



**v.22 n.01, 2023**

---

vitória paschoal baldin & daniela osvald ramos

olga donata guerizoli kempinska

luiza mader paladino

gabriel orenga sandoval & alcides josé scaglia

andré camargo thomé maya monteiro & rogério camara

alex suraty ramos

manoela rossinetti rufinoni & bruna aparecida silva de assis

thayfani santos & paula cristina somenzari almozara

rui gonçalves de souza

talita trizoli

sabrina marques parracho sant'anna

fabio fonseca

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## ADMINISTRAÇÃO PRO TEMPORE

---

### **Márcia Abrahão Ribeiro**

Reitora

### **Enrique Huelva Unterbäumen**

Vice-reitor

### **Fátima Aparecida dos Santos**

Instituto de Artes / Direção

### **Gustavo Lopes de Souza**

Departamento de Artes Visuais / Chefia

### **Cayo Honorato**

Coordenação do PPG em Artes Visuais

## REVISTA VIS

---

EDITOR-CHEFE Marcelo Mari

EDITORES ADJUNTOS Mario Caillaux & Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO EDITORIAL Marcelo Mari  
Mario Caillaux  
Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO CONSULTIVO Anita Sinner, *Concórdia University*  
Graça dos Santos, *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*  
Jorge Anthonio e Silva, *Universidade de Sorocaba*  
Jorge Coli, *Universidade Estadual de Campinas*  
Luis Sérgio Oliveira, *Universidade Federal Fluminense*  
Luiz Cláudio da Costa, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*  
Philippe Brunet, *Université de Rouen*  
Raimundo Martins, *Universidade Federal de Goiás*  
Ricard Huerta, *Universidad de Valencia Ritalrwin / University of British Columbia*  
Suzete Venturelli, *Universidade Anhembi-Morumbi / Universidade de Brasília*

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO André Maya Monteiro

IMAGEM DA CAPA Detalhe da obra *Objetos de Sedução*, 1976. Lygia Pape.

## MAIS INFORMAÇÕES

---

ENDEREÇO C. Darcy Ribeiro SG1, Asa Norte, Brasília – DF, Brasil CEP 70910-900

CONTATO [revistavis@unb.com](mailto:revistavis@unb.com)

## 4 EDITORIAL

---

### ARTIGOS

---

- 6 – 17** **NOVAS PERSPECTIVAS DE CENSURA ÀS ARTES NA CENA INTERNACIONAL**  
vitória paschoal baldin & daniela osvald ramos
- 18 – 28** **O ESPELHO NAS POÉTICAS DE SIMULAÇÃO**  
olga donata guerizoli kempinska
- 29 – 45** **CRÍTICA INSTITUCIONAL E CONCEITUALISMOS NA ARTE ARGENTINA: A PALAVRA COMO EMBLEMA POLÍTICO**  
luiza mader paladino
- 46 – 60** **SIMULAÇÃO OU SIMULACRO: O FUTEBOL CONTEMPORÂNEO A PARTIR DA FOTOGRAFIA DE ANDREAS GURSKY**  
gabriel orenga sandoval & alcides josé scaglia
- 61 – 72** **POESIA NOIGANDRES NA GRÃ-BRETANHA: POÉTICAS DE RETAGUARDA**  
andré camargo thomé maya monteiro & rogério camara
- 73 – 89** **ARQUEOLOGIA DO SONORO: ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE SONORA APRESENTADAS EM TERRITÓRIO BRASILEIRO**  
alex suraty ramos
- 90 – 104** **IMPASSES E DISPUTAS SIMBÓLICAS NA PATRIMONIALIZAÇÃO DA IGREJA DE SÃO GONÇALO, SÃO PAULO, SP**  
manoela rossinetti rufinoni & bruna aparecida silva de assis
- 105 – 119** **POR UMA METODOLOGIA DA ENCRUZILHADA E O PESQUISADOR CAMBONO, REFLEXÕES A PARTIR DA UMBANDA**  
thayfani santos & paula cristina somenzari almozara
- 120 – 139** **OS TECIDOS E O DECORATIVISMO DA ARTE DE MATISSE: UMA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA PARA COMPREENDER O PERCURSO DA PRODUÇÃO PLÁSTICA DO ARTISTA**  
rui gonçalves de souza
- 140 – 152** **“EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA” DE LYGIA PAPE – PRODUÇÃO E CENSURA DO DESEJO, FEMINISMO E CONSUMO**  
talita trizoli
- 153 – 166** **AS VEIAS ABERTAS DE BRUMADINHO: REFLEXÕES SOBRE O LOCAL-GLOBAL EM INHOTIM**  
sabrina marques parracho sant'anna
- 167 – 176** **AS IMAGENS DA CONGADA EM UBERLÂNDIA: O CORPO E O ESPAÇO**  
fabio fonseca

### RESENHA DE LIVRO

---

- 178 – 180** **VERKNÜPFTE MODERNITÄTEN [susanne neubauer]**

# NOVA LINHA EDITORIAL

Prezadas e prezados leitores,

Temos a alegria de anunciar o primeiro número da Revista Vis do ano de 2023. Esse número vem com novidades: continuamos a publicar dois números por ano, dedicados a divulgar e debater pesquisas artísticas e científicas, com enfoques que enriqueçam a produção do conhecimento devotado às artes visuais. A novidade é que a revista agora é de fluxo contínuo, continua a aceitar artigos para dossiês temáticos organizados por professores convidados pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a convite da Equipe Editorial, bem como, artigos, traduções, entrevistas e resenhas que abordem temas articulados com área de Artes.

Esse número traz contribuições muito interessantes sobre artes visuais nos anos de 1970, tanto no Brasil como na Argentina. Foram produções emblemáticas da arte experimental e da arte conceitual na América do Sul, o que pode servir ao público universitário que vem paulatinamente se interessando em tentar entender a arte latino-americana a partir de problemas, realidades e temas comuns. Outro tema correspondente, são as condições de liberdade de expressão na arte contemporânea, vistas a partir do prisma da arte Brasileira que sofreu ataques de grupos de extrema-direita. Debate atualíssimo, que nos brinda com reflexões sobre o lugar da arte no mundo atual, que é tema de pelo menos mais dois artigos, concentrados na dicotomia entre simulações e reflexos da realidade. Afinal o que torna uma narrativa tão ou aparentemente mais real que a realidade? Ou até que ponto a noção de realidade já funciona nela mesma como um contraponto narrativo? São perguntas postas e respondidas ao longo dessa nova edição.

Muito pertinentes à nossa edição são a elucidação das ambiguidades e disputas simbólicas envolvidas na legitimação de edifícios e patrimônios arquitetônicos brasileiros, a partir da análise histórica dos processos de tombamento patrimonial. Artigo importantíssimo para a área de artes e que faz justamente parte dos esforços de pensar a legitimação da própria área de artes visuais quando se propõe novas metodologias em defesa de ritos africanos no Brasil.

Temos também, nessa edição, a felicidade de contar com artigo que apresenta antecedentes que viabilizaram o dito projeto de exportação da poesia concreta brasileira, do grupo Noigandres, para a Inglaterra e Escócia, nos anos 1960. Tema resultado de pesquisa inédita de doutorado sobre a importância dos Noigandres para a arte concreta brasileira e sua difusão no exterior. Tanto a poesia como o objeto utilitário se colocavam na intersecção entre arte e indústria no Brasil e no Mundo, o que pode ser verificado também nas atividades de Matisse, ou na arte tecnológica que aproxima som e artes visuais. Trata-se de um campo novo, mas que já tem um histórico de exposições no Brasil. Sobre isso temos objeto de leitura e sobre muitos mais. Boa leitura!



# NOVAS PERSPECTIVAS DE CENSURA ÀS ARTES NA CENA INTERNACIONAL

---

## NEW PERSPECTIVES OF CENSORSHIP OF THE ARTS IN THE INTERNATIONAL SCENE

---

**Vitória Paschoal Baldin**

**Daniela Osvald Ramos**

---

CENSURA  
LIBERDADE DE EXPRESSÃO  
ARTE CONTEMPORÂNEA  
MERCADO DE ARTE

O presente ensaio está associado com os estudos sobre práticas contemporâneas de censura. O objeto são as formas contemporâneas internacionais de cerceamento da liberdade de expressão de artistas e profissionais do mercado cultural. Partimos da revisão da literatura, observando os novos enquadramentos das práticas censórias. Dialogamos com os estudos sobre a censura clássica e a pós-censura, apresentando diversos casos de cerceamento de liberdade de expressão. A escolha desses casos foi baseada na relevância e na diversidade de exemplos de censura em diferentes contextos sociais e políticos. Argumentamos a necessidade de compreensões mais amplas sobre os processos censórios contemporâneos, um fenômeno global, articulados a expressões de assédio popular e formas silenciosas de autocensura.

---

CENSORSHIP  
FREEDOM OF EXPRESSION  
CONTEMPORARY ART  
ART MARKET

This essay is associated with studies on contemporary censorship practices. The object is the contemporary international forms of restricting the freedom of expression of artists and professionals in the cultural market. We started by reviewing the literature, observing the new frameworks for censorship practices. We dialogue with studies on classical and post-censorship, presenting several cases of restriction of freedom of expression. The choice of these cases was based on the relevance and diversity of examples of censorship in different social and political contexts. We argue the need for broader understandings of contemporary censorship processes, a global phenomenon, linked to expressions of popular harassment and silent forms of self-censorship.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## INTRODUÇÃO

O trabalho de Foucault (2002; 2014) possui grande importância para os estudos contemporâneos sobre a censura. De maneira semelhante, Bourdieu (2008) e Butler (2013) ampliaram o debate sobre poder, discurso e censura, contextualizando contemporaneamente como as diversas tentativas de repressão operaram para garantir a manutenção do poder e a manutenção de certa moralidade conservadora. Assim, são muitos os desafios que implicam sobre os estudos sobre a censura na sociedade contemporânea, especialmente, decorrentes das diversas formas manifestações não institucionalizadas da censura em distintas sociedades.

O próprio termo pode se referir a vários tipos de restrições e controles, diretamente associado ao panorama político e cultural em que se expressa. A censura nas artes se refere a processos complexos envolvendo criação, apagamento, perseguição e resistência, que nem sempre se apresentam de maneira explícita. Analisar a censura implica também em mobilizar "(...) uma série de conceitos como liberdade de expressão, decência, correção política e bem comum, que também são difíceis de definir e estão abertos a interpretações conflitantes" (O'LEARY, 2016, p. 1, tradução nossa).

Esse ensaio apresenta e discute a censura na arte contemporânea, tomando como perspectiva as dinâmicas da cena de arte internacional, tendo em vista a importância de refletir sobre os enquadramentos diversos da censura no âmbito cultural. Apresentamos discussões recentes sobre a censura na arte contemporânea, articulando com exemplos dessas restrições. O objetivo é contribuir, a partir da revisão da literatura relevante, para a compreensão das diversas manifestações, perspectivas e efeitos da censura na cena artística contemporânea. Analisaremos as práticas contemporâneas de censura internacional no contexto do mercado cultural e suas implicações para a liberdade de expressão. Ao explorar as novas formas de censura no mundo contemporâneo, o presente estudo também busca contribuir para o desenvolvimento de políticas e estratégias para proteger a liberdade de expressão em diferentes contextos culturais.

Os casos mobilizados foram selecionados de modo a apresentar as similaridades em ações de cerceamento de liberdade de expressão em diferentes países e contextos culturais, a fim de se ter uma perspectiva ampla sobre o tema. Além disso, selecionaram-se diversos tipos de expressão artística, como pinturas, fotografias, performances e exposições de arte, demonstrando a variedade de processos e atores envolvidos nas formas contemporâneas de censura. Baseou-se, a partir disso, nos seguintes critérios: (1) a presença de uma ameaça ou ato de cerceamento à liberdade de expressão; (2) realizada a partir da segunda metade do século XX, de modo a observar o desenvolvimento contemporâneo da censura; e (3) em que a motivação para a censura estivesse clara, implícita ou explicitamente, possibilitando identificar as tensões e os conflitos que existem na sociedade em relação a determinados temas e expressões artísticas.

Dessa forma, o trabalho está organizado em três seções de discussão. Inicialmente, nos debruçaremos sobre as discussões sobre os novos enquadramentos da censura a partir de uma perspectiva internacional, apresentando, especialmente, reflexões sobre a pós-censura. Na sequência, apresentaremos e discutiremos casos de censura na cena de arte internacional a partir de dois eixos: a censura fruto da atuação do Estado e de instituições, ligada à censura clássica; e as censuras provenientes de pressões populares e ataques de ódio, atrelada à pós-censura.

## NOVAS CONFIGURAÇÕES DA CENSURA NAS ARTES

O’Leary (2016) aponta para dois enquadramentos para a censura: (1) a censura prévia que objetiva impedir que algo seja exposto ou divulgado publicamente e (2) a censura punitiva que castiga alguém pela disseminação de produções artísticas e culturais. De maneira semelhante, Jones (2015) defende que historicamente, os censores “profissionais” e as instituições formais de censura desempenharam um papel central no cerceamento da liberdade de expressão. Em muitos casos, os órgãos encarregados da censura recebem nomeações que dissimulam sua função, como, por exemplo, a Glavnit, a Administração Central Soviética para Assuntos Literários e Editoriais ou o Ministério de Turismo e Informação da Espanha, principal órgão de censura franquista.

Apesar disso, atualmente, diversos agentes empregam métodos diversos para silenciar expressões artísticas críticas ou consideradas imorais. A censura a diversas obras de arte e exposições e a perseguição de artistas são apenas alguns exemplos de como a arte contemporânea enfrenta atualmente grandes desafios para sua existência. Nesse cenário, os Estados não são os únicos agentes de censura, entidades religiosas, o setor privado, curadores e diretores de instituições culturais também estão atrelados a expressões contemporâneas de censura.

Atualmente, os agentes culturais enfrentam diversas pressões para se autocensurar, em que o medo de não ceder está articulado a perspectivas amplas que vão desde o “espectro da represália de um Estado autoritário até a ameaça de redução do financiamento público ou privado e a possibilidade de ofender os públicos” (MARS-TINE; MINTCHEVA, 2021, p. xix, tradução nossa). Para esse momento específico da censura na atualidade, usaremos o termo *pós-censura* (COSTA; DE SOUSA JUNIOR, 2018), em que há uma pluralidade de agentes censórios, os quais realizam ações de censura por motivos diversos, especialmente em decorrência de interesses próprios. A exemplo da censura do capital, ou *market censorship*, em que há a prática de restringir ou censurar conteúdo para manter o domínio do mercado ou apelar para a sensibilidade dos consumidores (JANSEN, 2017). Assim, os interesses de mercado também podem ser mobilizados como justificativa para a prática censória de expressões artísticas contemporâneas

Ainda em 1999, ataques da extrema-direita a artistas e instituições de arte nos Estados Unidos da América, levaram ao que um ex-funcionário do Museu de Arte Moderna (MoMA) descreveu como “um efeito assustador”, em que a retirada de financiamento de obras e exposições que poderiam ser polêmicas e o afastamento de assuntos “problemáticos” pelos artistas se tornaram frequentes (REED, 2011). Como O’Leary (2016) aponta, prêmios e subsídios também podem fazer parte das estratégias estatais e privadas de controle e censura, utilizados para recompensar ou excluir agentes, ideologias e obras.

Nesse sentido, as instituições de arte e cultura, bem como seus curadores e diretoras, temendo perdas financeiras, também podem desempenhar um papel de censor, dificultando a documentação, acompanhamento e estudo dessas restrições. Diversas vezes, justificativas estéticas são utilizadas para promover censura em instituições culturais, em que a falta de transparência das maneiras pelas quais as escolhas curatoriais são feitas implica em um grande desafio para estudar e combater essas restrições (SEGAL, 2021).

A censura também está atrelada às pressões populares, em que grupos atacam obras de arte, interrompem apresentações, cancelam obras e artistas nas mídias di-

gitais, queimam livros, ameaçam artistas e agentes culturais. Como O’Leary (2016) explicita, os debates sobre a censura tendem a ser mais complexos em sociedades democráticas do que em regimes explicitamente autoritários, em decorrência dos desafios envolvidos com a discussão sobre a (im)possibilidade de estruturar uma liberdade de expressão irrestrita. Além disso, a censura, em diversos casos, também está implicada em formas de controle cultural que não estão diretamente associadas aos aparatos de regulação oficial do Estado. Os antigos entendimentos dicotômicos sobre discurso irrestrito *versus* censura, implicam em uma versão simplista do entendimento dessas regulações e controles (MARSTINE; MINTCHEVA, 2021). Partimos do entendimento de que censura pode ser compreendida como um *continuum* entre extremos brutais de assassinato e encarceramento, até a internalização da autocensura (FRESHWATER, 2009).

A enciclopédia da censura (*Censorship: A world encyclopedia*) organizada por Jones (2015) evidencia a variedade de processos – formais e informais – que a censura está envolvida, em que são impostas restrições à produção, exibição e disseminação de ideias, opiniões e obras artístico-culturais. “A censura (...) assume diferentes formas em diferentes contextos ideológicos e até mesmo entre países que compartilham a mesma ideologia” (JONES, 2015, p. xii, tradução nossa). Consideramos, portanto, que não existe uma única expressão de censura que se aplique a todos os locais e circunstâncias, ainda que existam temas frequentes nas ações de censura, como blasfêmia, heresia, obscenidade, segurança nacional, sedição (JONES, 2015).

A censura está, muitas vezes, atrelada a questões morais, políticas ou religiosas. Apesar disso, são diversos fatores que influenciam na decisão de censurar, como questões de gênero e sexualidade, a notoriedade do autor, o conteúdo e o público pretendido (O’LEARY, 2016). O cenário político em que a censura ocorre é sempre um fato crucial, tendo em vista que atos de cerceamento de liberdade de expressão estão ligados a processos de transformação política e social, como a mudança de regime, sequência de conflitos ou a criação e proteção de identidades nacionais emergentes (O’LEARY, 2016). A utilização da censura de base moral, nos diversos casos mobilizados no presente trabalho, está atrelada a processos de elaboração identitária baseada em xenofobia, homofobia e outros preconceitos. A referência a “inimigos” morais é operacionalizada como arma para normalização e legitimação da censura.

É essencial compreender que a censura pode incluir restrições de natureza diversa, a depender dos fatos que levaram a decidir pela censura e do panorama sociopolítico em que essa restrição ocorre. Dentre as mais comuns, podemos citar as exclusões, reescritas e inserções, a proibição de ações culturais, performances e peças teatrais, a proscricção de componentes visuais, a retirada de obras de espaços de exposição – consideradas obscenas, hereges ou prejudiciais ao “bem comum”. Algumas vezes, ainda, são excluídas de instituições todas as obras de artistas considerados dissidentes –, a perseguição, prisão ou exílio de artistas (O’LEARY, 2016).

Portanto, a censura, prévia ou punitiva, têm perseguido artistas e instituições que apresentavam obras críticas ou consideradas imorais. Apesar disso, contemporaneamente, o aparato estatal não é o único agente responsável por ações de censura. Na era da pós-censura, entidades religiosas, o setor privado, instituições e agentes culturais também têm desempenhado ações de cerceamento da liberdade de expressão. Tais ações, bem como suas motivações, têm se diversificado, atreladas a interesses cada vez mais específicos por parte de seus censores. Nessa perspectiva, para além

de prisões e assassinatos, prêmios e subsídios também foram operacionalizados para pressionar e, em consequência, censurar artistas, curadores e instituições culturais.

Além disso, partimos do pressuposto de que, ainda que questões religiosas, de gênero e sexualidade sejam temas frequentes nas expressões de censura, é impossível verificar uma única forma de atuação que se aplique a todos os locais e circunstâncias. Assim, negamos enquadramentos simplistas sobre censura, objetivando observar a variedades de processos formais e informais enfrentados contemporaneamente. Apesar disso, tal complexificação não implica no fim da censura clássica. Em diversos casos o Estado tem sido o principal responsável por ações de censura. Nesse sentido, é necessário apresentar e discutir as manifestações dessas ações na cena de arte internacional.

### **ATUAÇÃO ESTATAL E INSTITUCIONAL: A CENSURA CLÁSSICA**

Ao longo do século XX, diversas ações do Estado estadunidense buscavam censurar a produção e difusão artística no país. O ímpeto anticomunista a partir da década de 1950 levou a Agência de Informação dos Estados Unidos a cancelar duas mostras de arte patrocinada pelo Estado em decorrência da participação de artistas considerados pró-comunistas (CHIANG; POSNER, 2006). No final da década de 1980, o trabalho de Robert Mapplethorpe, financiado pelo *National Endowment for the Arts* (NEA) foi acusado de obscenidade, levando ao primeiro julgamento que indiciava um museu pelo conteúdo exibido (PALMER, 2015). Em 1996, a famosa Hayward Gallery de Londres retirou duas fotografias de Mapplethorpe de exposição alegando que a polícia local lhes aconselhou exibir “cuidadosamente” as peças (REED, 2011). Como Farrington (2021) aponta, mesmo em democracias liberais, o estado pode suprimir a liberdade artística. Ao se concentrar em casos de intervenção policial no Reino Unido, a autora aponta um cenário em que “conselhos” para encerrar uma apresentação teatral ou remover uma obra, sob a justificativa de proteção da ordem pública, em uma nova perspectiva de atuação da censura estatal. Assim, a falta de entendimento das organizações culturais e dos artistas das maneiras pelas quais eles podem resistir auxilia na manutenção dessas regulamentações.

De maneira semelhante, no Vietnã todas as exposições de arte devem solicitar uma autorização oficial do Ministério da Cultura, Esportes e Turismo, com o objetivo governamental de regular a exposição de arte ao público, tendo em vista os desejos e necessidades do Estado (LIBBY, 2011). Truong Tan, um artista gay vietnamita, enfrentou o sistema de censura, em que suas pinturas que – especialmente, as relacionadas ao orgulho gay – foram consideradas estranhas e sujas pelo aparato de censura estatal e retiradas de exposição. No país, até 2000 era ilegal que casais homossexuais morassem juntos e a homossexualidade só foi removida da lista oficial de doenças mentais em 2001.

O primeiro trabalho do artista mostrando conteúdo LGBTQIAP+, a pintura *Circus*, como Nualart (2017) descreve, foi exibido em 1992 em uma mostra de arte coletiva na Universidade de Belas Artes da Hanói. A decisão de publicizar a produção decorria do desejo do artista de não esconder mais sua sexualidade, em que a obra cita diretamente as restrições impostas à comunidade no país. Apesar disso, grande parte da produção artística de Tan representa cenas brincalhonas e amorosas entre casais gays, rejeitando o posicionamento da arte política *queer* como apenas representações de opressão e abuso.

A primeira exposição individual de Truong Tan, em 1994, contou com a exibição de obras com abundante representação de nus masculinos. O artista acredita que a decisão de expor corpos masculinos levou as autoridades vietnamitas a monitorarem sua produção, tendo em vista sua recusa de aceitar a orientação oficial de “não mostrar trabalhos que se opunham ao partido e o governo, ou vai contra os costumes tradicionais” (BROWN, 2012 apud NUALART, 2017, s/p, tradução nossa). No ano seguinte, 18 obras do artista foram removidas de uma exposição na galeria Red River. Essa censura recebeu grande atenção da mídia internacional e críticos de arte profissionais, em que Tan passou a ser descrito como “o único pintor abertamente gay do Vietnã” (NUALART, 2017). Ainda na década de 1990, o artista passou a performar, considerando que a falta de um histórico local para a linguagem artística permitia Tan explorar os critérios mais genéricos como uma alternativa ao formalismo presente nas galerias de arte. Apesar disso, ainda em 1997 se mudou para Paris, objetivando alcançar maior liberdade para produzir.

Obras que refletem sobre questões de gênero ocupam uma posição de destaque em ações contemporâneas de censura. A exposição *Shifting Definitions* realizada em 2010 na OV Gallery, em Xangai, que explorava questões de gênero foi alvo de ações de censura (CATCHING, 2012). A exposição contava com obras de Wu Meng que referenciam o caso Deng Yujiao, em que uma trabalhadora esfaqueou o diretor do escritório de promoções de negócios do município local após ser assediada sexualmente por ele. Deng Yujiao foi acusada de assassinato, presa sem direito a fiança, gerando uma série de protestos *online* (REUTERS, 2009). Outros trabalhos da artista exploravam questões sociais e políticas, em linguagem propositalmente opaca e poética. A mostra também contava com a obra *Ladies' Bathroom* de Cui Xiuwen, um trabalho em vídeo que retrata o interior de um banheiro feminino em um clube de karaokê, que o Instituto Cultural considerou obsceno.

Em 2010, a performance 6-4 de Huang Rui na Expo Shanghai 1 foi cancelada. No mesmo ano, obras expostas Art Labor Gallery e a busto produzido por Chris Gill, exposto no M50 Creative Center, foram censuradas por expor nudez (CATCHING, 2012). Catching (2012) aponta que essas ações decorrem do fato de que o Estado chinês entender a arte como uma importante ferramenta de propaganda, em que a exploração de tópicos tabus pelos artistas pode posicioná-los como dissidentes, ainda que a preocupação com a fama e o lucro financeiro seja a principal motivação para produção dessas obras. Nesse cenário, as regras que implicam na censura de obras de arte são bastante flexíveis, em que a escolha por censurar depende de vários fatores, desde a identidade do produtor, a instituição sujeita à censura, passando pelos caprichos do censor.

De maneira semelhante, Özge Ersoy (2021) descreve o cenário artístico contemporâneo na Turquia, em que a legislação antiterror, associada a definições cada vez mais amplas e ambíguas do que constitui atividade criminosa, fomentam ansiedades e o medo nos artistas, especialmente em regiões predominantemente curdas. Por conta disso, diversas instituições culturais e artistas preferem trabalhar com financiamento do setor privado, em locais temporários e marginais de exposições. Em que as corporações e os financiadores privados também estão sujeitos a pressão governamental, incrementando a possibilidade também de demandas abusivas por parte destes para com a exposição. Atualmente, mesmo em Estados democráticos, as corporações financeiras têm se apresentado como atores-chave na cultura, diversas vezes, utilizan-

do seu poder para compelir curadores e diretores de instituições culturais e artísticas a promover ideologias de interesse.

Segal (2021), comentando a cena de arte contemporânea israelense, demonstra como o receio de perder incentivos financeiros ou desagradar à opinião pública leva as instituições culturais a censurarem artistas e curadores. Em 2003, o curador Ulrich Loock, membro do comitê do Prêmio Nathan Gottesdiener, renunciou ao cargo após ter seu texto censurado pelo Museu de Arte de Tel Aviv (TAMOA), em que o principal desacordo com a instituição naquela época girava em torno de trechos nos quais o curador criticou a maneira pela qual o governo israelense lidava com as tribos beduínas palestinas de Naqab (Nagev). O texto se debruçava sobre a obra premiada, as fotografias de Ahlam Shibli que registravam o cotidiano das comunidades beduínas de Naqab. Frente a diversas pressões da instituição, Loock alterou algumas frases do ensaio, mas, apesar disso, toda a passagem sobre a ocupação israelense em Naqab foi cortada, sem maiores explicações. Chinski (2015 apud SEGAL, 2021) aponta que a instituição defendeu a ação censória, argumentando que a exposição não era um espaço destinado a argumentos políticos ou fazer declarações históricas, entendendo que o museu de arte não é uma instituição política, sendo, portanto, inadequado para se aprofundar em debates sociopolíticos, antropológicos ou históricos. A instituição compreendia que sua missão era puramente artística e estética.

Nesse sentido, os museus autocensuram seus curadores, incentivando-os a produzir textos a-políticos, como no caso Loock, ou que as diretoras concordem com interesses e ideologias específicos, e que deixem obras de dissidentes ou que podem causar polêmica de fora de exposições, evitando, assim, censura de fontes externas. Esses atos, preocupantemente, permanecem sigilosos para a mídia e a população em geral, dificultando o combate, o estudo e a resistência à censura (SEGAL, 2021). Janet Marstine (2021) argumenta que é necessário para a curadoria contemporânea que os atores do mercado de arte desenvolvam habilidades para reconhecer e negociar com a censura e a autocensura.

Nesse cenário, compreendemos que a censura clássica se apresenta como a forma mais evidente de censura nas artes, ligada, em especial, a processos políticos autoritários. Mesmo em democracias liberais, há exemplos de supressão da liberdade artística mediada pela ação do Estado. Em países com tendências autoritárias, toda cena de arte é atravessada por sistemas de controle. Nesse cenário, como o caso de Truong Tan exemplifica, questões de gênero e sexualidade são alvo de diversas ações de censura, entendidas como imorais e ofensivas. As ações estatais dessa natureza enfatizam como preconceitos, muitas vezes associados a defesa da identidade nacional, são parte constituinte das motivações da censura.

### **PRESSÕES POPULARES E ATAQUES DE ÓDIO: PÓS-CENSURA EM PAUTA**

Processos de humilhação, assédio, imposição de multas, a perda de emprego e campanhas públicas de ódio a artistas e produtores culturais também podem ser considerados enquadramentos contemporâneos da censura, especialmente atrelada a pressões populares. Á exemplo, os haredim israelenses, uma organização de judeus ultra-ortodoxos que intencionam abolir da sociedade de Israel todos os elementos não-judeus, foram os principais responsáveis pela censura da apresentação da produção Anaphase pela Batsheva Dance Company em 1988 (BAUM, 2015). Em Melbourne, Aus-

trália, a obra *Piss Christ* de Andres Serrano causou profunda controvérsia e acabou sendo destruída por um vândalo em 1997 (CHIANG; POSNER, 2006).

Nesse sentido, Freedberg (2016) argumenta que existem íntimas relações entre iconoclastia e a censura nas artes, evidenciando a potência da função social da arte, demonstrando como o psicológico e o social estão interligados na maneira pela qual o estético se configura, também, em político. Para o autor, censurar ou destruir uma produção artística é testemunhar sua potência política, admitindo seu poder, em que se tenta garantir a morte do material, de modo que ele não seja investido de agência.

Em 1999, uma pintura de Marcus Harvey, feita de gravuras de gesso da mão de uma criança, retratando a assassina de crianças Myra Hindley, causou grande controvérsia na Inglaterra, em que a obra foi danificada duas vezes por vândalos que lançaram tinta e ovo sob a obra, antes dela ser protegida por um vidro (CHIANG; POSNER, 2006). Ainda em 1999, após a Liga Católica condenar a obra *The Holy Virgin Mary* de Chris Ofili, o prefeito Rudolph W. Giuliani ameaçou cortar o subsídio municipal do Brooklyn Museum e remover sua diretoria se a mostra não fosse cancelada (REED, 2011). Uma decisão judicial impediu o corte, contudo a obra foi vandalizada alguns dias depois por um católico de 72 anos (CHIANG; POSNER, 2006). Estes casos evidenciam como cidadãos comuns incorporam ações censórias, individual ou coletivamente.

Serena Iervolino (2021) ainda discute como a arte é uma das principais ferramentas pelas quais o Catar, bem como os Emirados Árabes Unidos, conseguiu se posicionar no cenário da política internacional como um dos Estados mais reconhecidos e influentes da região. O país investiu estrategicamente na riqueza proveniente da exploração do petróleo e do gás natural em iniciativas culturais e esportivas, a exemplo da Copa do Mundo de Futebol da FIFA realizada no país em 2022. Esse incentivo também está atrelado a evidenciar para a comunidade internacional a modernização do Estado, em um gesto de reforma. Apesar disso, o vídeo *Printemps* (2013) e a estátua *Coup de Tête* (2011–2012) de Abdessemed e a instalação *The Miraculous Journey* (2005–2013) de Damien Hirst exibidas em 2013 foram rapidamente removidas dos espaços expositivos após serem recebidas com indignação, por desafiar valores morais tradicionais, pelos membros conservadores da sociedade do Catar.

Como Steinfeld (2019) aponta, o crescimento de grupos de extrema-direita tem produzido novas expressões de censura nas artes, muitas vezes, organizadas e incentivadas por essas lideranças. No cenário brasileiro também são diversos os exemplos de partidos políticos que incentivam expressos populares de ódio contra obras e artistas, objetivando a retirada dessas expressões da cena pública. Exemplo disso foi a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* do dramaturgo escocês Jo Clifford, que apresentava Jesus como uma mulher trans. Steinfeld (2019) aponta para a invasão do teatro pela polícia, em decorrência de denúncias realizadas em massa pela população civil, e o lançamento de uma bomba no espaço de apresentação, implicando na retirada da peça de cartaz.

O cancelamento do musical de Billy Elliot na Hungria e a proibição de discussões políticas em um teatro em Freiberg, Alemanha são exemplos de como expressões de censura tem se tornado recorrentes (STEINFELD, 2019). O partido anti-imigração alemão *Alternative for Germany* (AfG) está incentivando a perseguição de artistas e instituições de arte com o objetivo de censurar shows e exposições. Em 2017, um político da AfG ameaçou processar o diretor de teatro Reza Jafari, a menos que ele alterasse sua peça omitindo os paralelos entre o populismo de direita e o islamismo fa-

nático (STEINFELD, 2019). No mesmo ano, o partido organizou protestos contra uma instalação de arte, projetada para chamar a atenção para a guerra síria, de Manaf Halbouni, alegando que a obra era um “monumento ao estado da *sharia*”, ofendendo a nação alemã (STEINFELD, 2019). O prefeito de Dresden, cidade em que o monumento foi instalado, Dirk Hilbert, passou a circular sob proteção em decorrência de diversas ameaças de morte que recebeu por sua aprovação da escultura (DW, 2017).

De maneira semelhante, no mesmo período, a AfG “solicitou as nacionalidades dos membros daqueles empregados em teatros financiados com fundos públicos no estado, que incluíam a deles (o ministério respondeu fornecendo o número de artistas internacionais, não sua nacionalidade exata)” (STEINFELD, 2019, s/p, tradução nossa). Essas ações compõem parte da estratégia para “limpar” o país do que o partido entende como “influências estrangeiras” e de “esquerda” (STEINFELD, 2019).

É importante ressaltar, nesse sentido, a fronteira porosa entre as expressões de censura provenientes de instituições estatais e as provenientes de pressões da sociedade civil, tendo em vista que a censura é, em diversas ocasiões, apresentada como reflexo do desejo social e reflexo da opinião pública (O’LEARY, 2016). Além disso, atualmente, diversos grupos políticos incentivam o ódio nas plataformas digitais contra instituições e artistas que desafiam as ideologias e os interesses políticos propagados por eles, objetivando pressionar e censurar esses agentes culturais. Ainda nesse sentido, outras instituições, como a Igreja, também podem fomentar essas manifestações públicas e vandalismos, em que as lideranças associam essas ações de censura e iconoclastia como demonstrações de rejeição a decadência moral e heresia, em nome da proteção do bem comum e da estabilidade político-social.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou refletir, a partir de casos concretos, sobre ações contemporâneas de censura na cena internacional de arte. Pontuamos que as práticas de censura têm se complexificado e diversificado. Compreendemos dois eixos pelos quais a censura nas artes se expressa, ou seja, através do aparato de Estado e das instituições (a censura clássica, com protocolos específicos e agentes treinados para o ato censório) e em decorrência de pressões populares e ataques de ódio (a pós-censura), incentivando que os artistas e os órgãos de difusão cultural autocensurem as obras. Não argumentamos, contudo, que essas categorias são fixas e excludentes, tendo em vista as fronteiras porosas entre a opinião pública e o Estado, possibilitando manifestações fruto de manipulações e fomentos de natureza político-ideológica.

Os casos apresentados são úteis para a reflexão sobre as formas contemporâneas de censura, uma vez que ilustram como diferentes tipos de poder – governamental, religioso, ideológico e de mercado – podem influenciar a produção, exibição e distribuição de arte e mídia. Além disso, esses casos mostram que a censura não é um fenômeno isolado no tempo ou no espaço, mas uma prática que persiste e se adapta a diferentes contextos sociais, políticos e culturais. Ao estudar esses casos, podemos desenvolver uma compreensão mais ampla das complexidades da censura e das estratégias que as comunidades utilizam para resistir ou contornar as restrições impostas.

É relevante, ainda, afirmar dos efeitos terríveis da censura para a produção artística, uma vez que sua ação causa diversos malefícios que minam a existência das artes. A censura fomenta a autocensura, desestimulando artistas a explorarem temá-

ticas pelo receio de serem atacados, boicotados ou perseguidos. Em decorrência, a censura impacta também o mercado da arte e meio artístico de maneira mais ampla, cerceando a liberdade de curadores, galeristas, trabalhadores de museus e outros agentes do campo da cultura. Além dos prejuízos econômicos e financeiros causados pela censura, priva-se a sociedade do debate potencialmente gerado pela obra de arte, enclausurando-a. Esse dano é mais evidente no enquadramento nacional em que a censura ocorre, mas, apesar disso, argumentamos que a censura também prejudica a cena de arte internacional, coibindo a experimentação artística baseada na troca e no diálogo.

Em alguns casos, especialmente, decorrentes de ações de censura internas a instituições ou sem formalizações legais, existem profundas dificuldades na documentação e, conseqüentemente, estudos aprofundados sobre o assunto. É necessário, nesse sentido, que pesquisadores se debruçem futuramente sobre as manifestações sigilosas da censura e da autocensura de artistas e trabalhadores da cultura, em que entrevistas, ensaios, depoimentos publicados nas redes sociais e notícias também podem ser um valioso material de análise. Os casos mobilizados no presente artigo demonstram como a liberdade de expressão ainda é muitas vezes cerceada em todo o mundo, apesar de seu status como um direito fundamental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUM, Rob K. *Anaphase: Production by the Batsheva Dance Company*: Israel, 1988. In: JONES, Derek. (Ed.). *Censorship: A world encyclopedia*. Routledge, 2015, p. 54-55.
- BOURDIEU, Pierre. *Linguagem e Poder Simbólico*. In: BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas*. São Paulo: Editora da USP, 2008.
- BUTLER, Judith. *Excitable speech: A politics of the performative*. Nova York: Routledge, 2013.
- CATCHING, Rebecca. *The New Face of Censorship: State Control of the Visual Arts in Shanghai, 2008–2011*. *Journal of Visual Art Practice*, v. 11, n. 2-3, p. 231-249, 2012.
- CHIANG, Tun-Jen; POSNER, Richard A. *Censorship versus Freedom of Expression in the Arts*. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, v. 1, p. 309-335, 2006.
- COSTA, Maria Cristina Castilho; DE SOUSA JUNIOR, Walter. *Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional*. *Políticas Culturais em Revista*, v. 11, n. 1, p. 19-36, 2018.
- FARRINGTON, Julia. *Much ado about nothing: Policing of controversial art in the UK*. In: MARSTINE, Janet; MINTCHEVA, Svetlana (Ed.) *Curating Under Pressure*. Routledge, 2021, p. 36-50.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. São Paulo: Leya, 2014.
- FREEDBERG, David. *The fear of art: How censorship becomes iconoclasm*. *Social Research*, v. 83, n. 1, p. 67-99, 2016.
- FRESHWATER, Helen. *Theatre censorship in Britain: silencing, censure and suppression*. Springer, 2009.
- IERVOLINO, Serena. *Anticipated “conversations,” undesirable controversies and state self-censorship*. In: MARSTINE, Janet; MINTCHEVA, Svetlana (Ed.) *Curating Under Pressure: International Perspectives on Negotiating Conflict and Upholding Integrity*, 2021, p. 51-71.

