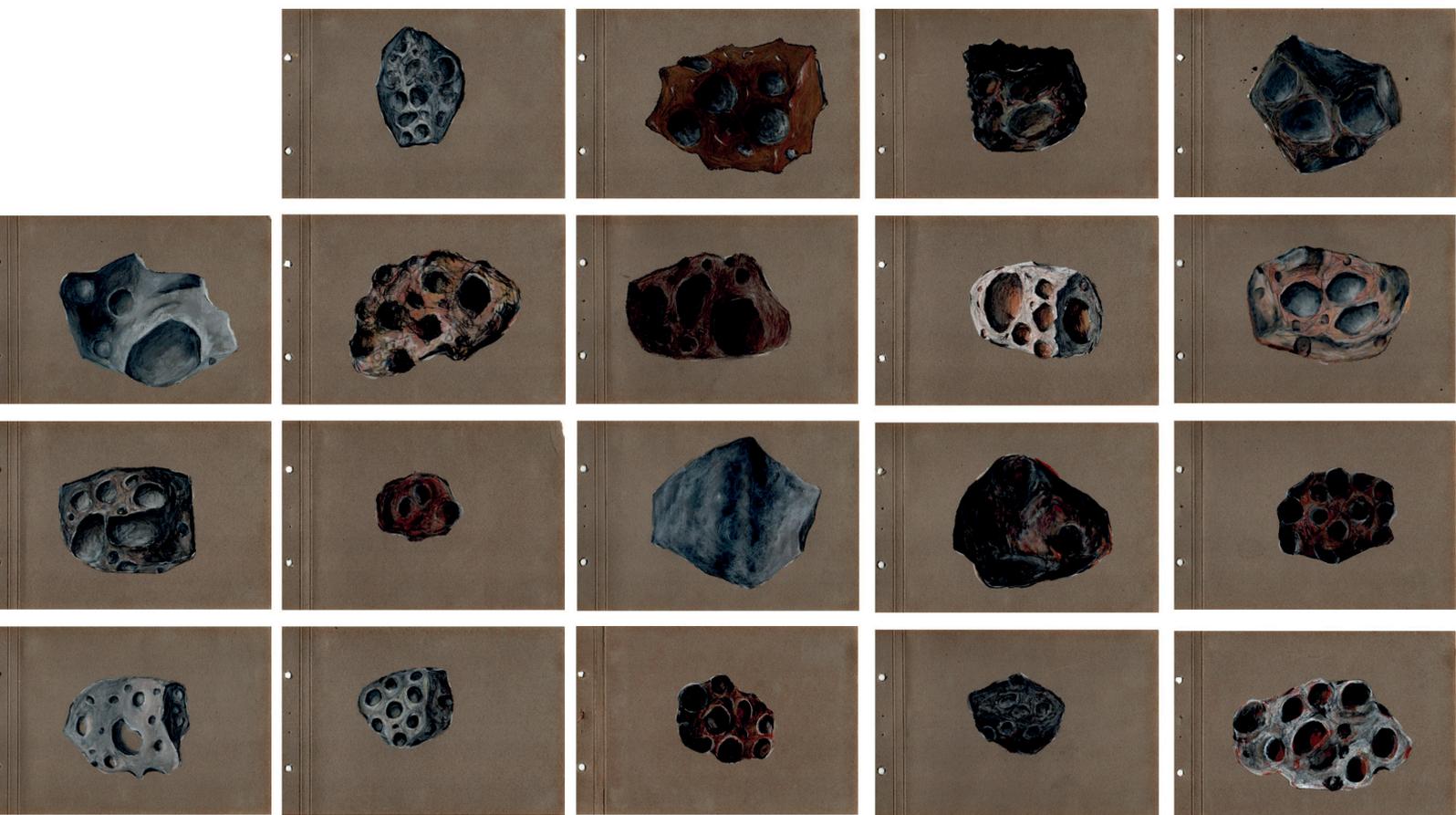
Toda pessoa escreve - lê - pensa - sente - cria - per-
cebe arte desde sua história de existir aqui, em meio
a esse tempo-local [perigoso] em
meio às relações que a atravessam.

Então como meu corpo pode responder ao teu de-
lírio no espaço formal de uma banca de doutorado

apertado entre [claustrofobia] os

pressupostos de objetividade-neutralidade-im-
parcialidade que modelam a academia e a própria
ideia hegemônica de conhecimento?





É uma banca de defesa Kamilla se você precisa defender sua tese eu devo atacar
ainda bem que você tem luvas de boxe e sei que bate forte

Percebe? Essa performance avaliativa não nos comporta. É impossível e, pensando bem, até ridículo eu fingir que não te conheço desde os 17 anos; que não fizemos faculdade juntas; que não conheço tua família; que não tivemos a mesma analista; que não passamos por tantas festas, ciladas, bares, viagens, conversas tolas, conversas íntimas, brigas, porres, delírios e até mesmo traumas; que não era meu o riso na tua primeira crise de pânico, descrita na tese; que não sei os nomes de alguns meteoros na tua garganta. Então como nesse solo, posso bancar esse desfile?

[uma banca é um desfile]

se alguém tivesse me dito que seria assim

eu não teria acreditado

guerras civis

crise econômica

fim do mundo

eu e você

sobrevivemos a tudo isso

entre as nossas guerras

civis

as nossas crises

econômicas

os fins

dos nossos mundos

as separações

eu

no meu mundo

você

algures

se alguém tivesse me dito que seria assim

eu não teria acreditado

vinte anos

algumas guerras

aquecimento global

um golpe

outro golpe

eu e você no mundo

[Adelaide Ivánova]

— HOJE
FICAMOS
POR AQUI

CLAUSTROFOBIA

Em desfiles, o excesso é a máscara de alguma falta. Uma vez fiz performance em uma banca. Dessa vez estou simplesmente tentando existir e trabalhar, mas a banca se insiste enquanto cenário performático. Isso aqui, membros titulares internos e externos, membros suplentes, prazos, minutos contados, gostaria de começar agradecendo o convite, Kamilla e Raquel Stolf, a ata que será lida depois, te aprovando, todas nós já sabemos, a obtenção do título de doutora em artes visuais, as palmas, o sorriso da banca de trabalho cumprido em dia útil, o teu sorriso de alívio, bem mais largo, enquanto não for encurtado pelas rugas da versão final para a biblioteca e da dúvida sobre o que se faz, afinal, com esse título. Tudo isso é um cenário performático que ativamos como participantes-interatoras.

Uma parte da tua tese eu li em uma mesa da Itaipava, distraída entre a caipirinha da dona Santa e uma conclusão de conclusões inconclusas somente com textos de fim, eu ia lendo e grifando algumas coisas com marcador amarelo, anotando outras com caneta preta. Detesto canetas abertas, grifo e

fecho lendo aquela última promessa depois de uma discussão de relacionamento, conheço isso tão bem, meu corpo esperando o click, o encaixe perfeitamente sonoro do relacionamento entre

a tampa e a caneta

mas aconteceu a ausência

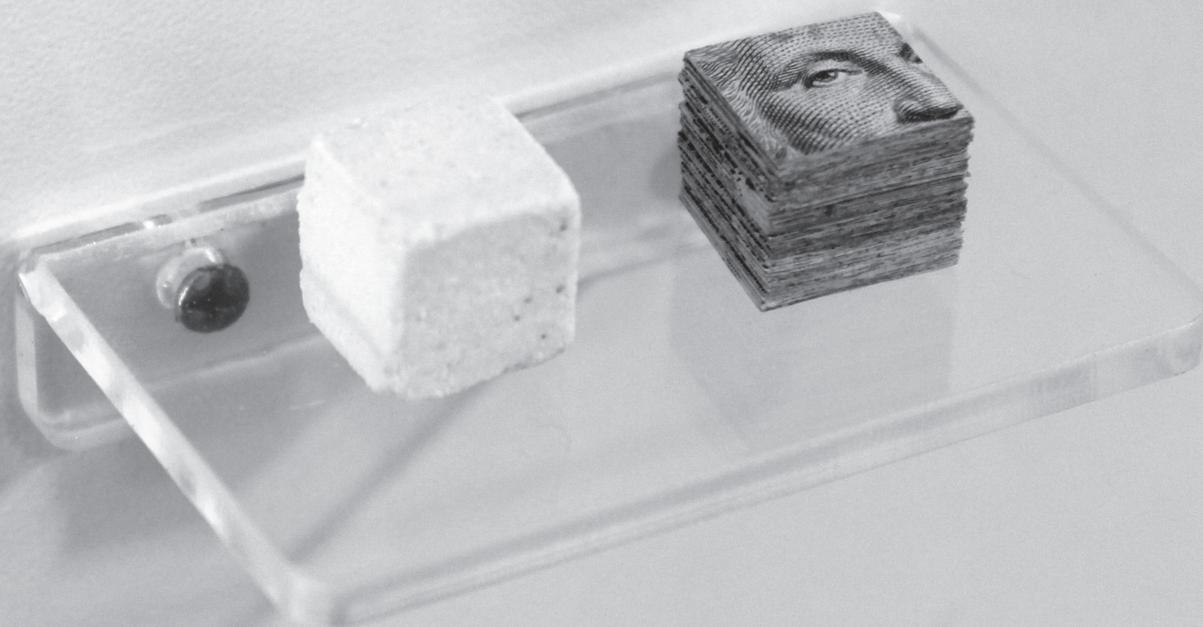
do click



porque a tampa da caneta preta estava no marcador amarelo. A perplexidade que isso provocou no meu corpo e na tua frase esses pequenos momentos de fim, que são também de corte, o corte que é o procedimento que tenho usado na tese. O desencaixe. O corte. A ruptura do previsto, do pres sentido.

O desencaixe entre a amiga que conheço há anos e seus pedaços ocultos aparecendo na tese. O corte do hábito. A ruptura entre o corpo e a escritura. A torção das ficções antigas por ficções novas. Reli o texto que escrevi há quase dois anos para o catálogo da tua segunda individual. Na época, eu estava muito preocupada com as tuas crises de pânico. Talvez por isso tenha argumentado que *Crises* é o epicentro da tua produção, o núcleo neural que a condensa no menor espaço material, formal e simbólico.

Dois cubos minúsculos, duas pílulas, dois dados, duas sementes – aí se condensam os assuntos que aparecem em toda a trajetória da artista: o transtorno psíquico e a crítica do capital, separáveis apenas enquanto lentes analíticas diferentes para perceber a mesma catástrofe. Se *Crises* for pensado como ponto de inflexão ou semente dos trabalhos anteriores à pandemia, do cubo de dólar germinam *Vidraça*, *Área limitar*, *Deu no jornal*. Do cubo de Rivotril germinam *Autoajuda*, *Angústia*, *Claustrofobia*, *Hoje ficamos por aqui*, *Frases de corte*. É um novo corte – pandêmico, não psicanalítico – que faz tudo frutificar em *Quando tudo isso acabar*. Os trabalhos anteriores reaparecem na agilidade dos diários e dos nanquins.





nós

nós

nós

nós

nós

nós

nós

[uma poda é um corte que frutifica]

Quando tudo isso acabar é uma série de imagens de corte. Não sabemos quando vai acabar nem em que consiste o tudo-isso, mas, a cada dia, ficamos por aqui. Cada imagem jorra do nosso consciente coletivo. Cada imagem encerra a sessão analítica de um dia. Cada imagem faca, flecha, anzol, ponta de lança.

Um texto ou uma imagem pode ser uma arma – de Emma Goldman a Mano Brown – porque toda guerra é ideologia materializada em armamento e subjetividade. Por isso, o conjunto perturbador de 288 imagens corta em duplo sentido, acusando a inseparabilidade entre dólar e Rivotril. Cada imagem escorega da ponta do psíquico para chegar no flanco do político com a faca amolada.

[Debora Pazetto]

Entre o teu pânico e o meu torcicolo crônico, a tua compulsão e a minha insônia, nós nos encontramos na compreensão do pessoal como política farmacopornográfica e no desejo de explodir tudo com palavras, por enquanto, com aulas, por enquanto, com imagens, por enquanto

[se precisar pintar eu pinto]

[se precisar eu .]

É verdade que abusei das armas nesse texto e, segundo teu clichê freudiano preferido, isso fala mais sobre mim do que sobre você. Tudo que eu disser-escrever aqui fala mais sobre mim? Então pra quê uma banca? Para que o nosso encontro possa revelar algo em

[nós]

sobre/sob o mundo e sobre/sob arte.



e então há nós... nós não é um sujeito... tampouco uma multidão... nós é uma massa de mundos infraespetaculares... os perversos... os transbordantes... as corporeidades rebeldes... em suma: todos aqueles que, seguindo sua linha de fuga, não se encontram confortáveis na tibieza climatizada do paraíso imperial [Tiqqun]

ou então

comprar umas armas... roubar os bancos... usar as armas e roubar mais armas... render os policiais e abrir as grades... tomar o quartel e render os guardas... chamar o povo e tomar a cidade [Don L]

ou então

conhecimento de química e combinação de cores... domínio da arte da caligrafia e de copiar letras... falsificar documentos... guerra psicológica... guerra de nervos... propaganda clandestina... confundir a polícia... ser imaginativo e criativo... para compensar o fato de que não tem suficientes armas, munições e equipe [Mari-ghella]

Lembrei de todas essas armas facas cacos guerras flechas anzóis pontas de lança quando li, na tua apropriação de frases de bandeira do #coleraalegria em forma de lista, *a felicidade é uma arma quente*, porque lembrei que essa frase foi antes apropriada da música de Belchior, que foi apropriada da música dos Beatles, *happiness is a warm gun*, escrita por John em 68 a partir de uma frase que ele apropriou de uma capa de revista sobre armas, mas na capa da revista, arma não era metáfora, falava-se literalmente do prazer de ter uma arma quente nas mãos, ou seja, depois de se ter disparado com ela, numa época em que começava a grande disponibilidade de armas nos EUA, e hoje eu li que 1.006 clubes de tiro abriram no Brasil durante o governo atual, quase um clube por dia.

Como um casal de mulheres pode ter força para andar de mãos dadas nesses tempos de ódio? A felicidade simples de andar de mãos dadas. A felicidade é uma arma quente. Entre a bandeira do #coleraalegria, na qual a frase tem um sentido próximo de *sem tesão não há revolução*, dos gritos nas manifestações, ou de *uma mulher negra feliz é um ato revolucionário*, da Juliana Borges, ou de *lésbicas são*

felizes, da Leíner Hoki, e a frase boçal da revista, passando por John, pela morte de John, baleado, por Belchior e pelo Brasil de hoje, há um conjunto de deslocamentos e apropriações que são tua camisa de força invertida. É invertida, porque não amarra o sujeito a si próprio, mas o liga ao outro, outra, outre. Do mesmo jeito que teu trabalho busca em outras pinturas-grito um ponto de apoio, um braço compartilhado.

Voltando às apropriações: você faz uma das perguntas que mais me abala enquanto teórica: há diferença entre a apropriação que um artista faz de uma imagem publicada em um jornal e a apropriação que o mercado faz da imagem que o artista gerou a partir da imagem do jornal? Você aposta na potência de uma imagem artística mesmo quando ela é convertida em boné ou camiseta, como a bandeira-poema de H.O., eu discordo, penso no Che Guevara do Cláudio Tozzi, atacado e destruído em 1967, convertido hoje em ícone pop ou turístico, mas não é isso que importa [a tua escrita já desliza de problema] e sim uma subsistência intelectual e poética que enfatiza, afinal, o processo de criação – existir sob um processo de criação. Aliás, você começa os textos de corte falando sobre isso meus trabalhos são elaborados a partir de processos etc passo meus dias tensionando discursos impenetráveis etc etc e eu acho que deveriam começar quando você fala sob isso, ou seja, em a verdade é que sempre me sentei de perna aberta, porque antes é pseudo-intelectualismo universitário, como diz a Glória. Depois o texto vai ficando cada vez mais honesto e gostoso, até quando é sofrido ou raivoso – isto é um texto gostoso, eu anotei na página 212, lembrando da Mira ao lado do teu relato sobre a serra tico-tico, o gol verde-água do avô e a microrretífica que explicam *Vidraça*. É honesta e gostosa tua opção por não explicar conceitualmente [e pedantemente] os trabalhos, mas contar as histórias das ideias que surgem no café da manhã com a Aline, jogando canastra, na sessão de análise, caminhando na praia. O conhecimento vasto de artistas e livros é bem presente, mas aparece corporificado, sensibilizado pelas tuas vidas e memórias. Artista da escrita. Até as fotografias de abraço, até os desenhos de ilhas surgem de poema, de frase de livro, de palavras-título que produzem imagens.