- INSIDE the Mind of Artist Pham Huy Thong, OI Vietnam, 19 de ago. de 2015. Disponível em: <<https://oivietnam.com/2015/08/inside-the-mind-of-artist-pham-huy-thong/>> Acesso em 6 de jun. de 2022.
- JANSEN, Sue. Ambiguities and imperatives of market censorship: The brief history of a critical concept. *Westminster Papers in Communication and Culture*, v. 7, n. 2, 2017.
- JONES, Derek. Editor's Note. In: JONES, Derek. (Ed.). *Censorship: A world encyclopedia*. Routledge, 2015.
- KILLING makes Chinese hostess a symbol of discontent. Reuters, 27 de mai. de 2009. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/idINIndia-39913320090527>> Acesso em 6 de jun. de 2022.
- LIBBY, Samantha. The art of censorship in Vietnam. *Journal of international Affairs*, p. 209-218, 2011.
- MARSTINE, Janet. Rethinking The Curator's Remit. In: MARSTINE, Janet; MINTCHEVA, Svetlana (Ed.) *Curating Under Pressure: International Perspectives on Negotiating Conflict and Upholding Integrity*. Nova York: Routledge, 2021, p.3-35.
- MARSTINE, Janet; MINTCHEVA, Svetlana. Introduction. In: MARSTINE, Janet; MINTCHEVA, Svetlana (Ed.) *Curating Under Pressure: International Perspectives on Negotiating Conflict and Upholding Integrity*. Nova York: Routledge, 2021, p. XVIII-XXIV.
- 'MONUMENT' to Aleppo opens to protests in Dresden, DW, 7 de fev. de 2017, Disponível em: <<https://www.dw.com/en/monument-to-aleppo-opens-to-protests-in-dresden/a-37445794>>. Acesso em 6 de jun. de 2022.
- NUALART, Cristina. Queer art in Vietnam: from closet to pride in two decades. *Palgrave Communications*, v. 2, n. 1, p. 1-10, 2016.
- \_\_\_\_\_. With pride: Truong Tan's artwork revolutionized Vietnam's gay culture. *Qrius*, 12 de jun. de 2017. Disponível em: <<https://qrius.com/pride-truong-tans-artwork-revolutionized-vietnams-gay-culture/>> Acesso em 6 de jun. de 2022.
- O'LEARY, Catherine. Introduction Censorship and Creative Freedom. In: O'LEARY, Catherine; SÁNCHEZ, Diego Santos; THOMPSON, Michael (Ed.). *Global Insights on Theatre Censorship*. Nova York: Routledge, 2016, p. 1-23
- PALMER, Alex. When Art Fought the Law and the Art Won. *Smithsonian Magazine*, 2 de out. de 2015. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/history/when-art-fought-law-and-art-won-180956810/>> Acesso em 6 de jun. de 2022.
- REED, Christopher. *Art and homosexuality: A history of ideas*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SEGAL, Noam. No Names, No Titles, No Further Explanations. In: MARSTINE, Janet; MINTCHEVA, Svetlana (Ed.) *Curating Under Pressure: International Perspectives on Negotiating Conflict and Upholding Integrity*. Nova York: Routledge, 2021, p. 72-84.
- STEINFELD, Jemimah. Culture vultures: The extent of art censorship in democracies is far greater than initially meets the eye, Index reveals. *Index on Censorship*, v. 48, n. 4, p. 101-104, 2019.

**VITÓRIA PASCHOAL BALDIN**

Mestranda em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e Bacharel em História da Arte (UNIFESP). Integrante do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (Obcom). Pesquisadora de arte e ativismo palestino.

*<http://lattes.cnpq.br/0737318615820676>*

**DANIELA OSVALD RAMOS**

Professora de Novas Tecnologias da Comunicação na Sociedade Contemporânea e Teorias da Comunicação no curso de Educomunicação no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Coordenadora do grupo de pesquisa Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM).

*<http://lattes.cnpq.br/7070154030118957>*

# O ESPELHO NAS POÉTICAS DE SIMULAÇÃO

---

## THE MIRROR IN THE POETICS OF SIMULATION

---

**Olga Donata Guerizoli Kempinska**

---

ESPELHO  
SIMULAÇÃO  
MARXISMO  
TERRANCE HAYES  
SUBJETIVIDADE

O artigo busca analisar a relevância do uso dos efeitos do espelho nas poéticas contemporâneas, tomando como seu exemplo os textos do poeta americano Terrance Hayes, ao lado de alguns poetas brasileiros. Discutindo com as limitações da inscrição mimética ou melancólica, o espelho se reconfigurou nos inícios da Modernidade como um dispositivo de uma subjetividade múltipla e dinâmica, capaz de transitar não apenas pelos espaços das cidades, como também entre culturas. Por outro lado, não há nas poéticas do espelho a radicalidade dilacerante das transformações viscerais irreversíveis, o que permite vislumbrar seus efeitos positivos em relação à reafirmação dos limites subjetivos. A configuração do espelho nas poéticas devedoras em relação à modernidade benjaminiana insiste também na importância da crítica da representação criada pelo ego produtivista, dependente das estruturas alienantes da produção capitalista e fonte da elaboração das alteridades negativas.

---

MIRROR  
SIMULATION  
MARXISM  
TERRANCE HAYES  
SUBJECTIVITY

The article seeks to analyze the relevance of the use of mirror effects in contemporary poetics, taking as its example the texts by the American poet Terrance Hayes, as well as some Brazilian poets. Discussing with the limitations of mimetic or melancholic inscription, the mirror reconfigured itself in the beginnings of Modernity as a device of a multiple and dynamic subjectivity, capable of transiting not only through the spaces of cities, but also between cultures. On the other hand, there is no radical or irreversible visceral transformations in the mirror poetics, which allows us to consider its positive effects in relation to the reaffirmation of subjective limits. The configuration of the mirror in the poetics indebted to Benjamin's modernity also insists on the importance of criticism of the representation created by the productivist ego, dependent on the alienating structures of capitalist production and source of the elaboration of negative alterities.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

*Parei à porta, vendo a sombra se mover. Era um movimento quase perceptível, recuando para dentro da porta, empurrando a sombra para dentro da porta. Mas ela já estava correndo quando ouvi. No espelho ela corria antes mesmo de eu me dar conta do que estava acontecendo.*

WILLIAM FAULKNER

*No céu flutuavam trapos  
de nuvem – quatro farrapos*

VLADIMIR MAIAKOVSKI

Ainda que uma reflexão sobre o espelho na poesia e na arte possa parecer desatualizada nos dias de hoje, após vários séculos de seu uso como imagem da reflexão e como uma articulação do reflexo, resta uma indagação acerca da banalização de tais considerações. A atualização neobarroca das questões do espelho foi, por exemplo, um elemento importante na teoria da simulação, encontrando em Severo Sarduy um de seus expoentes mais eloquentes. Assim, o objetivo do presente artigo é uma atenção renovada voltada para um dos temas mais banalizados da teoria da arte.

No imaginário surrealista atento à poética da modernidade em seus aspectos “maravilhosos”, o espelho se libera dos limites materiais, transformando-se em um aquário, levando à elaboração de uma imagem de uma cidade submergida ou perdida e refletida no olhar daqueles que a abandonam. Destrate, o espelho passa a se relacionar também à experiência da ausência: “Ora, este mundo de espelhos pode ter múltiplos significados e até mesmo uma infinidade deles – permanecendo sempre ambíguo.” (BENJAMIN, 2019, p. 888). Precursores da hiper-realidade e de diversas técnicas da simulação que duplica os signos desprovidos de original e de origem, os espelhos revelam seu poder de restaurar o desejo do sujeito. Assim, ultrapassando o jogo com o “outro lado” do espelho de Lewis Carroll e sua limitação a um universo infantilizado ou delimitado pelos conceitos da psicanálise, o uso poético do espelho na literatura pede sempre novas leituras, novas reflexões e outras abordagens teóricas.

Assim, o espelho remete não mais simplesmente às representações fantásticas de um duplo, mas também aos aspectos anagramáticos da poesia, que utiliza as formas verbais em movimento. No poema “Sonnet”, de Terrance Hayes, a repetição correspondente à quantidade dos versos de um soneto sugere o corte e a organização anagramática, com uma elipse *sliced-smiles-limes*. Afirmada no estudo das aliterações nos textos da Antiguidade por Ferdinand de Saussure, a poética do anagrama atravessa a questão da escrita do nome divino, do nome do outro, para chegar à busca pela inscrição do corpo do sujeito tanto em seus aspectos da aparência quanto na acepção da estética dos sentidos e da autonomização da visão. Pois o corte rítmico e métrico, tão diferente do fonocentrismo de uma rima e não desprovido de violência, se torna uma imagem quase surrealista que remete ao corpo e ao prazer evocado pelo sorriso, assim como à intraduzibilidade dos efeitos anagramáticos (“Fatiamos a melancia nos sorrisos”). Além disso, o verso repetido – que ludicamente representa as vertigens da “fusão” – constitui um desafio visual devido à falta da divisão em quadras e em tercetos, resultando ser difícil efetuar a percepção (e na contagem):

We sliced the watermelon into smiles.  
We sliced the watermelon into smiles.

HAYES, 2002, P. 13

Um dos importantes poetas a colocar em questão os limites identitários étnicos e culturais, também naquilo que tange à impossibilidade de se “reunir os seres humanos sob o rótulo de uma categoria social” (RUTTER, 2016, p. 337), Hayes busca assinalar a violência subjetiva em sua relação com a alteridade e com a mudança. De fato, em seu ensaio sobre Kafka, Walter Benjamin (1999) descreveu dois tipos da dobra, sem utilizar o termo no sentido de um conceito, mas preparando a teoria de Gilles Deleuze. Assim, há as dobras reversíveis, tais como as de um origami, e as irreversíveis, cujo exemplo é a abertura de uma flor. O misticismo, atribuído não sem um certo exagero por Benjamin à obra literária de Franz Kafka, corresponde ao movimento mais radical da subjetividade: “Mas a palavra ‘desdobração’ tem dois sentidos. O botão se ‘desdobra’ na flor, mas o papel ‘dobrado’ em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser ‘desdobrado’, transformando-se de novo em papel liso” (BENJAMIN, 2010, pp. 147-148). O caráter definitivo da conhecida metamorfose kafkiana é, nesse sentido, muito diferente da modificação da aparência por meio da moda, que – tal como o reflexo no espelho –, pode ser compreendida como uma dobra lúdica, reversível da subjetividade humana.

Os jogos anagramáticos lembram o procedimento das palavras quebradas que produzem, com efeito, uma impressão do reflexo. Podemos observá-las também no texto de Paulo Leminski, poeta do anti-narciso e da subjetividade desdobrada, que desmembra os vocábulos em partes, dando a esses fragmentos uma nova liberdade momentânea, assim como a simulação da possibilidade de seu reagenciamento em um outro sentido – “ali-se” ou “ali-ce” –, e de suas novas fragmentações, eventualmente inversões: “se-ali-ce”, “se-ali-ali-se”. O texto de Leminski corresponde, de fato, à experiência do excesso quantitativo da linguagem em relação à experiência do sujeito feminino, assim como à inaderência do sentido das palavras à imagem de si mesmo:

ali  
só  
ali  
se

se alice  
ali se visse  
quanto alice viu  
e não disse

se ali  
ali se dissesse  
quanta palavra  
veio e não desce

ali  
bem ali  
dentro da alice  
só alice  
com alice se parece  
(LEMINSKI, 2016, P. 22)

De acordo com o pensamento sociológico de Jean Baudrillard (Cf. GUILLAUME, 2013), que radicaliza a reflexão marxista no contexto marcado pelo pluralismo cultural, há uma crise do objeto causada pelas forças dissolventes do capitalismo, devido à qual os objetos perdem seu estatuto dos elementos de um sistema simbólico. Haveria, de fato, quatro “lógicas” do objeto: a utilidade (objeto como instrumento), a distinção (objeto como signo), o investimento psicológico (objeto como símbolo) e a beleza (objeto como elemento da cultura). Ao utilizar perversamente o mito da igualdade, o consumismo capitalista remete ao simples consumo dos signos, no qual o publicitário adquire características provenientes do imaginário da bruxaria, ao passo que as mudanças no âmbito das lógicas do objeto correspondem aos movimentos da moda.

1. Vladimir significa “governar o mundo”. Vladimir significa dar sentido ao mundo. Em consequência, podem continuar aparecendo os Vladimirs veneráveis, veementes. Os Vladimirs violentos, vagabundos, vândalos. Ou os Vladimirs virtuosos. Os Vladimirs virtuosos. Os Vladimirs sequestrados, mumificados, embalados, espancados, ralés. Não sei o que vai acontecer. Vladimir pode aparecer com um rosto recém-raspado de psicótico. Calvo como uma nuvem de calças. Morto, pode desejar estar morto de volta. (Trad. minha)

Enquanto teórico da simulação, Baudrillard insiste no valor das ficções e das poéticas que aceleram a duplicação (repetição) dos signos, em uma contracorrente ao consumo, também o da leitura. Uma de suas formas é, com efeito, a intertextualidade, tal como praticada por Hayes em relação à poética do revolucionário suicida Vladimir Maiakovski, não sem referência ao imaginário gótico do fantasma. No poema “After the Séance”, que é uma ficção sobre o contato com os espectros de Maiakovski, há um jogo com os sentidos do nome próprio e o uso de muitas aliterações, além da evocação da expressão famosa que Maiakovski teria inventado por acaso “nuvem de calças”:

Vladimir means “to rule the world.” Vladimir means to give meaning to the world. Consequently, venerable, vehement Vladimirs may continue to appear. Violent, vagabond, vandal Vladimirs. Or virtuoso Vladimirs. Virtuous Vladimirs. Kidnapped, mummified, gift wrapped, bitch-slapped, riffraff Vladimirs. I do not know what will happen. Vladimir may appear in a clean-shaven, psychotic visage. Bald as a cloud of trousers. Dead, he may wish to be dead again. (HAYES, 2015, P. 60)<sup>1</sup>

Em um outro poema do ciclo sobre Maiakovski, que não deixa de fornecer muitas instruções sobre a evocação dos espíritos, Hayes coloca em questão as formas prontas, por exemplo, a do questionário:

What do I love, and why should I love?  
Who do I know named Vladimir, and who will care do hear about Vladimir?  
Will touch be necessary in the future?  
If the chief faith of my people is the chief business of my people, what is the chief flaw of my people?  
If the chief obsession of my people is the chief business of my people, what will be the chief downfall of my people?  
What is the meaning of meaning?

(The answers of the Vladimirs may be varied, imaginative, and occasionally indecipherable.)

(HAYES, 2015, p. 58)<sup>2</sup>

2. O que amo e por que devo amar?  
// Quem de nome Vladimir conheço e quem liga para ouvir sobre Vladimir?  
// O tato será necessário no futuro?  
// Se a fé principal de meu povo é o interesse principal de meu povo, qual é o principal erro de meu povo? // Se a obsessão principal de meu povo é o interesse principal de meu povo, qual será a principal queda de meu povo?  
// Qual é o sentido do sentido? // (As respostas dos Vladimirs podem ser variadas, imaginativas, e às vezes indecifráveis.) (Trad. minha)

Em seu livro sobre os espectros de Marx, Jacques Derrida relaciona o marxismo ao imaginário dos fantasmas, que correspondem à assombração da propriedade ou das cenas dos crimes inexplicados, por um lado, e às materialidades das ilusões óticas, por outro. Ao desconstruir destarte a oposição entre o materialismo e o idealismo, Derrida coloca o marxismo sob o sinal da pluralidade, buscando associá-lo à fragmentação do objeto característica da violência do trabalho do luto, que distribui a energia psíquica do sujeito após a perda do objeto do amor:

A um só tempo jubilosa e ansiosa, maníaca e enlutada, muitas vezes obscena em sua euforia, essa retórica neoliberal obriga-nos, portanto, a interrogar uma eventualidade que se inscreve no desvio entre o momento em que o inevitável de um certo fim se anunciou e o desmoronamento efetivo dos Estados totalitários que figuravam como marxistas. Esse tempo de latência, que ninguém se pôde representar, ainda menos calcular de antemão, não é simplesmente um meio temporal. (DERRIDA, 1994, p. 99)

O espelho – mas também os diversos materiais que produzem reflexos tais como os plásticos e os metais – se tornam dispositivos importantes da arte visual a partir dos anos 60, transformando os museus em uma experiência compartilhada de um espaço de fantasmas, e colocando em questão os limites de uma contemplação individual da obra (Cf. ALBU, 2016). Os espectadores hesitam entre a intensidade de uma imersão visual da percepção e a exposição interpessoal de suas aparências, sendo estimulados a reconsiderar sua situação social. De fato, os espelhos parecem atrair os olhares, apresentando as aparências dos corpos e dos rostos, e enfatizando a experiência de ser si mesmo.

Ao potencializar o processo da transformação do espectador no observador, que mais ativamente participa do acontecimento visual a partir da experiência moderna do século XIX enquanto um agente do poder social (Cf. CRARY, 1990), os artistas tais como Robert Morris e, mais tarde, Anish Kapoor e Olfaur Eliasson compõem os efeitos preponderantemente negativos do espelhamento nas obras que ao mesmo tempo isolam o espectador e delimitam a situação de seu corpo em meio aos outros. Além do caráter ativo da percepção visual, que se separa e se emancipa dos outros sentidos na época moderna, as técnicas do observador, que se originam na inscrição institu-

cional dos dispositivos, envolvem também as prescrições e as limitações socialmente estruturadas do objeto e da forma da visão.

No texto “Poet Dying at the Window” surge a relação entre a escrita e a morte, evocando a antiga associação da mimeis com a janela e o espelho. A alteridade – questão frequentemente evocada como originada na experiência do reflexo no espelho – se associa nesse texto de Hayes de uma maneira surrealista às metamorfoses d’água, ora chuva ora lágrimas, ora neve. O espelho da mimeis se fragmenta, se dispersa, relacionando-se à tristeza do sujeito e à beleza do mundo:

I have a goddamn for every blade  
of snow. You’re not even to the road  
before it’s clinging to your coat.  
Said I wouldn’t write anymore

about matters of the heart,  
so I’m writing about the snow –  
God’s cryogenic rain, cold trick/ le  
of repetition falling quietly as ghosts.

Is this what Etheridge meant?  
Walls blacker than a throat;  
Poet dying at the window;  
Flakes/ covering your tracks as you go.  
(HAYES, 2006, p. 69) <sup>3</sup>

3. Eu detesto cada uma dessas lâminas / de neve. Você nem consegue sair / sem que grudem em seu casaco. / Disse que não vou mais escrever // sobre os assuntos do coração / então escrevo sobre a neve – / a chuva lacrimal de Deus, frias có/ cegas / de repetição caindo calmas como fantasmas. // Foi isso que Etheridge quis dizer? / Os muros mais escuros do que a garganta; / O poeta morrendo na janela; / Os flocos/ cobrindo suas pegadas quando você vai. (Trad. minha)

“Le jour me pénètre. Que me veulent les miroirs blancs de ces femmes croisées? Mensonge ou jeu? Mon sang n’a pas cette couleur” (“O dia me penetra. Que querem de mim esses espelhos brancos dessas mulheres cruzadas? Mentira ou jogo? Meu sangue não tem essa cor” (ARAGON, 1920, p. 2). De acordo com alguns leitores, a experiência poética surrealista, que subvertia o enclausuramento narcisista do spleen burguês debruçado unicamente sobre si mesmo (Cf. STAROBINSKI, 2014 e BENJAMIN, 1991), buscava pelo ponto zero da sensibilidade no qual desaparecessem as grandes contradições lógicas, espirituais e estéticas. Além disso, o surrealismo exaltava a nova compreensão da experiência da liberdade, que parece remeter à aceitação de um sofrimento característico da ruptura da fronteira entre o sonho – que na verdade mal se distingue do pesadelo – e a vida.

Já no início do Primeiro Manifesto, de 1924, André Breton (2001) lamentava as limitações da imaginação humana, ressaltando em seguida a importância da liberdade, e buscando também compreender seus possíveis sentidos. Tendo questionado o estilo de alguns textos literários, Breton sublinha, com efeito, a importância do desconhecido, que prepara o caminho da elaboração do conceito do maravilhoso surrealista, associando a liberdade à autenticidade da vida interior do ser humano. Tal autenticidade se revela inconciliável com a racionalidade comumente aceita, pois a busca pela liberdade interior relacionada à reconfiguração do pensamento e da experiência deve se ater, de acordo com Breton, às diferentes formas do mistério. O sofrimento intenso experimentado no momento de se acordar também é descrito como surrealista e, assim, um dos elementos da surrealidade seria neutralizar a contradição entre o so-

nho e a vida acordada. No Segundo Manifesto, de 1930, Breton ressalta inicialmente a eficácia da violência surrealista, assinalando várias contradições dentro do próprio movimento e descrevendo as dificuldades de se pensar a liberdade em seus aspectos positivos e não mormente como uma libertação.

O ponto da surrealidade remete também à abolição do limite entre o sujeito e o objeto (Cf. BOUGNOUX, 2003), e nos versos de Jorge de Lima reencontramos uma representação do espelho permeado pela experiência do corpo e multiplicado. Há também no texto do surrealista brasileiro a representação da experiência horrífica de se ver no espelho sendo observado pelo outro:

(...)  
Sei vosso sal, saliva inominada  
embebendo meu ser de sonho e de cal.  
E o arcanjo vigiador reconhecendo-me,  
designando-me, tão memória aguda,  
tão aparência minha, ó doce espelho  
terrível, demasiado, numeroso.  
(...) (LIMA, 2017, PP. 89-90)

Não desprovido de violência, também no sentido de uma oposição à configuração de um reflexo da alteridade negativa do vampirismo, o espelho na poética surrealista pode remeter à ruptura na lógica das representações:

Os poemas se tingem de vermelho;  
é uma face sangrenta cada espelho.  
Mais baixa que veneza o empíreo desce,  
estrelas caem, desmembra-se o montante,  
a armila ardente achata-se e decrece;  
há certa estrela plana no sextante;  
(...) (LIMA, 2017, P. 79)

Mosaico de memórias nele nado,  
comendo peixes e recordações,  
encerrando em cubículos de espelhos  
em que o meu rosto não se vê, mas os  
dos passados e os dos presentes rostos,  
que emergiram de baixo, do subsolo,  
da mor comunidade, borra viva,  
sol soterrado pelas cordilheiras  
em que temores e ódios são iguais.  
(LIMA, 2017, P. 110)

No poema “[SYMBOLISM]” de Hayes, há uma evocação de um espelho que não mais devolve o reflexo, que é frequente nos textos sobre a subjetividade violentamente modificada, mas não “quebrada” pela migração que, contudo, pode se transformar em uma ficção, remediando à metamorfose no sentido visceral kafkiano e permanecendo no contexto das dobras subjetivas reversíveis e dos jogos identitários: “I wake

up to the speaking mirror. / To the tragedy, the scare / of the hitting bullet. // I cannot dare to look / at the mirror, looking // at the mirror looking back”<sup>4</sup>. (MEHROOZ, 2020, p. 125). No texto de Hayes, o espelho embaçado é, com efeito, um dispositivo eficaz da fuga identitária:

However else fiction functions, it fills you with the sound of running away. The dirt, the smudged mirror, even the silences between speech have something to say. In novels there is no such thing as a useless past or a typical day. (HAYES, 2010, p. 19)<sup>5</sup>

A importância do espelho nas diversas poéticas herdeiras da modernidade benjaminiana torna evidente a necessidade da crítica da representação em sua relação com as forças sociais limitadoras, opressoras e alienadoras. De fato, de acordo com Baudrillard, “o espelho da produção” que encontra seu suporte eficaz na imagem publicitária corresponde à visão do mundo e do ser humano como reflexos da produtividade capitalista, ou seja, a um mundo cujo valor e sentido passam a depender da auto-compreensão (reflexividade e colocação subjetiva) em termos da estrutura e dos mecanismos da produção: “And in order to find a realm beyond economic value (which is in fact the only revolutionary perspective), then the mirror of production in which all Western metaphysics is reflected, must be broken.” (BAUDRILLARD, 1975, p. 47).

Nos contextos capitalistas, a subjetividade sofre o perigo de se ver esvaziada dos valores próprios e reduzida a um ego produtivista, que se “descobre” em suas produções, seu espelho operacional, reafirmando sua ruptura radical de para com os outros, seus concorrentes, quando não sua dominação em relação aos explorados. Torna-se, assim, necessária uma crítica das formas da representação que emanam de um tal sujeito produtivista criado pela visão do ser humano como um mero potencial de trabalho, e que tende a camuflar os modos da produção, as forças produtivas, assim como as relações de produção.

Espelho da criatividade do gênio melancólico, o do tédio burguês do *flâneur*, o da subjetividade com seus dilemas que não devem encontrar as respostas definitivas, o do ego ameaçado pelos efeitos da estrutura da produção e, contudo, permeável às seduções da mercadoria e da moda – a representação do espelhamento e da reflexividade abrange as diferentes mudanças do sujeito moderno, revelando sua surpreendente atualidade até mesmo na época das metáforas aparentemente mais eficazes da filmagem e do mundo virtual. Ao desdobrar e ao multiplicar o espaço da localização do sujeito, que experimenta a possibilidade de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, a representação do espelho parece, com efeito, estimular a elaboração das subjetividades múltiplas e dinâmicas.

Associado pela convenção gótica do século XIX à representação do vampirismo, o espelho evoca, na verdade, a possibilidade de se desconstruir as estruturas opositivas relacionadas aos preconceitos da burguesia capitalista. A conhecida falta de reflexo evoca, com efeito, uma falta de percepção remetendo ao outro como doença ou até mesmo à eliminação da alteridade tanto em seus aspectos de gênero quanto de cultura. O reflexo no espelho servindo tanto para a afirmação quanto para a colocação em questão da experiência da identidade, sua função em diferentes procedimentos da linguagem poética demanda sempre novas abordagens, sobretudo na-

4. Acordei para o espelho que fala.  
/ Para a tragédia. O medo / do  
choque da bala. // Não posso ou-  
sar olhar / no espelho, olhar // no  
espelho para trás. (Trad. minha)

5. Seja lá como a ficção funcionar,  
ela o preenche com o som / de fugir.  
A poeira, o espelho embaçado, até  
os silêncios / entre as falas têm algo  
a dizer. Nos romances / não há nada  
assim como um passado inútil ou um  
dia típico. (Trad. minha)

quilo que tange à compreensão da “aparência” (ou “aparição”), e a sua elaboração no contexto surrealista.

Participando dos diversos jogos miméticos que não raramente envolvem as ilusões da bilocação e os enganos óticos – fontes inesgotáveis para a produção dos efeitos horríficos da convenção gótica –, os espelhos frequentemente lembram a iminência do olhar do outro e subvertem destarte a oposição entre a presença dos corpos vivos e a ausência inscrita nos reflexos sem vida, assim como aquela entre a imagem-conteúdo visual e a imagem-sentido. Pois desde a modernidade, o espelho e a imagem refletida, que estranhamente resistem à narratividade apesar de serem um tema frequente das narrativas sobre os limites do “eu”, sobre a fragmentação subjetiva e sobre a multiplicidade identitária, não apenas servem para a produção e a afirmação dos reflexos, como também participam da transformação das formas da percepção e, com isso, da configuração das subjetividades em sua relação com o social e com a cultura.

### REFERÊNCIAS:

- ALBU, Cristina. *Mirror Affect. Seeing Self, Observing Others in Contemporary Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- ARAGON, Louis. *Feu de joie*. Paris: Au Sans Pareil, 1920.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Mirror of Production*. St. Louis: Telos Press, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. Martins Barbosa e H. A. Baptista. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Passagens II*. Trad. I. Aron et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.
- BOUGNOUX, Daniel. “Sous le signe de l’infini”. In. HALPERN, Anne-Élisabeth e TROUVÉ, Alain (org.). *Une tornade d’énigmes*. Paris: Éditions Improviste, 2003, pp. 121-134.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. S. Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Londres: MIT Press, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. A. Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Trad. P. H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GUILLAUME, Valérie. *Jean Baudrillard et le Centre Pompidou. Une biographie intellectuelle*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- HAYES, Terrance. *Hip Logic*. Londres: Penguin Books, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Muscular Music*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lighthouse*. Londres: Penguin Books, 2010.
- \_\_\_\_\_. *How to be Drawn*. Londres: Penguin Books, 2015.
- LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.
- MEHROOZ, Ro. “Broken Mirror”. In. MOSCALUIC, Mihaela e WATERS, Michael (org.) *Border Lines. Poems of Migration*. Everyman’s Library. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2020, p. 125.

- RUTTER, Emily R. "Contested Lineages: Fred Moten, Terrance Hayes and the Legacy of Amiri Baraka". In. *African American Review* 49, 2016, pp. 329-342. DOI: <https://doi.org/10.1353/afa.2016.0050>
- SCHNEIDERMAN, Boris et al. *Maiakóvski. Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho. Três leituras de Baudelaire*. Trad. S. Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

### **OLGA KEMPINSKA**

Olga Kempinska possui graduação e mestrado em Filologia Românica pela Uniwersytet Jagiellonski de Cracóvia (Polônia), e doutorado em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É professora de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Além de vários artigos, publicou, em 2011, o livro *Mallarmé e Cézanne: obras em crise* (NAU) e, em 2017, *Klov* (7Letras). Tem experiência na área de Teoria da Literatura, com ênfase na estética da recepção e na relação entre mimesis e emoções.

*<http://orcid.org/0000-0002-0311-2249>*

# CRÍTICA INSTITUCIONAL E CONCEITUALISMOS NA ARTE ARGENTINA: A PALAVRA COMO EMBLEMA POLÍTICO

---

## INSTITUTIONAL CRITICISM AND CONCEPTUALISMS IN ARGENTINE ART: THE WORD AS A POLITICAL EMBLEM

---

**Luiza Mader Paladino**

---

DI TELLA  
CAYC  
ARTE CONCEITUAL  
CRÍTICA INSTITUCIONAL  
DITADURA.

Este trabalho apresenta um breve percurso institucional da arte argentina, ao longo das décadas de 1960 e 1970, com foco no Instituto Torcuato Di Tella e no CAYC – Centro de Arte y Comunicación. Ambas as entidades são analisadas à luz do crescente aparato repressivo amparado pelos regimes militares no país, com o intuito de compreender como os ecos autoritários impactaram nas agendas institucionais e, em especial, na produção artística. Nesse contexto, nota-se um novo rumo na arte assinalado pela radicalização política de diversos artistas, em confluência com a adoção de proposições cada vez mais experimentais, que buscaram romper com as tradições anteriores.

---

DI TELLA  
CAYC  
CONCEPTUAL ART  
INSTITUTIONAL CRITICISM  
DICTATORSHIP

This work presents a brief institutional trajectory of Argentine art, throughout the 1960s and 1970s, focusing on the Instituto Torcuato Di Tella and CAYC – Centro de Arte y Comunicación. Both entities are analyzed in the light of the growing repressive apparatus supported by the military regimes in the country, in order to understand how the authoritarian echoes reflected in institutional agendas and, in particular, in artistic production. In this context, a new direction in art is noted, marked by the political radicalization of several artists in confluence with the adoption of increasingly experimental proposals, which sought to break with previous traditions

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Traduções de obras e documentos citados apenas no original são de minha autoria.

2. Desde a década de 1940, Romero Brest conduziu com fôlego a crítica argentina e latino-americana. Publicou uma série de livros, atuou como professor, além de contribuir com a tradução para o espanhol de textos e livros de história da arte, que até então, pouco haviam circulado no ambiente intelectual argentino. Atualizou a área da crítica, sobretudo, na gestão da revista *Ver y Estimar*, na qual teorizou e defendeu a arte abstrata e a autonomia da arte pautada nos preceitos do modernismo. Brest manifestou grande entusiasmo pela arte brasileira desde 1945, ano em que publicou o livro *Pintura Brasileira Contemporânea*. O crítico também foi jurado de três edições da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, 1953 e 1961. Nos anos de 1960, o crítico mudou os rumos teóricos, com a perspectiva de compreender e apoiar a nova produção dos jovens artistas locais.

Em 1966, o general Juan Carlos Onganía chegava ao poder com a intitulada “Revolução Argentina”, um golpe militar que alterou profundamente a realidade do país, em especial, a política cultural do regime, que se caracterizou pela direção autoritária e persecutória. A instauração da censura e da repressão policial como práticas cotidianas sufocaram não apenas as manifestações culturais vinculadas aos movimentos de esquerda, mas quaisquer formas de criação intelectual e artística que fugissem da ordem vigente. Sobre a atmosfera repressiva, o psicanalista e artista Oscar Masotta relatou: “Quando se produz o golpe de estado conduzido por Onganía, há um surto de puritanismo e de perseguição policial. Aterrorizados, abandonamos projetos” (MASOTTA *apud* RIZZO, 1998, p. 33)<sup>1</sup>.

A *noche de los bastones largos*, por exemplo, ficou conhecida pelo fechamento da Universidade, cujo espaço havia se mostrado renovador e politizado. A sucessão de atos de censura incluiu o encerramento de publicações, salas de teatro, emissoras de rádio, entre outros canais. Pouco a pouco, estruturou-se uma complexa relação triangular entre modernismo, radicalismo e tradicionalismo que estreitou os vínculos entre o campo intelectual e político (TERÁN, 2007, p. 277). A dimensão autoritária exercida pelo Onganiato foi gerando um campo heterogêneo de oposição formado por diversos grupos culturais que assumiram uma postura política mais radical diante do embrutecimento do governo ditatorial. Esses grupos representavam a emergência das chamadas “novas esquerdas” ou “esquerdas revolucionárias”, forças sociais e políticas que ganharam corpo ao longo desses anos. A radicalização política desses setores se instaurou em um momento conturbado no contexto internacional, como lembram Ana Longoni e Mariano Mestman. Os programas de revolução social fortaleciam a ideia do colapso do sistema capitalista e, certamente, as Revoluções em Cuba e na Argélia, os movimentos de descolonização, a resistência vietnamita e em especial o maio francês foram ocasiões que sintetizaram bem esse esgotamento (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 37-38). Os ecos revolucionários geraram consequências políticas e culturais irreversíveis no contexto argentino e o próprio golpe militar, em 1966, surtiu uma espécie de *efeito boomerang*, na medida em que acelerou a radicalização política de diversas formações culturais (Ibid., p. 40), incluindo em sua órbita as vanguardas artísticas.

Cabe destacar que o Centro de Artes Visuais (CAV) do Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), dirigido pelo crítico de arte Jorge Romero Brest<sup>2</sup>, foi a entidade principal que patrocinou o desenvolvimento das linguagens vanguardistas na arte, durante toda a década de 1960. Dentro do circuito modernizador, o Di Tella teve o papel de reconhecer e legitimar diferentes versões de vanguarda, além de encarnar uma nova modalidade de mecenato de perfil filantrópico, ligado aos setores da burguesia industrial e disposto a apoiar o surgimento de novas vanguardas. O Centro representou o dinamismo institucional outorgado pelos programas modernizadores, bem como articulou a imagem cultural de um país que apostava no futuro e que pretendia conectar-se aos grandes centros internacionais (GIUNTA, 2008, p. 32).

A medida inicial de promoção e consagração das novas vanguardas se deu por meio de premiações. Em 1960, o ITDT organizou o primeiro Prêmio Instituto Torcuato Di Tella, reunindo obras de 25 pintores argentinos. No ano seguinte, incluiu o convite a artistas chilenos e uruguaios, sendo os da neofiguração argentina os principais premiados. Vale pontuar a destacada presença de Giulio Carlo Argan entre os jurados do Prêmio de 1961, inaugurando a vinda de importantes críticos e intelectuais internacionais aos júris dos Prêmios, que se prolongaram até 1967.

3. EL premio Di Tella a la plastica nacional. Buenos Aires. La Nación. 2 out. 1964. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella.

Na Argentina, o apoio ao pluralismo das novas linguagens, bancado pelo Di Tella, ofereceu aos artistas um terreno fértil de experimentação artística. A revisão dos modos de figuração, principal agenda dos pintores no início dos anos de 1960, e o distanciamento das concepções tradicionais de pintura de cavalete e escultura, no decorrer da década, se uniam à imprescindível ativação do espectador no centro das novas experiências. A incorporação de materiais não artísticos, extraídos da vida cotidiana, e o sentido de transitoriedade, marcada por obras e exposições efêmeras, também apontavam para novas perspectivas artísticas.

Essa nova geração descobria o momento como algo “virgem”, uma tábula rasa na qual as possibilidades para as situações de comunicação, experiências grupais e caminhos criativos pareciam inesgotáveis (DOLINKO, 2010, p. 31). “A morte da pintura” adotada por diversos artistas direcionava para algumas das rupturas dessa década, ou seja, não era mais plausível seguir produzindo tal como havia se entendido canonicamente, e dificilmente haveria algum termo de negociação com a tradição anterior. As artes visuais já não abrangiam somente aspectos da visualidade e ampliavam-se para propostas, ações e ideias como forma essencial de indagação experimental.

O ano de 1964 foi significativo para o circuito artístico portenho e é válido recordar que os ecos da Bienal de Veneza desse mesmo ano, em que o artista norte-americano Robert Rauschenberg fora o grande premiado, chegaram a Buenos Aires. Esse acontecimento simbolizava a conquista da arte *pop* e o deslocamento do eixo artístico de Paris para Nova Iorque. A repercussão dessas mudanças desembarcou na capital argentina, com a vinda de Pierre Restany e Clement Greenberg, dois críticos de posturas totalmente antagônicas, que foram membros do júri do 4º Prêmio Nacional e Internacional ITDT. Restany, principal orquestrador do Novo Realismo; Greenberg, figura que contribuiu para o êxito internacional do expressionismo abstrato, reproduziam no Di Tella a conhecida inimizade entre franceses e norte-americanos. O conflito, contudo, era mais de modelos estéticos do que de nacionalidades (GIUNTA, 2008, p. 214).

A disputa entre os modelos opostos evidenciou-se na seleção dos premiados. Greenberg ganhou a seleção da categoria internacional e destinou a recompensa ao pintor Kenneth Noland. O prêmio nacional ficou entre Emilio Renart, com o voto de Greenberg, e Marta Minujín, que contou com o apoio de Restany. Romero Brest desempatou, destinando a primeira colocação à Minujín, que havia apresentado *Eróticos en color* e *Revuélquese y viva!*. Na entrevista concedida ao jornal La Nación, Restany dava luz à sua agenda estética, marcada pela necessidade de responder as reverberações da sociedade de consumo e as implicações nas manifestações artísticas desse novo modelo cultural:

O artista, frente à competência desmobilizadora exercida pelas últimas descobertas científicas, “descobre” a natureza de nosso século, industrial, publicitária, urbana, e a subjetiva pela ‘apropriação’ pura e simples, a acumulação, a compreensão ou a ruptura dos objetos que a compõe.<sup>3</sup>

Era a primeira vez que se premiava uma linguagem nova e de caráter objetual. A apropriação de colchões retorcidos e pintados com cores fortes formavam uma pequena ambientação com música, cujo espaço interior o espectador podia entrar e se envolver em uma experiência lúdica e tátil com a superfície das grandes almofadas. A ativação do campo vivencial do participante, mais habituado à contemplação, ampliava

o seu papel na experimentação, tornando-a mais viva, como sugeria o próprio título da obra. Sem dúvida, a premiação causou polêmica e escandalizou o público acostumado à arte como reflexo dos mais altos valores – morais, religiosos e nacionais, uma arte que deveria estar localizada sobre um pedestal ou emoldurada em uma tela (HERRERA, 2010, p. 8).