Ganhei uma tico-tico, uns punhados de parafuso, uma lixadeira, uma caixa cheia de coisas inúteis naquele momento mas que um dia poderiam ser utilizadas para fazer qualquer tipo de reparo, como construir o pé de um micro-ondas que, por ventura, pudesse quebrar em alguma das mudanças que ainda faríamos - já tinham sido quatro desde que saí da casa dos meus pais. No quartinho dos fundos montei um ateliê “sujo” para trabalhar com madeira, pedras e coisas que fazem poeira e deixam muitos restos. Tenho mania de esticar o pescoço para ver o que as pessoas jogam nos papa-entulhos por aí, porque qualquer coisa pode interessar, se lixar bem, cortar uma parte, adaptar outra, fica “novo” ou, pelo menos útil, em último caso fica ali do lado do ateliê, esperando. Quando me mudei pela quinta vez doeí mais de tonelada de tudo que era tipo de coisa catada. Nisso me pareço com meu avô, que tem pelo menos cinco relógios de parede - mais que o Felix González-Torres -, todos marcando o mesmo horário, pendurados cada um numa porta do armário que ele colocou na garagem onde também guarda um gol verde água que precisa ligar de vez em quando para não acabar a bateria, potes de Lac-Lelo, uma manteiga misturada com margarina, lacres de sacos de pão esticados e colocados dentro de um potinho de maionese que ele

tirou o rótulo depois de deixar de molho na água para não ficar o pegajoso da cola, e ah, não posso esquecer das varas de bambu que ele usava para fazer pipa e que deixa lá, unidas por um elástico, cortadas em exatas medidas para, quem sabe um dia, servir de suporte para um papel de seda, que vai voar, quem sabe um dia, no céu de São José. Tudo isso para dizer que se tinha tanta coisa nos fundos da casa, um ateliê que poderia fazer até uns artesanatos, se quisesse, porque não comprar uma microrretífica? Com uma microrretífica poderia fazer minúsculas esculturas, ou gravar o que quisesse em vidro, garrafas, pedras. Toda vez que andava pelo centro ficava olhando as pedras portuguesas esquecidas nos cantos, pretas, brancas e vermelhas. Por que me incomoda uma pedra num canto? Pelo menos é útil nas manifestações, quebra vidraça de banco. Os bancos cafonas que dão para os clientes cristais gravados com o desenho da ponte Hercílio Luz para deixar na mesa da sala, ao lado do livro com fotografias estonteantes das - quantas mesmo? - praias de Florianópolis, que estão quase todas impróprias para banho. E se a gente pegar essas pedras, patrimônio histórico da cidade, e gravar nelas as logos dos maiores bancos do mundo? Elas vão se parecer com um souvenir. Devem se chamar vidraça, então. Sim, precisam de uma utilidade maior que servir de tropeço.

QUEM OU O QUÊ DETERMINA

AQUI NESSAS PÁGINAS

A METADE QUE É IMAGEM E A METADE QUE É TEXTO?

Porque a escrita acumula desenhos do mesmo modo que desenhos acumulam escritas

Mas como ler um desenho? Desenhar uma escrita? Escrever uma escrita? Desenhar um desenho? Ler uma escrita? Escutar uma linha? Escrever uma linha? Inscrever?

Há uma década e metade, você que não sabe desenhar, que não sabe escrever, escreveu um artigo sobre desenho na aula de modelo vivo, que finalizou com peguei uma caneta nanquim, fiz um risco na parede já rachada de fora a fora, uma duração de quatro metros, no final escrevi "tortas as linhas pesam".

Metros de duração das tuas torções é a que mais gosto.

Quando é o limite?

Houve um tempo em que se usava
nos livros
papel de seda para separar
as palavras e as imagens
...
[Ana Martins Marques]

QUA ND, O É COR TE?

[um ONDE escondido no quando
girando no sentido horário]

[a cor, escondida também, você é uma artista PB]

[uma vírgula escondida num acento]

A torção do local pelo tempo.

Do texto ao tempo, do fascismo à pandemia, eu te vi num jogo de avanço e recuo entre o tempo pessoal e o tempo político. Intuir a temporalidade da existência – problema metafísico primário de Santo Agostinho a Arnaldo Antunes. Contra o tempo cronológico da sucessão de minutos, o tempo existencial é REC OME ÇAR, é AGORA, é QUANDO tudo isso acabar, é HOJE ficamos por aqui, é HAY QUE SEGUIR sonhando. Quando, hoje, agora, seguir, são lastros poéticos de um tempo no qual os dias têm escorrido pelas mãos ou vazado dos calendários.

No *tempo perigoso*, o presente só existe enquanto afirmação radical da presença. Não podemos segurar o agora, porque o agora já passou, mas [nós] estamos aqui, ancoradas no presente, como testemunhas, vítimas e cúmplices da catástrofe.

Não é incrível que estamos vivas? [vinte anos algumas guerras aquecimento global um golpe outro golpe] É junto às torções do local pelo tempo, da escrita pela imagem, do presente pela presença, do pessoal pelo político que o nosso olhar se instala



como uma faca que corta o pão e o real
o mundo mental também é real
é tudo real
é duplo do real
(a mesma faca que corta
o pão também corta o real
duplica) continua o real
quase como quem diz
“ela também serve para passar
requeijão no pão”
mas não sei se ela serve para nos explicar
o que nós estamos fazendo aqui
nesse real que é de papel e letras impres-
sas
nesse real publicado e passado pra frente
como um presente para o futuro
– e haverá futuro pós-bolsonazi?
atenção essa não é uma pergunta retórica
–
é o que eu continuo me perguntando
eu continuo lendo e me perguntando
[Érica Zíngano]

[concordamos que é com ideias de futuro
e continuidade, ainda que em retalhos,
que ficamos por aqui
com um fim

que não acaba]

EF
S
C
A
P
E

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Glória. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

PAZETTO, Debora. Ainda não acabou. In: NUNES, Kamilla. **Quando tudo isso acabar**. Florianópolis: Cais Editora, 2020.

NUNES, Kamilla. **Hoje ficamos por aqui**. 2022. 500 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

IVÁNOVA, Adelaide. **13 Nudes**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021.

TIQQUN. **Contribuições para a guerra em curso**. São Paulo: N-1 edições, 2019.

PÂNICO de nada. Intérprete: Don L. In: Roteiro para Ainouz, Vol. 2. Intérprete: Don L. [S. l.: s. n.], 2021.

MARIGHELLA, Carlos. **Manual do guerrilheiro urbano**. 2023. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org. Acesso em: 15 out. 2023.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZÍNGANO, Érica. Dez instantâneos para IVI – à guisa de pós-fax. In: IVÁNOVA, Adelaide. **13 Nudes**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021. p. 56-83.

LEGENDAS

p.2 | A casa era uma ilha ancorada pela paisagem. Tinta acrílica e spray sobre papel, 100 x 70 cm, 2021;

p.3 | TEMPO PERIGOSO. Tinta acrílica e serigrafia sobre tecido oxford, concreto celular e madeira, dimensões variáveis, 2021;

p.4 | CAUSAS. Desenho e cerâmica, dimensões variáveis, 2022;

p.5 | HOJE FICAMOS POR AQUI. Acrílica sobre tela, sete pinturas de 23 x 19 cm cada, 2019;

p.6 | CLAUSTROFOBIA. Nanquim sobre papel, A3, 2018;

p.6 | O excesso é a máscara da falta? Performance e instalação, sacos de papel kraft, tinta acrílica e madeira, dimensões variáveis, tempo variável, 2022;

p.7 | CRISES. Dois cubos de 1 x 1 x 1 cm, um feito com nota de US\$ 1,00 e outro com Rivotril e gesso, 2019;

p.8 | Nós. Gabi Bresola e Kamilla Nunes. Carimbo medindo 15 cm x 15 cm x 10 cm, em madeira e polímero. Edição ilimitada, 2020;

p.9 | Camisa de força para tempos de ódio. Aline Natureza e Kamilla Nunes. Desenho sobre papel, A3, 2018;

p.10 e 11 | NUNES, Kamilla. Hoje ficamos por aqui. Tese de doutorado. Florianópolis, SC, 2022, p. 212;

p.12 | NUNES, Kamilla. Hoje ficamos por aqui. Tese de doutorado. Florianópolis, SC, 2022, p. 270;

p. 12 | AGORA. Balão metálico, linha e chumbo de pesca, dimensões variáveis, 2022;

p.13 | ESCAPE. Aline Natureza e Kamilla Nunes. Corte a laser em acrílico preto, dimensões variáveis, 2021.

Debora Pazetto é professora no curso de Artes Visuais e na linha de Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Udesc. Graduada em Filosofia (UFSC) e em Artes Visuais (UDESC), com mestrado e doutorado (UFMG/ Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne) em Filosofia da Arte. Coordenadora do NUDHA - Núcleo de Diversidades, Direitos Humanos e Ações Afirmativas do Ceart/Udesc, e do GRUDHA, grupo de pesquisa/ coletivo artístico. Udesc, av. Madre Benvenuta, 200, Itacorubi, Florianópolis, SC, 88.035-901. E-mail: deborapazetto@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-027X>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/8292039196009295> Florianópolis, Brasil.