O ambiente de confrontação ocasionado pelo contato de obras argentinas e estrangeiras, o intercâmbio e o embate de modelos estéticos regidos pelos jurados e a difusão das novas tendências conflagraram uma fecunda mudança no circuito artístico. Os critérios de legitimação que agenciaram a ascensão da arte jovem pautaram-se na institucionalização das práticas estéticas das novas vanguardas. As linguagens artísticas mais atuais foram encaradas sob a perspectiva de uma grande confusão sem regras e cânones. Parte da crítica e do público considerava que muito do que era exposto não deveria ganhar o estatuto de obra de arte, não obstante, essa produção já não podia ser interpretada de acordo com os parâmetros utilizados para avaliar os movimentos artísticos anteriores. A necessidade de conduzir os recentes rumos e explicar as transformações na arte contemporânea tornou-se um ponto importante para inserir a nova plástica no âmbito local.

O fato de as vanguardas terem contado com um respaldo institucional e, a princípio, não introduzirem em sua agenda uma pauta política mais direta não anulava, por outro lado, as transformações estéticas e as rupturas com as linguagens convencionais que desencadearam. Pode-se atribuir a essas primeiras alterações estritas ao campo estético um modo de preparar o terreno para as mudanças mais radicais que estariam por acontecer. As instâncias políticas e sociais adentraram com força total no circuito artístico, sobretudo, após 1966, com a ascensão do Onganiato. O Instituto Di Tella, grande divulgador dessas vanguardas plásticas, também sofreu os embates da repressão com a intervenção policial da mostra *Experiencias 68*, acirrando o debate político no âmbito artístico.

Diante da impossibilidade de ocorrer um intercâmbio mais igualitário entre o país e os centros artísticos, além das falsas promessas de desenvolvimento, os artistas acabaram aliando as suas próprias práticas às demandas da realidade, em um acelerado cenário de violações e perseguições. Parte das obras realizadas entre 1967 e 1968 foram o substrato, a nível local, das poéticas conceitualistas, ainda que os artistas ligados ao circuito vanguardista do Di Tella não classificassem suas experiências dentro dessa categoria (GIUNTA, 2011, p. 206). Nessa conjuntura incerta foi inaugurada a exposição *Experiencias 68*, organizada por Romero Brest.

## **EXPERIENCIAS 68**

*Experiencias 68* foi considerada a “epítome da experimentação e também das tensões do desenvolvimento cultural argentino no fim da década de 1960” (KING, 2007, p. 198), na qual encontravam-se diferentes tendências plásticas que exacerbavam cada vez mais os limites das linguagens artísticas. Pode-se notar, também, uma crescente politização dos artistas participantes e de algumas obras expostas, provocando a censura policial da mostra. Consequentemente, o agravamento causado por esses conflitos desencadeou uma ruptura no circuito artístico promovida pelas vanguardas artísticas que até então haviam sido promovidas pelo Di Tella, motivando uma postura anti-institucional por parte de vários artistas. Um grupo de artistas acirrou a re-

4. De acordo com a nota divulgada por Brest, os participantes eram: Rodolfo Azaro, Oscar Bony, Delia Cancela e Pablo Mesejean, Jorge Carballa, Roberto Jacoby, David Larmelas, Margarita Paksa, Roberto Platte, Alfredo Rodriguez Arias, Pablo Suárez, Juan Stoppani e Antonio Trotta. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella.

5. Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest en *Experiencias 68* (1968). In: <http://www.vivodito.org.ar/node/171>. Acesso em: 15 fev. 2020.

lação entre palavra e imagem, em uma gradual desmaterialização do objeto artístico que, em um primeiro momento, foi designado sob a alcunha de “experiências”, como tentou resumir Romero Brest:

A palavra ‘experiência’ [...] é usada com intenção definida, para indicar que não são estáticas as ‘obras de arte’ – terminadas e definidas – mas projetos de criação dinâmica para o contemplador (BREST, 1968, s/p).

Os trezes<sup>4</sup> artistas convidados por Brest apresentaram obras que evidenciavam o alargamento das fronteiras visuais do objeto tradicional “estático”, expondo “experiências” que muitas vezes aludiam à preponderância da ideia sobre a representação, substituindo a materialidade habitual por propostas “dinâmicas” e abertas. A proposta de Brest era convocar os espectadores a vivenciar diversas “experiências” que relacionavam imagem e palavra, obras cuja natureza era desaparecer não enquanto arte, mas como aspecto (BREST, 1992, p. 128).

A exposição iniciou com a renúncia de um dos artistas convidados, Pablo Suárez, que decidiu realizar sua ação às margens da instituição. Suárez escreveu uma carta ao crítico justificando os motivos de sua desistência, gerados pela crescente desconfiança em relação à centralização cultural exercida pelo Di Tella frente à situação política e social do país. O artista definiu a carta como “uma obra”, “um fato estético”, tornando pública a sua renúncia com a distribuição da correspondência na entrada da instituição e ao redor da rua Florida, durante os dias em que a exposição esteve aberta. A atitude anti-institucional demonstrava o descontentamento com o circuito artístico hegemônico e a institucionalização da arte, pois:

A instituição apenas deixa entrar produtos já prestigiados a quem os utiliza e [...] impede a difusão massiva das experiências que os artistas possam realizar [...]. Esta renúncia é uma obra para o Instituto Di Tella. Creio que mostra claramente o meu conflito frente a este convite e assim cumpro com o compromisso.<sup>5</sup>

Por sua vez, o artista Roberto Jacoby resolveu estabelecer sua crítica institucional dentro do próprio CAV, expondo um cartaz intitulado *Mensaje en Di Tella*. A obra formulava os problemas da vanguarda amparada pelo Instituto, movido apenas pelo “interesse econômico, prestígio ou a estupidez”. A mensagem situava a importância da justaposição entre arte, vida e os fenômenos da vida social que tinham se convertido em matéria estética, como a comunicação e, por fim, julgava o público que acreditava buscar no Di Tella um “banho de cultura”.

A obra se complementava com uma fotografia de um homem negro em uma manifestação contra a guerra do Vietnã e o racismo nos EUA, segurando um papel com os dizeres: “Também sou um homem”; aludindo na mesma imagem ambos os conflitos. Havia, além disso, um teletipo da agência *France-Prese* que transmitia em tempo real várias notícias da França. Curiosamente, o período da exposição, maio de 1968, foi o mesmo da eclosão estudantil francesa, e o teletipo acabou divulgando informações simultâneas aos acontecimentos na Europa.

Em linhas gerais, essa obra dava continuidade aos preceitos desenvolvidos anteriormente pelo artista, sobretudo da *arte de los medios*, ao mencionar os conteúdos ideológicos dos meios de comunicação. *Arte de los medios* foi uma designação cria-

6. Na sequência: Primera Plana n. 283, 28 de maio de 1968. Primera Plana n. 282, 21 de maio de 1968. Primera Plana n. 333, 13 de maio de 1969. (Arquivo Instituto Torcuato Di Tella).

da pelo artista, em conjunto com Eduardo Costa e Raúl Escari, para indicar os desdobramentos do *happening* no país. Essa nova linguagem artística seguiu um caminho distinto de sua variante internacional, atrelando-se aos meios de comunicação de massa e às estruturas de transmissão dos conteúdos e, sem dúvidas, as reflexões que assinalaram essas propostas tiveram como base conceitual os textos do filósofo Marshall Mc Luhan, amplamente difundidos na época.

O ponto central da *arte de los medios* baseava-se na indagação das regras, os suportes e os efeitos na percepção gerados pela comunicação de massa, que no âmbito artístico argentino ganhou um novo gênero: a arte dos “mass media” ou uma arte dos meios de comunicação, de acordo com o manifesto defendido pelos artistas. Quando e de que modo começa um processo comunicativo; onde se difunde uma mensagem e como a interpretam? Como os meios de comunicação podem afetar a realidade? De que maneira esses aparatos tecnológicos afetam a percepção dos sentidos? Para acirrar essas perguntas, Jacoby, Costa e Escari publicaram o manifesto *Un arte de los medios de comunicación*, em 1966, sinalizando como os fatos poderiam ser construídos e distorcidos nos meios de comunicação. Os artistas realizaram um *antihappening* conhecido como *Happening para un jabalí difunto*, *Participación total* ou *El happening* que nunca existiu, que consistia em informar jornais e revistas sobre um *happening* que na realidade não havia ocorrido:

Propomos entregar à imprensa o informe escrito e fotográfico de um happening que não aconteceu. Este falso informe incluirá os nomes dos participantes, uma indicação do lugar e o momento em que se realizou e uma descrição do espetáculo que finge que ocorreu, com fotos tiradas dos supostos participantes em outras circunstâncias [...]. Levamos assim até a sua última instância uma característica dos meios de comunicação: a desrealização de objetos (COSTA, ESCARI, JACOBY, apud ALONSO, 2011, p 70).

Em *Experiencias 68*, Jacoby deu prosseguimento às indagações centrais do manifesto *Arte de los medios*, ao atrelar a ideologia às três mensagens principais da obra: a do jovem negro, a dos canais de comunicação e a do próprio artista. De acordo com Jacoby:

[...]. As três mensagens têm em comum um conteúdo explicitamente ideológico. Quero sinalizar que os conteúdos, explicitamente ideológicos ou sociais, possuem na consciência dos receptores uma realidade material. Assim como se trabalha com materiais diversos (pintura, gesso, madeira), é possível trabalhar com conteúdos ideológicos. Com estruturas sociais de comunicação [...] (JACOBY apud RIZZO, 1998, p. 56).

Termos como “um transe agônico”, “un suicídio estético” ou “a morte da pintura”<sup>6</sup> circularam em semanários argentinos, como a *Primera Plana*, e apontavam para uma busca de entendimento suscitada por essas experiências, que além de lidar com o tema do desaparecimento da arte tradicional, decretavam a superação dos limites da arte e a sua inclusão irreversível na esfera da vida. As propostas de Suárez e Jacoby levavam a cabo essa pauta cada vez mais emergente, reivindicando, cada um a seu modo, novas alternativas frente ao esgotamento do circuito modernizador em vigência, representado pelo Di Tella.

## MENSAJE EN DI TELLA

Este mensaje está dirigido al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez a lo que se llama "arte de vanguardia".

A los que metódicamente buscan darse en Di Tella "el baño de cultura", al público en general.

Vanguardia es el movimiento de pensamiento que niega permanentemente al arte y afirma permanentemente la historia. En este recorrido de afirmación y negación simultánea, el arte y la vida se han ido confundiendo hasta hacerse inseparables. Todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia estética: la moda, la industria y la tecnología, los medios de comunicación de masa, etc. "Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social". Se acabó también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo.

Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. Y la vanguardia no puede dejar de afirmar la historia, de afirmar la justa, heroica violencia de esta lucha.

El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en el propagandista de esos conceptos. El "arte" no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre.

ROBERTO JACOBY

Imagem 1. Roberto Jacoby. Mensaje en Di Tella. 1968. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella

Outra obra que gerou polêmicas foi *La familia obrera*, de Oscar Bony. Tratava-se de uma família sentada sobre um pedestal acompanhada de sons captados do cotidiano e do lugar em que os participantes viviam. Esse grupo permaneceu sentado durante toda a exposição, no meio da sala do CAV, simulando uma rotina que incluía comer, fumar, ler, conversar, etc., causando o espanto do visitante que, em alguns casos, tentava convencer a família a abandonar aquela função expositiva e degradante. Sobre o pedestal, o artista havia colocado um pequeno cartaz com a seguinte informação: "Luis Ricardo Rodríguez, mecânico de profissão, recebe o dobro que ganha em seu trabalho para permanecer em exposição com sua mulher e filho durante a mostra". O gesto cínico de Bony teve origem nos auspícios que os artistas ganharam para expor na mostra. Parte do apoio econômico da instituição provinha da Fundação Rockefeller e o argentino conferiu um sentido contestatário ao destino do dinheiro (GIUNTA, 2011, p. 210). Para Bony, lhe parecia central utilizar a verba concedida por uma das famílias mais influentes do capitalismo mundial para expor um representante da "classe inimiga" (BONY *apud* GIUNTA, 2011, p. 211).

A obra que chamou mais atenção na exposição foi a de Roberto Plate, que acabou gerando o fechamento da mostra e, posteriormente, o abaixo-assinado dos artistas e a retirada de todos os trabalhos. Contudo, vale ressaltar que a intenção inicial de Plate não tinha nenhum viés político de crítica anti-institucional (como foram os casos de Suárez e Jacoby) ou de denúncia contra a ditadura. Conhecida após a polêmica como *El baño*, tratava-se de um ambiente que simulava um banheiro com duas portas sinalizadas com placas de feminino e masculino. De acordo com autor,



**Imagem 2.** [esq.] Oscar Bony. La familia obrera, 1968.  
Fonte: coleccion.malba.org.ar



**Imagem 3.** [dir.] Roberto Plate. El baño. 1968. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella

buscava-se que o visitante percebesse que aquele espaço podia produzir em sua intimidade “atos de descarga a nível emocional” (PLATE, 1968, s/p), imitando uma situação real a ponto de confundi-la. Todavia, o artista não esperava a repercussão que sua obra fosse causar. Sem que estivesse explicitado na proposta, espontaneamente, o público fez diversas intervenções nas paredes, como se fosse um banheiro público, sobretudo, mensagens que criticavam o regime de Onganía. A obra foi denunciada e, sob o argumento de que havia inscrições ofensivas às autoridades, a mostra foi fechada.

O diretor do Di Tella, Enrique Oteiza, argumentou que a polícia não podia clausurar toda a exposição por causa de uma proposta, apontando, ainda, a impossibilidade de vigiar a reação dos visitantes dentro do *El baño*, da mesma forma que era impraticável controlar o modo como as pessoas usam um banheiro público. Os policiais resolveram fechar apenas o trabalho de Plate. Com faixas judiciais, as portas do sanitário ganharam a presença de policiais que vigiavam a obra. Durante todo esse dia, o público visitou a mostra transformada pela nova “experiência” marcada pela existência dos agentes que tornaram parte integrante da obra, evidenciando um gesto explícito de censura artística.

Esse fato foi um estopim e acabou por revelar o descontentamento e desconfiança de diversos artistas e intelectuais em relação à imagem do Di Tella como centralizador cultural e como ponto de encontro de uma burguesia alienada aos problemas sociais. Essa representação negativa do Instituto foi crescendo à medida que o regime ditatorial se tornava mais autoritário, sofrendo ataques tanto da direita, que não assimilava as linguagens modernas das vanguardas, e da esquerda, que enxergava o lugar como frívolo e descompromissado. A ruptura deflagrada pela exposição foi significativa. A maior parte das obras apresentadas demonstrava com maior nitidez as consequências extremas da contínua experimentação iniciada anos antes, o conflito crescente com aquele circuito artístico, os dilemas e tensões desencadeadas pela radicalização política dos artistas (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 117).

Em solidariedade a Plate, os artistas retiraram todas as obras expostas no Di Tella como forma de protesto aos atos de censura, as levaram para a rua e as destruíram,

deixando os restos pela região da Florida. A manifestação terminou com a intervenção policial e a prisão de vários artistas. Os participantes se organizaram e coletaram um abaixo-assinado com a firma de 64 pessoas, entre intelectuais e outros artistas, expondo a fratura causada pelo crescimento da repressão política em diversos âmbitos da sociedade.

O Centro de Arte do Di Tella era muito visível por sua localização e, desde 1966, havia se tornado suspeito para a política cultural do novo regime. O governo atacou inúmeras áreas da expressão cultural, como teatros e revistas (por razões morais) e ordenou que textos importados, tais como as obras de Marx e Engels, fossem queimados pelas agências do correio. Nesse mesmo caminho, o Di Tella era vigiado atentamente por ter se transformado em um centro de cultura juvenil que se expressava por meio da moda (KING, 2007, p.168) e por dar impulso, como é sabido, às vanguardas artísticas. Esse período presenciou a exaltação política tanto da esquerda quanto da direita, e ambos os setores se voltaram contra o Instituto, cujo ápice se deu com o fechamento da mostra *Experiencias 68*.

O elo entre as vanguardas e os movimentos sindicais tornou-se mais estreito e relevante como forma de luta ideológica e cultural. *Tucumán Arde*, por exemplo, foi uma ação político-artística de denúncia das condições degradantes da população de Tucumán, no norte da Argentina. Um grupo de artistas e intelectuais se apropriou de anúncios oficiais da mídia corporativa, ligada ao governo militar. Conhecida como *Operación Tucumán*, essa propaganda governamental favorecia a indústria açucareira, apoiada pelo capital estadunidense, em detrimento dos produtores locais. A Operação havia fechado várias refinarias, principal fonte de renda da região, aumentando as taxas de desemprego e pobreza.

Para desmascarar a realidade simulada pela mídia, os artistas criaram um canal de contrainformação, demonstrando a inviabilidade desse projeto de modernização ligado às grandes corporações. Intelectuais e artistas de Buenos Aires e Rosário se reuniram durante meses para efetivar essa campanha de comunicação coletiva, que funcionou em diversas etapas. Os artistas espalharam pela cidade a legenda *Tucumán Arde*, divulgaram cartazes com o nome fictício do evento, *I Bienal de arte de vanguardia*, para despistar os agentes de censura, e produziram um levantamento estatístico sobre a realidade social da província. A exposição foi inaugurada em novembro de 1968, na sede do sindicato da CGT (*Confederación General del Trabajo*), da cidade de Rosário, e incluía fotografias, cartazes e vídeos que denunciavam a grave situação econômica e social da província, em contraposição aos índices divulgados pelos meios de comunicação oficial, blindados pela ditadura de Onganía (LONGONI; MESTMAN, 2008). *Tucumán Arde* teve um forte impacto sobre a vanguarda ligada ao Di Tella, acarretando o seu colapso final. A atitude anti-institucional tornou-se cada vez mais urgente uma vez que os artistas perceberam que quaisquer obras, por mais radicais e subversivas que fossem, perdiam sua potência crítica ao serem expostas dentro do circuito tradicional.

O fechamento do Centro de Artes Visuais do Di Tella deveu-se a uma série de fatores relacionados a pressões políticas, à crise financeira da instituição e à resistência de vários artistas. Com o encerramento do local, o protagonismo artístico da capital portenha foi imediatamente substituído pelo CAYC - Centro de Arte y Comunicación, entidade que concentrou esforços para tornar-se um importante polo de arte experimental e conceitual na América Latina.

7. Grupo criado por Jorge Glusberg em 1971, composto pelos artistas Jacques Bedel, Horacio Zabala, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Luis Fernando Benedit, Carlos Ginzburg, Gregorio Dujovny, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Julio Teich e o próprio Glusberg. Em 1975, mudaram o nome para Grupo CAYC.

8. O diretor teatral polonês criou um modelo de teatro-laboratório que gradualmente eliminava quaisquer intenções teatrais: maquiagem, efeitos de luz, cenário, trilha sonora, figurino etc. A renúncia de todos os elementos tradicionais da linguagem teatral e da própria cena ou ato artístico procurava focar na comunicação total entre o ator e o espectador, favorecendo um diálogo completo entre ambos.

## CONCEITUALISMO IDEOLÓGICO

Gradualmente, as nomeadas “experiências” promovidas por Brest foram sucedidas por proposições artísticas ligadas ao conceitualismo. Nos anos de 1970, o impacto da Arte Conceitual gerou mudanças ainda mais profundas nos paradigmas da produção artística. A Arte Conceitual foi um movimento essencialmente internacional que durou aproximadamente entre as décadas de 1960 a 1980. Desse movimento se originaram os conceitualismos que, de acordo com Cristina Freire (2006, p. 8), são uma tendência crítica à arte objetual que inclui diferentes proposições como arte postal, videoarte, performance, intervenções urbanas, livros de artista, xerox, mapas, instalações etc.

Nessa perspectiva, os conceitualismos deram continuidade ao processo de aproximação entre a arte e a vida cotidiana, ampliando a noção de obra de arte. Muitas ações conceitualistas do período apontaram para dois problemas fundamentais: a redefinição do conceito de arte e do objeto artístico; e uma forma estratégica para discutir a realidade social e econômica da região. Ao considerar que o fazer artístico não estava restrito à confecção de objetos, as vertentes conceitualistas passaram a considerar um gesto, um projeto não realizado, a interação com o público ou mesmo uma ideia como propostas artísticas. Foi sobre essas bases que a atuação política ganhou força nas artes, adotando a transformação social como um ato estético.

Segundo Mari Carmen Ramírez, as vertentes conceitualistas se proliferaram na América Latina como consequência do fracasso das políticas desenvolvimentistas, impactando, de certa forma, na propagação de sucessivos regimes militares que minaram grande parte do continente. Portanto, a produção de Arte Conceitual no contexto regional deve ser interpretada como decorrente da “[...] inter-relação entre os êxitos e os fracassos do desenvolvimentismo [...]” para compreender “[...] as origens do nosso conceitualismo” (RAMÍREZ, 1999, p. 57).

O CAYC, entidade privada, foi criado e dirigido pelo crítico de arte e empresário Jorge Glusberg, em 1968, dando início a um novo panorama cultural em Buenos Aires. Em sua fase de formação, o Centro estimulou o vínculo entre arte e tecnologia. No decorrer dos anos seguintes, se consolidou associando seus preceitos teóricos e artísticos às poéticas conceituais com foco no contexto latino-americano, simultâneo ao projeto de internacionalização da arte local. Para efetivar esse programa, o crítico criou o *Grupo de los Trece*<sup>7</sup>, um coletivo de treze artistas criado a partir dos fundamentos metodológicos do “teatro pobre” do diretor teatral polonês Jerzy Grotowski<sup>8</sup>. Os postulados de Grotowski ultrapassavam as barreiras teatrais e serviam de referência aos princípios estéticos das vanguardas artísticas das décadas de 1960 e 1970 que faziam da arte um meio de conhecimento e participação, além da aproximação com o âmbito social (GLUSBERG, 1985, p. 129).

Entre 1969 e 1971, o eixo conceitual das mostras organizadas por Glusberg se estruturou nas teorias da comunicação e no uso das novas tecnologias no processo criativo, a exemplo das mostras *Arte y Cibernética*, em 1969, na Galeria Bonino e *Arte de Sistemas*, inaugurada no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, em 1971. A partir de 1972, o CAYC mudou a sua pauta institucional ao incluir exposições e colóquios articulados por uma agenda política de retórica regional, cuja pretensão era promover uma arte de sistemas latino-americana. Esse contexto, de acordo com Mariana Marchesi, somado ao perfil politizado de diversos integrantes ligados ao CAYC, consolidou a direção que o Centro seguiria nos anos posteriores (MARCHESI, 2013, p.66). São exemplos dessa inflexão institucional as mostras *Hacia un perfil del arte latino-*

*americano*, incluída na III Bienal de Coltejer, em Medellín, em 1972 e, ainda, *CAYC al aire libre. Arte e Ideología*, na praça Roberto Arlt, em Buenos Aires, no mesmo ano.

Glusberg registrou as práticas ligadas ao CAYC dentro do que ele próprio denominou por “conceitualismo ideológico”, uma versão regional da arte conceitual que estaria em sintonia com a situação periférica e com a dinâmica social da região, ou seja, com a sua “problemática própria”. Um dos pontos de partida era a metodologia da arte como ideia, procurando promover um sistema conceitual mediante a condição real do meio social no qual viviam os argentinos. As vertentes conceituais na América Latina operariam sob outra política de visibilidade, imprimindo uma nova lógica às propostas tautológicas e autorreferenciais exportadas pelos centros hegemônicos. Para o argentino, o “conceitualismo ideológico” estaria no marco dessas inversões conceituais:

Esta afirmação da arte como mercadoria apoiada por uma estética tradicional não é vigente [...], mas o que importa é a abertura que propõe este **conceitualismo ideológico** dos artistas argentinos como uma forma que emerge como consequência de uma problemática regional que utiliza uma metodologia comum em diferentes contextos. Este é o valor deste novo avanço artístico argentino (GLUSBERG, 1972, cat.exp. Grifo nosso).

O crítico afirmava que ao explicitar as condições de produção, o artista afetava os mercados econômicos e os circuitos de difusão de arte tradicional. O discurso artístico experimental, segundo o diretor do CAYC, não pactuava com as redes de interesse da arte oficial e, sobretudo, não pretendia agradar ou satisfazer as demandas do mercado, mas sim propor novas experiências estéticas. E um dos modos de se apartar dos setores privilegiados era democratizando o acesso à cultura, por meio dos novos canais de circulação e distribuição das obras.

Parte das obras produzidas em sintonia com os preceitos do conceitualismo ideológico articulou uma profícua relação entre a palavra e a imagem. O uso privilegiado da palavra e do texto serviu como ampliação e estratégia crítica de comunicação e, sobretudo, como vínculo possível entre distintos territórios (FREIRE, 2015, p.47). O emprego do papel heliográfico tornou-se um suporte privilegiado de exibição e circulação de obras, por ser um sistema econômico e facilmente reproduzível. Sobre esse novo canal de comunicação, os artistas conscientes de suas realidades nacionais, se manifestariam sob o prisma da arte como forma ideológica, em compasso com a sentença: “Não existe uma arte dos países latino-americanos, mas uma problemática própria, consequente com a sua situação revolucionária” (GLUSBERG, 1972, cat. exp.).

Luis Pazos, artista ligado à poesia visual argentina, também foi integrante do *Grupo de los Trece* e realizou distintas proposições baseadas na categoria *arte de acción* ou *arte-actitud*, denominada pelo próprio artista para designar práticas que exigiam a participação mais ativa do espectador. Pazos igualmente formulou obras ancoradas nas brechas poéticas liberadas pela fértil relação entre palavra e imagem, todavia, o fez com o intuito de aproximar o binômio arte e vida, por meio de trabalhos coletivos em detrimento da obra única. Uma de suas obras mais emblemáticas da “arte de ação” foi uma série de registros de performance intitulada *Transformaciones de masas en vivo*, de 1973, que realizou com a colaboração de um grupo de estudantes, a maioria alunos do artista e poeta Edgardo Antonio Vigo, na cidade de La Plata.

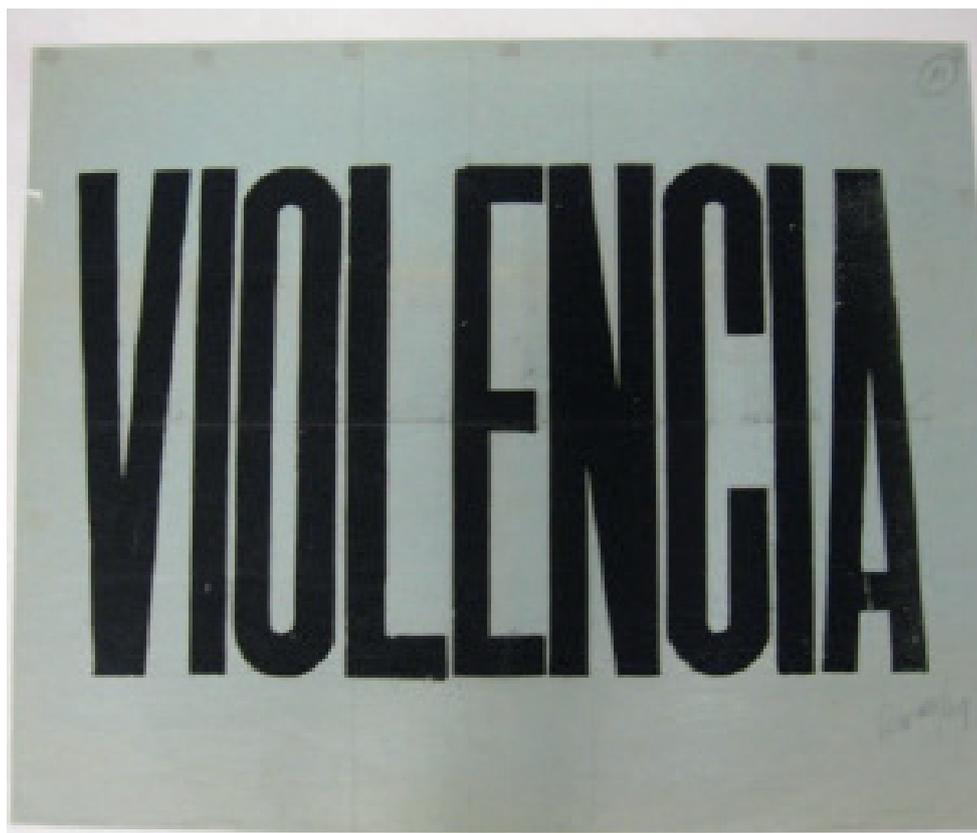


**Imagem 4.** Luis Pazos. Transformaciones de masas en vivo. Performance. 1973. Fonte: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-132242/pt-br.php>

A ideia principal de Pazos era ativar o corpo como matéria, efetivando diversas interferências nas paisagens das cidades por meio da ocupação corporal dos espaços públicos. Os corpos em massa eram capazes de alterar a realidade, recriando novas formas e dando novos sentidos aos cenários urbanos. Em uma das fotografias, os jovens formavam as letras P e V, que na época eram popularmente conhecidas entre os militantes como *Perón Vuelve*, mas que o artista nomeou de *Perón Vence*. Os aparatos repressivos sempre enxergaram com desconfiança qualquer aglomeração de pessoas, logo, as massas de corpos orquestradas pelo artista platense ganhavam uma nova significação sob a atmosfera autoritária do período, gerando ruídos nos códigos de conduta do regime.

Segundo o pesquisador Fernando Davis, essa ação também era uma estratégia para impulsionar as “massas populares como agentes de transformação coletiva. O corpo individual a serviço do imperativo revolucionário, subordinado às urgências da política” (DAVIS, 2013, p. 106). Não por acaso, muitos desses estudantes tiveram um final trágico. Parte desses alunos era ligado à militância de base da Juventude Peronista, durante a ditadura militar, e pelo vínculo político que alguns estabeleceram com os grupos de oposição, acabaram desaparecidos ou mortos pelo regime. Evidentemente, os estudantes não foram assassinados por terem participado da performance, todavia, a ação acabou se tornando uma depositária irreversível dessa memória nefasta. Sobre o vínculo trágico, Pazos relatou: “encontre-me com uma obra que é testemunha de algo aterrorizante, que não era essa a sua intenção [...] Eu tinha pensado em fazer um *body-work* coletivo [...] uma arte experimental e acabou sendo uma tragédia” (PAZOS apud FREIRE, 2015, p. 103).

Juan Carlos Romero, artista considerado a “fração política” do *Grupo de los Trece*, explorou as diversas significações da palavra ao investigar os seus efeitos linguísticos, sociais, históricos e psicológicos, em uma pesquisa conceitual de caráter interdisci-



**Imagem 4.** Juan Carlos Romero. *Violencia*. 1974. Coleção MAC USP. Fonte: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-132242/pt-br.php>

9. Parte dessa pesquisa foi enviada à mostra *Prospectiva 74*, de 1974, organizada pelo artista espanhol Julio Plaza e pelo historiador da arte Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e desde então integra o acervo da instituição. Vale lembrar que a instalação *Violencia* também fez parte da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014.

plinar, por meio de constantes experimentações gráficas. Próximo a grupos sindicais e organizações guerrilheiras, como os Montoneros, Romero foi fortemente impactado pela atuação política. O núcleo de sua produção poética aliou a arte como uma forma de “conscientização do presente” e de “forte conteúdo ético e, em especial, político”. Para tanto, aproveitou-se das múltiplas possibilidades permitidas pela gravura, caracterizada pelo caráter reprodutível, democrático e de amplo acesso. Desde o princípio da década de 1970, Romero iniciou uma investigação sobre os variados sentidos da palavra violência, acarretando uma de suas obras mais emblemáticas da época, intitulada *Violencia*<sup>9</sup>.

O artista exibira no CAYC uma instalação homônima, deixando expostos os conflitos entre o espaço da arte e as urgências políticas, por meio da reiteração da violência em suas diversas facetas. Ocupando os três andares do Centro, a instalação consistia em uma montagem complexa de textos de diferentes fontes, imagens e capas de jornal sobre a temática. A violência era examinada a partir dos campos da psicanálise, da literatura do jornalismo e da filosofia; e seu significado definido ora pela Bíblia, ora por Che Guevara ou Mao Tsé-Tung, era estampado em cartazes. Romero também se apropriou de jornais conhecidos como *prensa amarilla*, um tipo de imprensa sensacionalista que divulgava escândalos e notícias violentas. Com o recurso da gráfica popular utilizada nos circuitos informacionais e políticos das ruas, o artista reproduziu dezenas de cartazes com a palavra *Violencia*, cobrindo o chão e as paredes do CAYC. A violência era definida por Romero:

Minhas propostas conceituais visam a participação do espectador-ator em questões relacionadas à realidade nacional, pois passa pela verificação do processo objetivo que toma fatos ou situações de nosso país. Mas há também um processo que às vezes não é tão fácil de verificar e é o da violência. Com isso quero alertar quem pode contribuir com algo para verificar essa situação que às vezes é tão sutil que se torna invisível. A violência deve ser aplicada em nossas propostas, uma das muitas formas de reduzir a violência repressiva (ROMERO, 1972, cat.exp.)

## CONCLUSÃO

O exame da trajetória institucional das principais entidades argentinas, ao longo das décadas de 1960 e 1970, tendo como foco o Instituto Torcuato Di Tella e o Centro de Arte y Comunicación, foi o método escolhido para compreender como ambas as instituições protagonizaram e fomentaram as transformações mais relevantes no campo artístico do período. Buscou-se avaliar as estratégias de exibição, o aparato teórico e conceitual sustentado pelas entidades, bem como as redes de artistas que transitaram pelos dois locais, com o intuito trazer à tona as complexidades inerentes à passagem do moderno para o contemporâneo no país vizinho.

Seguramente, essa transição não ocorreu de maneira pacífica, pelo contrário, a ruptura com as tradições artísticas esgarçou as contradições sociais e, em especial, as limitações dos projetos desenvolvimentistas na região. Esse contexto confluiu com a ascensão de sucessivos regimes militares, acarretando a radicalização política dos principais atores do circuito artístico argentino e nas primeiras proposições de caráter conceitual, caracterizadas pela crítica institucional e pelo compromisso político. Nesse conflituoso percurso, nota-se a centralidade da palavra como tática conceitual, em consonância com o emprego de obras cada vez mais experimentais, como panfletos, mapas, livros de artista, heliografias, performances, entre outros.

Analisar a passagem do moderno para o contemporâneo, do ponto de vista das instituições, nos permite compreender os micro-relatos da história da arte argentina e, por extensão latino-americana, para além da avaliação e descrição formal de obras ancoradas no paradigma de unicidade do objeto artístico. Para tanto, priorizou-se o cruzamento de dois eixos essenciais de pesquisa: a bibliografia associada ao emprego de fontes primárias investigadas em arquivos institucionais, como o Arquivo Instituto Torcuato Di Tella, localizado em Buenos Aires. Esse procedimento possibilita um outro ângulo sobre a conjuntura política, artística e social dos anos de 1960 e 1970, na qual sedimentou-se uma nova visualidade.

## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos 1965-1975*. Buenos Aires: Fund. PROA, 2011.
- BREST, Jorge Romero. Texto datilografado sem título. Buenos Aires. 23 maio. 1968.
- \_\_\_\_\_. *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
- Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest en *Experiencias 68* (1968). In: <http://www.vivodito.org.ar/node/171>.

- DAVIS, Fernando (Org.). Luis Pazos. El fabricante de modos de vida. Acciones, cuerpo, poesía. Buenos Aires, Document-Art, 2013.
- \_\_\_\_\_; ROMERO, Juan Carlos; LONGONI, Ana. Romero. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010.
- DOLINKO, Silvia, Representación, lenguajes y discursos artísticos. In: ROSSI, Cristina; DOLINKO, Silvia; AMIGO, Roberto. Palabra de artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes – Fundación Espigas, 2010.
- EL premio Di Tella a la plástica nacional. Buenos Aires. La Nación. 2 out. 1964. Archivo Instituto Torcuato Di Tella.
- FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- \_\_\_\_\_. (Org.). Terra Incógnita. Vol.3. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015
- GIUNTA, ANDREA. Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- \_\_\_\_\_. Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011
- GLUSBERG, Jorge. Arte de Sistemas II – CAYC al aire libre. Arte e ideología. (cat. exp). Buenos Aires: CAYC, 1972.
- \_\_\_\_\_. Del pop-art a la nueva imagen. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- HERRERA, María José. ¡POP! La consagración de la primavera. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.
- \_\_\_\_\_. La experimentación con los medios masivos de Comunicación en el arte argentino de la década del sesenta: el “happening para un jabalí difunto”. In: <http://www.caia.org.ar/docs/Herrera.pdf>.
- KATZENSTEIN, Inés (Ed.). Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- KING, John. El Di Tella. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2007.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2008.
- MARCHESI, Mariana; HERRERA, María José (Org.). Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969 – 1977. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.
- \_\_\_\_\_. El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional. In: MARCHESI, Mariana; HERRERA, María José [Org.] Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969 – 1977. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.
- PARA nosotros, la libertad. Primera Plana. Nº 283, 28 maio. 1968. Archivo Instituto Torcuato Di Tella.
- PLATE, Roberto. Projeto da obra El baño redigido à mão. 1968. Archivo Instituto Torcuato Di Tella.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Tactics for thriving on adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: CAMNITZER, Luis; FARVER, Jane; WEISS, Rachel (Org.). Global Conceptualism Points of Origin 1950s-1980s. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- ROMERO, Juan Carlos. Sem título. In: Arte e Ideología en CAYC al aire libre, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1972.

- RIZZO, Patricia. Instituto Di Tella. Experiencias 68. Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.
- TERÁN, Oscar. Cultura, intelectuales y política en los 60. In: KATZENSTEIN, Inés (Ed.).  
Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60. Buenos Aires: Fundación  
Espigas, 2007.
- TRABA, Marta. Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas. 1950-  
1970. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- VIGO, Edgardo Antonio. UNA FORMA DE "REAL" ARTE POBRE. Hexágono 71, edição  
de 1975.

**LUIZA MADER PALADINO**

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, onde desenvolveu a tese 'A Opção Museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina', trabalho premiado pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, na primeira edição do Prêmio CBHA de teses em História da Arte.

*<http://lattes.cnpq.br/5139614431004085>*

# SIMULAÇÃO OU SIMULACRO: O FUTEBOL CONTEMPORÂNEO A PARTIR DA FOTOGRAFIA DE ANDREAS GURSKY

---

## SIMULATION OR SIMULACRUM: CONTEMPORARY SOCCER FROM ANDREAS GURSKY'S PHOTOGRAPHY

---

**Gabriel Orenge Sandoval**  
**Alcides José Scaglia**

---

FUTEBOL  
JOGO  
SIMULACRO  
HIPER-REAL  
PÓS-MODERNIDADE

Sendo o jogo permeável à imprevisibilidade em seu desenrolar, é essencial, no momento de se jogar, a percepção do que ocorre em tal ambiente. Entretanto, na contemporaneidade, o futebol mostra-se, como a sociedade, atrelado a uma maneira de jogar desprovida de riscos e imprevisibilidades. Nesse sentido, o ensaio vislumbra relatar a influência e as alterações realizadas pela sociedade contemporânea no jogo/esporte futebol. Em função disso, a realidade pós-moderna será abordada durante o texto para que seja possível inaugurar o entendimento do futebol contemporâneo a partir da fotografia de Andreas Gursky e do conceito de sublime oriundo de Kant, coincidindo, por conseguinte, em uma forma de se jogar atrelada ao simulacro baudillardiano, ou seja, desprovido da compreensão do ambiente de jogo.

---

FOOTBALL  
GAME  
SIMULACRUM  
HYPERREAL  
POSTMODERNITY

As the game is permeable to unpredictability in its development, it is essential, when playing, to understand what is happening in such an environment. However, in contemporary times, football shows itself, like society, tied to a way of playing devoid of risks and unpredictability. In this sense, the essay aims to report the influence and changes made by contemporary society in the game/sport of football. As a result, post-modern reality will be themes covered during the text so that it is possible to inaugurate the understanding of contemporary football based on Andreas Gursky's photography and the concept of the sublime originating from Kant, coinciding, therefore, in a form of playing tied to the Baudrillardian simulacrum, that is, devoid of understanding the game environment.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## INTRODUÇÃO

O jogo somente se legitima quando há um ambiente de jogo que o envolve. Ou seja, necessita-se de um local em que, segundo Scaglia et al (2015), a partir de Caillois (1990), obrigatoriamente deve-se ter representação, desafio, imprevisibilidade e desequilíbrio. Em outras palavras, em todo jogo há a expressão de quem joga, mobilizado em decorrência da motivação por se estar em estado de jogo, imerso em um ambiente de falta de controle e gerador de novos aprendizados.

O desafio deve ser capaz de colocar o/a jogador/a em situações de desconforto, estimulando a buscar alternativas para resoluções dos problemas que emergem do jogo, através da representação da subjetividade que lhe é pertencente, gerando, assim, um desequilíbrio e reorganizando a estrutura de seus esquemas de ação, uma vez que se está imerso em um ambiente de completa imprevisibilidade (SCAGLIA *et al.*, 2015).

Sendo assim, dentro desse ambiente, com o entrelaçar das ações de seus/suas jogadores/as, atrelado aos efeitos delas, Scaglia (2011) ressalta a complexidade que se instaura no jogo. Segundo ele, o ir e vir das ações dos/as jogadores/as contribuem para o caráter caótico, expresso na interação de quatro elementos: condições externas, regras, jogadores e esquemas motrizes. Ao passo que o imbricar entre estes elementos se vigore, o jogo se organiza e reorganiza, novas emergências organizacionais são vistas, sendo, portanto, essa dinâmica chamada de Processo Organizacional Sistêmico (SCAGLIA, 2011; 2017).

No entanto, ao passo que o jogo/esporte se desenvolveu, essa incerteza que ronda o jogo passou a motivar aqueles que “fazem o futebol” a buscarem todas as alternativas possíveis para vencer suas competições. O modelo de jogo, por exemplo, pode ser o embrião para uma demasiada análise do jogo em prol de seu total conhecimento, uma vez que é entendido por Garganta (1997) como uma forma de as ações dos jogadores, a partir de sua compreensão do jogo, dependerem de um “metanível”, algo que o oriente tendo em vista a organização de sua equipe. Dessa forma, os aspectos técnicos, táticos, físicos e estratégicos devem estar atrelados ao modelo de jogo instituído (TEODORESCU, 1984).

Essa busca por uma organização das equipes na prática do futebol emerge de uma sociedade que investiga todos os objetos materiais ou sociais, em virtude do desenvolvimento do cientificismo. Na verdade, pode-se enxergar o amadurecimento da modernidade como época em que encontra o início da discussão sobre esses conceitos. O amadurecimento acarreta diversas compreensões da modernidade: radicalizada (GIDDENS, 1991), líquida (BAUMAN, 2001) ou até mesmo que nos encontramos na pós-modernidade (LYOTARD, 2009; JAMESON, 2000). A falta de consenso sobre o momento atual demonstra uma “transição de eras”, acarretando desta forma em incertezas e dificuldades de lidar com as novas demandas.

Nesse sentido, o artigo vislumbra, pisando sob a teoria do jogo, relatar a influência e as alterações realizadas pela sociedade contemporânea no jogo/esporte futebol. Em função disso, o artigo tratará: I: da *realidade* pós-moderna para Alain Badiou, Slavoj Žižek e Jean Baudrillard; II: do entendimento do futebol pós-moderno a partir da fotografia de Andreas Gursky e do conceito de sublime oriundo de Kant; III: e da influência do simulacro baudrillardiano, na compreensão do ambiente de jogo por parte de quem pauta as estratégias do jogo

## A REALIDADE NA PÓS-MODERNIDADE

Giddens (1991), por exemplo, estabelece enxerga a pós-modernidade na literatura, artes plásticas e arquitetura. Somado a isso, complementa que a pós-modernidade deve ser vista “como uma série de transições imanentes afastados dos deveres dos diversos feixes institucionais da modernidade”. Entretanto, isso não é suficiente para uma emancipação no que tange o momento em que estamos, ele considera que nos encontramos em uma modernidade radicalizada.

Bauman (2001), na mesma direção, relata a passagem de uma solidez para uma liquidez na modernidade. Ao empregar esses termos, ele vislumbra explicitar uma flexibilidade, uma constante mudança, acarretando uma efemeridade de toda a constituição da sociedade. Isso se deve ao fato de, após a segunda metade do século XX, se passar a buscar não substituir os elementos que compunham a sociedade, mas alterar drasticamente a dinâmica social, provocando uma alteração na concepção de tempo: sem coesão e continuidade.

Consolidando, por outro lado, o termo pós-moderno, Lyotard (2009) credita à superioridade do conhecimento em detrimento ao trabalho mecânico, o estabelecimento deste conceito. Nesse local, sendo que a verdade deixa de existir, a ciência tem a responsabilidade e capacidade de consolidar os discursos mais sedutores, estando sempre atrelado ao grande número de informações, vinculados à cibernética.

Doll Junior (1997) acredita que, por estarmos em um momento de transição, há uma dificuldade grande de definir a pós-modernidade, o importante é entender que não mais nos encontramos na modernidade do início do século XX. Nesse sentido, embasando-se em Jencks (1992), apresenta a pós-modernidade como um momento de transgressão da modernidade, enquanto carrega elementos pertencentes a ela, mas os subvertem as demandas atuais. Dessa maneira, autores como Baudrillard e Jameson são considerados pertencentes à pós-modernidade.

Nessa direção, a ciência terá função primordial para desenvolver a pós-modernidade a partir de critérios balizadores (DOLL JUNIOR, 1997). Badiou (2011), observando essa necessidade, adianta que o desenvolvimento da ciência vem atrelado a um grande desejo de se explicar a totalidade dos fenômenos encontrados pelo homem. Essa “paixão pelo real” que fala Badiou (2011) pode ser vista no futebol com a emergência de um profissional responsável somente por decifrar os padrões de comportamentos dos rivais e compreender por completo os jogadores que integram sua equipe: o analista de desempenho.

Segundo Badiou (2011), a divinização do real se configurou como o grande problema do século XX, ou seja, uma busca incessante de adentrar o real e não somente contemplá-lo, interpretá-lo, para, posteriormente, dominá-lo por completo, mas também se relacionar de maneira passiva com ele, ao passo que o mergulho na contemplação do real, promove uma limitação a ele, tendo por finalidade a constituição de um homem, por meio do cientificismo, inteiramente novo, livre de sua subjetividade, em prol de uma autenticidade que somente o século XX poderia entregar, através da busca por uma unicidade de cada um, atrelada a uma investigação de mínimas diferenças, visando o esfacelamento de dúvidas (SAFATLE, 2007).

Assim, a “paixão pelo real” que anima o século XX, nos termos de Badiou, coincide com o grande entusiasmo moderno pela nitidez intrusiva, pelas lentes que aumentam enormemente o zoom e o foco do olhar, destruindo a distância aurática do pin-

tor, e permitindo-nos acessar um real insuspeito, situado para além das aparências, revelado (WISNIK, 2018, p. 167-169).

Como consequência, segundo Zizek (2003), o real, ao ser estrangulado para saciar todas as demandas do século XX, não mais serve para contemplar os anseios da sociedade. Por isso, o virtual surge como alternativa. Nesse caso, busca-se, radicalizando, a dor, por exemplo, como alternativa para se manter em contato com a realidade, visto que essa é a possibilidade máxima de relação com o real. Nessa direção, surgem produtos como o café sem cafeína, cerveja sem álcool e creme de leite sem gorduras que demonstram um mundo no qual o real foi transgredido. Somado a isso, buscando essa realidade que não mais lhe pertencem, as pessoas cortam sua própria pele, uma vez que há a emergência de um sentimento que rompa essa falta de realidade do mundo real (ZIZEK, 2003).

Observando fatores como esse, Baudrillard (1991) caracteriza o mundo atual como hiper-real. Para ele, a mídia e a publicidade são produtoras de um mundo mais real que a própria realidade pode comportar, fazendo com que as pessoas vivam pautadas nessa representação da realidade inventada, esquecendo o concreto de fato. Assim, se Zizek (2003) relata o anseio social de ressuscitar o real que não lhe pertence mais, Baudrillard, por outro lado, afirma que, ao mesmo tempo, em que o hiper-real cria uma dependência para que o factual ainda seja possível, ele é feito para contrapor a realidade, vislumbrando se esconder da percepção sobre a inexistência do natural. Em suma, não há real, apenas ilusórios resquílios descontextualizados (DESTRI, 2020).

Porém, na tentativa de reanimar o inexistente na sociedade, o homem se desvincula da realidade a ponto de suas ações somente anteciparem, coincidirem ou copiarem o que realmente acontece. Isso se deve ao fato de signos – ilusões produzidas pela mídia - serem criados a partir do que é vivenciado corriqueiramente, entretanto, esses signos ganham vida própria e se sobrepõe, norteando, eles mesmos, a forma de se viver: por isso, a contemporaneidade é hiper-real (BAUDRILLARD, 1991).

Portanto, vive-se, segundo Baudrillard (1991), no tal simulacro, um local em que se propaga uma realidade desprovida de significado. Sabendo que o simulacro se diferencia da simulação através da desconexão com a realidade, enquanto a simulação sabe que está incorporado numa realidade, o simulacro está despido de significação, ele próprio é criador de uma realidade, sendo por meio de signos criados, mas que não tem verossimilhança com o mundo atual.

Conceber simulacros é imaginar a substituição do real pelos signos do real, isto é, o real não é mais referência para a produção do sentido, mas os sentidos já estão dados e se constituem no padrão aos quais os acontecimentos deverão se enquadrar. As teorias apresentadas trataram de nos esclarecer ao mesmo tempo, em que causavam a perplexidade de um possível mundo ilusoriamente real que precisa ser apreendido em sua profundidade, pois dele todos participamos tanto como produtores quanto como consumidor (OLIVEIRA, 2005).

Em consequência, o território não mais precede o mapa. Como se produz uma realidade sem origem e significado, o hiper-real, a ordem se alteram: o território passa a ter seu desdobramento a partir do que já está configurado pelo mapa, por isso, vive-se em um deserto do real (BAUDRILLARD, 1991).

Nesse sentido, Derri (2020) usa da teoria baudrillardiana para discutir o retrato cinematográfico de um homem que se apaixona por uma inteligência artificial. No filme



**Figura 1.** Andreas Gursky. Paris, Montparnasse (1993). Disponível em: <https://www.andreasgursky.com/en/works/1993/paris-montparnasse>

1. *Her*. Direção: Spike Jonze. Produção de Annapurna Pictures. Estados Unidos: Sony Pictures. 2013. Netflix.

*Her*<sup>1</sup> paulatinamente o protagonista se convence que a inteligência artificial mais se aproximava, em relação às outras mulheres que havia se relacionado, da perfeição. A hiper-realidade que exprimia as atitudes da IA seduziam o sujeito, já que, ao passo que se humanizava, dizia somente falas que satisfaziam seu interlocutor.

Por outro lado, há artistas que desejam retratar o simulacro sob o qual estamos imersos. Andreas Gursky compõe, através de suas fotos, exatamente a hiper-realidade que Baudrillard (1991) compõe em sua obra. Para isso, imagens imponentes, simétricas, agradáveis e lisas são construídas por ele, por meio de uma manipulação digital. Dessa forma, “A alta definição das imagens, a saturação cromática, a monumentalidade física das obras, as tecnologias de impressão e montagem e, é claro, a excelência técnica do fotógrafo, acabam criando algo que às vezes parece ‘mais real do que o real’” (VIEIRA, 2020a, p. 89).

Ao retratar ambientes relacionados ao entretenimento, mercado financeiro e varejo (WISNIK, 2018), Gursky vislumbra colocar o espectador em um local de contemplação, a partir da desmesura que apresenta sua tela. Para isso, ele se alia ao capitalismo pós-industrial, elaborado com um funcionamento perfeito, podendo ser chamado de um “sublime capitalismo” (SAFATLE, 2007).

Um sublime que se deixa facilmente formalizar pelas cores de alta definição, pelo ambiente “limpado” com Photoshop e pelo apelo sensual de uma estética publicitária. Uma arte segura, que pode trazer um sublime que não nos desorienta mais. Figura maior de um tempo que quer a todo custo esquecer que a arte fiel a seu conteúdo de verdade é necessariamente terrorista (SAFATLE, 2007, p. 53).

O hiper-realismo se escancara na obra gurskyana ao passo que o photoshop é usado para retirar as imperfeições que dela podem surgir, acarretando uma inexpressão, cores que seduzem a visualização da fotografia são escolhidas, assim como, se assemelha a um produto publicitário, fazendo jus ao que anseia com seus trabalhos: enquanto retrata a sociedade, satisfazer a comunidade com a contemplação que entrega.

Nessa direção, o sublime retratado por Safatle (2007) se relaciona com o potencial contemplativo das fotografias de Gursky, em decorrência da imperiosidade de sua obra. Ao passo que a grandiosidade é uma característica do sublime, é inevitável a comparação. Porém, o sublime pode tanto constranger quem lhe vê, como estimular

quem lhe presencia a fim de investigá-lo. No caso da obra gurskyana, uma vez que traz elementos do capitalismo, não há incitação ao descobrimento, apenas desorienta seus cúmplices (VIEIRA, 2020a).

### **O FUTEBOL ATUAL É UMA FOTOGRAFIA DE GURSKY: A ESTÉTICA GURSKYANA COMO DESEJO DOS TREINADORES/AS DE FUTEBOL**

Assim como a obra de Gursky somente causa admiração em quem a presencia, o futebol contemporâneo não ultrapassa essa condição. Se as fotografias trazem frieza, simetria, hipervisibilidade, manipulação digital, monumentalidade e um vácuo de ambiguidade (WISNIK, 2018), o futebol atual expõe características semelhantes.

É cada vez mais comum partidas nas quais as equipes se apresentem com esquemas táticos previamente definidos, em que impera a simetria entre os jogadores, uma vez que os treinadores vislumbram um interesse pela organização hermética, dada a dificuldade em lidar com o risco inerente aos jogos. Essa simetria contribui para uma imagem fria e desanimadora do jogo. A incessante busca pela aplicação do modelo de jogo vem, gradualmente, retirando “o jogo do jogador”, visto que, em seu ato de jogar, há a limitação pela expansão da ideia do treinador, excluindo a necessidade de lidar com os problemas que se originam, de maneira imprevisível, do jogo (SCAGLIA, 2021).

Isso se deve ao fato de os jogadores estarem sob a hipervisibilidade de quem os comanda. Se na fotografia de Gursky todas as janelas eram claramente vistas de frente, fazendo com que, ao mesmo tempo, em que tudo se está à vista, em momento algum há uma nitidez de fato para enxergar o que se dá no prédio; da mesma maneira, o futebol contemporâneo, com a presença de treinadores/as, auxiliares/as e analistas de desempenho, cada jogador é, sempre, vigiado pela comissão técnica. Porém, o monitoramento não garante a vitória nos jogos. Enquanto é possível a escolha de jogadores que mais se adequam a ideia que permeia o modelo de jogo do/a treinador/a, a resolução dos problemas que emergirão do jogo não estará contemplada (SCAGLIA, 2021).

Em função dos aspectos levantados, a ideia de modelo de jogo defendida por Garganta (1997) – o encontro da percepção sob um fundo unânime entre os/as outros/as – foi corrompida em favor de uma orientação totalitária na ação deste que joga, norteando por completo as decisões que serão tomadas. Sendo assim, o caráter monumental, responsável pelo ar sublime entregue à fotografia, se aproxima ao modelo de jogo, visto que expressa a grandiosidade, capaz de diminuir o restante - como a pequenez das janelas gurskyanas. No caso do futebol, os/as jogadores/as se tornam ínfimos expositores das ações ordenadas pelo modelo de jogo, dessa maneira, o esquema tático e os movimentos treinados anteriormente se engrandecem, fazem com que os jogadores, funcionários da máquina-modelo-de-jogo, se tornem irrelevantes em relação à grandiosidade da ideia do treinador: eles passam a, plenamente, exercê-la.

Em função disso, assim como a obra de Gursky, o futebol atual se aloca, do ponto de vista da estética kantiana, no plano do sublime, a partir da leitura de Safatle (2007). Para Kant (2016), sublime é aquilo demasiado grande para a compreensão e deslocado dos sentidos humanos. Sendo assim, o sublime não gera prazer, mas somente satisfação, a partir daquilo que é apreendido pela mente humana. Por isso, para Kant (2016, p. 146, grifo do autor), “A definição acima pode ser assim expressa: *é sublime aquilo em relação ao qual todo o resto é comparativamente pequeno*”, acompanhado por “(...) é sublime aquilo que, pelo simples fato de podermos pensá-lo, prova uma

faculdade da mente que ultrapassa qualquer medida dos sentidos.” (KANT, 2016, p. 147). O sublime, assim sendo, se constitui a partir da apreensão humana de fenômenos impactantes que abduzem a capacidade imaginativa de quem o presencia. Por conseguinte, há duas consequências: o desprazer provocado pelo fracasso e impotência da imaginação em lidar com o fenômeno, porém, o sucesso do poder ilimitado que a razão é capaz de fornecer (MURICY, 2007).

Por isso, Kant (2016) diz que a natureza não é, necessariamente, sublime, uma vez que somente a partir da apreensão de algo se pode considerar, por cada um, se o sublime foi presenciado ou não. Por exemplo, as pirâmides do Egito podem ser sublimes para quem as enxerga, mas, para isso, necessita-se de uma visão nem tão próxima delas (já que pode abolir sua grandeza), nem tão distante (pois pode excluir os detalhes). Assim sendo, a racionalidade expressa no sublime coincide com o processo de constituição do modelo de jogo para o treinador. Suas ideias são levadas ao máximo da rigorosidade, através de análises de vídeos e de dados para não haver margem de erros na preparação dos jogos. Com a grandiosidade do modelo de jogo, o jogador, ínfimo executor das ações determinadas, se pequena. Dessa maneira, a racionalidade impera nas ações dos jogadores, indo ao encontro do que Schiller (1995) propôs como o jogar pleno: um equilíbrio entre a razão e a emoção.

Por isso, o jogo de futebol vai se tornando sublime a quem vê. As equipes têm metódicas organizações, tendo a assanha maior em movimentos treinados previamente. Por consequência, o funcionamento da equipe transmite uma ideia de sublime: a simetria entre os jogadores e os movimentos ensaiados causam, no limite, satisfação. Em função disso, a comoção do sublime substitui o prazer provocado pelo belo, uma vez que o prazer, no sublime, ocorre em virtude da paralisação de forças vitais, em consequência, se localiza na seriedade, portanto, se distancia da ludicidade, algo que reside no ato de jogar (KANT, 2016).

Por conseguinte, o futebol – majoritariamente subjetivo, como disse Freire (2002) – vai, paulatinamente, esboçando-se a favor da objetividade. Como afirmado por Kant (2016), a seriedade coloniza a imaginação no sublime e, na mesma direção, o jogador utiliza da objetividade do modelo de jogo para agir em campo, renegando a suas percepções. Mas, convenhamos, se o que se deve ser feito já está escancarado pelo modelo de jogo, por que ele de imaginar algo? A seriedade do modelo de jogo que é mantida pelos infundáveis e indiscutíveis dados não margeia a possibilidade do duvidoso, do improvisado, do incerto e do impreciso. Os jogadores, tendo a certeza em suas mãos – ou, no caso, em seus pés – não acionam o erótico e, sendo assim, não estabelecem o jogo no plano do belo na estética kantiana, uma vez que não lhes faz sentido. Isso decorre, portanto, como conceituou Baudrillard (1991), da incessante busca pelo hiper-real que sonham os treinadores no funcionamento de suas equipes. Dessa maneira, as organizações da equipe se pautam no que o treinador imagina como o mais controlável e eficaz no âmbito do jogo.

Porém, como dito anteriormente, o hiper-real se distancia do real. Muitas vezes, traz somente signos do real, mas não se relaciona de fato com a realidade (BAUDRILLARD, 1991). No que tange o futebol, parece que o mesmo ocorre. Em diversos momentos, as orientações estabelecidas *a priori* não coincidem com a organização que o jogo tomou durante seu degradingar, todavia, os jogadores, incumbidos de agir de tal maneira, não alteram suas ações, sendo assim, jogam um jogo que, no limite, não existe.

## O FUTEBOL ENQUANTO SIMULACRO: A FUNCIONALIZAÇÃO EM SOBREPOSIÇÃO À REPRESENTAÇÃO

Com a tentativa de tornar o jogo o mais próximo possível à vitória, estimulando movimentações e posicionamentos advindos das análises antecedentes, explorando defeitos do adversário e qualidades da própria equipe, é formulado um jogo hiper-real. Isso porque não se leva em consideração as imprevisibilidades que do jogo podem emergir: dialoga-se com padrões e não com surpresas que podem surgir. Fato é, entretanto, que a boa intenção dos treinadores, um tipo de paixão pelo real como disse Badiou (2011), buscando extrair ao máximo as possibilidades de acontecimentos dos jogos, a fim de minimizar os erros de suas equipes, acarreta uma passagem do jogo enquanto simulação para simulacro, retomando os termos de Baudrillard (1991).

Se a simulação se configura como sendo a suspensão de uma realidade, atrelada ao conhecimento de que há uma realidade concreta a qual se está inserida; o simulacro se caracteriza pelo expurgamento de uma realidade, desconsiderando o tangível em que se está imerso. Em outras palavras, enquanto na simulação se tem o discernimento de que há uma realidade maior que envolve os atos, o simulacro se caracteriza pela perda de referências, pois não há uma relação fidedigna entre realidade e simulacro, somente signos descontextualizados de um real (BAUDRILLARD, 1991).

Nesse sentido, o jogo, ao suspender a realidade, inaugura um novo mundo: o mundo do jogo. Por conter regras específicas e se basear em estruturas próprias, o mundo do jogo tem suas peculiaridades (Freire, 2002). Sendo assim, ao passo que os jogadores/as trazem seus conhecimentos da vida vivida, os articulam com as (re)organizações que se dão durante o jogo. Dessa maneira, há um embate entre a subjetividade que quem joga expressa com a imanência do jogo (SCAGLIA, 2011; 2017; SCAGLIA et al., 2021).

Destarte, ao passo que somos cúmplices de um jogo/esporte protagonizado pelo imperativo do modelo de jogo e somente funcionalizado pelos jogadores, há dúvidas se o caráter simulatório inerente a todos os jogos é levado em consideração. A realidade que é expressa pelas (re)organizações dos jogos, considerando o modelo de jogo como o guia para o ato de jogar, não tem validade como norteador do jogar, uma vez que o modelo de jogo impera na influência das ações dos jogadores/as, se distanciando do que Garganta (1997) pregou: o modelo de jogo se encontra em comunhão à percepção e ação dos/as jogadores/as.

Como consequência, pode se concluir que, ao invés de ser visto como uma simulação, o jogo/esporte, na contemporaneidade, é jogado como se simulacro fosse usando os termos de Baudrillard (1991). Se se ignora a imprevisibilidade das emergências advindas da complexidade em virtude do imperativo do modelo de jogo, a relação com a realidade inexistente, ou seja, o ato de jogar não é pautado nas demandas reais do jogo, mas se relaciona com uma hiper-realidade fundada no modelo de jogo. O jogo vira simulacro quando perde suas referências nas emergências organizacionais.

Isso se deve ao fato de o treinador, visando o melhor para sua equipe, acompanhado de sua comissão técnica, investigar ao máximo os possíveis cenários da partida. Dessa maneira, porém, cria-se um jogo hiper-real para seus jogadores, uma vez que, quando jogam, suas ações são signos que estão desconectados das demandas que o mundo do jogo representa. Em decorrência disso, as ações dos jogadores são provenientes do jogo/esporte que atuam, já que estão padronizadas e disseminadas, entretanto, se entendemos o fenômeno Jogo do ponto de vista da complexidade, compreendendo que cada Jogo tem sua peculiaridade, nunca havendo uma possível

repetição (SCAGLIA, 2011), os jogadores/as deverão estar preparados para resolver os problemas reais que emanam do jogo, por isso, se se inserirem na hiper-realidade estarão descolados da realidade.

Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Dessa forma, se o ambiente de jogo tem como elementos básicos a representação, o desafio, o desequilíbrio e a imprevisibilidade (SCAGLIA *et al.*, 2015), põe-se em dúvida a legitimação do jogar nesse ambiente. A incerteza decorre do fato de, apesar de a representação estar implícita no ato de jogar, a subjetividade de quem joga é marginalizada em comparação a operacionalização das ações previstas no modelo de jogo. Nessa direção, o desafio que todo jogo apresenta não é sentido pelo/a jogador/a, já que, fechado no modelo de jogo, não está aberto a interpretação dos problemas que não constavam na estratégia pensada anteriormente. Assim sendo, não há desequilíbrios gerados, pois não há abertura para os riscos existentes no jogo e, também, o/a jogador/a não se desenvolve, uma vez que não leva em consideração a imprevisibilidade que acomete o jogo, somente a concretude do modelo de jogo.

### **SOBREVOANDO À CONCLUSÃO: DA NÉVOA AO NEVOEIRO**

O simulacro em que estamos imersos na sociedade contemporânea depende de uma concepção do local como um hiperespaço. Esse conceito é usado para expressar a autorepresentação dos signos vivenciados na atualidade: não há mais relação com a realidade, ou seja, esse local se demonstra mais real que a realidade pode ser, por isso, os signos, ali, imperam (BAUDRILLARD, 1991).

Para Jameson (2000), o hiperespaço, ao ser produzido por signos que fomentam a hiper-realidade atrelada uma saturação, fragmentação e justaposição dos espaços, se constitui como um ambiente desorientador, tornando dificultoso localizar-se e organizar-se perceptivelmente. Nesse sentido, ele exemplifica o *shopping center* como um hiperespaço, dado seu caráter totalizante, uma vez que visa suprir todas as necessidades dos indivíduos neste local. Somado a isso, a organização das lojas, corredores e saídas, imersos em uma iluminação e climatização promovem não só uma desorientação da noção de dia/noite, mas também induzem ao desejo do local: um desenfreado desejo de se consumir. Dessa maneira, pode-se dizer esse é um não-lugar, conceito apresentado por Augé (1994) que denota não somente a falta de identidade e relação com a sociedade, mas, ao mesmo tempo, de algo passageiro, temporário e exclusivamente vinculado ao capital (WISNIK, 2018).

Ambiente como esses induzem a uma dificuldade de interpretar o ambiente em que se está inserido, uma vez que o ambiente é construído para induzir tal difusão. O irônico é constatar a incapacidade de discernir onde se está quando se vive em um

mundo em que a totalidade se encontra mapeada, atrelado a um excesso de informações e de imagens. Se no momento o mapa sobrepõe o mapeamento, ou seja, se a facilidade de se recorrer ao mapa rompe com a necessidade de se mapear onde se encontra, a possibilidade de intervenção é cortada pela raiz. Dessa forma, uma vida alienante é cada vez mais vivida pela sociedade, ao passo que para se alterar o meio em que se vive e, dessa forma, exercer a cidadania, é pré-requisito a capacidade de interpretá-lo (VIEIRA, 2020b).

Por situações como essas, autores como Bauman (2014) expressam uma preocupação ao decretar o “fim do futuro”, já que acreditam que a possibilidade de se imaginar soluções diferentes das que são dadas de maneira obscena na sociedade contemporânea se mostram cada vez mais raras, uma vez que nos encontramos talhados em uma relação de direta relação com os objetos mundanos, incapazes de proporcionar tempo e espaço para a uma percepção eficaz da realidade.

Nessa linha, Crary (2016) expõe como a uniformização dos comportamentos provocados pelas ações fomentadas na pós-modernidade, como exemplo os hiperespaços idênticos em diversos lugares do mundo, provocam a formação do “homem genérico”, aquele que não apresenta uma peculiaridade, já que se relaciona com uma cidade padronizada nos moldes da pós-modernidade. Atrelado a isso, ele acrescenta não só que um turista já se sente familiarizado com o local que está a conhecer, em função de ter a possibilidade de conhecê-lo pela internet, mas também, a definição por este local está diretamente vinculada à possibilidade de se produzir imagens dele, podendo, por vezes, essa ânsia por se expor em contato com este local anular a experiência de se conhecer um distinto ambiente.

De certa maneira, o futebol atual apresenta similaridade com esta forma de se relacionar com o novo. O hiper-realismo expresso no jogo/esporte contemporâneo, tendo uma notável influência dos treinadores, busca a formação de um jogo que possibilite sua mensuração a *posteriori*. Em outras palavras, da mesma forma que a experiência fotográfica antecede propriamente a experiência vivencial com novo local que o turista se aproxima, o jogo é jogado pelas orientações produzidas anteriormente às demandas organizacionais do jogo, uma vez que somente dessa maneira é possível analisá-lo com critérios definidos. Porém, se o indivíduo aniquila sua experiência como turista ao colocar como prioridade o retrato do local, o jogador/a não experiencia, não sente, não dialoga com as emergências do jogo, já que a fotografia foi tirada anteriormente. Um quadro de Andreas Gursky.

Tendo isso em vista, o campo de jogo do futebol dos dias atuais é, a partir de Jameson (2000), um hiperespaço: nele, os/as jogadores/as expressam os comportamentos combinados, ocupando os espaços e produzindo ao mesmo tempo uma fragmentação (através da função de cada um) e uma justaposição (pois todas as funções somadas geram o funcionamento do sistema). Porém, a simples soma das funções não permite a intervenção adequada, dada a imprevisibilidade que o jogo exprime. Se o homem contemporâneo para Crary (2016) caracteriza-se por ser genérico, o jogador, a partir dessa visão, também, atualmente, é formado para o mesmo intuito.

Isso porque em um mundo rodeados de mapas a interpretação e intervenção se mostram cada vez mais suprimidas, já que não há necessidade de reflexão se está tudo dado (VIEIRA, 2020b). Mapas, esses, que no futebol são desenhados pelo numeroso departamento de análise de jogo. Os relatórios com as análises da equipe e dos adversários, apesar de serem minuciosos, vão, paulatinamente, excluindo a possibi-

lidade de se imaginar soluções, já que a interpretação não é estimulada: se os dados já trazem todas as minúcias, não há sentido em imaginar para se ter o discernimento sobre o jogo.

Isso delega ao jogo a condição de *não-lugar*: a falta de representação por parte de quem joga em detrimento à exposição, fomenta a formação de um local com exclusiva relação com o trabalho, ou seja, não há uma identidade formada pelo ser-do-jogo, nem um significado real ao que é feito. Diferentemente, do lugar, em seu sentido antropológico, uma vez que guarda memórias, afetos e pertencimento (AUGÉ, 1994), o futebol contemporâneo se relaciona inexoravelmente com os comportamentos que devem ser realizados para o bom funcionamento da equipe, sem levar em consideração a subjetividade daquele/a que joga. Por isso, o jogador-genérico é marca flagrante.

Se o fenômeno Jogo, como citado no início, se associa a nevoa em função de seu caráter dinâmico e desprovido de nitidez, o jogo/esporte atual, dada suas alterações, se mostra a quem joga atualmente com essas características de maneira mais intensa, provocando um ambiente mais difuso. Isso decorre de uma influência demasiada dos treinadores na preparação para os jogos, tendo um caráter excessivamente nordestor no ato de jogar de seus jogadores, como alerta Scaglia (2021).

Em função disso, a partir dos conceitos de Baudrillard (1991) o jogo vai sendo compreendido – ao não ser compreendido – como simulacro, ou seja, os jogadores não estão em contato com as demandas emergentes do jogo. Isso está atrelado à quantidade assombrosa de informações vinculadas às ações dos jogadores, acarretando na falta de necessidade do contato permanente com as (re)organizações que o jogo vai ter.

Dessa forma, se o jogo por ser ambiente de dúvida, incerteza e, portanto, nebulosidade, podendo se associar à imagem da névoa, o futebol contemporâneo se radicaliza: torna-se nevoeiro. Tal mudança acontece ao passo que não só no momento que se proporciona uma dinâmica mais veloz nas gotículas de água, mas também em decorrência de uma dificuldade maior para se enxergar o que se encontra a frente, segundo o Dicionário Enciclopédico Ilustrado Veja Larousse 24-Vol (2006). Sendo assim, apesar de Bradley et al (2013), Barnes et al (2014) e Zhou et al (2020) demonstrarem que o futebol tem, ao longo do tempo, apresentado mais intensidade nas ações dos/jogadores/as – o que gera a imagem do jogo como se fosse uma névoa mais intensa -, o futebol-nevoeiro não é fundado somente por esse aspecto: a dificuldade de se discernir o hiperespaço em que se está pisando é a protagonista para a emergência de uma névoa mais densa.

Dessa maneira, não se pode afirmar que a maior quantidade de *sprints* de curta duração são os responsáveis pela incapacidade de interpretação do jogo, mas sim, em decorrência da maciça quantidade de informações vinculadas pelo/a treinador/a ao jogador/a sobre o jogo, fazendo com que este que joga, extasiado de direções e desestimulado a se situar no campo de jogo, haja a partir do combinado. Como consequência, o jogo é formado pelas hiperações dos jogadores visando o melhor desempenho para a equipe, mas pouca – ou nenhuma – reflexão sobre elas.

Claramente, o verdadeiro hiperespaço agora é a nuvem, o espaço global da comunicação ininterrupta, ambiente profundamente imersivo e sem recuos perceptivos, e todo mediado por dispositivos tecnológicos de uso cotidiano que se infiltraram em cada segundo da nossa vida, 24 horas por dia, 7 dias da semana. Dentro dessa imensa nuvem o céu é sempre branco acinzentado, e não mais azul ou preto, e

o tempo não pendula mais entre os momentos de luz e de sombras, ou as horas de trabalho e as de ócio, lazer e repouso, como mostra Crary. Dentro do nevoeiro contemporâneo estamos expostos permanentemente, como numa vigília, a uma luz intensa e difusa, ao clarão de uma “névoa cerrada”. Aqui, toda a variação climática que pode ocorrer não é de intensidade de luz, mas de ventos e de raios, provocando mais ou menos turbulências. (WISNIK, 2018, p. 305).

Em função disso, o treinador se coloca na posição do construtor do mapa para o simples segmento daquele que joga. Por isso, ele se coloca na posição de “intérprete” do jogo, enquanto o/a jogador/a realiza essas impressões. Como consequência, tendo os jogadores desempenhando o combinado incessantemente, o nevoeiro se funda da consequente incapacidade de um recuo perceptivo para conseguir agir autonomamente, lidando com as reais demandas do jogo, através das “poéticas do embaçamento e do retardamento”.

Sendo assim, portanto, apesar de a arte se colocar como uma alternativa para clarear o nevoeiro, esperar, por exemplo, a revolta de Camus (2018) no ato de jogadores/as (SANDOVAL et al., 2023) na atualidade se estabelece no plano da ingenuidade. Considerando que nos encontramos em uma época em que os mapas dos treinadores impossibilitam o emancipado mapeamento daqueles que jogam, a má-fé que conceitua Sartre (2015) é vista com muita mais frequência.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9ª ed., São Paulo: Papirus Editora, 1994.
- BADIOU, Alain. El siglo. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- BARNES, Chris. The evolution of physical and technical performance parameters in the English Premier League. *International journal of sports medicine* (Georg Thieme Verlag KG Estugarda), v. 35, n. 13, p. 1095-1100. Nova Iorque, 10 jul. 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. 1ª ed., Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAUMAN, Zigmund. Modernidade líquida. 1ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014
- BRADLEY, Paul; CARLING, Christopher; DIAZ, Antonio Gomez; HOOD, Peter; BARNES, Chris; ADE, Jack; BODDY, Mark; KRUSTUP, Peter; MOHR, Magni. Match performance and physical capacity of players in the top three competitive standards of English professional soccer. *Human movement Science*, v. 32, n. 4, p. 808-821. 2013.
- CAILLOIS, Roger. Os jogos e os homens. 1ª ed., Lisboa: Portugal, 1990.
- CAMUS, Albert. O homem revoltado. 12ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2018.
- CRARY, Jonathan. 24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono. 1ª ed., São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DERRI, Alana. Elementos da sociedade hiper-real em “her”. *Revista Café com Sociologia*, v. 9, n. 1, p. 14-26. Maceió, jan./jul. de 2020.
- DOLL JÚNIOR, Willian. Currículo: Uma perspectiva pós-moderna. 1ª ed., Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- FREIRE, João Batista. O Jogo: entre o riso e o choro. 1ª ed., Campinas: Autores Associados, 2002.

- GARGANTA, Julio. Modelação táctica do jogo de Futebol: estudo da organização da fase ofensiva em equipas de alto rendimento. 1997. 325f. Tese de Doutorado (Educação Física) - Universidade do Porto- FCDEF, Porto-Portugal, 1997.
- GIDDENS, Antony. As consequências da modernidade. 5ª reimpressão ed. (1 março 1991), São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- Dicionário Enciclopédico Ilustrado Veja Larousse 24-Vol. 1ª ed. São Paulo: Editora Abril, 2006.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. 1ª ed., São Paulo: Ática, 2000.
- JENCKS, Charles. The Post-modern Reader. New York: St. Martin's, 1992.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade de julgar. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Ed. São Francisco, 2016.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. 12ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MURICY, Katia. O sublime e a alegoria. Revista O que nos faz pensar (PUC-RIO), v. 16, n. 21, p. 39-52. Rio de Janeiro, jul. de 2007.
- OLIVEIRA, Fabiano Vieira. "Conhecendo o simulacro". Caligrama (São Paulo. Online), v. 1, n.1, 2005. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2005.61336>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/viewFile/61336/64276>. Acessado em: 07/06/2023.
- SAFATLE, Vladimir. Do sublime capitalista e das ruínas. Revista Cult. Editora Bregantini, v. 120, p. 51-54. São Paulo, dez. de 2007.
- SANDOVAL, Gabriel Orenga; LEONARDO, Lucas; SILVA, Luis Felipe Nogueira; SCAGLIA, Alcides José. A ética da revolta de Albert Camus e o ato de jogar : aproximações teórico-filosóficas com a atuação do jogador no fenômeno "jogo". Cuadernos de Filosofía Latinoamericano, [S. l.], v. 44, n. 129, 2023.
- SARTRE, Jean Paul. O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica. 24ª ed., Campinas: Editora Vozes, 2015.
- SCAGLIA, Alcides José. O futebol e as brincadeiras de bola com os pés. 1ª ed., São Paulo: Phorte, 2011.
- SCAGLIA, Alcides José. Pedagogia do Jogo: O processo organizacional dos Jogos Esportivos Coletivos enquanto modelo metodológico para o ensino. Journal of Curriculum Studies, [S. l.], v. 49, n. 2, p. 27–38, 2017.
- \_\_\_\_\_. Pedagogia, Futebol e... Rua. 1ª ed., Goiania: Talu Esporte Educacional, 2021.
- \_\_\_\_\_. ; REVERDITO, Riller; SANTOS, Marcos; GALATTI, Larissa Rafaela. O processo organizacional sistêmico, a pedagogia do jogo e a complexidade estrutural dos jogos esportivos coletivos: uma revisão conceitual. In: LEMOS, K. L. M.; GRECO, P. J.; MORALES, J. (Orgs.) 5º CONGRESSO INTERNACIONAL DE JOGOS DESPORTIVOS. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- SCAGLIA, Alcides José.; SILVA, Luis Felipe Nogueira; LIMA JUNIOR, João Bosco; GOES, Alberto Lobato; MACHADO, João Claudio. Pedagogia do jogo: bases conceituais e epistemológicas. In: E. I. SILVA, , P. A SILVA. (Orgs.) A cultura e a pedagogia da rua nas aulas de Educação Física escolar: implicações para prática docente. São Paulo: Alexa Cultural, 2021.
- SCHILLER, Friedrich. A educação estética do homem: numa série de cartas. 3ª ed., São Paulo: Iluminuras, 1995.
- TEODORESCU, Leon. Problemas de teoria e metodologia nos jogos desportivos. 1ª ed.,

- Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- VIEIRA, Tuca. As coisas como elas são. Revista ARA, v. 9, n. 9. São Paulo, 01 jun 2020a.
- VIEIRA, Tuca. Salto no escuro. 1ª ed., São Paulo: N-1 Edições, 2020b.
- WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporânea. 1ª ed., São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- ZHOU, Changjing.; GÓMEZ, Miguel-Ángel.; LORENZO, Alberto. The evolution of physical and technical performance parameters in the Chinese Soccer Super League. *Biology of sport*, v. 37, n. 2, p.139-145, 11 fev. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5114/biolSport.2020.93039>. Disponível em: <https://www.termedia.pl/The-evolution-of-physical-and-technical-performance-parameters-in-the-Chinese-Soccer-Super-League,78,39891,0,1.html>. Acessado em: 07/06/2023.
- ZIZEK, Slavoj. Bem-vindo ao deserto do Reall: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. 1ª ed., São Paulo: Boitempo, 2003.