Kamilla Nunes é artista, editora e curadora, doutora e mestre no Programa de Pós-Graduação do Ceart/Udesc, graduada em Artes Plásticas pela mesma universidade. Em sua pesquisa artística, busca friccionar campos do conhecimento, como a psicanálise e a literatura. Interessa perceber como os sistemas de linguagens se revelam, quais relações existem, hoje, entre o indivíduo e o coletivo, entre o pessoal e o político. E-mail: nunes.kll@gmail.com; site: kamillanunes.com; Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3356265691429630>

Debora Pazetto
Universidade do Estado de Santa Catarina
E-mail: deborapazetto@gmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-027X>

Kamilla Nunes
Universidade do Estado de Santa Catarina
E-mail: nunes.kll@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8818-1357>

Artigo recebido em: 05/06/2023
Artigo aprovado em: 26/09/2023

DOI: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46427>

RESUMO

Este ensaio visual começou como uma leitura performática feita por Debora na banca de doutorado de Kamilla [julho/2022], como parte de sua pesquisa sobre dispositivos | espaços universitários enquanto plataformas performáticas. Em seguida, Kamilla adicionou imagens específicas para este espaço-gráfico: desenhos de desenhos, escritas de desenhos, escritas de escritas, desenhos de escritas

Palavras-chave: Imagem. Corte. Palavra. Faca. Política.

ABSTRACT

This visual essay began as a performative reading made by Debora at Kamilla's oral defense [July/2022], as part of her research about academic spaces/devices as performance platforms. Afterwards, Kamilla added specific images for this graphic space: drawings of drawings, drawings of wrtintings, writings of writings, writing of drawings.

Keywords: Image. Cut. Word. Knife. Politics.

RESUMEN

Este ensayo visual comenzó como una lectura performativa realizada por Débora en el comité doctoral de Kamilla [julio/2022], como parte de su investigación sobre dispositivos | Los espacios universitarios como plataformas de actuación. Luego, Kamilla añadió imágenes específicas a este espacio gráfico: dibujos de dibujos, escrituras de dibujos, escrituras de escrituras, dibujos de escrituras.

Palabras clave: Imagen. Corte. Palabra. Cuchillo. Política.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Glória. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.
- PAZETTO, Debora. Ainda não acabou. *In*: NUNES, Kamilla. **Quando tudo isso acabar**. Florianópolis: Cais Editora, 2020.
- NUNES, Kamilla. **Hoje ficamos por aqui**. 2022. 500 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.
- IVÁNOVA, Adelaide. **13 Nudes**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021.
- TIQQUN. **Contribuições para a guerra em curso**. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- PÂNICO de nada. Intérprete: Don L. *In*: Roteiro para Ainouz, Vol. 2. Intérprete: Don L. [S. l.: s. n.], 2021.
- MARIGHELLA, Carlos. **Manual do guerrilheiro urbano**. 2023. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org. Acesso em: 15 out. 2023.
- MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ZÍNGANO, Érica. Dez instantâneos para IVI – à guisa de pós-fax. *In*: IVÁNOVA, Adelaide. **13 Nudes**. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021. p. 56-83.

Jogo de cor

Color game

Jeu de couleurs

Marina Bortoluz Polidoro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: marina.polidoro@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5801-1157>

RESUMO

Este ensaio visual mostra uma série de desenhos realizados pela observação de posições intermediárias de um *puzzle* de cubo. Uso o desenho como estratégia para prolongar o prazer visual obtido ao manipular as formas coloridas. O ensaio pensa o desenho, mas também a mudança de objetivo: deixo de tentar solucionar o desafio para explorar as composições possíveis.

Palavras-chave: *Desenho. Observação. Blocos. Cor. Processo.*

ABSTRACT

This visual essay shows a series of drawings made by observing intermediate positions of a cube puzzle. I use drawing as a strategy to prolong the visual pleasure obtained by manipulating the colored shapes. The essay thinks about drawing, but also about the change of objective: I stop trying to solve the challenge and instead explore the possible compositions.

Keywords: *Drawing. Observation. Blocks. Color. Process.*

RÉSUMÉ

Cet essai visuel présente une série de dessins réalisés en observant les positions intermédiaires d'un puzzle de cubes. J'utilise le dessin comme une stratégie pour prolonger le plaisir visuel obtenu en manipulant les formes colorées. L'essai pense le dessin, mais aussi le changement d'objectif : j'arrête d'essayer de résoudre le défi pour explorer les compositions possibles.

Mots-clés: *Dessin. Observation. Blocs. Couleur. Processus.*

Anotações do processo

“Escrevo isso para errar o máximo possível com você.”

(Carson, 2022, p. 99)

Jogo com o cubo quebra-cabeça de madeira. Inicialmente pretendo solucioná-lo, mas aos poucos me distraio da busca pelo resultado e da finalização do jogo. Passo a me concentrar no processo, no gesto, na cor de cada peça, nas composições intermediárias. A experiência desloca o foco da minha atenção para descobrir combinações possíveis dos blocos coloridos. O jogo passa a ser outro. O elástico que perpassa os componentes do cubo cria uma tensão que faz com que algumas posições não sejam possíveis. Porém, em outras posições o conjunto consegue se estabilizar, ainda que não seja na posição final, a solução esperada do fim de jogo.

Os desenhos deste ensaio visual foram realizados a partir da observação dessas posições. Capturada pelas cores do objeto de madeira, desenho para ver mais das suas cores. Desenho para guardar cada posição intermediária, já que o desenho nos possibilita guardar rapidamente, especialmente na eminência da perda, como o entendimento de Berger (1993). Ainda com Berger, percebo que para além de registro do que foi visto, o desenho contém em si a experiência do olhar. Paul Valéry (2003, p. 69), em seu estudo sobre Degas, assinala também a diferença entre simplesmente ver uma coisa e vê-la desenhando-a.

Quero riscar o “rapidamente” do parágrafo anterior, porque aqui o desenho não é ágil, é lento. Ainda que seja repetidamente caracterizado como uma linguagem ágil e imediata, dada a sua relação com esboço e ideia, aqui o desenho me atrasa, não me permite correr para a solução final, para encontrar a resposta definitiva. Desenho para aproveitar o trajeto, enxergar as possibilidades, testar equilíbrios. Atrasa-me porque me permite ver (mais). Quero me demorar com estas formas e com as imagens enquanto as produzo. Aceitar a imprecisão e o instável. Perder, ganhar. Errar, criar.



Figura 1. Marina Polidoro, *Jogo de cor*, lápis de cor sobre papel, 29,7x21cm, 2023.

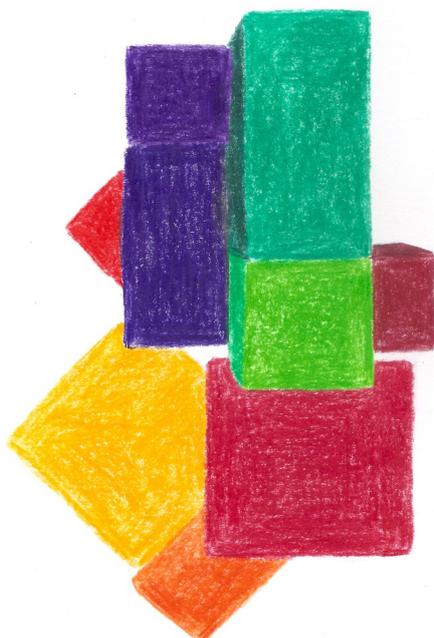


Figura 2. Marina Polidoro, *Jogo de cor*, lápis de cor sobre papel, 29,7x21cm, 2023.

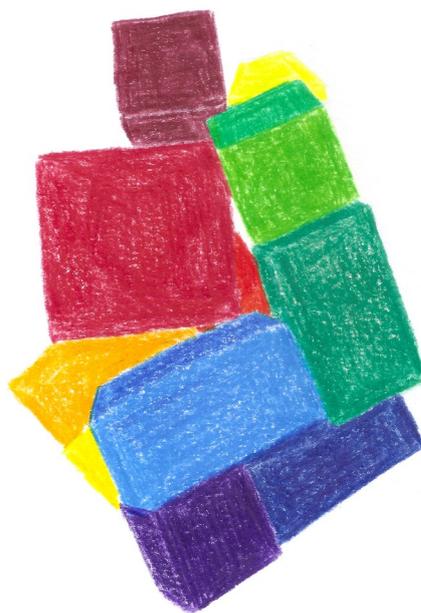


Figura 3. Marina Polidoro, *Jogo de cor*, lápis de cor sobre papel, 29,7x21cm, 2023.

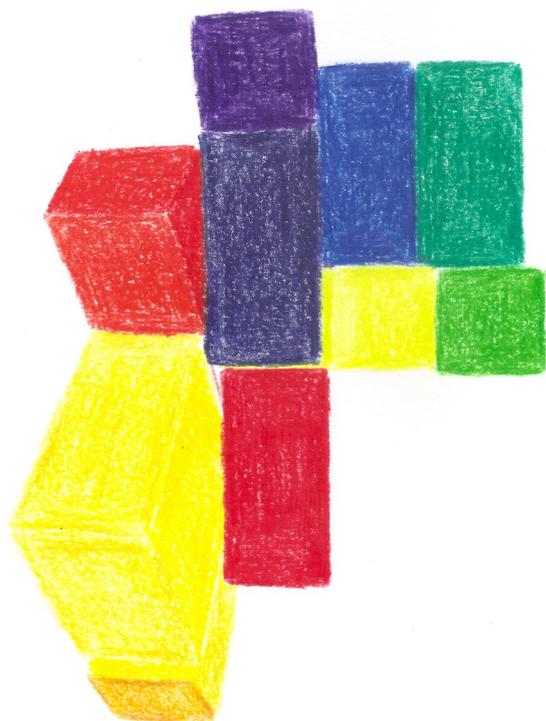


Figura 4. Marina Polidoro, *Jogo de cor*, lápis de cor sobre papel, 29,7x21cm, 2023.

POLIDORO, Marina Bortoluz. *Jogo de cor*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45946>>

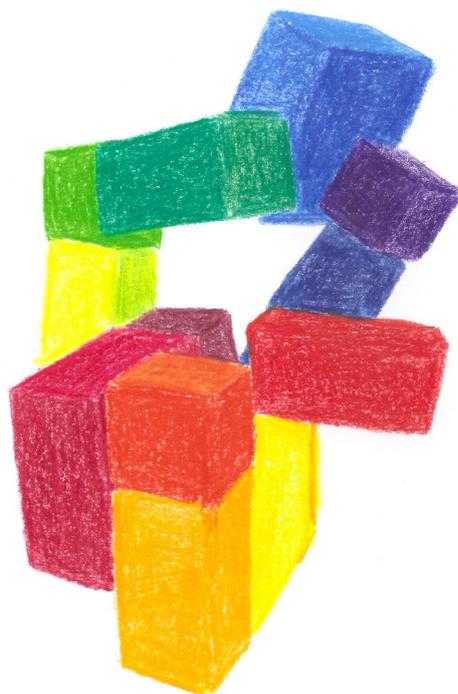


Figura 5. Marina Polidoro, *Jogo de cor*, lápis de cor sobre papel, 29,7x21cm, 2023.



Figura 6. Marina Polidoro, *Jogo de cor*, lápis de cor sobre papel, 29,7x21cm, 2023.

REFERÊNCIAS

BERGER, John. Drawn to that moment. *In*: BERGER, John. **The sense of sight: writings**. Nova York: Vintage Books, 1993. p. 146-150.

CARSON, Anne. **Falas curtas**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Temporalidades

Temporalities

Temporalidades

Eva Alves Lacerda

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: evaalveslacerda@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1008-9224>

Silvana Barbosa Macedo

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: silvana_b_macedo@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4741-0595>

RESUMO

Neste ensaio visual exponho uma série de experimentações pictóricas que se desdobram de minhas investigações poéticas que buscaram pensar a relação entre tempo e pintura, fluxo e metamorfose. A série de pinturas cinéticas apresentadas aqui aborda o tempo por meio do registro de aspectos efêmeros da paisagem. Apresento objetos artísticos compostos pela combinação de múltiplas temporalidades que coexistem em movimento contínuo, propondo paisagens em constante transformação a partir da perspectiva do tempo cíclico, orgânico e contínuo em contraposição ao tempo linear, mecânico e fragmentado da vida contemporânea.

Palavras-chave: *Pintura. Tempo. Paisagem.*

ABSTRACT

In this visual essay I expose a series of pictorial experiments that unfold from my poetic investigations that sought to think about the relationship between time and painting, flow and metamorphosis. The series of kinetic paintings presented here addresses time through recording ephemeral aspects of the landscape. I present artistic objects composed of the combination of multiple temporalities that coexist in continuous movement, proposing landscapes in constant transformation from the perspective of cyclical, organic and continuous time as opposed to the linear, mechanical and fragmented time of contemporary life.

Keywords: *Painting. Time. Landscape.*

LACERDA, Eva Alves; MACEDO, Silvana Barbosa. **Temporalidades.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.46610>>

RESUMEN

En este ensayo visual expongo una serie de experimentos pictóricos que se desarrollan a partir de mis investigaciones poéticas que buscaron pensar la relación entre tiempo y pintura, flujo y metamorfosis. La serie de pinturas cinéticas que aquí se presentan aborda el tiempo registrando aspectos efímeros del paisaje. Presento objetos artísticos compuestos por la combinación de múltiples temporalidades que conviven en continuo movimiento, proponiendo paisajes en constante transformación desde la perspectiva del tiempo cíclico, orgánico y continuo frente al tiempo lineal, mecánico y fragmentado de la vida contemporánea.

Palabras clave: *Cuadro. Tiempo. Paisaje.*

Artigo recebido em: 01/05/2023
Artigo aprovado em: 21/06/2023

Indivisível, sem início e sem fim. Ininterrupto, contínuo, eterno, cíclico, circular. O círculo e o tempo compartilham uma íntima relação, a infinitude.

A repetição, a continuidade, a metamorfose e a transformação circular inseridas no fluxo constante do tempo são também de onde parto para articular esta escrita e as obras pictóricas da série *Temporalidades*, num curso de pensamento que também se insere numa temporalidade cíclica.

Busco costurar o processo pictórico à escrita poética e ao pensamento verbal que atravessa uma reflexão sobre o tempo em diferentes momentos da vida. Para isso, articulo notas de diários e escritos sobre o tempo e sobre as pinturas que foram produzidas em intervalos de dias, meses e anos para escrever este texto.

Escrita e imagens são, portanto, contínuas, ininterruptas e circulares, porque conectam memória, presente, imagem e palavra numa rede cujo resultado é a multiplicidade de temporalidades.

É neste sentido que o círculo, aqui, é o elemento central do qual parte a reflexão poética do tempo. A roda, a rosácea e todas as figuras circulares cujo centro torna possível o movimento em torno do eixo foram amplamente usadas para representar o tempo ao longo da história. O contínuo movimento dos ponteiros do relógio termina por circunscrever um círculo.

Um dia um amigo me contou que seu pai havia lhe dito que todo adulto deveria ter consigo um relógio. Era como se o controle do tempo fosse uma virtude das pessoas responsáveis. Mas o relógio mecânico, do qual parente ancestral é o relógio solar, parece uma arrogante tentativa de racionalizar a natureza do sol, da transformação da luz do dia, da paisagem, do clima. É uma tentativa de capturar e controlar a indomável efemeridade. Uma espécie de máquina tirana, cuja função é o policiamento. A fragmentação é levada à extrema precisão com a invenção dos ponteiros dos minutos e dos segundos.

O fracionamento dos processos produtivos das máquinas nas fábricas passou a ser aplicado à vida urbana: existe hora de acordar, de comer, de trabalhar, de almoçar, de dormir e de recomeçar o dia. O automatismo da máquina subjuga o corpo orgânico. A sociedade moderna se organiza justamente na especialização e fragmentação das tarefas, que situam e classificam o lugar das coisas no mundo. Mas, com o avanço das tecnologias comunicacionais, o tempo e as relações de trabalho se aceleraram ainda mais na sociedade do cansaço, como aponta Byung-Chul Han (2017).

A função especializada toma lugar da inteireza das coisas. Nessas relações fragmentárias de produção, moderna e contemporânea, o fragmento separa-se do seu contexto e, assim, perde-se a noção do todo. A lógica de organização do trabalho nas sociedades modernas urbanas estabelece, muitas vezes, uma cisão entre o mundo da vida e o mundo mecanicista produtivista neoliberal (des)humano, entre o tempo lento da semente germinar e crescer e o tempo acelerado das máquinas capitalistas. A natureza vira objeto de estudo, mediada pelos instrumentos humanos de quantificação: relógios, telescópios, microscópios e barômetros. A máquina impõe distâncias entre mundo humano e mundo natural, compartimentando a complexidade da vida em disciplinas que organizam e classificam o conhecimento da natureza e, assim, garantem que o ponto de vista da máquina nunca seja percebido como um ponto de vista, e sim como uma verdade objetiva.

Parece que o último resquício do tempo da natureza, o dia, já não é suficiente para dar conta de todas as demandas que a vida fragmentada pelo relógio impõe. Quantas vezes eu desejei que houvesse mais horas no espaço de um dia.

Mas foi no espaço de um dia que, viajando de carro, fazendo o familiar trajeto do Rio de Janeiro a Maringá, passei horas e horas olhando o céu pela janela – como costumava fazer sempre que viajava. Talvez fosse uma das poucas situações no meu dia a dia em que me parecia plausível olhar despreocupadamente o céu pela duração de um dia inteiro. Neste dia desejei que fosse possível pintar toda a metamorfose colorida que acontece num espaço de tempo.

Quando vasculho minhas memórias eu me lembro que, de tempos em tempos, na pausa de uma brincadeira de criança, ou no meio de uma rotina de trabalho e estudos atribulada, eu costumava olhar para o céu. Este costume sempre me pareceu ter o efeito de fazer o tempo do relógio congelar, como se fosse possível pausar a vida. Talvez seja o estado meditativo que olhar para o céu invoca. O tempo me parece mais ou menos isso, uma mescla de beleza, angústia e desespero. Talvez olhar para cima me faça lembrar da pequenez da minha existência, da ansiedade gerada pelo medo da morte, que de alguma forma misteriosa se transforma em contemplação da vida diante da transitoriedade da minha existência.