**GABRIEL ORENGA SANDOVAL**

Bacharel em Ciências do Esporte pela Faculdade de Ciências Aplicadas da Universidade Estadual de Campinas (FCA/UNICAMP). Atualmente, é mestrando em Educação Física e Sociedade pela Faculdade de Educação Física da FEF/UNICAMP. Integrante do Laboratório de Estudos em Pedagogia do Esporte (LEPE).

*<http://lattes.cnpq.br/9986691932220266>*

**ALCIDES JOSÉ SCAGLIA**

Livre Docente em Pedagogia do Esporte e Pedagogia do Jogo pela UNICAMP. Doutor em Pedagogia do Movimento pela UNICAMP. Mestre em Pedagogia do Esporte pela UNICAMP. Licenciado e Bacharel em Educação Física pela UNICAMP. Atualmente, é professor associado na Faculdade de Ciências Aplicadas (FCA-UNICAMP) no curso de Ciências do Esporte. Co-responsável pelas pesquisas do LEPE.

*<http://lattes.cnpq.br/6052868681786447>*

# POESIA NOIGANDRES NA GRÃ-BRETANHA: POÉTICAS DE RETAGUARDA

---

## NOIGANDRES POETRY IN GREAT BRITAIN: ARRIÈRE-GARDE POETICS

---

**André Camargo Thomé Maya Monteiro**  
**Rogério Camara**

---

POESIA CONCRETA  
CIRCULAÇÃO  
INTERNACIONALIZAÇÃO  
ARTE MODERNA

No presente artigo, buscamos apresentar alguns dos antecedentes que viabilizaram o projeto de exportação da poesia concreta brasileira, do grupo Noigandres, para a Inglaterra e Escócia, nos anos 1960. Pesquisas recentes evidenciam a exemplaridade da poesia concreta brasileira para os poetas concretos desses países, mas, ao mesmo tempo, acabam por ofuscar o protagonismo do grupo paulista ao tratar a chegada da poesia concreta às ilhas como acaso do destino. Essas pesquisas costumam considerar que a primeira publicação sobre poesia concreta na Grã-Bretanha foi motivada por uma carta do poeta português E. M. de Melo e Castro ao *The Times Literary Supplement* (TLS) em resposta a um artigo que discorre sobre experimentações poéticas sem mencionar a poesia concreta. Diferentemente desses trabalhos, buscamos evidenciar algumas características do projeto Noigandres que reverberaram naquele contexto, bem como analisamos algumas das suas condições de importação.

---

CONCRETE POETRY  
CIRCULATION  
INTERNATIONALIZATION  
MODERN ART

In this paper, we intend to present some of the antecedents that enabled the project of the “Noigandres” group of exporting Brazilian concrete poetry to England and Scotland in the 1960s. Recent approaches in the literature document the exemplarity of Brazilian concrete poetry for concrete poets in these countries, but, simultaneously, they end up overshadowing the role of the group by treating the arrival of concrete poetry in the islands as a matter of chance. These studies usually consider that the first publication on concrete poetry in Great Britain was motivated by a letter from the Portuguese poet E. M. de Melo e Castro to *The Times Literary Supplement* (TLS) in response to an article that discusses poetic experiments without mentioning concrete poetry. Unlike these approaches, this paper emphasizes certain characteristics of the Noigandres’ project that reverberated in that particular context, and also analyzes some of its import conditions.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

## MENSAGEM NA GARRAFA

O trabalho de maior fôlego voltado ao tema da poesia concreta na Inglaterra e na Escócia foi conduzido pelo pesquisador Greg Thomas na tese de doutorado intitulada *Concrete Poetry in England and Scotland 1962-75: Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard and Bob Cobbing*. No início do capítulo dois da tese, *Concrete Foundations*, que discute a gênese do movimento da poesia concreta na Grã-Bretanha, Greg Thomas afirma que a primeira publicação sobre poesia concreta na Grã-Bretanha foi motivada em resposta a um artigo do periódico *The Times Literary Supplement (TLS)*, intitulado *Poetry, Prose and the Machine*, de 4 de maio de 1962. O referido artigo discorre sobre experimentações poéticas sem mencionar a poesia concreta. O poeta português E. M. de Melo e Castro, ao se deparar com o artigo, escreveu, em resposta, uma carta que foi publicada em 25 de maio de 1962, no TLS, como vemos a seguir (CASTRO, 2013, p. 185):

Senhor Diretor

Li com muito interesse o artigo “Poesia, Prosa e a Máquina” de um correspondente especial, publicado no número de 4 de maio do seu jornal, mas não posso deixar de ficar surpreendido por ele não ter mencionado o cada vez mais importante movimento da Poesia Concreta que, sendo oriundo do BRASIL, chega agora a Portugal. De fato, a Poesia Concreta é uma bem-sucedida experiência de escrita ideogramática ou diagramática e de criação poética, precisamente nas linhas referidas pelo seu correspondente.

Este tipo de experiência propõe-se substituir o método tradicional da comunicação descritiva por um modo visual compacto e ideogramático de criar e comunicar relações complexas e sutis entre ideias, imagens, palavras, coisas etc. A Poesia Concreta está a despertar uma onda de interesse tanto no Brasil como em Portugal, especialmente entre os jovens e os mais avançados poetas.

E.M. de Melo e Castro

Estrada da Floresta nº18

Covilhã Portugal

1. No original: “Portugal de Melo e Castro writes ideogrammes and objecto poemático and also to TLS 250562 re computer poems and concrete: his letter results in concrete in Britain (Edwin Morgan who wrote Castro: Ian Hamilton Finlay: Anselm Hollo: myself)”.

Mais adiante, Greg Thomas, em sua tese, afirma que “a prática da poesia concreta na Inglaterra e na Escócia deriva em grande parte de vários encontros independentes com esta carta” (THOMAS, 2013, p. 33, tradução nossa). Na mesma direção, a Professora Associada do *Centre of Latin American Studies* da Universidade de Cambridge, Viviane Carvalho da Annuniação, também pesquisadora do tema, valida a percepção de Greg Thomas, ao afirmar que a “carta não passou despercebida por poetas oriundos das ilhas britânicas que, imediatamente, fizeram contato com Melo e Castro e com os membros do grupo Noigandres” (ANNUNCIÇÃO, 2015, p. 61). Essa percepção não é muito diferente da que havia nos anos 1960; na verdade, ela se funda nas próprias percepções do período. Na cronologia da poesia concreta escrita por Dom Sylvester Houédard e publicada no catálogo da exposição “Between Poetry and Painting”, de 1965, encontramos a seguinte entrada para o ano de 1962: “Portugal de Melo e Castro escreve ideogrammes e objecto poemático e para TLS 250562 re poemas de computador e concreta: sua carta resulta no concreto na Grã-Bretanha (Edwin Morgan que escreveu para Castro: Ian Hamilton Finlay: Anselm Hollo: eu mesmo)” (HOUÉDARD, 1965, s/n)<sup>1</sup>.

2. “Libertando a mente” [tradução nossa].

3. No original: “Is there a direct relationship, between the growth of human knowledge and the decline in humanity’s ability to handle what it knows?”. (WILLETT, 1962, p. 193).

4. A teoria da informação, ou teoria matemática da comunicação, desenvolvida por Claude Shannon e Warren Weaver, tem como marco a publicação do artigo *A Mathematical Theory of Communication*, escrito por Claude Shannon em 1948. No entanto, as discussões sobre a teoria só ganharam folego na década de 1960, com os avanços tecnológicos.

5. “Pesquisa e a biblioteca do futuro” [tradução nossa]. Escrito por D. J. Foskett, bibliotecário e cientista da informação. Especialista em sistemas de classificação, foi o responsável pelo sistema implementado pelo instituto de educação da University of London.

6. “Mecanização na lexicografia” [tradução nossa]. Escrito por R. A. Wisbey, pesquisador que se dedicava ao incipiente campo da tecnologia de computação e da informação aplicadas à literatura e linguagem de pesquisa e ensino.

7. “Armazenamento eletrônico e busca” [tradução nossa]. Escrito por Ralph R. Shaw, bibliotecário e inventor. Foi presidente da maior organização profissional para bibliotecários nos Estados Unidos, American Library Association (ALA).

8. “Os tipos de máquinas agora em uso” [tradução nossa]. Escrito por Andrew D. Booth, engenheiro elétrico e pesquisador da área de ciência da computação. Desenvolveu memória de tambor magnético para computadores e construiu um dos primeiros computadores na Inglaterra, na Universidade de Londres.

No mesmo ano, no livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*, publicado pelo grupo Noigandres, essa história parece ser contada de maneira diferente, como se lê na entrada de 1963 que se encontra no apêndice sinopse do movimento da poesia concreta: “A. De Campos entra em contato com Ian Hamilton Finlay (revista *Poor. Old. Tired. Horse*) e Edwin Morgan, que lançam a poesia concreta na Escócia” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2014, p. 267).

Desconsiderando a narrativa construída pelos poetas Noigandres, os trabalhos recentes que buscam filiar a poesia concreta britânica à poesia concreta brasileira, portanto, sempre começam do mesmo ponto de partida. Partem do pressuposto de que a curiosidade despertada pela carta teria motivado alguns poetas britânicos a entrarem em contato com E. M. de Melo e Castro, que, por sua vez, os colocou em contato com os poetas Noigandres. De fato, a carta teve um papel fundamental, o que é confirmado por variadas fontes. No entanto, essa descoberta poética do Brasil parece obliterar os esforços empreendidos pelo trio de poetas brasileiros em internacionalizar sua produção poética e teórica, que começaram muito antes de sua chegada às Ilhas Britânicas.

Cabe pontuar que E. M. de Melo e Castro, o autor da carta, relativizou seu efeito ao afirmar que “este acontecimento complementou o trabalho realizado pelos próprios poetas do grupo NOIGANDRES, principalmente as numerosas viagens transcontinentais de Haroldo de Campos que resultaram na implantação mundial da Poesia Concreta...” (CASTRO, 2013, p. 186). De modo similar, na sinopse do movimento da poesia concreta, publicada no livro *Teoria da Poesia Concreta*, lê-se, no ano de 1959: “março: Haroldo de Campos viaja à Europa. Divulga a poesia concreta brasileira e estabelece (ou renova) contatos...” (A. de CAMPOS; H. de CAMPOS; PIGNATARI, 2014, p. 264).

## ANTECEDENTES

No começo da década de 1960, mais precisamente no dia 23 de março de 1962, o *Times Literary Supplement* (TLS), anunciou que, dali em diante, publicaria uma série de artigos especiais intitulada *Freeing the mind*<sup>2</sup>. Segundo o editorial que apresenta a série, escrito por John Willett (1962, p. 193, tradução nossa), os seis artigos tinham como proposta abordar a “relação entre o crescimento do conhecimento humano e o declínio da habilidade humana em gerenciar o que conhece”<sup>3</sup>. A sequência de artigos publicados pelo TLS discute — mas, sobretudo, apresenta — o estado da arte de pesquisas técnico-científicas voltadas aos possíveis usos de novas tecnologias em prol de uma organização mais eficiente do trabalho intelectual e de pesquisa. Resumidamente, todos os textos lidam com teoria da informação, ou ainda, quantificação, armazenamento e comunicação da informação. Ainda, conforme o editorial, os textos especulariam sobre a possibilidade das então novas tecnologias libertarem a mente do trabalhador intelectual frente a uma produção de conhecimento cada vez mais massiva, mecânica e fragmentada.

Os cinco primeiros autores da série discutem quase que estritamente os avanços tecnológicos, em si, sempre balizados pela teoria da informação<sup>4</sup>, a saber: o primeiro<sup>5</sup>, *Research and the library of the future*, discute o avanço nos sistemas de indexação; o segundo<sup>6</sup>, *Mechanization in Lexicography*, discute o uso de computadores no campo da lexicografia; o terceiro<sup>7</sup>, *Electronic storage and searching*, discute o uso de computadores em sistemas de busca e armazenamento de material impresso; o quarto<sup>8</sup>, *The kinds of machines now in use*, discute e classifica algumas tecnologias em uso no

9. “O futuro da máquina de tradução” [tradução nossa]. Escrito por Yehoshua Bar-Hillel, pesquisador da área de linguística formal, pioneiro em pesquisas sobre tradução automática. Foi fundador do departamento de Filosofia da ciência da Universidade Hebraica de Jerusalém.

10. “O novo olho do intelecto” [tradução nossa]. Escrito por Margaret Masterman, pesquisadora da área de linguística computacional, pioneira em pesquisas sobre tradução automática. Foi fundadora do Cambridge Language Research Unit, Cambridge.

11. No original: “In this article I wish to suggest another quite different use for the digital computer in this non-numerical data-processing field, namely, its potential use not as a tool but as a telescope.”

12. No original: “When computers have been programmed to nose out more new mathematical proofs, when one-pack patiences [comentário nosso: “one-pack patiences” pode ser uma alusão ao jogo de cartas conhecido como “solitaire” ou “paciência”. Como houve dúvidas quanto a essa referência, optou-se por manter uma tradução literal no corpo do texto e indicar aqui essa observação] have been mechanically played to simulate the nature of a control system, when a computer is used, but reliably (as it will be), to paint pictures and write poems, and equipped with a machine-sized thesaurus to translate and therefore comparatively to identify differences of context in metaphysical and theological statements in different languages. when all this happens, will the programmer, the analytical wielder of this new mathematical paintbrush, be an artist, or will he be a scientist.”

13. O poeta Edwin Morgan, alguns anos depois, em 1965, já em sua fase concreta, por assim dizer, tentará simular alguns dos procedimentos da poesia efetivamente computacional próximas aos experimentos do grupo de Max Bense, descritas anteriormente no artigo *Poetry, Prose and the Machine*. Dom Sylvester também irá explorar o campo da tecnologia em seus *typestracts*.

campo da linguística e do processamento de informações; e o quinto<sup>9</sup>, *The future of machine translation*, discute o uso de máquinas no campo da tradução.

O sexto artigo<sup>10</sup>, que supostamente seria o último da série, escrito por Margaret Masterman, *The intellect's new eye*, expande a discussão para além do estado da arte das tecnologias da época ao trazer uma visão mais abrangente e especulativa sobre o futuro do uso do computador. A autora inicia a argumentação declarando que, ao contrário da direção tomada pelos artigos anteriores da série, tinha como “desejo sugerir outro uso bem diferente para o computador digital neste campo de processamento não numérico de dados, a saber, seu uso potencial não como ferramenta, mas como telescópio” (MASTERMAN, 1962, p. 284, tradução nossa)<sup>11</sup>. Segundo a pesquisadora, o telescópio, mais do que uma ferramenta, foi responsável por criar uma visão de mundo. Ao final do texto, busca ainda criar uma ponte com o campo das artes, uma discussão mais próxima ao escopo editorial usual do TLS. Ainda partindo de uma visão da teoria da informação, Margaret Masterman, com muito otimismo em relação aos avanços técnico-científicos, encerra o texto com a seguinte provocação:

Quando os computadores forem programados para descobrir mais do que meras evidências matemáticas, quando os pacotes de paciências forem manipulados mecanicamente para simular a natureza de um sistema de controle, quando um computador for usado, mas de forma confiável (como será), para pintar imagens e escrever poemas, e equipado com um dicionário de sinônimos do tamanho de uma máquina para traduzir e, portanto, comparativamente, identificar diferenças de contexto em declarações metafísicas e teológicas em diferentes línguas, quando tudo isso acontecer, o programador, o portador analítico deste novo pincel matemático, será um artista, ou será ele um cientista?” (MASTERMAN, 1962, p. 284, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Dando continuidade à série, um último artigo, *Poetry, Prose and the Machine* (WILLETT, 1962, p. 310) não assinado e que não havia sido previamente anunciado, é publicado no dia 4 de maio de 1962. Com um discurso mais próximo ao do artigo anterior, o texto objetivava criar um paralelo entre a teoria da informação e a escrita, literatura. O ensaio começa descrevendo algumas das experiências de Max Bense<sup>13</sup>. Cabe destacar que, em 1959, Haroldo de Campos já havia publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* o artigo *A nova estética de Max Bense*, que introduziu o pensamento bensiano para o público no Brasil e, talvez (WOLFSON, 2015, p. 83), nas Américas.

*Freeing the mind*, do TLS, colocava em pauta os avanços na teoria da informação, tema caro aos poetas do grupo Noigandres. A discussão, que no Brasil era trazida pelos próprios poetas concretos de São Paulo, estava igualmente em destaque nos artigos do TLS; em particular, nos dois últimos da série. Possivelmente, E. M. de Melo e Castro, já na ocasião, sabia sobre as articulações teóricas do grupo paulista. Nesse sentido, é possível vislumbrar os motivos que teriam motivado o poeta português a identificar a omissão e escrever uma carta que viria a desempenhar um papel importante na disseminação da poesia concreta na Grã-Bretanha. Nessa contextualização, a carta parece encontrar uma medida mais acurada de sua importância.

Dessa discussão, o que realmente importa é que algumas das bases teóricas da vertente da poesia concreta do grupo Noigandres já eram muito provavelmente partilhadas pelos futuros poetas concretos da Grã-Bretanha. Esses poetas estavam ali,

14. Ao longo de sua trajetória o TLS publicou textos inéditos de Roland Barthes, Saul Bellow, John Updike, Muriel Spark, Chinua Achebe, Patricia Highsmith, Umberto Eco, Susan Sontag, Martin Amis, Martin Scorsese, Kristen Roupenian, Lee Child etc. Também publicaram poemas inéditos de Thomas Hardy, W. H. Auden, Robert Frost, Sylvia Plath, Philip Larkin, Joseph Brodsky, Paul Muldoon e Anne Carson, dentre outros.

15. Apesar de apresentar uma estrutura convencional de versos e rimas, o trabalho de Finlay já apresentava algumas das características que o aproximariam da poesia concreta, particularmente uma tendência a utilizar versos sintéticos. A temática de Orkney também foi persistente em seus trabalhos. Por fim, há um uso de palavras do gaélico escocês como, por exemplo, partan em vez de crab, 'caranguejo'.

16. Em 1947, Edwin Morgan ingressa como professor assistente no departamento de letras. Morgan seguiu uma carreira acadêmica muito produtiva até o final da vida. Nas cartas, brinca que é o "The Times Literanonymy Shufflingment" (MORGAN; MCGONIGAL; COYLE, 2015, p. 46). A piada possivelmente se refere aos editoriais anônimos que eram prática da publicação, à época.

17. No original: "Sir Reading G S Fraser's anthology Poetry Now in Scotland one must differ from your reviewer's description of the book as giving a just picture of the present poetic scene The English scene perhaps but England is not Britain and Mr. Fraser claims that the poets represented are mainly those British poets who either began to write or who first properly discovered themselves during or after the Second World War and includes work by Irish Welsh and Scottish as well as English poets, Yet although the majority of the English poets represented were born after the First World War and began to publish after the Second only one of the seven Scottish poets in the book is in similar case Mr. Fraser has virtually ignored that younger generation of Scottish poets...".

lendo a carta de E. M. Melo e Castro, naquele exato momento, mesmo antes de terem contato com a poesia concreta propriamente dita. Afinal, a mera menção à poesia concreta não teria despertado interesse em Edwin Morgan, Dom Sylvester Houedard e Ian Hamilton Finlay, caso não houvesse, de suas respectivas partes, alguma familiaridade com os assuntos conexos discutidos em *Freeing the mind*, visto que a carta em si não apresenta a poesia propriamente dita e oferece informações muito vagas a seu respeito. Também não parece exagero especular que, tampouco teriam lido a carta ao leitor se não estivessem interessados nos assuntos debatidos no próprio artigo que ensejou o comentário do poeta experimental português. Ao que se sabe, E. M. Melo e Castro não tinha contato prévio com nenhum dos poetas escoceses. Tampouco gozava de fama, à época, algo que poderia motivar a leitura da carta. O endereço do poeta constava na própria publicação.

Aqui é importante pontuar que o TLS surgiu em 1902 como suplemento literário do importante jornal *The Times*, e, em 1914, se tornou uma publicação independente, mesmo que ainda produzida pelo mesmo grupo de mídia. O TLS desde sempre gozou do prestígio de seus colaboradores renomados.<sup>14</sup> Essa relevância atraía os jovens poetas da cena. Ian Hamilton Finlay, na edição de 9 de fevereiro de 1962, apenas alguns meses antes da publicação da carta de E. M. Melo e Castro, publicara o poema *Orkney*.<sup>15</sup> Dom Sylvester Houedard, em 18 de agosto de 1961, já era citado como fonte em uma resenha de livro. Edwin Morgan,<sup>16</sup> na década anterior, em 7 de maio de 1954, recebera elogios por seu trabalho de tradução da obra *Beowulf: A Verse Translation into Modern English*.

Em suma, não se trata aqui de afirmar que os futuros expoentes da poesia concreta endossavam completamente o periódico, com o qual mantiveram uma relação sabidamente conturbada, mas compreender que, de fato, eles tinham a consciência da relevância que o TLS tinha para a comunidade literária, principalmente de língua inglesa. As diferenças dos poetas de outros arquipélagos com o jornal inglês, TLS, ficam muito bem ilustradas em uma carta publicada em 1956 na seção de cartas do leitor, em resposta à resenha previamente publicada no jornal sobre uma antologia de poesia, *Poetry Now*, editada por G. S. Fraser, conforme o trecho a seguir:

Senhor,

Lendo GS Fraser Poetry Now na Escócia, deve-se divergir da descrição do livro feita por seu revisor de ter "dado uma imagem justa da atual cena poética". Da cena Inglesa, talvez; mas a Inglaterra não é a Grã-Bretanha, e o Sr. Fraser afirma que "os poetas representados... são principalmente os poetas Britânicos que começaram a escrever, ou que se descobriram adequadamente a si próprios, durante ou após a Segunda Guerra Mundial, e inclui obras de poetas Irlandeses, Galeses e Escoceses, bem como Ingleses".

No entanto, apesar da maioria dos poetas Ingleses representados terem nascido após a Primeira Guerra Mundial, e começarem a publicar após a Segunda, apenas um dos sete poetas Escoceses nesse livro estão em um caso semelhante. O Sr. Fraser praticamente ignorou que uma geração mais jovem de poetas Escoceses...<sup>17</sup> (SCOTT, 1956, p. 697, tradução nossa).

Mais adiante, na mesma carta, o poeta Edwin Morgan é citado como um dos exemplos dessa nova geração de poetas escoceses. Havia claramente uma frustração pela falta de reconhecimento dos poetas escoceses em relação aos poetas de língua inglesa,

particularmente em relação aos ingleses. Essa tensão aparece em muitos dos debates travados nas páginas do TLS.

### POÉTICAS DE RETAGUARDA

18. Guernsey, antiga região insular da Normandia, uma das Ilhas do Canal.

19. Ou vanguardas históricas.

Para o historiador Eric Hobsbawm (1994), a cena artística da Grã-Bretanha, pós-Segunda Guerra Mundial, foi pujante, notadamente após a década de 1950, quando Londres se transformou em um importante centro de atrações musicais e teatrais. No entanto, o historiador pontua que na literatura, campo onde antes das grandes guerras particularmente os ingleses se notabilizavam, não houve uma produção tão expressiva. Por último, Hobsbawm (1994, p. 647) destaca que, na poesia, os escritores irlandeses “mais que se impuseram contra o Reino Unido”. Acrescento que, no Reino Unido, não menos significativa, foi a imposição contra a Inglaterra feita pelos poetas escoceses. Não coincidentemente, a poesia concreta na Grã-Bretanha não tem início na Inglaterra. Os principais expoentes, Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan eram escoceses; Dom Sylvester Houédard era guernesiano.<sup>18</sup>

Essa relação entre centro e periferia foi apresentada por Marjorie Perloff no livro *O gênio não original* (2013), em um capítulo que trata justamente da poesia concreta do grupo Noigandres. Para tanto, a autora adapta e contextualiza, mesmo que de maneira breve, a discussão travada no livro *Les arrièrre-gardes au XXe siècle*, organizado por William Marx (2008). O conceito de retaguarda, explorado por diversos autores no livro de Marx, e defendido por Perloff, não é uma mera excentricidade, singularidade terminológica. Pelo contrário, o uso do termo abre um debate importante sobre a poesia concreta no Brasil em sua relação com as vanguardas, o que, por conseguinte, avança em direção ao próprio entendimento da poesia concreta no Reino Unido, devedora da primeira.

Conceitos como vanguarda, neovanguarda, retaguarda (da vanguarda), são muitas vezes utilizados de maneira intercambiável. O primeiro deles, vanguarda, é de grande amplitude semântica. Por essa razão, Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (2017), apresenta o conceito de movimentos históricos de vanguarda,<sup>19</sup> justamente para restringir seu emprego aos movimentos do início do século XX que tinham como horizonte a crítica institucional e a reintegração entre arte e vida. Bürger também delimita que a “ruptura radical com a tradição” operada pelas vanguardas históricas europeias não poderia ser reavivada, ou ainda, não poderia acontecer novamente por meio de uma segunda vanguarda (BÜRGER, 2017, p. 46). Portanto, para dar conta dos movimentos europeus ocorridos após a segunda guerra mundial, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, Peter Bürger adota o termo neovanguarda.

O diagnóstico feito por Bürger é de que o projeto das vanguardas históricas de aproximação entre arte e vida fracassou, o que acabou por relegar os movimentos artísticos posteriores, as neovanguardas, à indústria cultural e suas instituições. Ou ainda, o gesto de Duchamp se calcava na crítica ao suporte e ao próprio circuito artístico, que, ao ser reencenado pelas neovanguardas, se transmutaria em procedimento artístico, ancorado na adesão aos novos suportes e ao circuito artístico. Para o autor, os aparentes protestos das neovanguardas, apesar de apresentarem em suas obras uma pluralidade de procedimentos artísticos herdados das vanguardas históricas e até mesmo por eles expandidos, *grosso modo*, careceriam de autenticidade, de originalidade. Nesse sentido, Bürger argumenta:

20. No original: "avant-garde poetics".

Hoje, se um artista envia a uma exposição um tubo de estufa, de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos ready-made de Duchamp. Pelo contrário: enquanto o Urinol de Duchamp tencionava uma explosão da instituição arte (com suas formas específicas de organização, como museu e exposição), o expositor do tubo de estufa anseia para que sua 'obra' consiga ganhar entrada no museu. Assim o protesto vanguardista acaba por transformar-se em seu oposto (BÜRGER, 2017, p. 46).

Marjorie Perloff (2013, p. 679), no verbete poética da vanguarda,<sup>20</sup> que escreveu para o *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, já fazia oposição às teorias de Bürger. A pesquisadora afirma que as posições defendidas por Peter Bürger pecam por se basearem no trabalho de um artista, Duchamp, que sempre rejeitou seu pertencimento aos movimentos que Bürger considera originais em suas elaborações, a saber: o dadaísmo, o primeiro surrealismo e a vanguarda russa. Em síntese, Duchamp seria o exemplo do "gênio original" de que as próprias teorias de Bürger, vis-à-vis, seriam refratárias (PERLOFF, 2013, p. 693).

A tese defendida por Marjorie Perloff em o *Gênio não original*, já em seu título, vai de encontro ao trabalho de Bürger. Fugindo do caráter excessivamente restritivo apresentado em *Teoria da Vanguarda*, a autora investe em uma leitura das vanguardas mais próxima de seu sentido original, movimentos que estavam à frente do seu tempo, sempre buscando observar as permanências, e não as rupturas, de suas ideias ao longo do tempo. Para isso, Perloff defende o uso do conceito de retaguarda, conforme segue:

A dialética proposta é um corretivo útil, acredito, para as concepções costumeiras do que é vanguarda, seja como uma ruptura única como o mercado da arte burguesa, uma ruptura que não poderá jamais ser repetida — a tese de Peter Bürger — ou com uma série de rupturas, cada uma rompendo de modo mais decisivo com a outra anterior, como nos relatos, já apropriados pela sala de aula, dos movimentos de vanguarda do Futurismo ao Dada, ao Surrealismo, ao Fluxus, ao Minimalismo, ao Conceitualismo, e assim por diante. A segunda narrativa, ou narrativa do progresso, continua a assombrar a academia, mesmo agora que a vanguarda não é de modo algum um problema: refiro-me à premissa não declarada da teoria crítica de que a perspectiva dos globalistas iluminados, pós-colonialistas ou multiculturalistas sobre uma dada obra de arte ou movimento seja inerentemente mais 'avançada' do que a que veio antes (PERLOFF, 2013, p. 99).

Ao não adotar o termo neovanguarda, ou vanguarda, ao se referir à poesia concreta do grupo Noigandres, a autora afirma que "quando um movimento não é mais novidade, é o papel da retaguarda completar a sua missão, garantir o seu sucesso" (PERLOFF, 2013, p. 99). Em seguida, Perloff (2013, p. 99) acrescenta que o termo retaguarda não deve ser compreendido como "sinônimo nem com o de reação nem com o de uma nostalgia perdida e mais desejável; é, pelo contrário, a 'face oculta da modernidade'", tomando emprestada a expressão usada por William Marx.

O ponto que parece mais problemático na defesa feita por Perloff, é de que os objetivos entre retaguarda e vanguardas históricas fossem efetivamente os mesmos ou de que haveria uma relação grande de dependência dos movimentos do pós-guerra para com as vanguardas históricas. Cabe salientar que a afirmação assertiva de Perloff, de que o objetivo da retaguarda seria completar a missão da vanguarda, soa mais como uma frase de efeito em meio ao contexto apresentado. Ao longo do livro, percebe-se que essa sentença assertiva destoa do resto do texto e não representa, de maneira precisa, o pensamento da autora. No entanto, é importante apontar o equí-

**21.** Já a expressão retaguarda, de origem militar, pode ser lida sem a conotação pejorativa, que, como William Marx (2004, p. 8) enfatiza, não existe na realidade militar. Ainda cabe salientar que a mesma lógica se aplicaria ao uso do termo vanguarda, por ser igualmente de origem militar. O deslocamento do termo vanguarda, do sentido militar ao sentido estético, é tratado com mais detalhes no livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, de Antoine Compagnon (2014). Já no livro *Les arrières-gardes au XXe siècle*, organizado por William Marx, o deslocamento do termo retaguarda é tratado por diversos autores ao longo do livro.

**22.** Flüsser teve proximidade com os poetas Noigandres. Sabidamente, em um primeiro momento foi divulgador da poesia concreta. Ao lado de Anatol Rosenfeld, chegou a traduzir parte do poema *Galáxias*, de Haroldo de Campos, para uma revista alemã (ALONSO, 2016, p. 8).

**23.** Originalmente publicado na revista *Cavalo Azul*, número 7, novembro de 1972.

voco, mesmo que pontual. Bürger, já alertara para o primeiro desses possíveis equívocos quando afirmou que:

Embora as neovanguardas em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração de uma recondução da arte à práxis vital dentro de uma sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardista (BÜRGER, 2017, p. 46).

Por outro lado, a diferença de objetivo entre os movimentos dos anos 1950 e 1960, em relação às vanguardas históricas, tampouco é balizada de maneira precisa pela simples adoção do conceito de neovanguarda, como exemplificado pela própria necessidade de Bürger de pontuar em nota de rodapé esse comentário. Aliás, o prefixo *neo*, contido no termo neovanguarda, carrega conotação justamente oposta: novo, atualizado.<sup>21</sup> Por esse ângulo, o termo neovanguarda não parece caber nas próprias formulações do autor para descrever os movimentos pós-45.

Se a adoção do termo retaguarda tampouco serve como corretivo pleno e possui limites, conforme exposto; por outro lado, evidencia a relação anacrônica e ambivalente entre esses movimentos, do pós-guerra, e as vanguardas históricas (CÂMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 139). Essa percepção sobre a produção artística do século XX fez com que autores tão diversos quanto Roland Barthes, Antoine Compagnon e Marjorie Perloff, trabalhassem com a noção de retaguarda da vanguarda (CÂMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 139).

Outro autor, mais próximo aos poetas Noigandres,<sup>22</sup> que problematizou a ideia de vanguardismo foi Vilém Flüsser que, em 1972, escreveu um ensaio justamente intitulado *Arte de retaguarda*.<sup>23</sup> Para o autor, o historicismo sempre valoriza a linearidade, promovendo, assim, um juízo de valor, onde o futuro é melhor que o passado. Segundo o autor, em uma leitura linear da história, valoriza-se a ponta do raio, a vanguarda, e se desvaloriza a fonte do mesmo, a retaguarda. Ainda acusa que essa mesma atitude frente à história coincide estruturalmente com o tradicionalismo, onde o passado é melhor que o futuro. Para concluir a defesa de uma arte de retaguarda, o autor afirma:

“Arte de retaguarda”? Sim, se o termo “retaguarda” for adaptado aos resultados aqui elaborados. Assim: que “retaguarda” seja aquele posto, no exército da humanidade, que avança de uma origem esquecida rumo a um futuro ignorado, e que protege o exército contra os perigos traiçoeiros que o ameaçam pelas costas (FLÜSSER, 1972, s/n).

Não muito distantes são os comentários de outro pesquisador que se debruçou sobre o conceito de retaguarda, Antoine Compagnon. No artigo *A retaguarda, de Péguy a Paulhan e Barthes*, publicado na coleção de William Marx (2008), o autor explicita essa relação anacrônica:

A retaguarda é, portanto, a vanguarda que permaneceu fiel ao misticismo que os contemporâneos abandonaram. O conceito testemunha o que o alemão pensava nos entreguerras ao se referir a ‘simultaneidade de não contemporâneos’, ‘heterocronia’ resultante da divergência de tempo e idade, *Gleichzeitigkeit* e *Gleichaltrigkeit*,

24. No original: "L'arrière-garde, c'est donc l'avant-garde restée fidèle à la mystique que les contemporains ont désertée. La notion témoigne de ce que la pensée allemande de l'entre-deux-guerres devait appeler la simultanéité des non-contemporains, hétérochronie résultant de la divergence du temps et de l'âge, Gleichzeitigkeit et Gleichaltrigkeit, ou de la coexistence des générations, avec les distorsions et disproportions qui en résultent à tout moment dans le mouvement politique ou littéraire."

25. Esse termo foi pego de empréstimo, neste trabalho, da biologia (ek=fora; topos=lugar). Na genética, ambos os termos são empregados: heterocrônica e ectópica. O primeiro termo para a expressão de um gene fora do momento e o segundo para a expressão de um gene fora do local. Assim como no uso que fizemos, essas duas expressões genéticas podem se combinar.

26. Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutura. espaço qualificativo: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico linear, daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico discursiva — de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). Eisenstein: ideograma e montagem.

27. Precusores: Mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. Pound (The Cantos): método ideográfico. Joyce (Ulysses e Finnegans Wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. Cummings: atomização de palavras, tipografia

ou a coexistência de gerações, com as distorções e as desproporções resultantes em qualquer momento do movimento político ou literário (COMPAGNON, 2008, p. 95, tradução nossa).<sup>24</sup>

Se a heterocronia é característica das retaguardas, resultante da divergência de tempo, conforme apontado por Antoine Compagnon, também é ectópica,<sup>25</sup> resultado da divergência de espaço, conforme apontado por Marjorie Perloff (2013, p. 109), quando se indagou: "a questão permanece de por que um tal concretismo como o de Fahlström, com sua recuperação maravilhosa do *zaum*, da poesia sonora, da tipografia inovadora e da apropriação textual, ter nascido quando e onde nasceu". Esse mesmo questionamento pode ser lançado à vertente brasileira, do grupo Noigandres, ou aos poetas concretos do Reino Unido, particularmente os escoceses.

Mesmo sem ter o mesmo impacto do manifesto de Marinetti, de 1909, os poetas Noigandres publicaram o seu próprio manifesto, *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, em 1958. As diferenças entre os dois manifestos matizam as particularidades entre as posições de vanguarda e de retaguarda, respectivamente. No manifesto futurista, ao longo de seus onze pontos, não faz qualquer menção ao passado, só ao então presente e ao futuro. Já o manifesto concretista, do grupo Noigandres, em seu primeiro parágrafo localiza o movimento da poesia concreta na história para,<sup>26</sup> no parágrafo seguinte,<sup>27</sup> nomear seus precursores. Feito esse breve introito, anunciam as próprias premissas do projeto concretista. Essa comparação entre os manifestos cabe perfeitamente nos dizeres de Compagnon, quando afirmou que:

se a vanguarda se baseia em desconfiança ou ódio da linguagem, na decisão de violar a linguagem, a retaguarda, no final da vanguarda, depende da conversão ou conversão ao amor pela língua. A retaguarda – pelo menos a interessante retaguarda – seria o tempo da filologia... (COMPAGNON, 2008, p. 99, tradução nossa).<sup>28</sup>

A poesia concreta do grupo Noigandres efetivamente renovou alguns dos procedimentos das vanguardas históricas. Foram radicais em algumas de suas proposições artísticas, assumindo uma postura abertamente vanguardista: declarar o fim do ciclo histórico do verso e empregar o mesmo programa em suas faturas.<sup>29</sup> Simultaneamente, tiveram o trabalho crítico marcado por revisões e resgates de autores até então esquecidos. No sentido exposto, não se trata de uma mera tentativa de repetir procedimentos de uma vanguarda canonizada. Capitanearam uma relação heterocrônica e ectópica com seus precursores.