O ato de olhar para o céu parece uma ação tão improdutiva e sem função na vida moderna que se torna uma espécie de rebelião contra o relógio. A revolta da ociosidade contra a produtividade. Na verdade, eu acho que tenho uma certa intimidade com o ócio.

É justamente nos lugares sem função produtiva que o tempo natureza parece se impor ao tempo mecânico: quadras abandonadas, terrenos não construídos, um amontoado de árvores, um espaço de grama onde se possa deitar e olhar para o céu. É justamente a falta de utilidade destes espaços para a sociedade moderna que fazem deles lugares de respiro. Pensei então que talvez fizesse mais sentido pintar a eternidade do tempo olhando para o céu, olhando para a luz, para as infinitas combinações de cores e formas que se modificam continuamente.

Retiro do relógio os ponteiros, os minutos e os segundos. Do relógio como suporte artístico, produzo pinturas que propõem outras relações com o tempo que não a linearidade. Depois, dos relógios, mantenho apenas a circularidade e a sugestão de movimento. As máquinas de caixi-

nhas de música substituem a máquina dos relógios e proporcionam às pinturas a circularidade do tempo que sugere o fluxo contínuo da vida. Nessa imersão, o particular se funde com algo maior, perpétuo; aqui não existe permanência, tudo é movimento.

Substituir o movimento da máquina pelo da natureza me ajuda a me mover e a me descobrir em outro tempo. Como seria poder ver a metamorfose da paisagem num relance de olhar?

pós?



Figura 1. Pintura Relógio #1, #2, #3, óleo sobre relógio e papel paraná, 2019.
Fonte: Eva Alves Lacerda, fotografia de Primo José Colli Arneiro.



Figura 2. Frames do movimento das obras Pinturas-relógio #1, #2, #3, 2019.
Fonte: Eva Alves Lacerda, acervo da autora.



Figura 3. Obra Pinturas Móveis, óleo sobre PVC e mecanismos de caixinha de música, 2019-2020. Fonte: Eva Alves Lacerda, fotografia de Primo José Colli Arneiro.



Figura 4. Detalhes da obra Pinturas Móveis, 2019-2020. Fonte: Eva Alves Lacerda, fotografia de Primo José Colli Arneiro e Maria Giulia Pinel Caramaschi Vizotto.

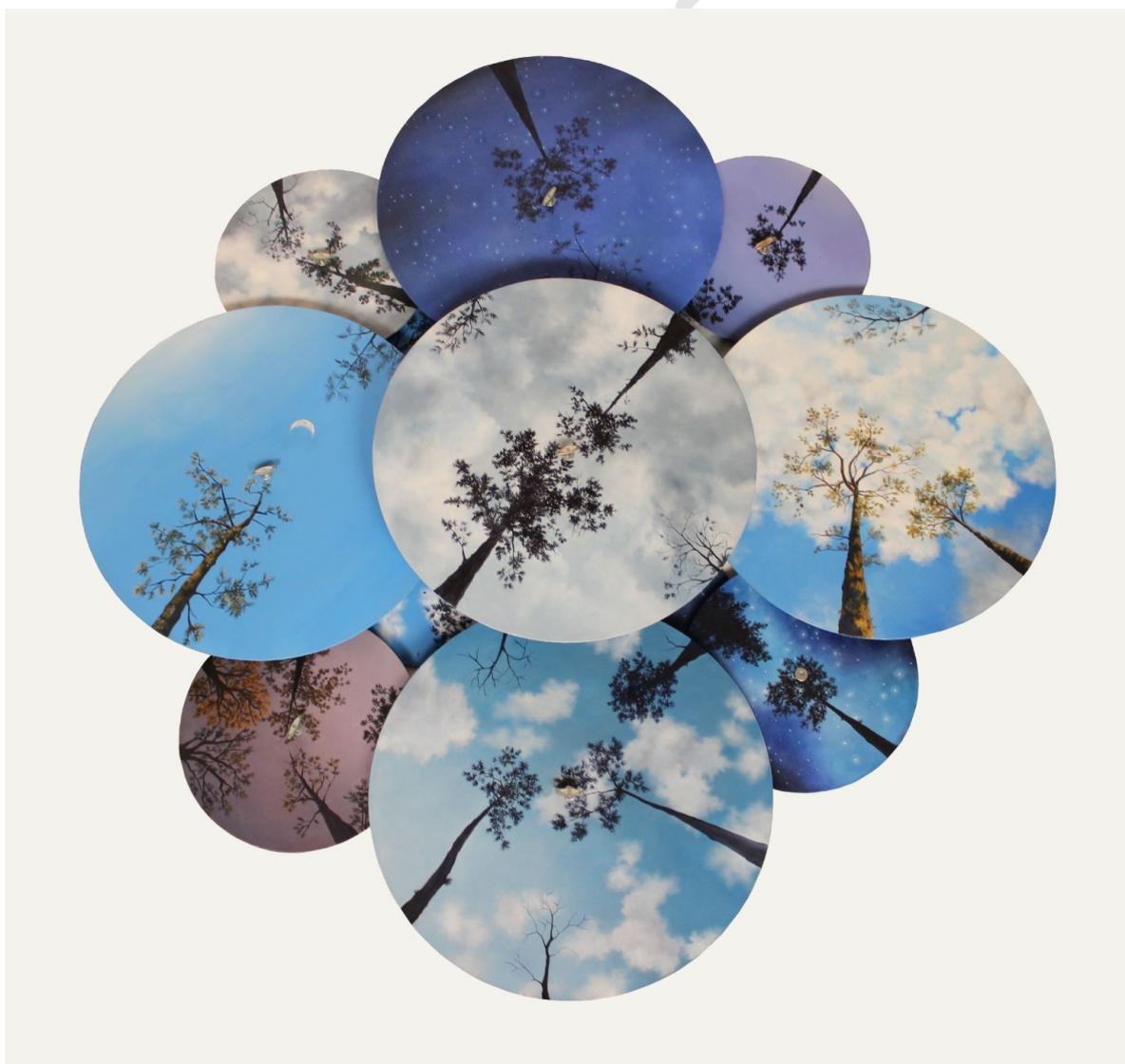


Figura 5. Obra Pinturas Móveis – Bosque das Grevíleas, óleo sobre PVC e mecanismos de caixinha de música, 2022. Fonte: Eva Alves Lacerda, acervo da autora.



Figura 6. Detalhes da obra Pinturas Móveis – Bosque das Grevíleas, óleo sobre PVC e mecanismos de caixinha de música, 2022. Fonte: Eva Alves Lacerda, acervo da autora.



Figura 7. Obra Campus UEM, óleo sobre PVC e mecanismos de caixinha de música, 2022. Fonte: Eva Alves Lacerda, fotografia de Maria Giulia Pinel Caramaschi Vizotto.

REFERÊNCIAS

HAN, Byhung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

pós:

Lembranças de um vazio

Memories of an emptiness

Recuerdos de un vacío

Diorgenes Pandini

Universidade do Estado de Santa Catarina

E-mail: eu@dipandini.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1366-0724>

RESUMO

Este ensaio explora um arquivo fotojornalístico com uma abordagem poética, usando imagens com personagens em luzes estouradas para representar o autoapagamento do autor, em meio à depressão e à precarização profissional. Também aborda mudanças no jornalismo, resultando em demissões, incluindo a do autor, enquanto busca decifrar uma mensagem oculta por meio desses desvios acidentais.

Palavras-chave: *Fotografia. Luz. Acervo. Memória. Poética do acaso.*

ABSTRACT

This essay explores a photojournalistic archive with a poetic approach, utilizing images of characters in overexposed lights to symbolize the author's self-erasure amidst depression and professional precarity. It also delves into shifts in journalism, leading to job terminations, including the author's, while attempting to decipher a hidden message through these accidental deviations.

Keywords: *Photography. Light. Archive. Memory. Poetics of chance.*

RESUMEN

Este ensayo explora un archivo foto periodístico con un enfoque poético, utilizando imágenes de personajes con luces sobreexpuestas para simbolizar la autoextinción del autor en medio de la depresión y la precariedad profesional. También aborda los cambios en el periodismo que resultaron en despidos, incluido el del autor, mientras intenta descifrar un mensaje oculto a través de estas desviaciones accidentales.

Palabras clave: *Fotografía. Luz. Archivo. Memoria. Poética del azar.*

PANDINI, Diorgenes. *Lembranças de um vazio*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.48337>>

O ensaio visual com imagens estouradas surgiu a partir de um olhar de estranhamento para o próprio acervo fotográfico. Durante minha trajetória de uma década como fotojornalista, busquei imagens de “testes” de iluminação, imagens abandonadas, erros esquecidos. A seleção aconteceu num oceano digital de imagens com aproximadamente 40 mil fotografias pensadas a partir de uma vivência documental, do fotojornalismo.