Sendo assim, parece mais preciso assumir a posição retaguardista do grupo Noigandres, que se situaria efetivamente na retaguarda da vanguarda. Antoine Compagnon pontua que o papel da retaguarda é justamente o de resguardar o que está sendo ameaçado, os procedimentos de vanguarda. Reitera-se que a análise da própria trajetória do grupo parece descortinar esse caráter retaguardista do grupo Noigandres. Em síntese, encampam um projeto complexo de recuperação de seus precursores, recriam alguns dos procedimentos artísticos deles, levam a cabo um projeto criativo/poético no contexto das novas mídias e articulam um circuito próprio para escoar sua produção.

Em 1963, Dom Sylvester Houédard publicou na revista *Typographica* o ensaio *Poesia Concreta* (2010), considerado o trabalho que introduziu a poesia concreta para os

fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no/brasil:/oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". /joão/cabral de melo neto (n. 1920 – o engenheiro e psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso (A. DE CAMPOS; H. DE CAMPOS; PIGNATARI, 2014, p. 215).

**28.** No original: "Il vaut la peine de s'arrêter à cette idée: si l'avant-garde se fonde sur la méfiance ou la haine de la langue, sur la décision · de violenter la langue, l'arrière-garde, au bout de l'avant-garde, dépend de la conversion ou de la reconversion à l'amour de la langue. L'arrière-garde — du moins l'arrière-garde intéressante — serait le temps de la philologie après la Terreur, de la philologie et non du purisme, car, comme disait Proust, défendre la langue, c'est l'attaquer la prendre à bras-le-corps, non la condamner."

**29.** O manifesto do Grupo Noigandres, de 1958, é posterior as práticas do grupo, funcionando como uma síntese do trabalho. Foi publicado originalmente na revista Noigandres nº 4.

designers de língua inglesa, dado o alcance internacional da publicação. Não coincidentemente, o autor lançou mão dos mesmos procedimentos adotados no manifesto *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, a saber: localizou o movimento da poesia concreta na história, nomeou seus precursores e anunciou as próprias premissas do projeto concretista. Mantidas as particularidades de cada texto, a posição retaguardista parece aproximar essas realidades que em análise superficial parecem longínquas.

A visão romântica de que uma carta, uma mensagem na garrafa lançada ao mar, teria desencadeado por si só o movimento na Inglaterra e na Escócia, apesar de poética, pouco contribui para elucidar o problema em questão. Afinal, como nos lembra Augusto de Campos (1996, s/n), "a poesia concreta não nasceu por geração espontânea ou mera idiosincrasia" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1996). E isso vale tanto para cá, quanto para lá.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Rafael. Vilém Flusser, um migrante plurilíngue. *Revista Landa*, v. 5, n. 1, 2016.
- ANNUNCIACÃO, Viviane Carvalho da. Poesia concreta: correspondências entre Brasil e Reino Unido. *Revista Circuladô*, v. 3, n. 3, 2015.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu, 2017.
- CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.). *Indicionário do Contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 5 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- . A certeza da influência. [Entrevista concedida a] *Folha de S.Paulo. Caderno Mais*, São Paulo, 8 dez. 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/13.html>>. Acesso em: 18 out. 2019.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. Entrevista com o poeta experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro. *Entrevista concedida a Ana Cristina Joaquim. Revista Dessossego*, v. 5, n. 9, p. 181-197, jun., 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- . L'arrière-garde, de Péguy à Paulhan et Barthes. In: MARX, William. *Les arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Quadrige, 2008, p. 93–101.
- FLUSSER, Vilém. *Arte de retaguarda*. Flusserbrasil, 1972. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art15.html>. Acesso em: 12 de maio de 2021.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. Companhia das Letras. Kindle Edition. 1994.
- HOUÉDARD, Sylvester; REICHARDT, Jasia. *Between poetry and painting*. Exhib. at the Institute of Contemporary Arts, London, 22nd Oct. -27th nov. 1965. London: [s.n.], 1965.
- HOUÉDARD, Sylvester. *Poesia Concreta*. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Stevens; POYNOR, Rick (Orgs.). *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 154–158.
- MARX, William. *Les arrière-gardes au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Quadrige, 2008
- MASTERMAN, M. M. *Freeing the Mind, VI: The Intellect's New Eye*. *The Times Literary Supplement*, n. 3139, 27 Apr. 1962, p. 284. *The Times Literary Supplement Historical Archive*.

- MORGAN, Edwin; MCGONIGAL, James; COYLE, John. Midnight Letterbox. Apple Books, 2015
- PERLOFF, Marjorie. O Gênio não original. Poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- SCOTT, Alexander. Poetry Now. The Times Literary Supplement, n. 2856, 23 nov. 1956, p. 697. The Times Literary Supplement Historical Archive.
- THOMAS, Greg. Concrete Poetry in England and Scotland 1962-75: Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester Houédard and Bob Cobbing. University of Edinburgh, Edinburgo, 2013.
- Times Literary Supplement. Poetry, Prose and the Machine. Londres: 4 de maio de 1962, p. 310.
- WILLETT, J. Freeing the Mind: Poetry, Prose and the Machine. The Times Literary Supplement, n. 3134, 23 Mar. 1962, p. 193. The Times Literary Supplement Historical Archive.
- WOLFSON, Nathaniel. A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth Walther: Uma Primeira Leitura. Revista Circuladô, v. 3, n. 3, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/mconstantini/Downloads/circulado\_revisao3.pdf>

### **ANDRÉ CAMARGO THOMÉ MAYA MONTEIRO**

Professor Adjunto do departamento de Design da Universidade de Brasília. Graduado em Design pela UnB, mestre e doutor em Artes pela mesma instituição. Realiza pesquisas que buscam relacionar arte moderna brasileira e mercado editorial.

*<http://lattes.cnpq.br/1784460068841267>*

### **ROGÉRIO CAMARA**

Professor Associado do departamento de Design da Universidade de Brasília. Graduado em Design pela PUC – RJ, mestre e doutor em Comunicação pela UFRJ. Realiza pesquisas sobre as relações entre textualidade e cidade com ênfase em poéticas visuais. Autor do livro “Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres” e organizador do livro “Poesia/poema: Wladimir Dias-Pino” entre outras publicações e artigos.

*<https://orcid.org/0000-0002-1590-4948>*

# ARQUEOLOGIA DO SONORO: ANÁLISE DE OBRAS DE ARTE SONORA APRESENTADAS EM TERRITÓRIO BRASILEIRO

---

## SOUND ARCHEOLOGY: ANALYSIS OF SOUND ART PIECES PRESENTED IN BRAZILIAN TERRITORY

---

**Alex Suraty Ramos**

---

ARTE SONORA  
DISPOSITIVO DE CONFISSÃO  
LITERATURA FANTÁSTICA  
LITERATURA INDÍGENA

Nos últimos 50 anos, a arte sonora ganhou espaço nas galerias e é amplamente difundida na internet. A partir da arqueologia de análise do discurso de Michael Foucault discutimos os conceitos de discurso, história e memória presentes nas obras. Desse modo, o artigo visa apresentar a importância da escuta para a compreensão de enunciados no discurso artístico. Uma vez que esses enunciados presentes nas obras de arte se relacionam com outros em rede, a análise arqueológica se torna uma importante ferramenta metodológica. Articulando outros conceitos como dispositivo de confissão, literatura fantástica, literatura indígena, e o insólito como irradiação do medo na cultura sertanista, foi analisado o enunciado-acontecimento presente no documentário *Curupira: Bicho do Mato* (2020) do artista Felix Blume. É necessário repensar nossos modos de escuta no contexto contemporâneo, uma vez que reproduzimos histórias e mitos sem refletirmos como estes foram construídos. A discussão sobre o exercício de escuta através das obras de arte sonora nos mostra um caminho de escuta próximo às tradições orais dos povos indígenas.

---

SOUND ART  
CONFESSION DEVICE  
FANTASTIC LITERATURE  
INDIGENOUS LITERATURE

Over the last 50 years, sound art has gained space in galleries and is widely disseminated on the internet. Based on the archeology of discourse analysis by Michael Foucault, the concepts of discourse, history and memory present in his works are discussed. Once, the enunciated present on art pieces are in relationship with other in network, the archeologic analysis became an important methodologic tool. Articulating other concepts like confession device, fantastic literature, indigenous literature, and the insólito as fear irradiate on sertanista culture, it was analyzed the enunciate-event find in documentary *Curupira: Creature of Woods* (2020) of sound artist Felix Blume. It is necessary to rethink our listening modes on contemporary context, once that we reproduce histories and myths without reflect how they were constructed. The discussion about listening exercise throw sound art pieces show to us a way of learning that is close to an oral tradition of indigenous people.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Soundscape - O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. Murray Schefer, *A Afinação do Mundo*, 2011.

2. <https://vimeo.com/402034380>

## INTRODUÇÃO

O artigo pretende elaborar uma relação entre os conceitos de discurso, história e memória presente em obras de arte sonora expostas em diálogo com o território brasileiro. É importante ressaltar que a arte sonora está localizada no campo da arte contemporânea, e possui aspectos estéticos das artes plásticas e da música, ou som, em um contexto híbrido. Porém se difere da música propriamente dita, pois, a estética musical apresenta uma forma e um discurso temporal, com início, meio e fim. Por outro lado, a arte sonora possui um discurso atemporal, o qual nem sempre há uma narrativa indicando onde começa e termina uma obra, de modo que o espaço e o tempo se apresentam enquanto elementos importantes na construção da sua materialidade. O espaço pode ser explorado pela arte sonora por meio de instalações, como *site specific*, ou através das gravações e tratamento dos sons presentes em uma paisagem sonora<sup>1</sup>. Enquanto o tempo, diferente da música tradicional que possui o pulso como marcação, a arte sonora está mais relacionada à duração da experiência na fruição estética do espectador, que se dá através de um processo interior. Esses tipos de arte sonora podem estar presentes em espaços públicos, na internet, ou em galerias de arte, onde a instalação e a interação possibilitam que a apreciação do espectador seja subjetiva enquanto este permanece na obra. Sendo assim, a duração é mais importante que sua narrativa temporal, pois cada participante terá uma experiência única, e as compreensões estéticas da obra poderão se diferenciar umas das outras.

Pensando nisso, a escolha da análise arqueológica do discurso de Michel Foucault foi importante para escavar o discurso presente nas obras, observando a obra de arte sonora enquanto um acontecimento. Primeiramente apresento algumas escutas e territórios a respeito do contexto da arte sonora no Brasil, e em seguida analiso o documentário do artista sonoro Felix Blume - *Curupira: Bicho do Mato* (2020)<sup>2</sup>.

O documentário em si possui uma narrativa própria, cujo discurso pode ser compreendido em relação a esse formato de mídia. As obras de arte podem ser um vasto campo de análise arqueológica se as analisarmos enquanto arquivos, atribuindo-lhes o status de monumento. Para a arqueologia da mídia um dispositivo tecnológico contém em sua lógica de funcionamento um discurso a ser revelado. Nesse sentido, o trabalho aqui empregado discute a utilização de tecnologias de escuta, como o *headphone* que, encarado como um dispositivo de controle, sua lógica pode ser subvertida e transformada em potência criativa. O progresso tecnológico tenciona a relação entre a economia do Brasil e a preservação dos territórios que pertencem aos nativos. Essa tensão parte de um discurso que desumaniza o indígena relacionando seus modos de vida a um suposto atraso cultural. O documentário revela uma cultura que propõe tecnologias de escuta cuidadosas em relação à natureza e aos seres vivos. A discussão sobre o exercício da escuta através de obras de arte sonora nos revela um caminho de aprendizagem que se aproxima da tradição oral dos povos indígenas. Com esse objetivo em vista é que surge a seguinte pergunta: quais as continuidades e rupturas existentes nos discursos sobre os povos e mitos indígenas?

Sobre esse estudo do discurso da mídia Pedro Navarro (2008) nos alerta que é preciso “situar-se no interior de uma perspectiva linguística e, ao mesmo tempo, fora dela e fazer escolhas em relação aos conceitos e aos métodos dos quais irá lançar mão para fazer “escutas” e “deixar falar” seu objeto de análise.” (NAVARRO, 2008, p. 59). Sendo assim a análise seguiu os mesmos passos sugeridos pelo autor:

1) o discurso e sua relação com a história e o poder; 2) o método arqueológico como uma possibilidade de estudo dos discursos; 3) proposta de descrição-interpretação de discursos midiáticos com base no dispositivo teórico-metodológico proposto por Michel Foucault. (NAVARRO, 2008, p. 59)

Sendo assim, me apoiarei no conceito do dispositivo de confissão para descrever as narrativas presentes no documentário. Outros conceitos importantes são os de literatura fantástica, literatura indígena e o espaço como elemento irradiador do medo na cultura sertanista, trazidos pela autora Marisa Martins Gama-Khalil (2002; 2015), Oliveira e Gama-Khalil (2016). Tais conceitos enriquecem a discussão teórica a respeito das análises realizadas ao longo deste trabalho.

### ESCUTAS E TERRITÓRIOS NA ARTE SONORA

A arte sonora ganhou espaço nas exposições e galerias de arte no Brasil, nos proporcionando a escuta de diferentes territórios a partir do discurso dos artistas. Seu registro documental também foi amplamente difundido na internet, com vídeos, documentários e sites que destacam os diferentes artistas e obras realizadas. Dentre as exposições que houve na última década, destacamos a Bienal de Arte Contemporânea, que ocorre a cada dois anos no pavilhão central do Parque Ibirapuera, localizado na cidade de São Paulo - SP. Na 32ª edição do evento, intitulado “Incerteza Viva” (2016), a curadoria reuniu obras de artistas nacionais e internacionais, contendo instalações, esculturas, fotografias, painéis, intervenções, performances, videoarte, artefatos arqueológicos, poesia, arte sonora etc. Gostaria de focar neste trabalho a arte sonora que, por ser uma arte híbrida, extrapola as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas e nos possibilita repensar a nossa realidade através da escuta.

Os trabalhos e pesquisas de três artistas presentes na edição citada anteriormente me chamaram atenção. O primeiro deles é de um artista argentino, que vive em Buenos Aires, chamado Eduardo Navarro (1979-). A obra intitulada de *Sound Mirror* (Espelho de som, 2016) é exposta de modo que uma espécie de corneta gigante, como da vitrola ou gramofone, a qual tem sua campana (parte mais alargada) apontando para a copa de uma palmeira, e sua outra extremidade menor é conectada ao interior do pavilhão (Figura 1). Dentro da galeria o espectador pode ouvir o som exterior, como pássaros cantando na palmeira e o vento movimentando suas folhas, com o simples gesto de encostar o ouvido na extremidade menor da corneta. No site da exposição podemos encontrar seguinte descrição:

A planta e o público são colocados em posição de equivalência, numa troca sonora que desafia os significados de comunicação e de escuta. A obra de Navarro aponta para uma tecnologia emocional capaz de nos fazer refletir sobre as conexões afetivas que a arte desencadeia por meio da relação permeável entre os seres vivos, o artista e o público os atores e os objetos artísticos. (SOUND MIRROR, 2016)<sup>3</sup>

3. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2547>

A reflexão proporcionada pela obra do artista interfere na nossa relação com a vida através do sentimento de conexão, apontando a tecnologia da escuta como uma possibilidade de interação. Nos parece trazer a arte sonora para uma perspectiva eco-lógica, assim como o educador Murray Schafer (2001) nos propõe o exercício da limpeza dos ouvidos.



**Figura 1.** Imagem da obra retirada do site com acervo da 32ª Bienal de Arte Contemporânea. (SOUND MIRROR, 2016)

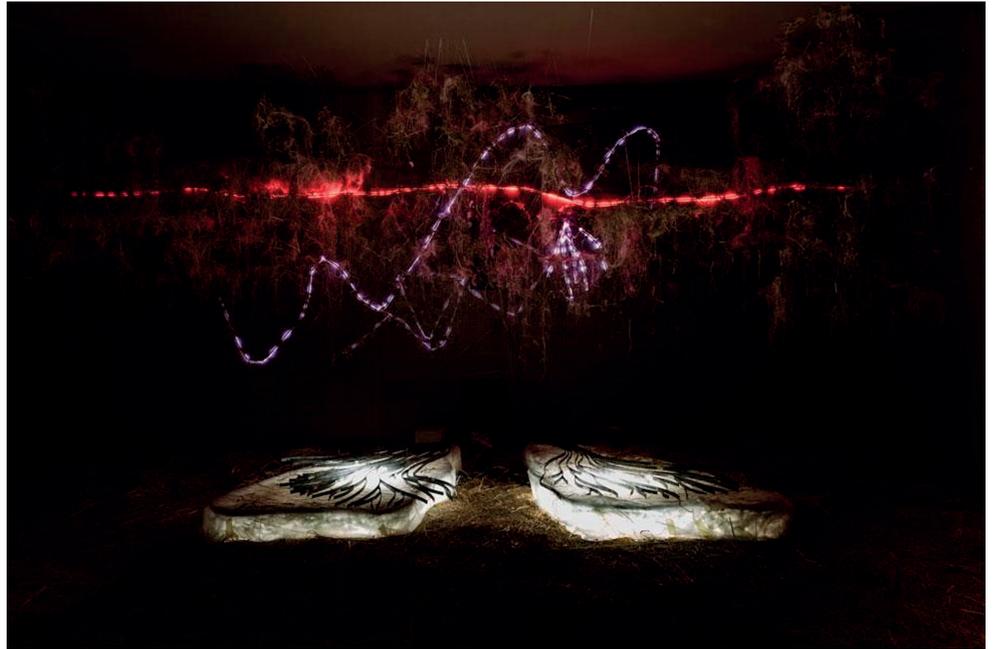
Numa perspectiva não muito distante a instalação *Rustle 2.0* (Farfalho 2.0, 2016) do artista camaronês Em'kal Eyongakpa (1981-) propõe a ambientação estética que coloca em confronto a natureza orgânica e os objetos artificiais criados a partir da ação do homem na natureza (Figura 2). A composição feita pelo artista conta com sons, luzes e estruturas em rizoma que lembram micélios na parede. No chão observamos dois objetos na forma de pulmões humanos, com uma iluminação vinda do interior que faz contrastar os brônquios sobrepostos na estrutura. Segundo a descrição apresentada:

As paredes cobertas por micélios proporcionam a ideia de redes interconectadas, em uma referência à internet; brônquios digitais se assemelham ao formato da África e da América Latina. O adendo “2.0” no título da obra refere-se à atualização de sistemas cibernéticos, colocando natureza e cultura como partes do mesmo todo e não como entidades separadas e autônomas. Eyongakpa sugere a ideia de algo orgânico na sobrevivência e na manutenção dos diversos sistemas – digitais, ecológicos, políticos – revelando uma estranha familiaridade entre eles. (RUSTLE 2.0, 2016)<sup>4</sup>

4. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2548>

A relação apresentada do continente Africano e da América Latina com a estrutura dos pulmões objetivam a importância destes continentes para a manutenção da vida no planeta. A conexão via rede, que o artista propõe entre o continente africano, onde se situa o seu país de origem Camarões, e o continente sul-americano que engloba o Brasil, onde ocorreu a exposição da obra, expõe a relação histórica entre ambos.

Outra obra de grande importância para a temática apresentada é a *Tabombass* (2016) da artista brasileira Vivian Caccuri (1986-). A instalação apresenta um sistema de som, semelhante aos equipamentos usados na cultura *Sound System* dos países caribenhos, a qual reúne caixas de som empilhadas em espaços públicos e enfatizam os graves, criando a possibilidade de sentir a vibração do som. A instalação contém caixas muito menores em comparação com as tradicionais, e à frente dos alto-falantes



**Figura 2.** Imagem da obra retirada do site com acervo da 32ª Bienal de Arte Contemporânea. (RUSTLE 2.0, 2016)

são posicionadas algumas velas acesas, fazendo a chama se movimentar de acordo com o movimento de ar que os graves produzem (Figura 3). As gravações são colaborações feitas por artistas da cidade de Acra, em Gana, país onde a autora da obra pesquisou para a concepção do trabalho e que possui uma relação histórica com o Brasil, que segundo a descrição no site da exposição:

recebeu grupos de afro-brasileiros após a Revolta dos Malês, levante de escravos ocorrido em 1835 em Salvador. Hoje, seus descendentes são conhecidos como “tabom” – pois, por não conhecerem os idiomas locais, respondiam com a expressão “tá bom” ao que lhes era perguntado. Com esse pano de fundo histórico, Caccuri busca ampliar os vínculos e os sentidos para pensar o trajeto África-América, propondo encontros nos quais músicos e performers brasileiros improvisam a partir dos graves africanos e realizam, nesse atravessamento, uma produção híbrida. (TABOMBASS, 2016)<sup>5</sup>

5. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2607>

6. <https://vimeo.com/402034380>

Assim podemos ver como a arte sonora se relaciona com os discursos históricos e científicos, a partir das instalações e percepções dos artistas. Tornar o som algo visual na instalação, como uma espécie de mutação, bem como a proposta de colaboração de vários artistas, localiza a obra no paradigma estético da arte contemporânea.

Partindo para um trabalho mais recente, que dialoga com território brasileiro, disponibilizado gratuitamente na forma de documentário na plataforma Vimeo. O artista sonoro Felix Blume (1990-) nos apresenta o mito do Curupira a partir da narrativa feita pelos habitantes da cidade de Tauary, localizada na região da Floresta Amazônica. Intitulado *Curupira: Bicho do Mato* (2020)<sup>6</sup>, o documentário apresenta os sons gravados na floresta articulando-os com o relato de experiências e histórias narradas pelos nativos da região, que podem ser associadas à literatura fantástica apresentada pela autora Gama-Khalil (2016).



**Figura 3.** Imagem da obra retirada do site com acervo da 32ª Bienal de Arte Contemporânea. (TABOMBASS, 2016)

É importante destacar que a chegada dos portugueses nas américas foi marcada por um grande período de dominação e escravização, pois estes trouxeram consigo uma cultura mercantilista e cristã que viam os negros e indígenas como inferiores, desumanizando-os ao afirmar que, pela ausência da crença no Deus cristão, estes não possuiriam alma; o que foi usado como uma justificativa para a exploração e o tráfico de pessoas, bem como o apagamento cultural desses povos. Sobre o apagamento das tradições dos povos originários e a importância da literatura indígena, a autora Marisa Martins Gama-Khalil (2015, p. 207) expõe que “As demarcações históricas de fronteiras advindas dos “novos tempos” retiraram os povos indígenas de suas terras, provocando uma incessante busca desses indivíduos por seu “lugar no mundo”.” E em seguida cita Cardoso (2011):

As fronteiras do mundo capitalista e globalizado do século XXI criaram um paradoxo. Ao mesmo tempo em que as fronteiras diminuem, aumenta mais a distância entre os povos, pois os choques culturais provocam sempre a opressão daquele que é considerado inferior. No caso dos índios, temos toda uma realidade caracterizada por séculos de dominação do branco, ocorrendo assim o extermínio, bem como a usurpação de sua cultura e identidade. Vivemos uma época caracterizada pelo interculturalismo, mas isso não significa que estejamos abertos a aceitar o que é “diferente”. Ao mesmo tempo em que os povos procuram externar suas identidades, cresce o preconceito daqueles que não aceitam a mudança do status quo de dominação (CARDOSO apud GAMA-KHALIL, 2015, p.207-208).

As pessoas que são alheias a essa tradição, e que provavelmente escutaram essas histórias atribuindo o personagem Curupira a característica de uma figura indígena, compartilham de um discurso historicamente aceito que enxerga o indígena originário como um “homem selvagem” (o bom selvagem), ou “bicho do mato” (expressão usada

para designar um sujeito aculturado). O argumento histórico presente na obra literária *Iracema*, de José de Alencar (2011) se inicia dizendo que “Em 1603, Pero Coelho, homem nobre da Paraíba, partiu como capitão-mor de descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios. Chegou à foz do Jaguaribe e aí fundou o povoado que teve o nome de *Nova Lisboa*.” (ALENCAR, 2011, p. 14). Nota-se que a ideia de nobreza estava diretamente associada à força humana que o dito homem carregava consigo, o que sabemos ser mão de obra escrava. Mais adiante na mesma página o autor argumenta:

Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Em 1608, por ordem de Dom Diogo Meneses, voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania, o que levou a efeito, fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611. (ALENCAR, 2011, p. 14).

Observa-se outro fato curioso que, para regular a colonização era importante que tivessem construído um presídio, com o nome em homenagem a uma santa católica. Aqui vemos como o dispositivo de controle funciona como medida de status de poder para a colonização, podemos relacionar tal fato ao *panóptico* de Foucault e o dispositivo de confissão, uma vez que a confissão na época foi fundamental para a catequização dos nativos e cativos. A presença do presídio aponta para medidas de coerção e controle que se utilizam da exclusão social como forma de punição, mantendo os presos sob vigilância dentro do dispositivo de controle. Dessa forma podemos relacionar o presídio ao controle exercido pela igreja católica nas colônias estabelecidas nessas capitanias.

### **CURUPIRA: BICHO DO MATO**

Para tratar a materialidade do documentário como um acontecimento, é dado a este o status de monumento, de modo que a escavação se dê a partir do conjunto de enunciados em relação ao campo associado. Desse modo entendemos que as narrativas destacadas, que compõem os enunciados, se relacionam com as imagens, e ao som mais especificamente, pois estão o tempo todo presentes, formando assim um campo associado. Ainda é possível estabelecer a tensão entre o discurso apresentado e outros discursos exteriores ao objeto estudado, o que apresenta uma espécie de contradição. A interpretação dos discursos encontrados na narrativa permite a sua subjetivação a respeito do Curupira, e a relação dos nativos com a tecnologia de escuta apresentada, através da gravação e reprodução dos sons da floresta, faz com que o entrevistado acesse a sua memória a partir da própria escuta.

A análise arqueológica do discurso, ou análise enunciativa, proposta por Foucault em *Arqueologia do Saber* (2019), o filósofo concebe o discurso como um conjunto de enunciados, os quais não necessitam estabelecer uma continuidade histórica linear entre si. Bem como não se restringe ao discurso linguístico, uma vez que estão inscritos numa rede discursiva e emergem em diferentes materialidades, através de enunciados falados, exposições, imagens, gestos e sons, e estes podem estar implícitos ou explícitos no enunciado. Outra característica importante é que os enunciados não estão presos no espaço e no tempo, podem emergir de uma regularidade, ou rompimento, em relação ao discurso histórico, a fim de reafirmar uma vontade de verdade, ou até mesmo ressignificar outros discursos. Outrossim, a análise arqueológica do

discurso pretende descrever o enunciado segundo a sua materialidade e reconhecer a vontade de verdade presentes nesses discursos, entender a estrutura e em seguida evocar a tensão entre descrição e interpretação no interior dos enunciados. Essa proposta de análise discursiva pode ser utilizada no discurso midiático, em revistas, jornais, programas de televisão, obras de arte, discursos políticos, e até mesmo no próprio funcionamento interno destes dispositivos midiáticos, como é elaborado na arqueologia da mídia por Ernst Wolfgang (2016).

É nesse sentido que a materialidade da tecnologia se faz também presente na arte sonora. Isso faz com que a metodologia da Arqueologia da Mídia seja uma ferramenta fundamental para entender os processos criativos relacionando a arte e a tecnologia na linha de pensamento filosófico-midiático. No texto *Arqueografia da mídia* (2016), o pesquisador Wolfgang Ernst apresenta suas ideias sobre a leitura direta dos equipamentos e dispositivos tecnológicos, o que permite olhar para os aspectos sonoros que se estabelecem em torno das mídias técnicas. De acordo com o autor, é a Arqueologia:

Igualmente próxima às disciplinas que analisam a cultura material (hardware) e a noção foucaultiana de arquivo como um conjunto de regras que regem a gama do que pode ser verbalmente, audiovisualmente ou alfanumericamente de fato expresso, arqueologia da mídia é tanto um método e estética de praticar a crítica das mídias, um tipo de engenharia reversa epistemológica, quanto uma consciência dos momentos em que as próprias mídias, não apenas exclusivamente humanas, tornam-se “arqueólogas” ativas do conhecimento. (ERNST, 2016, p. 46)

O autor compreende que o próprio funcionamento da mídia pode ser tomado como materialidade. Também é importante olhar para a tecnologia como Foucault propôs olhar para o documento, dando a esta o status de monumento. Dessa forma “Ao invés de aplicar musicologia hermenêutica, os arqueólogos das mídias suprimem a paixão por alucinar “vida” quando escutam vozes gravadas.” (ERNST, 2016, p. 48). Essa afirmação expressa qual é a materialidade presente nas obras onde são utilizados o microfone e o *headphone* no processo criativo, pois tratando da aplicação de uma tecnologia de gravação e reprodução, faz dela uma arqueóloga. Tal processo vai influenciar diretamente a escuta do espectador, pois:

o próprio dispositivo de gravação torna-se arqueólogo da mídia e dos processamentos de sinais da cultura. Apenas este dispositivo de gravação eletrotécnico pode transmitir as bases a um sonograma ou espectrograma com tais articulações, e estas são ao mesmo tempo os atos de medida, já que os aparatos “escutam” ao acontecimento acústico de forma não semântica, ao passo que o ouvido humano desde sempre parecia o dado fisiológico sensual com o conhecimento cultural cognitivo, filtrando assim o ato da escuta. (ERNST, 2016, p. 49-50)

A diferença entre a escuta fisiológica, pareada ao conhecimento cultural cognitivo, e a escuta mediada pelo dispositivo de gravação, irá ativar memórias enquanto dura a relação entre obra e espectador. Ou seja, ao apreciar a reprodução de um som que fora percebido pelo ouvinte simultaneamente ao processo de gravação, ele irá perceber nuances que não estavam claras para o ouvido quando ele havia sido gravado, isso só é possível a partir deste processo “arqueológico” do dispositivo.

A gravação e reprodução do som permite ao ouvinte perceber outros sons que foram filtrados pela escuta habitual, de forma que “Essa camada física debaixo de uma cultura expressa simbolicamente pode ser registrada apenas pelas próprias mídias”. (ERNST, 2016, p. 50) Tal camada, existente debaixo da cultura simbólica, das palavras e seus significados semânticos, pode ser explorada não somente através da tecnologia de gravação, que para Ernst é em si “arqueológica”, como é possível também tornar audíveis as forças sonoras presentes nos campos eletromagnéticos e em circuitos elétricos dos aparelhos eletrônicos. De acordo com Wolfgang Ernst: “Com um senso arqueológico cool por sinais (ao invés de semióticos, como na semântica cultural), a máquina registra todo o tipo de vibrações eletromagnéticas e assim se aproxima do mundo real que qualquer alfabeto é capaz.” (ERNST, 2016, p. 51)

Seguindo essa especificidade a materialidade dos enunciados falados pelas pessoas que participam do documentário, ao escutar os sons gravados pelo artista, consiste no que Foucault chamou de dispositivo de confissão. A relação destas falas com os discursos recorrentes em outras materialidades permite dialogar com a bibliografia encontrada. O documentário está disponível na internet de forma gratuita na plataforma Vimeo, o que possibilita o acesso de diferentes espectadores em diversos contextos, objetivando o conteúdo do filme. Nesse sentido, busquei descrever a regularidade desses enunciados e sua relação com acontecimentos em outras materialidades, e também interpretar a escolha do título do documentário, mostrando assim a tensão entre descrição e interpretação.

Seria esse enunciado-acontecimento capaz de produzir ou transformar a escuta dos espectadores? Para essa análise é necessário descrever dois conceitos que aparecem no texto: dispositivo e agenciamento. O conceito de dispositivo que usamos aqui foi abordado por autores como Agamben (2005), Foucault e Deleuze (1996), e consistem em um conjunto de regras determinadas a fim conduzir o funcionamento de uma sociedade, um aparelho tecnológico ou militar (AGAMBEN, 2005, p. 9-10). Tais dispositivos tendem a sacramentar as leis (normas) e as tecnologias usuais, bem como fazer falar e fazer enxergar os sujeitos. São maneiras de controlar a vida em um sentido positivo de progresso econômico. Em outras palavras, para estes autores estamos rodeados de dispositivos elaborados em prol de uma sociedade disciplinada, cujo funcionamento nos é velado, possibilitando assim a subjetivação dos corpos. Desse modo a produtividade tecnológica é constantemente vista pela sociedade, sob a perspectiva de avanço científico-tecnológico, como um bem-estar desejado.

Assim como os dispositivos tecnológicos disponibilizam para os usuários o acesso à informação, tais dispositivos também informam o contexto histórico no qual o usuário está inserido. Ou seja, o programa contido no interior destes aparelhos é capaz de programar seus usuários, de forma que estes se tornem funcionários do aparelho (FLUSSER, 2010). Desse modo, a vida é influenciada pelos hábitos tecnológicos, assim como os gestos e a produção cultural. O agenciamento é uma forma de agrupamento entre diferentes dispositivos que pretende analisar “transformações, potencialidades e aprisionamentos, do objeto estético. Como a necessidade de enquadrá-lo em domínios específicos é correlata tanto de uma individualização da subjetividade criadora quando destituidora das potencialidades da criação generalizada (...)” (RIBEIRO, 2019, p. 8). Nesse sentido, o novo paradigma estético de Félix Guattari (1992) expõe como o desenvolvimento tecnológico possibilitou agenciamentos maquímicos desterritorializantes, pois estes dispositivos substituíram o trabalho criativo do homem, o que permitiu a

proliferação e reprodução de obras de arte. Para subverter a lógica capitalística do emprego dessas novas tecnologias o autor propõe uma simbiose entre criatividade humana e máquina, tornando-se naquilo que ele chamou de máquinas desejantes, e explica:

É fevidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica. (GUATTARI, 1992, p. 135)

Sendo assim, é possível fazer da arte sonora uma máquina autopoietica, ou seja, um agenciamento coletivo de máquinas desejantes. Nesse sentido, o trabalho do artista se estende às máquinas que capturam imagens e sons, e estas registram as narrativas dos nativos entrevistados no documentário, o que dá esse aspecto de coletividade para a obra documentada.

## DISCUSSÃO

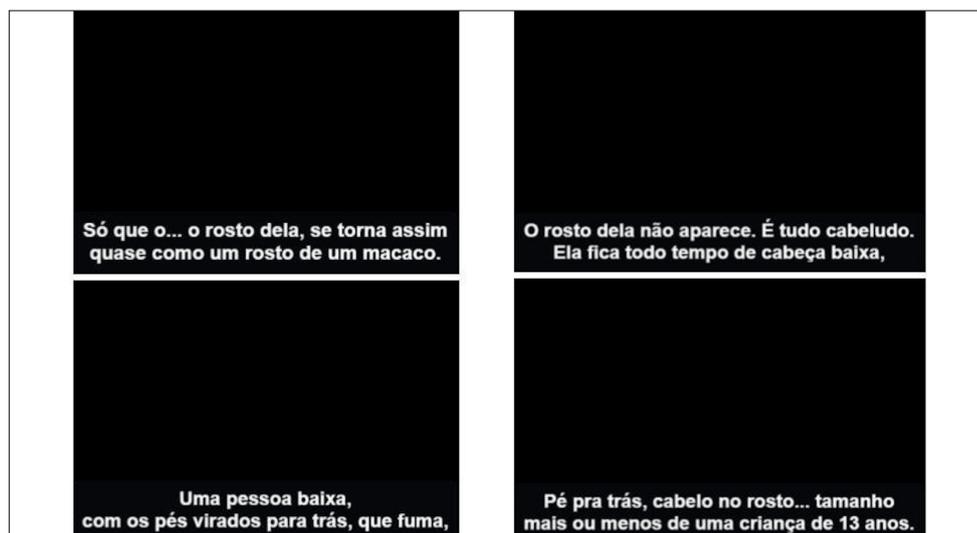
Entendemos que a arte sonora pode ser encontrada em diferentes suportes e materialidades. No caso do documentário, desenvolvido pelo artista sonoro Felix Blume, assistimos à entrevista com os moradores da cidade de Tauary, e ouvimos os sons da floresta gravados pelo artista, o que nos transporta para o universo do mito.

O enunciado descrito por Felix Blume “Curupira: Bicho do Mato” (2020)<sup>7</sup> propõe uma relação com um personagem conhecido no folclore brasileiro, o Curupira, que para muitos, representa uma entidade ou espírito indígena que confere a proteção da natureza. O curioso é que esse documentário apresenta relatos dos habitantes nativos da cidade de Tauary, no estado do Amazonas. Esses descrevem a Curupira, como eles a chamam, com características próprias. São as descrições que usaremos como *corpus* para a análise do discurso: “Uma pessoa baixa, com os pés virados para trás, que fuma.”; “Só que o... o rosto dela, se torna assim quase como um rosto de um macaco.”; “O rosto dela não aparece. É tudo cabeludo. Ela fica todo tempo de cabeça baixa.”; “Pé para trás, cabelo no rosto... tamanho mais ou menos de uma criança de 13 anos.”.

É nesse ponto que gostaríamos de focar a análise arqueológica, pois essas histórias são transmitidas tradicionalmente entre as gerações dos povos indígenas por meio da narrativa oral, portanto confere-se inicialmente uma continuidade do discurso. A materialidade do documentário enquanto arte sonora propõe a escuta desses nativos, através da narrativa oral, e possibilita a conexão de espectadores alheios aos costumes indígenas. Enquanto ouvimos a voz da fala dos participantes entrevistados a imagem da tela permanece escura. A proposta aqui é de analisamos essas falas dos entrevistados e destacamos as continuidades, contradições e rupturas em relações aos discursos já conhecidos histórica e socialmente.

Analisemos nesse momento o aspecto contraditório do discurso falado que aparece no decorrer do documentário. Se para os indígenas esse “bicho” é algo não humano e desconhecido (Figura 4), para a concepção comum da lenda folclórica, esse “bicho do mato”, é comumente associado à figura do indígena.

7. <https://vimeo.com/402034380>



**Figura 4.** Imagem do documentário de nativos explicando o aspecto não humano do Curupira. (BLUME, 2020)

E necessário nesse ponto retomar ao que Foucault explica em *A Arqueologia do Saber* (2019) a respeito da formação de conceitos e das estratégias discursivas:

Determinar *pontos de difração* possíveis do discurso. Tais pontos se caracterizam inicialmente como *pontos de incompatibilidade*: dois objetos ou dois tipos de enunciação, ou dois conceitos, podem aparecer na mesma formação discursiva, sem poderem entrar – sob pena de contradição manifesta ou inconsequência – em uma única e mesma série de enunciados. Caracterizam-se, em seguida, como *pontos de equivalência*: os dois elementos incompatíveis são formados da mesma maneira e a partir das mesmas regras; suas condições de aparecimento são idênticas; situam-se em um mesmo nível; e em vez de constituírem uma pura e simples falta de coerência formam uma alternativa: mesmo que segundo a cronologia não apareçam ao mesmo tempo, que não tenham tido a mesma importância, e que não tenham sido representados, de modo igual, na população dos enunciados efetivos, apresentam-se sob a forma de “ou bem isso... ou bem aquilo”. (destaques do autor) (FOUCAULT, 2019, p. 78)

O conceito de “bicho do mato” que aparece no título não é o mesmo que circula no senso comum. Este segundo é usado para designar um sujeito “aculturado”, ou seja, sem conhecimento da cultura hegemônica trazida pelos colonizadores. O bicho do mato tratado no documentário não se refere a esse sujeito, mas sim à narrativa indígena sobre a figura do curupira, retomando aquilo que é tradicionalmente transmitido entre os nativos da cidade de Tauaty na região da floresta amazônica.