Os “seres de luz” representam uma tentativa de reconstruir uma nova memória, uma lembrança do vazio que permeia essa experiência. Mesmo diante de ambientes variados, intervalos temporais entre as fotografias e diferentes motivos registrados, há uma constante sensação de desvanecimento iminente. Esses seres luminosos atestam a existência desse vazio negligenciado.

Essas são fotografias frequentemente empregadas em testes de iluminação, nas quais o uso excessivo do flash impede a identificação tanto dos indivíduos retratados quanto dos lugares em que foram fotografados.

Por conseguinte, essas imagens não se encaixam na proposta documental necessária para o fotojornalismo. No entanto, quando inseridas em um contexto que deliberadamente renuncia a essa função factual, as imagens ganham espaço para interpretação. Elas passam a representar um vazio, presenças despersonalizadas ou a figura do “qualquer um”.

Perder-se em meio a arquivos digitais e nesses caminhos de milhares de encruzilhadas, encontrar desvios que, ao ser ressignificados pelo tempo e deslocados por mim, se transformam em alguma outra coisa. Esta investigação foi norteada por um procedimento artístico inspirado na poética do acaso, conforme definida por Ronaldo Entler (2000). Essa abordagem envolve a apropriação de elementos previamente organizados para finalidades diferentes daquelas para as quais foram originalmente criados, a utilização de métodos aleatórios ou probabilísticos na composição da obra, bem como a abertura dela para interpretações e intenções diversas, principalmente por parte dos espectadores.

Para tanto, relembro um trecho do rebuscado livro do filósofo francês George Didi-Huberman, *O que vemos e o que nos olha*, citado no início de sua odisseia conceitual: “abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência não obstante nos olha como uma obra de perda” (Didi-Huberman, 2010, p. 34).

Essa perda é crucial para o meu processo, uma vez que atuo simultaneamente como autor das obras artísticas, derivadas da apropriação de um acervo, e como autor das fotografias jornalísticas e do acervo investigado. Logo, a perda é chave fundamental de percepção dessas imagens e um motivador audaz para a construção destas obras.

Abandonadas no acervo, as imagens são resgatadas e trabalhadas dentro de todas as possibilidades que a manipulação me permite, dentro daquilo que busco construir. Para isso, penso que a “pensatividade da imagem”, conceito pensado por Ranciere (2012), ajuda a compreender esse papel quase ambíguo que são tomados a reflexão ao entorno do ensaio: não é apenas a aura da imagem ou a dificuldade de interpretá-la, mas o resultado desse novo papel da figura que combina duas formas de expressão de maneira não homogênea. Não é possível negar que as imagens são resultado de uma captação documental, mas também não é possível negar a poética e a semelhança desapropriada que se evoca ao perceber o processo desse recorte.

Por isso, a figura do trapeiro (*chiffonnier*) de Walter Benjamin (2006) se evoca. A partir dela é possível traçar um paralelo com esse conceito. Assim como um colecionador, o trapeiro, ofício no século XIX de Paris, era a pessoa responsável por recolher detritos gerados pelo crescimento da cidade com a Revolução Industrial. Alguns destes começaram a colecionar e com isso os objetos sem valor passaram a ter atribuído um outro sentido e valor. Esse deslocamento é feito ao percorrer as pastas de arquivos separados em dias, meses e anos. Olhar o acervo buscando justamente os detritos gerados nesses 10 anos de trabalho, inverter os valores, “descartar” as imagens construídas a luz do fotojornalismo e valorizar o erro, o desvio. Colecionar estes espaços de acaso e de descontrolado da fotografia que

Por suas possibilidades técnicas de enquadramento (isto é, de desenquadramento), de colocação em série e de fragmentação (isto é, desmontagens e remontagens), a fotografia torna visível, ou melhor, ilumina todo um mundo em que analogias, encontros inconcebíveis de acontecimentos são trazidos à ordem do dia. Benjamin

chama isso de uma capacidade de lirismo – com a condição de ver bem que esse lirismo e essa iluminação, doravante, dependem de uma possibilidade aberta pelo intermédio da fotografia, este automatismo de reprodução e de objetividade. Daí o aspecto ao mesmo tempo fantasmático e documentário, memorial e revolucionário, que a produção de imagens fotográficas reveste enquanto paradigma decididamente central do surrealismo literário e artístico em geral (Didi-Huberman, 2017, p. 221).

Aliado a esse pensamento, eu caminho também ao lado do conceito de fotograficidade de François Soulages (2010), que atravessa todo o meu trabalho de pesquisa e reinterpretação dessas fotografias, resumido no trecho a seguir:

O fotógrafo nunca está sozinho, o que caracteriza sua arte são exatamente as duas etapas do processo de produção: o irreversível, depois o inacabável; a máquina fotográfica, depois a imagem; o fenômeno, depois o observador. Mas, como devemos também dizer: o fenômeno, depois a imagem, e o observador, depois a máquina fotográfica. Em resumo [...] uma foto não se faz de uma só vez: ela tem um antes e um depois, e o antes e o depois são constitutivos da foto; ela se faz depois do ato e também antes do ato. É por isso que a fotografia pode ser uma arte: ela se instala por inteiro no triângulo artístico: criador, obra, receptor (Soulages, 2010, p. 199).

Soulages ainda define, dentre outras coisas, o ato do irreversível e do inacabável. Aplicado à minha vivência na produção das pautas fotográficas, o irreversível seria tudo que foi feito antes da hora da fotografia: pensar a pauta, criar a cena (ou apenas registrá-la). O inacabável, tudo que pode ser feito depois, inclusive suas interpretações. Estas imagens, congeladas no meu acervo, são resgatadas e trabalhadas dentro de todas as possibilidades que a manipulação me permite, dentro daquilo que busco construir.

Deletar imagens ou abandonar fotografias em pastas de arquivos digitais é um reflexo da impermanência das imagens na era digital. Ao resgatar imagens de teste sobreviventes à arte de deletar começamos a traçar um diálogo com o trabalho da artista Rosângela Rennó. O trabalho da artista não busca uma compreensão documental a partir de suas apropriações de imagem.

Ao contrário, elas não se referem a um alguém, ou a um fato específico, mas apenas a si mesmas, uma vez que mantêm um anonimato que lhes confere universalidade. São retratos de pessoas que passam a ser situadas nos territórios de qualquer centro penitenciário, qualquer rua, um qualquer ou qualquer um de nós. [...] ao se perguntar sobre seus ciclos de vida, em especial, sobre o modo como a fotografia circula, caduca e como se insere e o papel que cumpre neste circuito, põe em questão o estatuto das imagens contemporâneas. Seu valor de desaparecimento (Furtado, 2010).

Da mesma forma, o procedimento para a construção deste ensaio também discute os caminhos e ciclos da fotografia, sobretudo no acervo digital. A artista Edith Derdyk costuma dizer que a fotografia digital é a “arte de deletar arquivos”. Fotografar se tornou uma ferramenta presente e constante na vida da maioria das pessoas: se fotografa tudo, desde as anotações em um quadro (para não precisar escrever) até momentos íntimos que não deveriam ser compartilhados. Muitas delas ficam perdidas em um excesso fotográfico, acumuladas: de tempos em tempos acontece uma limpeza, um ato de deletar, quando não raro se perde toda a memória com o extravio de um celular. Nestes deletares, alguma coisa sobrevive. Algum controle se perde e imagens que deveriam ter deixado de existir, ficam lá perdidas. Erros que são esquecidos e que eventualmente podem se tornar um objeto de pesquisa, ou até mesmo ressignificados em um ensaio visual, como este.

Reencontrar estes desvios de percursos ocasionados pelos acasos é entrar em contato com uma mensagem que deixei e que de alguma forma se faz necessária.



Figura 1. Seres de Luz I. Fonte: acervo pessoal do autor.



Figura 2. Seres de Luz II. Fonte: acervo pessoal do autor.



Figura 3. Seres de Luz. 2019. Fonte: acervo pessoal do autor.

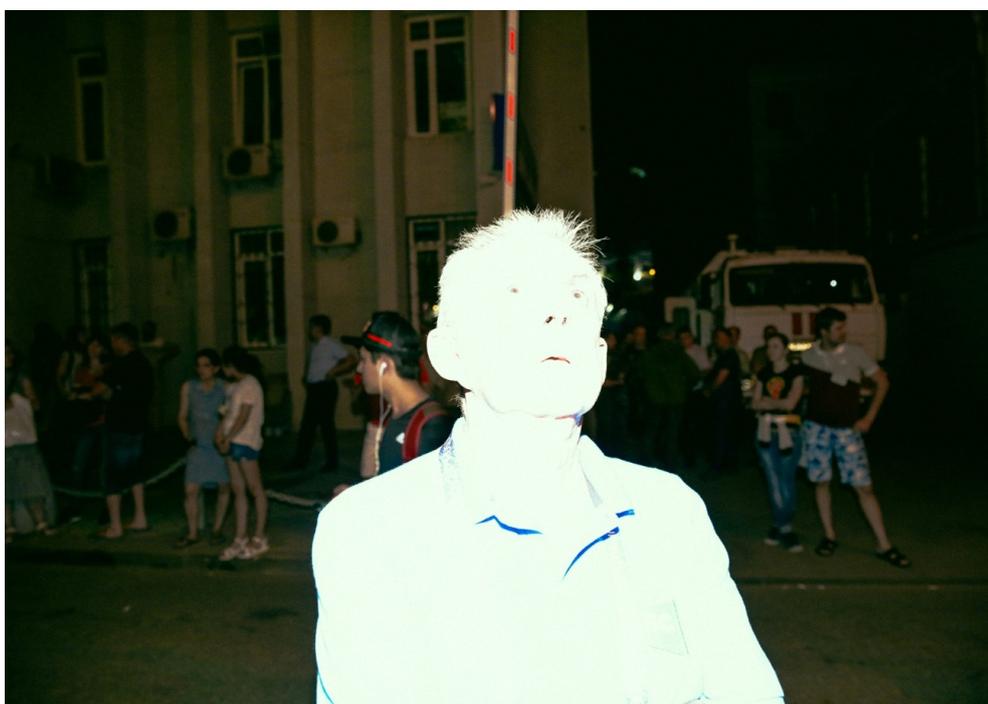


Figura 4. Seres de Luz IV: o russo. 2018. Fonte: acervo pessoal do autor.

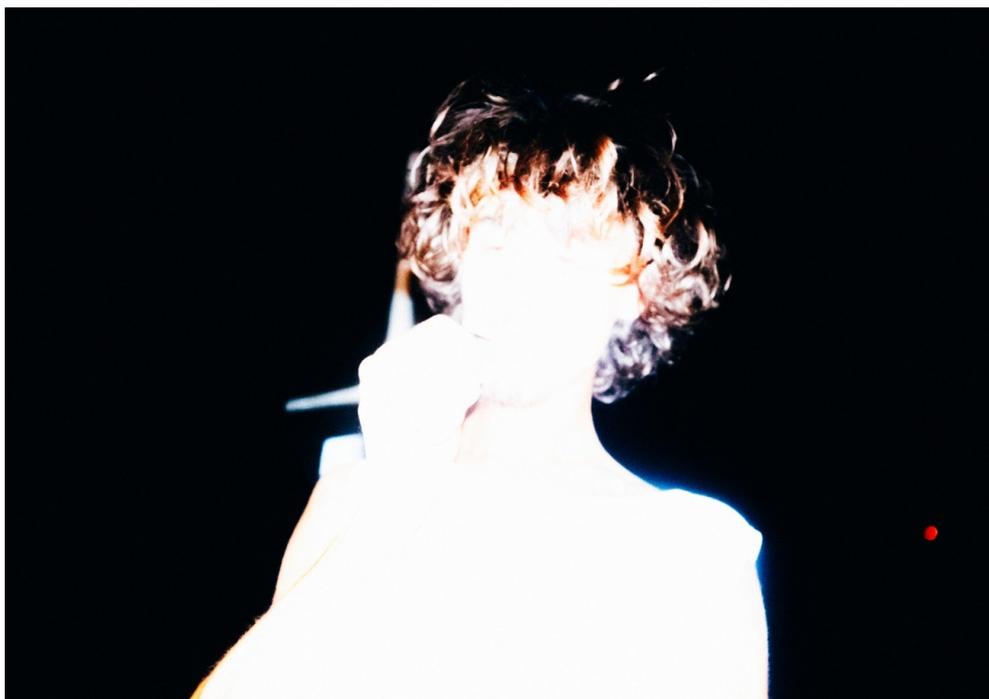


Figura 5. Seres de Luz VI: o vagabundo. 2017. Fonte: acervo pessoal do autor.



Figura 6. Seres de Luz VII: o cantante. 2017. Fonte: acervo pessoal do autor.

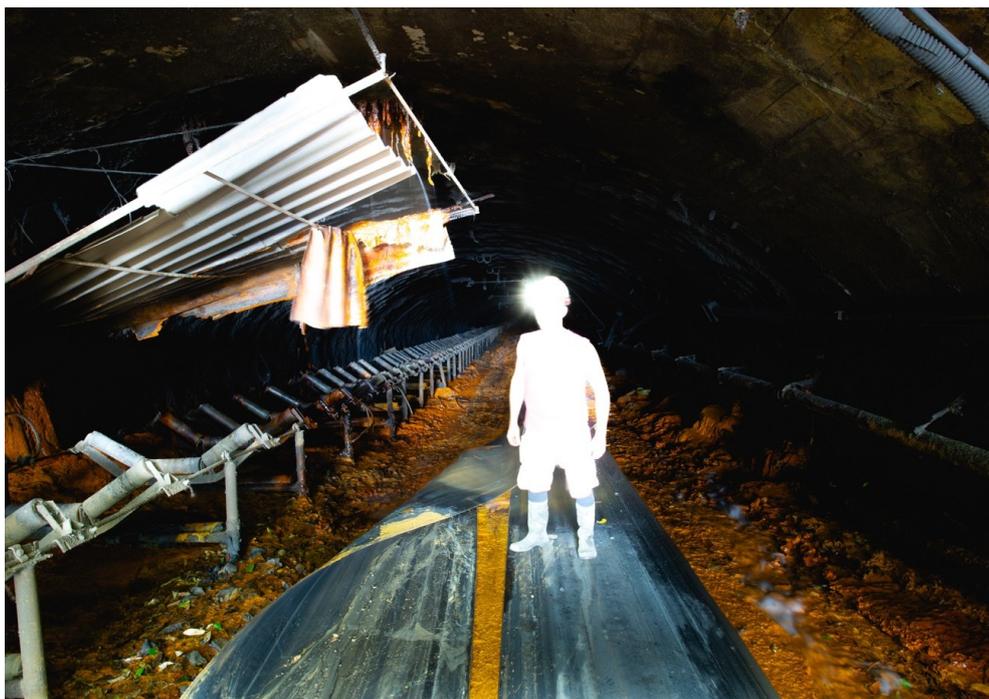


Figura 7. Seres de Luz VIII: o gnomo. 2016. Fonte: acervo pessoal do autor.

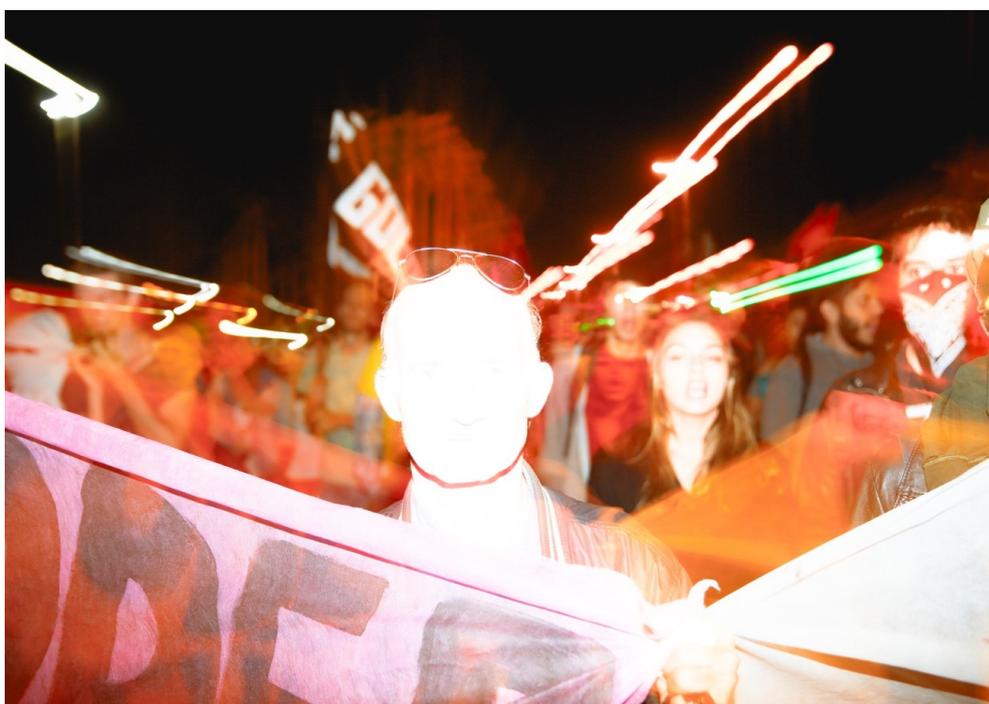


Figura 8. Seres de Luz IX: o manifestante. Fonte: acervo pessoal do autor.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. 2000. 203 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra. Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó. **Contemporânea: revista de comunicação e cultura**, Bahia, v. 8, n.1, set. 2010. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3725/3397>. Acesso em: 27 out. 2023.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

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