A partir dessa contradição podemos compreender como a apropriação da narrativa indígena a respeito do curupira, que a descreve como uma figura feminina, cabeluda e não humana, agora se torna uma personagem folclórica transformada em uma figura indígena masculina, na perspectiva dos colonizadores. Uma das descrições enunciada mais adiante no documentário atribui à Curupira: “É na forma de um... de um cristão”. Tal enunciado gera a curiosidade sobre qual seria essa forma. Talvez os demônios descritos pelos jesuítas aos nativos?

Podemos fazer essa associação a partir da menção exposta por Tuan (2005) sobre a floresta como sendo “um labirinto pelo qual os caminhantes se aventuram, podendo, no meio desta, se desorientam, se perderem e, conseqüentemente, serem atacados por bandidos, bruxas, demônios ou algum outro ser que visa causar algum mal.” (apud GAMA-KHALIL, 2016, p. 145). Vemos isso como uma possível intervenção dos colonizadores nos hábitos e vivências dos indígenas nativos, que utilizaram esse conceito de demônio para controlar os indígenas, o que só é possível através da catequização. Para os jesuítas o povo indígena não é humano até que estes sejam catequizados, esse argumento foi usado para explorar e escravizar outros seres humanos. Voltamos aos pontos da análise foucaultiana para

Finalmente, caracterizam-se como *pontos de ligação de uma sistematização*: a partir de cada um desses elementos, ao mesmo tempo equivalentes e incompatíveis, uma série coerente de objetos, formas enunciativas, conceitos, foram derivados (eventualmente, com novos pontos de incompatibilidade em cada série). Em outros termos, as dispersões estudadas nos níveis precedentes não constituem simplesmente desvios, não identidades, séries descontínuas, lacunas; podem chegar a formar subconjuntos discursivos – os mesmos aos quais, habitualmente, se dá uma importância maior, como se fossem a unidade imediata e a matéria-prima de que são feitos os conjuntos discursivos mais vastos (“teorias”, “concepções”, “temas”). (destaques do autor) (FOUCAULT, 2019, p. 78)

Com isso, a introdução de explicações baseadas na mitologia cristã faz com que essas aparentes “lacunas” da literatura fantástica, a respeito da curupira, se torne um ponto de ruptura da tradição oral indígena, e conseqüentemente pode ser explicada a partir da concepção jesuítica a respeito do demônio. Assim o nativo pode aproximar a sua própria realidade daquela que buscou ser introduzida pelos colonizadores através da catequização dos indígenas.

O artista ambienta a narrativa documental com sons gravados na floresta amazônica, espaço onde os nativos habitam e que nos concebe o imaginário desse “Curupira”. As imagens são dos próprios habitantes usando fones de ouvido, onde estes funcionam como uma extensão do aparelho auditivo (Figura 5).

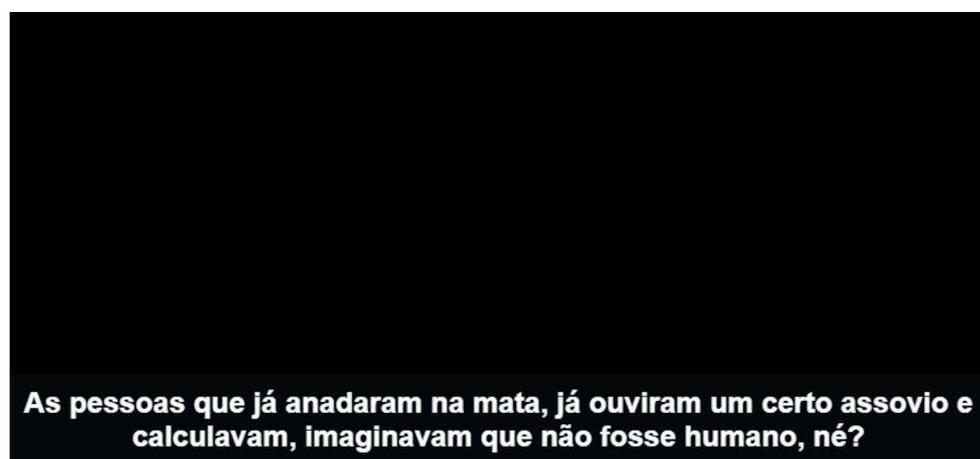


Figura 5. Imagem do documentário de um habitante de Tauari usando headphones. (BLUME, 2020)

8. Segundo Cremonez e Néspoli (2017, p.180) “O termo é associado atualmente aos telefones móveis que abrigam um sistema operacional capaz de executar aplicativos que emulam o funcionamento de máquinas de diversos tipos.”

Os autores Cremonez e Néspoli (2017) abordam a acoplagem de fones de ouvido a partir da utilização de *smartphones*<sup>8</sup>, aparato tecnológico que tem sido apropriado pelo cotidiano na maioria dos povos indígenas. Podemos entender isto como um agenciamento da escuta por parte de um dispositivo de poder. Ao adquirir estes aparatos os indígenas se inserem no ciclo de consumo de tecnologias de produção, que antes da globalização não participava da realidade dos nativos, assim como o rádio e a TV que aos poucos foram incorporados no cotidiano dessas pessoas. O que pode ser entendido por muitos como uma problemática, aqui compreendemos como a capacidade de estes funcionarem como um dispositivo de poder, permitindo ao usuário individualizar o espaço e o tempo, como também sua memória:

com a atenção voltada para seus smartphones articulados aos fones de ouvido, os usuários se individualizam e parcialmente se ausentam da rotina sonora relacionada aos contextos físicos que frequentam, adquirindo em certa medida intenção individual sobre o espaço e o tempo a partir do ato de escutar, podendo intervir, deste modo, na percepção do ambiente e em sua própria memória sonora. (CREMONEZ; NESPOLI, 2017, p. 183)

Ou seja, a escuta dos habitantes nativos, agenciada através de um dispositivo tecnológico como o *smartphone*, ou outros dispositivos como *mp3 player* e gravadores de som, é interessante para compreendermos o uso da tecnologia como uma extensão dos órgãos humanos. É necessário descrever, nesse ponto da discussão, o discurso midiático sobre o progresso em torno do desenvolvimento tecnológico nos meios de produção. Como por exemplo o enunciado presente hoje na mídia televisiva: “O agro é *tech*; O agro é *pop*; O agro é tudo”. Essa propaganda associa o agronegócio ao avanço tecnológico ao termo “*tech*”; adiciona o adjetivo “*pop*” como aquilo que é popularmente aceito e consumido; e o adjetivo “tudo” lhe confere a ideia de progresso ou positividade, abrangendo tudo aquilo que consumimos no nosso dia a dia. O que para os indígenas não significa o mesmo, uma vez que o avanço do agronegócio, juntamente do garimpo nos rios, no território da floresta Amazônica, tem gerado o desmatamento e a queimada, afetando assim os animais e causando a contaminação dos rios, o que dificulta a qualidade das atividades presentes no modo de vida dos habitantes nativos.

O artista apresenta as gravações dos sons da floresta amazônica, em canais estéreos, junto da narrativa dos entrevistados, o que permite ao espectador acessar a memória desses sujeitos, compondo a noção espacial da Paisagem Sonora num sentido topofóbico. Segundo a autora Gama-Khalil (2016) que explica esse termo “o espaço pode se tornar um elemento de irradiação do medo na literatura sertanista, onde aquilo que é distante do urbano, como a roça ou a floresta, se torna insólito e amplifica esse sentimento nas narrativas fantásticas”. Além disso, a sequência de imagens que vemos no documentário intercala momentos em que aparecem um dos narradores, no fim de tarde, em silêncio usando fones de ouvido acompanhado dos sons da floresta; e outros momentos em que a imagem é completamente escura e as falas dos participantes sobre a mito da Curupira é ouvida junto aos sons da floresta.

Essa proposta da fala não ser acompanhada da imagem permite que a imaginação do espectador seja explorada, a persistência do som nesse momento ambienta uma noite, que foi pensada por Gama-Khalil (2016) a partir da concepção de cronotopo, pois nela imbricam tempo e espaço:



**Figura 6.** Imagem do documentário do momento da tempestade. (BLUME, 2020)

A sociedade aprendeu a temer a noite, compreendendo-a como uma entidade que prega peças no homem, deformando suas visões do real e fazendo-o ver imagens possivelmente inexistentes, instigando a sua mente a imaginar e projetar agentes que atentarão contra a sua vida. A noite e espaços escuros e lúgubres incitam o medo e a invenção de agentes fóbicos, porque a falta de luz diminui a produção de inibidores da imaginação (KEHL, 2007, p.89 apud GAMA-KHALIL, 2016, p. 137)

o que leva o homem a inserir nesses espaços tudo aquilo que imagina, eventos que vão atentar contra sua vida e integridade física, situações que não compreende ou aceita, como a morte e os elementos e fatos a ela relacionados. (GAMA-KHALIL, 2016, p. 137)

A concepção de cronotopo, conforme explicado pelos autores, se refere ao momento de duração da noite onde os seres humanos se inspiraram para criar as mais fantásticas histórias que subjetivam o medo. Na metade do documentário o artista insere imagens e sons de tempestade, outro elemento natural que sugere a ideia de vulnerabilidade do homem diante de tais fenômenos, dando a característica do lugar insólito para o espectador (Figura 6).

A partir desse ponto, os narradores descrevem eventos onde pessoas foram capturadas pela Curupira e nunca mais foram vistas. As descrições desses eventos e a relação que alguns personagens, das histórias contadas, têm com a Curupira é muito semelhante à descrição feita a respeito da Caipora, abordada em outro artigo da autora Gama-Khalil (2002). Nesse artigo a autora aponta o relato de uma narradora dizendo que, para expulsar os caçadores, a Caipora batia nos cachorros. O mesmo ocorre nos relatos dos habitantes de Tauari, apresentados no documentário: “Ele escutava quando batiam no cachorro, né? Com cipó. Os cachorros gritavam, corriam...”.

Outra semelhança está na descrição do interesse desses seres misteriosos e protetores da floresta pelo fumo e cachaça, componentes que servem para que os caçadores possam despistar ou presentear as criaturas, e assim seguirem seu caminho para trabalhar na caça: “Toda vez que ele ia... pro roçado dele. Ele deixava a cachacinha dele no toco do pau.”; E nesse laço ele deixou mais bebida... E com cigarro do lado.”.

Sabemos pelo discurso histórico que a cachaça e o fumo foram introduzidos na cultura indígena do Brasil como uma moeda de troca. Esses enunciados retirados do documentário possuem uma regularidade com outras histórias contadas na região da floresta amazônica, como foi apresentado por Gama-Khalil (2002) a respeito da Caipora. Dessa forma, a introdução desses elementos às narrativas indígenas, por parte dos colonizadores, garante-lhes a apropriação destas através de uma falsa continuidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os artistas, apresentados no início do artigo, apresentam suas obras de arte sonora, seja através da memória sonora, gravada com equipamentos tecnológicos que amplificam e transformam a escuta, agenciada pelos dispositivos tecnológicos; ou produzindo novas experiências sonoras, utilizando-se de dispositivos eletrônicos que permitem transformar o som em movimento. Essa experiência viva, que por vezes é apagada pelo discurso do poder aquisitivo das novas tecnologias de produção, pode então ser potencializada com a intervenção das obras artísticas.

A análise arqueológica do discurso aqui apresentada contribuiu para entendermos como as narrativas hegemônicas são utilizadas para se apropriar de mitos e histórias dos nativos. Isso é explicitado pela ordem que as falas dos entrevistados são dispostas no decorrer do documentário. Assim também podemos concluir que, tanto o espectador, quanto o participante nativo, podem ter a sua escuta transformada através da arte sonora, proposta por Felix Blume. Repensar os modos de escutas na contemporaneidade nos faz refletir sobre quem somos nós hoje: seres vivos acoplados aos nossos *smartphones*, onde o gesto e a percepção são agenciados pelo dispositivo tecnológico? Ou então seres humanos criativos, capazes de compor narrativas e revisitar lugares, histórias e mitos, construindo obras inusitadas de arte sonora através de diferentes dispositivos tecnológicos.

É possível assim amplificar as vozes dos indígenas do Brasil, colocando os relatos e histórias tradicionais de seus povos a disposição na internet. E assim, deixar soar os discursos que fazem sentido para as pessoas que antes não eram compreendidas como humanas na perspectiva colonial. Usar os dispositivos tecnológicos, e a mídia, como uma possibilidade de criação estética é subverter a lógica de dominação para qual tais dispositivos foram fabricados. As máquinas autopoieticas participam do dia a dia de quase todos nós, por isso se tornam importantes parceiras nos processos de produção de subjetividade, agenciando discurso, história e memória das minorias oprimidas em diversos contextos sociais, para dar voz aqueles que até hoje são silenciados pelos poderes de Estado e do desenvolvimento econômico.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. Tradução de Nilcéia Valdati. Ilha de Santa Catarina: Outra Travessia, v. 5, n. 2, p. 9-16, 2005.
- ALENCAR, J. M. Iracema. Porto Alegre, L&PM, 2011.
- CREMONEZ, B. H.; NESPOLI, E. O smartphone como dispositivo de escuta: reflexões acerca dos aparatos tecnológicos em uma sociedade midiaticizada. Revista Mídia e Cotidiano. v. 11, n. 3, dez 2017.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. O mistério de Ariana, p. 83-96, 1996.

- ERNST, Wolfgang. Arqueografia da mídia: método e máquina versus história e narrativa da mídia. *TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n. 14, 2016.
- NAVARRO, Pedro. Discurso, história e memória: contribuições de Michel Foucault ao estudo da mídia. *Estudos do texto e do discurso: interfaces entre língua (gens), identidade e memória*. São Carlos: Claraluz, p. 59-74, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo. Cosac Naify, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins; DE SOUZA, Lorena Faria. Literatura Indígena em Debate: superando o apagamento por meio do letramento literário. *Caderno Seminal*, 2015, 23.23.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Essa é da caipora: diálogos sobre gênero e prática discursiva à luz de uma narrativa oral. *Revista do GELNE*, 2002, 4.1: 1-6.
- GUATTARI, F. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. São Paulo, Ed. 34, 1992.
- OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães. *Abusões*, 2016, 2.2.
- RIBEIRO, V. M. L. O paradigma estético de Felix Guattari. *Amargosa: Griot: Revista de Filosofia*, v. 19, n. 1, p. 1-24, 2019.
- SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

#### **SITES E DOCUMENTÁRIOS**

- BLUME, Felix. *Curupira, Creature of the Woods 2020*, <https://vimeo.com/402034380>, acesso em junho de 2020.
- SOUND MIRROR (2016) de Eduardo Navarro disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2547>, acesso em novembro de 2020.
- RUSTLE 2.0 (2016) de Em'kal Eyongakpa disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2548>, acesso em novembro de 2020.
- TABOMBASS (2016) de Vivian Caccuri disponível em: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2607>, acesso em novembro de 2020.

**ALEX SURATY RAMOS**

Doutorando em Filosofia no PPGFIL da UFABC. Mestre pelo programa interdisciplinar em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela UFSCar (2022). É Licenciado em Música pela UFSCar (2018). Atualmente pesquisa sobre estética e discurso na Arte Contemporânea, Arte Sonora, suas materialidades e suportes.

*<http://lattes.cnpq.br/8414390712773145>.*

# IMPASSES E DISPUTAS SIMBÓLICAS NA PATRIMONIALIZAÇÃO DA IGREJA DE SÃO GONÇALO, SÃO PAULO, SP

---

## IMPASES AND SYMBOLIC DISPUTES IN THE PATRIMONIALIZATION OF THE CHURCH OF SÃO GONÇALO, SÃO PAULO, SP

---

**Manoela Rossinetti Rufinoni**  
**Bruna Aparecida Silva de Assis**

---

IGREJA DE SÃO GONÇALO (SP)  
TOMBAMENTO  
IPHAN  
CONDEPHAAT  
CONPRES

A Igreja de São Gonçalo, situada na região central da cidade de São Paulo (SP), foi tombada em nível federal em 1938 e destombada em 1953, com base em argumentos que evidenciam a subjetividade de critérios e normativas no ato de reconhecimento de um bem cultural naquele momento histórico. Contudo, em 1971 o edifício foi protegido pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo e, em 1991, pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, corroborando sua caracterização como bem cultural nas instâncias estadual e municipal. Diante desse quadro, o artigo discute as ambiguidades e disputas simbólicas envolvidas na legitimação de um bem edificado como patrimônio cultural, a partir da análise dos processos de tombamento da Igreja de São Gonçalo.

---

CHURCH OF SÃO GONÇALO (SP)  
DECLARATION OF CULTURAL PROPERTY  
IPHAN  
CONDEPHAAT  
CONPRES

The Church of São Gonçalo, located in the central region of the city of São Paulo, Brazil, was listed as a national heritage in 1938 and de-listed in 1953, based on arguments that evidence the subjectivity of criteria and regulations in the act of recognizing a cultural asset at that historical moment. However, in 1971 the building was protected by the Council for the Defense of Historical, Archaeological, Artistic and Tourist Heritage of the State of São Paulo, and in 1991 it was protect by the Municipal Council for the Preservation of Historical, Cultural and Environmental Heritage of the City of São Paulo, corroborating its characterization as a cultural asset in the state and municipal instances. In view of this situation, the article discusses the ambiguities and symbolic disputes involved in the legitimation of a built property as cultural heritage, based on the analysis of the patrimonialization of the Church of São Gonçalo.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

## INTRODUÇÃO

No Brasil, o delineamento jurídico do conceito de patrimônio nacional remonta às primeiras décadas do século XX, a partir da iniciativa de intelectuais e profissionais que fomentaram o debate teórico e defenderam a criação de instrumentos legislativos voltados à salvaguarda de bens móveis e imóveis. Ao manifestarem preocupação com a ameaça de destruição de artefatos históricos – sobretudo associados ao período colonial –, tais personagens buscaram ressaltar a importância das artes então consideradas tradicionalmente brasileiras, tipificando e caracterizando os bens que deveriam compor o chamado patrimônio histórico e artístico nacional (FONSECA, 2017, p. 94-95). Esse debate culminaria na criação do órgão federal de proteção do patrimônio cultural, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), durante o Estado Novo, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor escolhido pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Segundo Maria Cecília Londres Fonseca (2017, p. 63), esse modelo de política de tutela, centrada na ação do Estado, advém da experiência francesa que predominou nos países europeus e repercutiu em alguns países da América Latina no início do século XX, como o Brasil e a Argentina.

No contexto brasileiro, a aprovação do Decreto-lei nº 25, em 1937, inauguraria a tutela do Estado sobre o patrimônio nacional, com a criação do tombamento (CHUVA, 2017, p.146-147). Esse instrumento administrativo criado por lei federal e posteriormente adotado em legislações específicas nos estados e municípios (IPHAN, 2008, p.54) –, ao reconhecer o valor histórico-artístico de um bem móvel ou imóvel, atribui-lhe uma função social e confere ao Estado o papel de tutelá-lo. Segundo Sonia Rabello (2009, p.19), o tombamento é o instrumento legal de preservação mais conhecido e utilizado pelas instituições patrimoniais, pois ao mesmo tempo em que assegura ao Estado a tutela do bem, garante ao proprietário sua posse e usufruto. Contudo, na década de 1940, sob a justificativa da chamada “utilidade pública” (CHUVA, 2017, p.147), um novo decreto foi promulgado, introduzindo antagonismos difíceis de depurar na prática da preservação. Se, por um lado, um bem edificado tombado assume uma função social, como exemplar da cultura brasileira; por outro lado, a noção de “utilidade pública”, no sentido de atender ao bem comum, pode justificar a necessidade de demolição desse mesmo bem, em prol de um suposto desenvolvimento urbano. Também promulgado no governo Vargas, o Decreto-lei nº 3.866 de 1941, estabelece:

O Presidente da República, atendendo a motivos de interesse público, poderá determinar, de ofício ou em grau de recurso, interposto pôr qualquer legítimo interessado, seja cancelado o tombamento de bens pertencentes à União, aos Estados, aos municípios ou a pessoas naturais ou jurídicas de direito privado, feito no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de acordo com o decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 (BRASIL, 1941, grifos nossos).

1. Sobre o Decreto-lei nº 3.866/1941, ver: Radun (2016) e Assis (2018, p.22-39).

Essa aparente ambiguidade, no entanto, possui moventes que vão além do conteúdo jurídico imediato. Além de abrir caminho para revisões de processos de tombamento – sobretudo em casos polêmicos, nos quais estão envolvidos fortes interesses econômicos e disputas simbólicas –, a existência da figura do destombamento pode descortinar questões mais complexas, relativas aos reais alcances das políticas de preservação, aos critérios para atribuição de valores e ao envolvimento da sociedade nas práticas de tutela<sup>1</sup>. Diante do exposto, este artigo objetiva evidenciar as dispu-

tas simbólicas, os impasses e as ambiguidades envolvidas na legitimação de um bem edificado como patrimônio cultural em distintos momentos históricos, adotando como estudo de caso a Igreja de São Gonçalo, localizada no centro da cidade de São Paulo (SP), tombada na década de 1930 e destombada na década de 1950, em nível federal.

As reflexões expostas neste artigo integram estudo de maior abrangência que buscou analisar criticamente casos selecionados de destombamento de bens edificados no estado de São Paulo (ASSIS, 2018). Com relação à patrimonialização da Igreja de São Gonçalo, a pesquisa pautou-se por pesquisas bibliográficas, levantamentos de campo e análises documentais, com foco no estudo dos processos de tombamento e destombamento em nível federal, bem como dos processos de tombamento nas instâncias estadual e municipal, com o intuito de compreender as formas de atribuição de valores e os argumentos mobilizados para defender ou rejeitar sua salvaguarda, atentando para o contexto histórico, sociocultural e político que permeou esses debates e para os agentes sociais envolvidos nessas disputas. Ao longo da investigação, os processos de tombamento e destombamento foram tratados como fontes primárias, ou seja, como documentação administrativa que apoia e fundamenta os pareceres e decisões dentro de um órgão de preservação. Desse modo, os processos foram analisados como um documento administrativo que apresenta os critérios técnicos e conceituais de cada órgão; e como fonte histórica que dá pistas sobre os percursos de valoração histórica e artística, e sobre como se pensava a memória e o patrimônio em cada período analisado, entre os membros da sociedade que solicitavam o tombamento e os agentes das instituições que construíam as narrativas patrimoniais.



**Imagem 1.** Igreja de São Gonçalo, São Paulo, SP. Fonte: Bruna de Assis, 2022

2. Matriz Paroquial Pessoal Nipo-Brasileira São Gonçalo, Praça Dr. João Mendes, São Paulo, Distrito Sé.

### **A PATRIMONIALIZAÇÃO DA IGREJA DE SÃO GONÇALO**

A Igreja de São Gonçalo<sup>2</sup> foi construída inicialmente como uma pequena capela no antigo Largo da Cadeia, no ano de 1757, em prol de Nossa Senhora da Conceição e São Gonçalo Garcia (ARROYO, 1966, p.187). Em 1858, tendo em vista seu estado de ruína, iniciou-se sua reconstrução aos cuidados da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição e São Gonçalo Garcia, no mesmo local, então conhecido como Largo do Teatro. Entre 1878 e 1892, o edifício passou por reformas e alterações internas e externas, tais como

3. A Lei nº 378/1937, que reorganizou o Ministério da Educação e Saúde Pública e criou o SPHAN, dividiu o território brasileiro em oito regiões administrativas. A 6ª Região abarcava o estado de São Paulo.

4. Em 1946, a regional do SPHAN em São Paulo tornou-se 4ª Diretoria Regional DPHAN-SP; em 1970, tornou-se o 4º Distrito do IPHAN-SP; atualmente é denominada 9ª Superintendência IPHAN-SP.

5. No processo não constam fotos, porém, durante pesquisa ao acervo do IPHAN-SP, encontramos fotos de Herman Graeser (1898-1966), da década de 1930, quando Mário de Andrade realizou seus levantamentos.

6. Processo de Tombamento nº 0180-T-1938, v.I. (os volumes II e III estão desaparecidos). A Igreja de São Gonçalo foi inscrita no Livro do Tombo das Belas-Artes e no Livro do Tombo Histórico.

7. No processo, não constam informações sobre o levantamento realizado por Mário de Andrade. As informações que nos ajudaram a compreender a seleção da Igreja de São Gonçalo foram encontradas na publicação das correspondências de Mário de Andrade (1981). No conjunto documental pesquisado não encontramos mais dados que esclarecessem o motivo de um tombamento em conjunto.

a construção do novo frontispício e a aquisição do altar-mor e dos dois altares laterais, vindos da antiga Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, na cidade de Aparecida, estado de São Paulo (ROSADA, 2016, p.376-377). Leonardo Arroyo (1966, p.197) aponta que, no início do século XX, o templo herdou objetos da antiga Igreja do Colégio, demolida em 1896: uma pedra de granito com a gravação “I.H.S”, o quadrante de um relógio, uma pedra com o nome de Jesus e outras relíquias. A última grande reforma teria ocorrido entre 1934 e 1935, executada pelo engenheiro-arquiteto Rafael Mantafort.

O processo de patrimonialização da Igreja de São Gonçalo está associado ao primeiro período de identificação e seleção de bens a serem tutelados pelo SPHAN. Em 1937, após a criação do SPHAN, Rodrigo M. F. de Andrade, diretor da instituição, selecionou assistentes técnicos em distintas regiões do país<sup>3</sup> para o levantamento e inventário dos bens de interesse para o patrimônio nacional. No estado de São Paulo, o convite foi feito a Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, que aceitou a incumbência e tornou-se Assistente Técnico do SPHAN na 6ª região administrativa do órgão<sup>4</sup> (ANDRADE, 1981, p.66). São de Mário de Andrade os primeiros levantamentos de bens móveis e imóveis do estado de São Paulo que seguiram para apreciação do Conselho Consultivo do SPHAN quanto ao valor histórico e/ou artístico. Em outubro de 1937, Mário de Andrade enviou o relatório de suas primeiras pesquisas a Rodrigo M. F. de Andrade. Tratou-se, como ele diz, de um “recenseamento geral da arquitetura tradicional” (ANDRADE, 1981, p.69-80), elencando imóveis de várias regiões do estado de São Paulo, seguidos de uma breve descrição sobre seus aspectos históricos e artísticos. Sobre a Igreja de São Gonçalo, Mário de Andrade destaca a permanência do “aspecto primitivo” da edificação e o acúmulo de diversos objetos vindos de outras igrejas:

#### Igreja de S. Gonçalo

Está entregue atualmente aos padres da Companhia de Jesus. Edificada em 1757, vem sofrendo numerosas reformas através dos tempos. Parece, no entanto, conservar o que de essencial tinha no seu aspecto primitivo. A sua reforma última foi realizada em 1935 pelo arquiteto Rafael Montefort. Nesta reforma é que se colocaram nela as relíquias históricas da antiga igreja do Colégio, fundada em 1554, natalício de S. Paulo e demolida em 1897. Essas relíquias são: um disco de granito, com sessenta cm de diâmetro, onde estão gravadas as letras JHS (colocado sobre a porta principal de S. Gonçalo); o mostrador do relógio da torre, também de granito, e com um metro e vinte de diâmetro (colocado na nova torre). A igreja ainda conserva outras relíquias da antiga igreja do Colégio, tais como quatro bolas de granito, pertencentes ao antigo relógio, castiçais, urnas e imagens. Do disco de granito e do mostrador, vem documentação fotográfica na Revista do Arquivo do Departamento de Cultura, n. XII (ANDRADE, 1981, p.81-82)<sup>5</sup>.

A partir das considerações desse relatório sobre a arquitetura e os objetos sacros e religiosos, a Igreja de São Gonçalo foi inserida na lista dos bens protegidos pelo governo federal, no dia 21 de outubro de 1938<sup>6</sup>. A edificação e o seu acervo foram tombados devido ao valor histórico e artístico, em conjunto com outras duas igrejas, a Capela de São Miguel Arcanjo, de 1622, localizada na cidade de São Paulo, no bairro de São Miguel Paulista (Imagem 2), e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, de 1624, situada na cidade de Embu das Artes (Imagem 3)<sup>7</sup>.



**Imagem 2.** Capela de São Miguel Arcanjo, São Paulo, SP. Fonte: Davi Luis Galindo dos Santos, 2019



**Imagem 3.** Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu das Artes, SP. Fonte: Tarcisio Antonio da Silva, 2022

O processo de tombamento da Igreja de São Gonçalo se inicia com a cópia da notificação enviada pelo SPHAN a Dom Duarte Leopoldo e Silva, arcebispo metropolitano da cidade de São Paulo, informando-o do tombamento das três igrejas citadas anteriormente, de acordo com o Decreto-lei nº 25/1937 (IPHAN, 1938, f.01). Com a anuência do arcebispo de São Paulo, o diretor do SPHAN emitiu o “Inscreva-se”, tombando voluntariamente as três edificações (IPHAN, 1938, f.02,04).

Após quase duas décadas, a Igreja de São Gonçalo voltou a receber atenção por parte do SPHAN, então denominado Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Na-

8. Não consta no processo o relatório de inspeção completo, elaborado por Renato Soeiro, apenas o excerto descrito por Drummond de Andrade em seu informe ao diretor geral da DPHAN.

cional (DPHAN). Em 29 de dezembro de 1952, Carlos Drummond de Andrade, chefe da Seção de História da Divisão de Estudos e Tombamento, enviou a Rodrigo M. F. de Andrade um informe sobre o pedido de revisão do tombamento do edifício. Após viagem de inspeção à cidade de São Paulo, Renato Soeiro, diretor da Divisão de Conservação e Restauração, apontou em seu relatório que o tombamento da igreja precisava ser revisto, pois, a seu ver, o edifício se encontrava “desfigurado” e “sem maior significação” (IPHAN, 1938, f.05)<sup>8</sup>. No informe, Drummond apontou o Decreto-lei nº 3.866/1941 como um instrumento que poderia subsidiar essa revisão, com o objetivo de cancelar o tombamento da igreja:

S. Diretor Geral:

Em trecho de seu relatório de inspeção a monumentos localizados em S. Paulo, junto em cópia, o Diretor da D.C.R sugere seja revisto o tombamento da igreja de São Gonçalo. Segundo preceitua o Decreto-lei nº 3.866, de 29 de novembro de 1941, o cancelamento de tombamento é da competência do Presidente da República. Sugiro que sobre o assunto se colha o parecer do Conselho Consultivo, para que o processo, devidamente instruído, suba à decisão do Chefe do Governo (IPHAN, 1938, f.04).

O relatório seguiu para a apreciação do conselheiro relator José Wash Rodrigues que, em 09 de fevereiro de 1953, após visita à igreja em São Paulo, apresentou ao Conselho Consultivo da DPHAN o seu parecer, concluindo pelo cancelamento do tombamento:

Voto do Relator

[...] A Igreja de São Gonçalo foi começada pelos anos de 1757, diz Azevedo Marques. Seu altar-mor e os dois principais altares laterais são já dos fins do século XVIII ou começos do 1800.

Submetida posteriormente a obras, aplicaram-lhe no interior da nave pilastras, altares laterais e ornatos nas janelas e sobre o corpo do altar-mor construíram a cúpula para efeito de iluminação. Há poucos anos, antes da igreja ser tombada, reformaram-lhe a fachada com novo frontão e torre, e a face lateral com platibanda. Numerosas imagens, grandes e pequenas, cada uma com sua peanha e doces apoiam-se às pilastras ou entre os altares, umas “de carnação”, outras imitando pedras – as grandes no gênero das que se vêem na Igreja de São Bento. Toda superfície lisa está decorada com pinturas nos mais **variados estilos, que se entrechocam**: ornatos, frisos, marmorizados, símbolos, painéis com cenas religiosas etc. Tudo isto dá à Igreja **um aspecto caótico e de mau gosto lamentáveis**. Contudo, todos estes defeitos poderiam ser eliminados numa reforma criteriosa, se as únicas peças antigas – os três altares – fossem suficientemente interessantes, pelo estilo ou pela antiguidade. Não sendo assim, teríamos, como resultante de um empreendimento de tal ordem, **uma igreja pobre e despida de qualquer interesse** ao custo de grandes despesas.

**Não sendo a igreja notável pela antiguidade nem de significação histórica ou de valor artístico**, voto pois pelo cancelamento do seu tombamento. O **abastardamento** desta Igreja, como de muitas outras existentes no Brasil, é resultante de obras feitas em diversas épocas ou transformações que as inutilizaram completamente. Muitas, sendo pobres legítimas, e passaram a ostentar pilastras coríntias, altares góticos, janelas românicas, torres modernas etc. (IPHAN, 1938, f.07-08, grifos nossos).

9. Nesta sessão estavam presentes: presidente do Conselho Consultivo: Rodrigo M. F. de Andrade; membros: José Wash Rodrigues (substituiu Alberto Childe, por nomeação do presidente da República), Edgar Roquette Pinto, Manuel Bandeira, Américo Jacobina Lacombe, Francisco Marques dos Santos, Rodolfo Gonçalves de Siqueira, Miriam de Barros Latif, Afonso Arinos de Melo Franco e Pedro Calmon (IPHAN, 1938, f.10).

10. Assim como o tombamento, o destombamento incidiu sobre a edificação e o acervo (IPHAN, 1938, f.19).

Em 10 de fevereiro de 1953, o parecer do conselheiro relator José Wash Rodrigues foi aprovado por unanimidade pelo conselho consultivo do órgão federal<sup>9</sup> (IPHAN, 1938, f. 10-11). Logo após a aprovação, Rodrigo M. F. de Andrade enviou um ofício ao ministro da Educação e Saúde, Ernesto Simões Filho, para que o pedido de cancelamento de tombamento da igreja fosse levado ao presidente da República, Getúlio Vargas. Neste documento, Rodrigo M. F. de Andrade aponta que:

[...] Em recente viagem àquela cidade, o Diretor da Divisão de Conservação e Restauração, desta Diretoria, verificou que a edificação em apreço, por se achar muito desfigurada, não merece ser arrolada entre as obras de especial significação, inscritas nos mencionados Livros do Tombo. (IPHAN, 1938, f.12, grifo nosso).

O pedido de cancelamento foi encaminhado ao gabinete do presidente da República em 11 de maio de 1953 e, em 25 de maio do mesmo ano, Rodrigo M. F. de Andrade publicou a resolução do cancelamento de tombamento do edifício<sup>10</sup>. Na sequência, o diretor da DPHAN enviou a Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos, arcebispo de São Paulo, e a Luís Saia, chefe do 4º Distrito da DPHAN-SP, um ofício comunicando a anulação de proteção da Igreja de São Gonçalo (IPHAN, 1938, f.20-21).

Essa documentação voltaria a ser movimentada apenas no final dos anos 1960. Em março de 1969, o padre Hélio Abranches Viotti solicitou ao IPHAN-SP uma cópia da certidão de tombamento e destombamento do edifício, para reconhecimento do superior da referida igreja (IPHAN, 1938, f.22-26). Anos depois, em março de 1971, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT) solicitou ao IPHAN-SP uma cópia dessa mesma certidão, para anexá-la ao estudo de tombamento da Igreja de São Gonçalo, no órgão estadual de preservação (IPHAN, 1938, f.28-32).

Diferentemente da tutela em nível federal, que aconteceu por iniciativa do próprio órgão de preservação; na esfera estadual o processo de tombamento da igreja teve início com o pedido do paroquiano Carlos Silva da Costa Borges. Considerando o “sentimento religioso do povo” e o “aspecto cultural e artístico da igreja” (CONDEPHAAT, 1971, f.02), em carta encaminhada ao CONDEPHAAT no dia 25 de fevereiro de 1971, Carlos Borges solicitou que o órgão efetuassem “nova revisão” do processo de tombamento da igreja para protegê-la da destruição. De acordo com o solicitante, a igreja corria o risco de ser demolida, em decorrência de um contrato assinado pelo superior da igreja com a Construtora Construvél. Contudo, nenhum processo anterior sobre a Igreja de São Gonçalo foi localizado no órgão estadual – criado poucos anos antes, em 1968 –, o que nos permite supor que o solicitante se confundiu com relação às esferas de proteção, referindo-se ao processo que existia no IPHAN-SP. Assim, desconsiderando a solicitação errônea de “revisão”, o pedido foi encaminhado para análise (CONDEPHAAT, 1971, f.03).

Concomitantemente ao pedido de Carlos Borges, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) enviou à presidente do Condephaat, Lúcia Piza Figueira de Mello Falkenberg, uma solicitação para o tombamento da Igreja de São Gonçalo e da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, ambas ameaçadas de demolição. No pedido, Heliodoro Tenório da Rocha Marques, primeiro secretário do IHGSP, destacou estudos elaborados pelo engenheiro Wilson Maia Fina evidenciando o valor histórico e artístico das duas edificações (CONDEPHAAT, 1971, f.04-05).

**11.** Estavam na reunião: presidente: Lucia de Mello Falkenberg; membros: Aureliano Leite, Eurípedes Simões de Paula, Luís Saia, Abelardo Gomes de Abreu e Arnaldo D'Avila Florence (CONDEPHAAT, 1971, f.54). A abertura do processo de tombamento foi comunicada ao padre Inácio Takeushi (Pároco da igreja) e a Paulo Salim Maluf (Prefeito Municipal de São Paulo) (CONDEPHAAT, 1971, f.14-15).

**12.** Entre os objetos listados estão os dois altares vindos da antiga Igreja de Nossa Senhora da Conceição Aparecida (Aparecida/SP), dois púlpitos, o bloco de granito com a inscrição "IHS", uma custódia de prata dourada e uma imagem de São Miguel do século XVIII (CONDEPHAAT, 1971, f.70-71).

**13.** Os títulos das reportagens evidenciam a preocupação com a demolição, tais como: "Capela do São Luís pode desaparecer" (Folha da Tarde, 04.03.1971); "Reze uma Ave-Maria. Esta igreja vai acabar" (Diário de Notícias, 05.03.1971); "Qual será o destino da Igreja de São Gonçalo?" (Última Hora, 07.04.1971), entre outras (CONDEPHAAT, 1971, f.12-32). Reportagens favoráveis à demolição também circulavam, tais como: "Igreja no Centro de S. Paulo vai desabar" (Notícias Populares, 25.03.1971); e "Desabamento da igreja pode causar tragédia" (Notícias Populares, 26.03.1971).

Em 03 de março de 1971, os dois pedidos foram encaminhados para reunião do Egrégio Colegiado do CONDEPHAAT, que aprovou a abertura do processo de tombamento da Igreja de São Gonçalo (CONDEPHAAT, 1971, f.54-56)<sup>11</sup>. Nessa reunião, o conselheiro Luís Saia, representante do IPHAN-SP, informou que, mesmo considerando o histórico precedente da igreja – tombada e destombada pelo órgão federal –, o órgão estadual deveria examinar a edificação e seu acervo, constituído de objetos de grande valor vindos de outras igrejas. O colegiado decide encaminhar o processo ao conselheiro Arnaldo D'Avila Florence, representante da Cúria Metropolitana de São Paulo, para estudos visando a instrução do processo.

Florence, como conselheiro relator, iniciou a instrução do processo comunicando ao arcebispo metropolitano da Arquidiocese de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, sobre a abertura do processo de tombamento no CONDEPHAAT. Em sua carta, Florence solicitou que a Arquidiocese comunicasse ao pároco sobre a abertura do processo, para que esse suspendesse qualquer negociação que estivesse em andamento. O conselheiro solicitou, ainda, que o arcebispo autorizasse o levantamento dos objetos sacros e religiosos ali existentes, a ser realizado por um representante do CONDEPHAAT, com o acompanhamento de um funcionário da Cúria Metropolitana de São Paulo (CONDEPHAAT, 1971, f.19-22).

Foi formada, então, uma comissão para o levantamento dos objetos da Igreja de São Gonçalo, composta por Arnaldo Florence, representante do CONDEPHAAT; Luís Saia, representante do IPHAN-SP; e o padre Hélio Abranches Viotti, representante da Cúria Metropolitana de São Paulo. Em 03 de maio de 1971, o arcebispo metropolitano, Dom Paulo Evaristo Arns, encaminhou à presidência do órgão o relatório final elaborado pela comissão. Contudo, considerando que, na década de 1950, o Conselho Consultivo do IPHAN cancelara, por unanimidade, o tombamento da igreja em nível federal, o Arcebispo argumenta que a comissão realizou um estudo sobre o "real valor histórico e artístico" dos objetos sacros e religiosos que deveriam ser transferidos para a Igreja do Pateo do Colégio ou outro lugar, para que a igreja de São Gonçalo pudesse ser demolida, dando lugar a uma nova edificação religiosa (CONDEPHAAT, 1971, f.69)<sup>12</sup>.

A partir de março de 1971, foram anexados ao processo diversos documentos que evidenciam a participação da sociedade civil em defesa da preservação, tais como: cartas de associações diversas solicitando que o órgão protegesse o edifício; abaixo-assinados de populares, do Batalhão Acadêmico de 1930 e dos ex-combatentes do Movimento Constitucionalista de 1932; além de diversas reportagens de jornais que noticiavam a venda do edifício e sua possível demolição<sup>13</sup> (CONDEPHAAT, 1971, f.34-63). Em geral, essas notícias buscavam valorizar a igreja, destacando sua antiguidade – "construída a mais de duzentos anos", "reliquia histórica da cidade de São Paulo" –; o histórico de construções e reformas; os personagens ilustres a ela relacionados e os valores afetivos para a comunidade local. Além dessas cartas e abaixo-assinados anexados ao processo, representantes da sociedade civil também apresentaram seus protestos ao gabinete do governador do estado de São Paulo. Em 28 de maio de 1971, Aureliano Leite, conselheiro do CONDEPHAAT representando o IHGSP, elaborou um parecer nesse sentido, no qual argumenta:

Calcado em Azevedo Marques (Apontamentos Históricos); J. Jacinto Ribeiro (Cronologia Paulista); Egidio Martins (S. Paulo Antigo) e, modernamente, Leonardo Ar-

royo (Igrejas de S. Paulo), pode-se asseverar que a Igreja de São Gonçalo data do séc. XVIII, ou seja, de 1756, sendo ao depois reformada.

Objeto de devoção dos Paulistanos, desde aquela data, conta o fato mais de duzentos anos contínuos, o que significa a metade do tempo da existência da atual cidade de São Paulo.

Constitui, desde remoto passado, um traço da fisionomia do anter[ior] Largo Municipal ou da Cadeia, hoje Praça João Mendes. Com a infeliz destruição da Igreja dos Remédios e do prédio, por último, da Assembleia Legislativa, remanesce como a única característica do antigo logradouro público, testemunho único, hoje, de duzentos anos da gloriosa vida de São Paulo.

Em verdade, não oferece arte arquitetônica apreciável. Mas, para ser conservada de pé, basta a sua venerável velhice. [...]

Alega-se que a Igreja foi destombada pelo Patrimônio Nacional. Ora, o Patrimônio Nacional está muito longe de S. Paulo, e, longe dos olhos, longe do coração... [...]

Contra a demolição, e aliás consta do processo, vem se manifestando o povo de São Paulo, em abaixo-assinados que alinham milhares de assinaturas. [...]

O interessante é que da própria autuação do processo que veio do Palácio do Governo se inscreve, no Assunto: “Tombamento da tradicional e histórica Igreja de São Gonçalo”. Isso é muito significativo (CONDEPHAAT, 1971, f.86-89, grifos do autor).

**14.** Seguem apensados ao processo o contrato de compra e venda, a certidão de destombamento expedida pelo IPHAN-SP e uma planta do projeto construtivo (CONDEPHAAT, 1971, f.111-127).

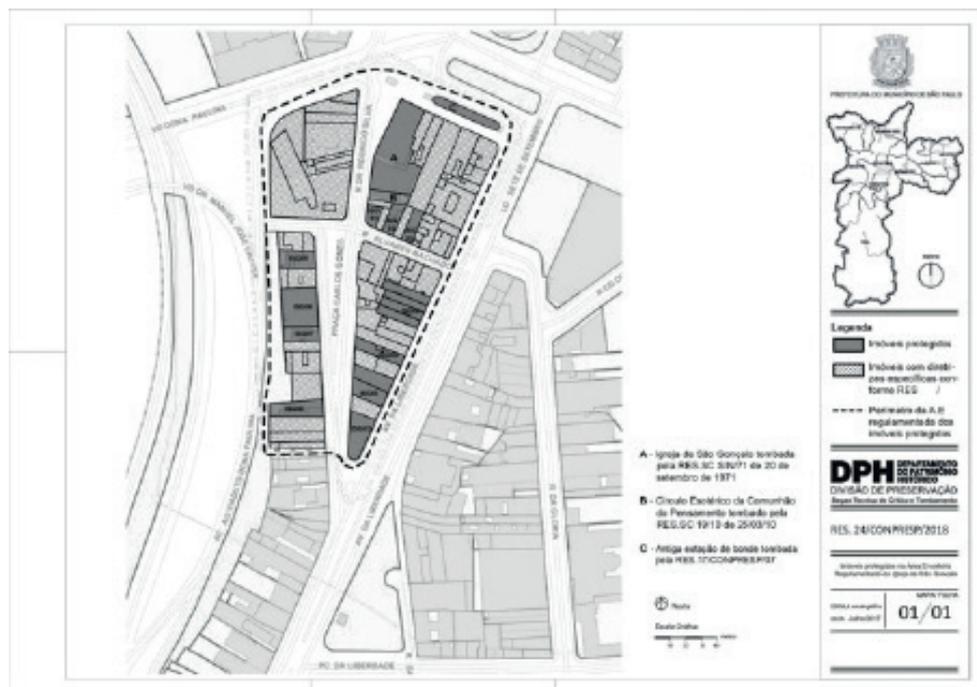
**15.** A Resolução CONPRESP no 24/2018 tomba imóveis no entorno da Igreja de São Gonçalo, listados no mesmo documento, e regulamenta sua área envoltória de proteção.

Em resposta à notificação do CONDEPHAAT – que informava sobre a abertura do processo de tombamento e a proteção que passava a incidir sob a edificação –, em 30 de junho de 1971, o padre Pedro Belisário Velloso Rebello, representando a Companhia de Jesus, informou à presidência do órgão que, em janeiro daquele ano, a Sociedade Brasileira de Educação havia fechado um contrato com uma construtora para a demolição da igreja e construção de uma nova, posto que aquela não era protegida pelo patrimônio nacional. Padre Rebello solicitou que o órgão não efetuassem o tombamento, pois o fato traria prejuízos financeiros e religiosos para a igreja, que precisaria rescindir o contrato, além de deixar aos fiéis uma construção com pouca estrutura (CONDEPHAAT, 1971, f.95-96)<sup>14</sup>.

Após o término da instrução do processo de tombamento, em 04 de agosto de 1971, o relatório final foi apresentado ao Conselho Deliberativo do CONDEPHAAT. Tendo em vista o dever do órgão paulista de “adotar todas as medidas para a Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado”; a importância da igreja, vinculada à história da cidade de São Paulo “não como propriedade de uma congregação religiosa, mas sim como uma construção coletiva enraizada por muitas gerações que conservaram seus fundamentos no sistema cristão”; e as diversas manifestações de entidades credenciadas e populares em favor de sua proteção, o Conselho do CONDEPHAAT, em sessão ordinária, votou pelo tombamento da Igreja de São Gonçalo (CONDEPHAAT, 1971, f.129-136). A homologação do tombamento foi sancionada pela Secretaria de Cultura em 20 de setembro de 1971.

Em âmbito municipal, a igreja foi protegida pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) por meio de tombamento *ex-officio* em 10 de abril de 1991 (CONPRESP, 1991a e 1991b), junto com outros oitenta e oito bens. Em reunião ordinária do dia 05 de março de 2018 (CONPRESP, 2018a e 2018b)<sup>15</sup>, o órgão municipal aprovou o tombamento de imóveis no entorno da Igreja de São Gonçalo e regulamentou sua área envoltória (Figura 4),

no contexto das discussões sobre a atualização do Inventário Geral do Patrimônio Ambiental, Cultural e Urbano de São Paulo (IGEPAC-SP), realizado pelo Departamento do Patrimônio Histórico na década de 1980, que levou à abertura de processo de tombamento do Patrimônio Ambiental, Cultural e Urbano da Liberdade, em 2016 (CONPRESP, 2016). Desse modo, na delimitação da área de entorno da Igreja de São Gonçalo, a instância municipal destacou a relevância do edifício para a leitura do contexto urbano histórico em que se insere, uma vez que “ao lado da antiga Assembleia, da Igreja N. S. dos Remédios e do antigo Teatro São José, todos demolidos”, a igreja “compunha



**Imagem 4.** Imóveis protegidos na área envoltória regulamentada da Igreja de São Gonçalo. Fonte: Mapa anexo à Resolução CONPRESP no 24/2018.



**Imagem 5.** Igreja de São Gonçalo, detalhe do disco de granito com a inscrição “IHS”. Fonte: Bruna de Assis, 2016.



**Imagem 6.** Igreja de São Gonçalo, altar-mor e cúpula. Fonte: Bruna de Assis, 2016.

um núcleo histórico vital da cidade em fins do século XIX”. A resolução também resalta a presença “de um conjunto de imóveis vizinhos alinhados com a Igreja de São Gonçalo”, bem como, no entorno voltado ao bairro da Liberdade, a permanência “da organização das quadras, vias e parcelamento do solo originário ainda do século XIX”, formando “um conjunto representativo da história da urbanização daquela área”. A delimitação do entorno enfatizou, além dos atributos materiais relacionados à arquitetura e ao traçado viário, a leitura da “dimensão sociocultural, da história e da paisagem local”, caracterizando o perímetro como um importante “conjunto ambiental, urbano e arquitetônico representativo do processo de formação do bairro da Liberdade”, em uma região em acelerado processo de transformação (CONPESP, 2018b).



**Imagem 7.** Igreja de São Gonçalo, detalhe do altar-mor. Fonte: Bruna de Assis, 2022.

## ALGUMAS REFLEXÕES

Desde o seu surgimento, o tombamento esteve envolto por diversos conflitos, que se exacerbam e se tornam ainda mais evidentes quando se intenta destombar um bem. Tombada em 1938 a partir do recenseamento realizado por Mário de Andrade durante os primeiros trabalhos de seleção do patrimônio histórico e artístico nacional, quinze anos depois a Igreja de São Gonçalo seria destombada com base em argumentos relacionados aos seus aspectos formais e estilísticos, pois sua aparência estaria em desacordo com os critérios então vigentes para definir o patrimônio brasileiro. Conforme apontam vários autores, nas primeiras décadas de atuação do órgão federal, o patrimônio abarcava prioritariamente as construções do período colonial – com destaque para aquelas de maior interesse estético, como as igrejas barrocas mineiras, baianas e pernambucanas (RODRIGUES, 2000, p.25; CHUVA, 2017, p.210-220), situação que desprestigiaria os bens arquitetônicos situados no estado de São Paulo, região que não reuniu recursos econômicos expressivos durante o período colonial. Mário de Andrade, ao dirigir-se a Rodrigo de Andrade sobre os levantamentos para a proteção do patrimônio paulista, discorre:

E há o problema geral de S. Paulo. Você entenderá comigo que não é possível entre nós descobrir maravilhas espantosas, do valor das mineiras, baianas, pernambucanas e paraibanas em principal. A orientação paulista tem de se adaptar ao meio: primando a preocupação histórica à estética. Recensear e futuramente tomar o pouco que nos resta seiscentista e setecentista, os monumentos onde se passaram grandes fatos históricos. Sob o ponto de vista estético, mais que beleza propriamente (está quase não existe) tomar os problemas, as soluções arquitetônicas mais características ou originais (ANDRADE, 1981, p.69)<sup>16</sup>.

16. Entre os três bens tombados, apenas a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e a Capela de São Miguel Arcanjo atendiam aos critérios do SPHAN para designar o patrimônio nacional (Figuras 2 e 3).

Como vimos, a igreja fora protegida em 1938 devido ao seu valor histórico, por preservar seu “aspecto primitivo” diante de tantas reformas (ANDRADE, 1981, p.81-82). No entanto, esse entendimento se alterou em 1953, quando a igreja teve seu tombamento cancelado por não apresentar uma forma plástica definida, por possuir acréscimos e transformações de diferentes períodos que lhe teriam proporcionado um “aspecto caótico e de mau gosto lamentáveis”, nas palavras do conselheiro do órgão federal, José Wash Rodrigues (IPHAN, 1938, f.07-08). As variadas referências arquitetônicas que convivem na Igreja de São Gonçalo, acumuladas durante anos, evidenciam as necessidades de cada época e as diversas soluções formais que, em tempos distintos, foram consideradas válidas para ornamentá-la. Logo, se o edifício foi tombado, prioritariamente, com base em seu valor histórico, suas sucessivas transformações físicas e estilísticas adicionam novas camadas documentais a serem interpretadas. Esse dado parece ter sido observado na análise de Mario de Andrade, contudo, não foi considerado na revisão do tombamento em favor de uma leitura estética idealizada.

Por outro lado, destacamos que a motivação para o destombamento partiu da sede da DPHAN, na capital federal, Rio de Janeiro, e que a vistoria para averiguar a igreja foi efetuada por um conselheiro, sem a participação da regional da DPHAN em São Paulo. Segundo a documentação analisada, em um ato centralizador, o destino do edifício foi decidido na central da DPHAN, sem a participação da regional à qual o bem pertencia. Luís Saia, diretor da DPHAN-SP, foi apenas comunicado sobre a decisão dos conselheiros pelo destombamento. Além disso, para formalizar o ato, o órgão uti-

lizou o Decreto-lei nº 3.866/1941 – que versa sobre o cancelamento de tombamento para fins de utilidade pública –, em um contexto não previsto por este mesmo decreto, uma vez que “ausência de valor” não equivale a motivação por “interesse público”.

Destombada pela DPHAN em 1953, a igreja seria protegida pelo CONDEPHAAT deztoito anos depois, em 1971. Seguindo caminho distinto da instituição federal, que protegeu e desprotegeu a igreja sem a participação da sociedade, o tombamento em âmbito estadual ocorreu em outro contexto histórico, na década de 1970, contando com numerosas manifestações sociais em sua defesa. O estigma deixado pelo destombamento federal, visto que “desvalorizou” a igreja e retirou sua “aura de patrimônio”, conforme apontam Telles, Costa e Sales (2014, p.09-10), foi utilizado pelos agentes interessados em sua demolição para deslegitimar o tombamento estadual. A esses questionamentos, o CONDEPHAAT respondeu tombando a igreja por seu valor histórico-religioso, e não artístico; atendendo à significativa mobilização de representantes da sociedade civil preocupados com as ameaças de demolição. Tal reconhecimento seria referendado pelo órgão municipal, o CONPRESP, em 1991 e em 2018, com a salvaguarda da igreja e de seu entorno. Os argumentos municipais para justificar o tombamento da área envoltória consideram todo o conjunto edificado como “patrimônio ambiental, cultural e urbano”, e destacam o potencial da arquitetura e da paisagem para “representar a história, a multiplicidade da cultura, a heterogeneidade e os diversos períodos da arquitetura e da ocupação urbana do bairro” (CONPRESP, 2018b).

Em perspectiva histórica, a análise documental dos processos de reconhecimento patrimonial da Igreja de São Gonçalo, na variedade de narrativas, interesses e agentes envolvidos em cada período, nos permite lançar luzes sobre as transformações nas formas de apreender as especificidades da arquitetura e do ambiente edificado na trajetória dos órgãos de preservação, bem como nas formas de acionar os instrumentos legais disponíveis para atingir cada objetivo: de uma leitura inicialmente alicerçada em valores formais e estilísticos idealizados, mobilizada a favor de determinados discursos historiográficos e reivindicada por setores restritos da sociedade, à gradativa ampliação da participação da sociedade civil, retroalimentando a apreensão das especificidades históricas, estéticas, socioculturais, memoriais e afetivas que compõem o ambiente edificado.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. Mário de Andrade, cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: Ministério da Educação e Cultura/SPHAN/FNPM, 1981.
- ARROYO, L. Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1996.
- ASSIS, B. A. S. de. Destombamentos no Estado de São Paulo: ambiguidades e transformações na atribuição de valores aos bens culturais. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/52729> Acesso em 29/11/2023.
- BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, 1937a.
- \_\_\_\_\_. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, 1937b.

- \_\_\_\_\_, IPHAN. Processo de Tombamento nº 0180-T-1938, v. I. Igreja de São Gonçalo (São Paulo/SP); Igreja de São Miguel Paulista (São Paulo/SP); Igreja de Nossa Senhora do Rosário e residência anexa (Embu das Artes/SP), 1938.
- \_\_\_\_\_. Decreto-lei nº 3.866, de 29 de novembro de 1941, 1941.
- \_\_\_\_\_. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.
- \_\_\_\_\_. Dicionário IPHAN de patrimônio cultural. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.
- CHUVA, M. R. R. Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.
- FONSECA, M. C. L. O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.
- RABELLO, S. O Estado na preservação dos bens culturais: o tombamento. Rio de Janeiro: IPHAN, 2009.
- RADUN, D. F. O (des)tombamento em questão: (des)patrimonialização de bens culturais tombados pelo órgão federal de preservação no Brasil (1937-2015). Dissertação (Mestrado) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2016.
- RODRIGUES, M. Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo: 1969-1987. São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, Condephaat, Fapesp, 2000.
- ROSADA, M. Igrejas Paulistas da Colônia e do Império: arquitetura e ornamentação. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2016.
- SÃO PAULO (Estado), CONDEPHAAT. Processo de Tombamento nº 25.428/1971. Igreja de São Gonçalo (São Paulo/SP), 1971.
- SÃO PAULO (Cidade), CONPRESP. Processo de Tombamento nº 1991-0.005.014-8, 1991a.
- \_\_\_\_\_, CONPRESP. Resolução 5/1991. Tombamento “ex-officio” de vários imóveis, 1991b.
- \_\_\_\_\_, CONPRESP. Resolução 20/2016. IGEPAC Liberdade, 2016.
- \_\_\_\_\_, CONPRESP. Ata da 665ª Reunião Ordinária do Conpresp, de 05 de março de 2018, 2018a.
- \_\_\_\_\_, CONPRESP. Resolução 24/2018. Tombamento do Conjunto de Imóveis e RAE da Igreja de São Gonçalo, 2018b.
- TELLES, M. F. de P., COSTA, R. V. e SALES, J. F. O revés da proteção: apontamentos sobre o instituto do cancelamento de tombamento e suas implicações nas políticas de preservação do patrimônio cultural. In: V Seminário Internacional – Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

**MANOELA ROSSINETTI RUFINONI**

Professora associada do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Doutora e Mestre em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Universidade de São Paulo, Arquiteta Urbanista pela Universidade Mackenzie e Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo.  
<http://lattes.cnpq.br/2910985913890585>

**BRUNA APARECIDA SILVA DE ASSIS**

Mestre em História da Arte (2018) pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), onde desenvolveu a pesquisa "Destombamentos no Estado de São Paulo: ambiguidades e transformações na atribuição de valores aos bens culturais" com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).  
<http://lattes.cnpq.br/0969928030607317>

*Pesquisa realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2016/11051-3.*

# POR UMA METODOLOGIA DA ENCRUZILHADA E O PESQUISADOR CAMBONO, REFLEXÕES A PARTIR DA UMBANDA

---

## FOR A CROSSROADS METHODOLOGY AND THE CAMBONO RESEARCHER, REFLECTIONS FROM UMBANDA

---

**Thayfani Santos**

**Paula Cristina Somenzari Almozara**

---

ARTE CONTEMPORÂNEA  
IMPACTOS PSÍQUICOS  
PANDEMIA  
PROCESSOS DE CRIAÇÃO  
UMBANDA

O artigo propõe refletir sobre uma metodologia decolonial por meio da arte e espiritualidade como refúgio, como forma de lutar e resistir contra o apagamento das memórias coletivas e individuais, sobretudo, no momento contextual de crise e trauma de Covid-19 no Brasil e no mundo. Para isso, partimos de experiência que valoriza o processo e as vivências que os saberes da Umbanda oferecem. Sob essa perspectiva, foram elencadas as dimensões da crise humanitária, subjetiva e psíquica em que estamos inseridos, resultando em uma proposta sobre a ideia de uma metodologia da encruzilhada e o pesquisador cambono.

---

CONTEMPORARY ART  
PSYCHIC IMPACTS  
PANDEMIC  
CREATION PROCESSES  
UMBANDA

The article proposes to reflect on a decolonial methodology through art and spirituality as a refuge, as a way of fighting and resisting the erasure of collective and individual memories, especially in the context of the crisis and trauma of Covid-19 in Brazil and in the world. For this, we start from an experience that values the process and the experiences that Umbanda's knowledge offers. From this perspective, the dimensions of the humanitarian, personal, and psychic crisis in which we are inserted were listed and generated in a proposal on the idea of a crossroads methodology and the cambono researcher.

---

**ISSN** 1518–5494

**ISSN-E** 2447–2484

## INTRODUÇÃO: A PANDEMIA DE COVID-19 E AS FERIDAS ABERTAS

Atualmente partilhamos a experiência de viver em uma situação de vigilância extrema em consequência da crise de Covid-19 e que interfere em todas as dimensões pessoais, sociais e institucionais. A crise que se instalou há mais de dois anos, afeta psicologicamente a forma como enfrentamos nosso dia a dia, provocando indesejáveis situações em nossos modos de viver e a partir dos quais podemos inferir algumas questões que estão patentes nas ideias sobre as tecnologias de poder, de linguagem, de si e de produção (FOUCAULT, 2004). Sendo assim, de acordo com Michel Foucault, essas tecnologias são controles disciplinares, gestões de como viver e modos de gerir o mundo de acordo com os interesses de governabilidade de um sistema sustentado pelo neoliberalismo. Considerando a situação brasileira, tais interesses conduziram a uma mortandade sem precedentes na história do país e agravada pela forma como as imposições de controle de narrativas perpetuam uma falácia governamental em torno de *fake news*, um sistema, enfim, baseado na ideia de necropolítica (MBEMBE, 2018).

A crise de Covid-19 expõe as feridas abertas de uma sociedade que ainda está amarrada às imposições coloniais e perversas de estratificação social e racial que impelem a um modo de viver baseado no inalcançável, na incompletude e no consumo exacerbado como forma de estabelecer o status social e o sucesso sobre os outros e acima de todos.

O que revela de modo escancarado a fragilidade dos sistemas de gestão socioeconômicos em sua inteira crueza: destaca as pobres, classifica os indivíduos pelas suas posses materiais ou pela falta de qualquer possibilidade de acesso material e impulsiona uma violência que se estabelece pela diferença. Estamos, portanto, não em uma crise somente sanitária, estamos imersos em crises políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas (BIRMAN, 2020) que apenas foram desveladas de modo mais enfático pela crise sanitária e ao atravessar todas estas dimensões, nos encontramos também em uma crise psíquica.

Ao revelar o jogo de força dos sistemas que regem o mundo geopolítico e as formas de ser e estar nele, observamos uma sociedade que agoniza, perante as incertezas e os riscos. Este percurso de dominação baseado na ideia de necropolítica e consumo compulsivo enfatizado pelo capitalismo aponta também para a ideia de transparência da *sociedade da aceleração* segundo o filósofo Byung-Chul Han (2012). A transparência é um modo sistêmico de controlar os sujeitos.

A sociedade da transparência, é uma sociedade positiva, sem conflitos e narrações. Ela recusa a negatividade e qualquer tipo de movimento que exija reflexão, pois qualquer *trabalho* de reflexão atrapalha o desempenho e a performance. O foco é na aceleração, dinamismo e flexibilidade dos sujeitos para com todas as suas experiências independente do assunto, da importância, de sua profundidade e dificuldade.

A pandemia faz parte desse emaranhado de normas violentas que constroem os sujeitos e as normatizações que os afetam, continuam se fortalecendo e se modificando de acordo com o interesse do sistema. A ausência das narrativas na vivência humana é uma forte característica desses modos de viver e é fortalecida nesta crise pandêmica todas as vezes que os sujeitos têm suas condições humanas anuladas por números, tabelas, gráficos e ausência de cuidados. Pois aqui, não existe espaço para os processos, desenvolvimentos e elaborações das experiências sociais e subjetivas:

A sociedade positiva tampouco admite qualquer sentimento negativo. Desse modo, esquecemos como se lida com o sofrimento e a dor, esquecemos como dar-lhes *for-*

ma. Para Nietzsche, a alma humana deve sua profundidade, grandeza e fortaleza precisamente ao demorar-se junto ao negativo. Também o espírito humano é um *nascimento doloroso*: “aquela tensão da alma na infelicidade que nela acende a fortaleza [...], sua inventividade e valentia no suportar, perseverar, interpretar, explorar a infelicidade e a tudo aquilo que só é presenteado a ela em profundidade, mistério, máscara, espírito, astúcia, grandeza não lhe foi presenteado sob o sofrimento, sob a disciplina do grande sofrimento”. A sociedade positiva está em vias de reorganizar a alma humana de uma maneira totalmente nova. No curso e empuxo de sua positivação, também o amor é nivelado em um arranjo de sentimentos agradáveis e de excitações complexas e sem consequências. [...] O amor é domesticado e positivado para a fórmula de consumo e conformidade, no qual todo e qualquer ferimento deve ser evitado. Mas sofrimento e paixão são figuras da negatividade. De um lado eles evitam a fruição do que não é negativo; de outro, em seu lugar entram perturbações psíquicas como esgotamento, cansaço e depressão, que remontam em última instância ao exagero de positividade. (HAN, 2017, p.18-20)

A ausência de narrativas de que Han fala é a ideia de que não temos justamente o espaço para a elaboração de narrativas, reflexões e de conhecimento de fato. Apenas existe excesso de informações e normas. Com o avanço da pandemia, ficou perceptível a não importância desses espaços para as individualidades. Quem sobreviveu, segue vivendo no novo normal sem a oportunidade de expor e compartilhar suas experiências pandêmicas. Fomos obrigados a atropelar nossos sentimentos, nossas perdas, nossos anseios e singularidades. Essa ruptura em nossas histórias é um problema nas linhas do trauma, da catástrofe e do desamparo.

A pandemia em curso representa o maior acontecimento sanitário ocorrido no mundo desde a gripe espanhola de 1918 e apresenta efeitos ainda mais catastróficos que a pandemia do HIV/aids nos anos 1980. Assim, colocou em suspensão todas as atividades sociais e econômicas na totalidade dos países, transformou de forma radical *formas de vida e de sociabilidade*, que remetem seja para relações singulares do sujeito com o seu corpo, seja para as relações plurais do sujeito com o Outro em diversos contextos, assim como nas mais diferenciadas formas de existência, nos registros real e simbólico. (BIRMAN, 2020, p.14)

No Brasil, a primeira contaminação por Covid-19 reconhecida pelo Estado foi no final de fevereiro de 2020<sup>1</sup>. Mesmo com o alerta da Organização Mundial da Saúde sobre o surto de Coronavírus no final de dezembro de 2019<sup>2</sup> e toda a Europa em estado de alerta e com números crescentes de casos, o Brasil manteve o carnaval daquele ano e passou a tomar medidas protetivas meses depois da primeira morte por Covid-19 no país, que aconteceu na primeira quinzena de março. É necessária essa breve retomada, para nos lembrarmos que a tragédia brasileira poderia ter uma redução de danos, se as autoridades tivessem seguido outros caminhos. O uso de máscaras de proteção tornou-se lei<sup>3</sup> no Brasil apenas no início de julho de 2020, enquanto em outros países já havia investimento em estudos sobre a imunização.

A vacina contra a Covid-19 no Brasil chegou para grupos prioritários no início de 2021 e a população geral recebeu sua primeira dose por volta de junho (a depender do Estado e das vacinas disponíveis). Com o início da vacinação, podemos perceber uma leve redução de casos e o desafogamento dos hospitais. Mas antes disso, vivemos em completa escuridão. Tivemos hospitais lotados que recém-nascidos ficaram

1. <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2021-02/primeiro-caso-de-covid-19-no-brasil-completa-um-ano>>

2. <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>

3. <<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.019-de-2-de-julho-de-2020-264918074>>

sem oxigênio. Nos cemitérios, os funcionários trabalhavam em turnos e valas foram abertas sistematicamente para enterrar os corpos das vítimas que se transformaram em números, enquanto as famílias não puderam se despedir.

Segundo o Ministério da Saúde, chegamos a mais de 600<sup>4</sup> mil mortos notificados a órgãos oficiais. Todos esses mortos, não tiveram uma despedida como um velório e muitos dos mortos que morreram de outras causas, acabaram não tendo também um velório, pelo risco de contaminação. Enquanto os números de casos e de mortos cresceram no Brasil, a fome voltou a assombrar. Chegamos a mais de 14 milhões de desempregados, a insegurança alimentar é crescente nos lares e o governo no período durante toda a pandemia não propôs uma política de combate aos problemas atravessados pela crise de forma consistente. Além do não planejamento de suporte financeiro à população ocorreu o atraso das compras das vacinas, e a uma onda negacionista propagando medicações ineficientes ao combate do coronavírus, e um posicionamento contra o distanciamento social com grave deboche da situação traumática que vivenciamos. O governo do período estabeleceu o que Joel Birman em “O trauma na pandemia do Coronavírus” chama de “o paradoxo a bolsa ou a vida” (2020, p.44), defendendo o fator econômico como preferência:

*Por que tal preferência?* Essa é a questão que se impõe de forma inexorável para nós. A resposta imediata é que tanto as perdas políticas, sociais e eleitorais quanto a paralisação das práticas econômicas implicariam as trajetórias futuras desses governantes, mesmo que a implementação prioritária dessas pautas, sem considerar devidamente o imperativo da vida, se mostrasse ineficaz do ponto de vista da produção e da comercialização, da economia propriamente dita. De fato, porções significativas das populações, em diversos países, mostraram que tinham medo de sair às ruas para não serem contaminadas, que estavam assustadas demais para frequentar estabelecimentos comerciais, além de temerem ambientes fechados, como os veículos de transporte coletivo e lojas. Portanto, não é suficiente abrir os espaços comerciais, se o público não responde a esse apelo de oferta de maneira consistente - uma vez que, para a lei da oferta funcionar, é necessário que a *procura* responda devidamente, em uma relação complementar. Assim, o humor da população é crucial para que essa conjunção se dê de maneira positiva, a começar considerando o *humor* mais fundamental nessa circunstância pandêmica, o *medo*. (BIRMAN, 2020, p.44)

Ainda para Birman, políticos conservadores - em sua obra ele também cita Donald Trump - escolheram a economia no lugar da vida, promovem o mecanismo do recalque, a negação elaborada por Freud. Essa negação “promove a *divisão psíquica* em fragmentos incomunicáveis” (BIRMAN, 2020, p. 2020).

A assunção do imperativo da bolsa no lugar do imperativo da vida, implica um ato perverso e cruel. De acordo com esses cálculos políticos e eleitorais conservadores preferiram sacrificar milhares de vidas e empilhar os cadáveres dos seus cidadãos a se importar com o que é de fato digno de valor: “a vida de cada um, em sua singularidade inigualável e incomparável. (BIRMAN, 2020, p.52).

O ensaio do psicanalista Joel Birman produzido no início da pandemia aponta situações encontradas no país ainda atualmente. Além disso, demonstra por meio da análise do comportamento do ex-presidente e das consequências da crise de Covid-19, as

tecnologias de poder, que abordamos no início desse texto contextualizado, em atuação em nossa sociedade. Como também observa a negação, como instrumento de excluir as narrativas que o filósofo Han aborda em seu trabalho.

A pandemia de Covid-19 é o corolário da ação exploratória humana da natureza que tomamos como nossa, sem considerar que fazemos parte dela. Hoje, fomos obrigados a nos adaptar a ela, para não atrapalhar o andamento da economia neoliberal. Essa crise desvelou os adoecimentos do mundo e as feridas abertas das sociedades. E ao nos depararmos tão explicitamente com essas feridas cada vez mais profundas, sem termos a oportunidade de nos curarmos e estando cada vez mais sozinhos, desamparados em sentidos coletivos e singulares, os impactos sentidos em nossos corpos e vidas deixarão rastros profundos em nossa saúde psíquica.

Logo nos primeiros meses de pandemia e no contexto de uma pesquisa interdisciplinar deu-se o encontro entre a arte, a pesquisa e a escrita baseada em vivências individuais e coletivas. A partir desse encontro, foi possível pensar sobre dirimir as ausências, a negação, o recalque coletivo que vivemos e apresentar narrativas, gerar pensamentos críticos, em um contexto no qual pode-se pensar em uma metodologia disruptiva decolonial a partir da ideia de encruzilhada e do cambono como elementos que fundamentam novas práticas de pesquisa.

### **A LUTA PELO NÃO ESQUECIMENTO: O SABER DAS ENCRUZILHADAS**

*“Um saber encantado é aquele que não passa pela experiência da morte. A morte é aqui compreendida como o fechamento de possibilidades, o esquecimento, a ausência de poder criativo, de produção renovável e de mobilidade: o desencantamento.”*

LUIZ ANTÔNIO SIMAS E LUIZ RUFINO, 2018.

Para Paul Ricoeur (2003), as memórias são formas de reapropriação de um passado que a história muitas vezes feriu (2003, p. 01). A memória ocupa um espaço de reconstrução, é mais que um objeto da história, pois ainda segundo Ricoeur (2003, p. 05) "Além disso, a história pode introduzir comparações que tendem a relativizar a unicidade e o caráter incomparável de memórias dolorosas".

Dessa forma, dentro deste contexto pandêmico e outros, a memória é recurso contra o esquecimento das narrativas que são subtraídas sob a perspectiva neoliberal que nos controla. A partir dessas reflexões, utilizamos a arte e a espiritualidade como formas de recorrer a um refúgio, a um espaço de acolhimento e entendimento dessas memórias.

Com isso, encaminha-se aqui a ideia de que a Umbanda é uma religião que vive de memórias. É no chão do terreiro que ao falar com nossos ancestrais podemos encontrar a resposta no hoje, um chá de cura, um banho para dormir melhor, um benzedimento para acalmar a alma. Além disso, a sobrevivência da Umbanda em um país no qual o racismo estrutural impera é uma forma de resistência e denúncia. São nos encantamentos da Umbanda que foi possível conectar, produzir arte e construir uma metodologia de pesquisa decolonial.

Encruzilhadas é uma referência ao livro *“Fogo no mato - A ciência encantada das macumbas”* (2018), de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino. O livro, em resumo, propõe

um Brasil que não fica no Ocidente, mas sim em uma encruzilhada. E é nas encruzilhadas que as trocas acontecem: nos caminhos dos mercados, nos encontros das águas e nos entrelaçamentos das matas. Para os autores, conhecimento se adquire com a experiência.

Pensar em uma metodologia de pesquisa decolonial, é direcionar os métodos para esses saberes. Usualmente, nós - artistas pesquisadores - estruturamos a metodologia de nossas pesquisas com o suporte teórico de pesquisadores que se tornaram referências quase hegemônicas na academia e na pesquisa em arte. Porém, ao olharmos para os saberes do terreiros de Umbanda, refletimos sobre possíveis reconstruções em nossos métodos. Os autores de “Fogo no Mato” (2018), chamam essa ruptura de “síncope”:

A partir dessas percepções, podemos concluir que a perspectiva da encruzilhada como potência do mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada (SIMAS; RUFINO; 2018, p.18).

Simas e Rufino também apontam o Atlântico como uma encruzilhada, onde nesse oceano ocorreu a reconstrução e reinvenção de indivíduos, “experiências de ancestralidade e de encantamento” (SIMAS; RUFINO; 2018, p.11). A estratégia do colonialismo para o esquecimento de saberes dos terreiros, das vielas, morros e das matas é a imposição da normatividade ocidental, inserindo todos esses saberes em um lugar subalterno.

[...] A agenda colonial produz a descredibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial. Nos cruzos transatlânticos, porém, a morte foi dobrada por perspectivas de mundo desconhecidas das limitadas pretensões do colonialismo europeu-ocidental. Elas são as experiências de ancestralidade e de encantamento. Para grande parte das populações negro-africanas que cruzaram o Atlântico e para as populações ameríndias do Novo Mundo, a morte é lida como espiritualidade e não como conceito em oposição à vida. Assim, para a perspectiva da ancestralidade só há morte quando há esquecimento, e para a perspectiva do encantamento tanto a morte quanto a vida são transgredidas para uma condição de sobrevivência. (SIMAS; RUFINO; 2018, p.11)

O terreiro é lugar de uma ciência encantada e onde o corpo do outro é morada da memória. É um lugar de transgressão da violência sistêmica por meio da cura, do cuidado e do acolhimento. Direcionar nossos olhares para esses saberes foi um estopim para nossos próprios métodos de pesquisa, de ser e viver no mundo. Ainda segundo os autores, esse novo direcionamento é um reposicionamento ético e que recai consequentemente nas formas das produções de conhecimento. Produzir sob a metodologia da encruzilhada, é aceitar o erro e o acerto que encontramos no campo do movimento,

5. Segundo Luiz Antonio Simas em "Umbandas: Uma história do Brasil" (2022), Exu tem um significado amplo no culto aos orixás. Criado por Olodumare (criador supremo), ele carrega a singularidade de ser o grande ancestral. No imaginário cristão é confundido com o demônio por conta de seus domínios se estabelecerem nas trocas, nas ruas e encruzilhadas e, pela subalternização dos cultos negro-africanos e ameríndios. Mas Exu possibilita aos seres o movimento, a comunicação e "está presente em tudo o que existe" (SIMAS, p. 163).

6. A assistência nos terreiros é o grupo de pessoas que visitam a casa para conversar com as entidades, com o pai de santo ou apenas para acompanhar a gira. Não fazem parte da corrente de médiuns e nem dos trabalhos das casas.

da vida. Seguindo os princípios de Exu<sup>5</sup>, pois ele "é o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo" (SIMAS; RUFINO; 2018, p.20).

Haveremos de nos inspirar em Exu para praticarmos estripulias nos conhecimentos, na vida e na arte. Exu é caminhante, vagabundeia pelo mundo, na importante missão de dotar-se, paradoxalmente, de potentes irrelevâncias. (SIMAS; RUFINO; 2018, p.23)

Como método de pesquisa e produção artística, abraçamos o inacabamento das coisas, nos relacionamos com a impermanência e finalmente elaboramos um olhar para os nossos processos com sentimento e sentido, podemos nos atrever a dizer com mais carinho.

### O PESQUISADOR CAMBONO

Produzir arte e pesquisar arte sob a perspectiva das encruzilhadas, dentro de um chão de terreiro, envolve o olhar, a escuta e os batuques. Ao escolher a paciência, observar a si e os outros, seja no terreiro, ou na vida, ou na arte, escolhemos o inacabamento e as dores que tudo envolve.

O fato é que a humanidade sempre encarou os caminhos cruzados com temor e encantamento. A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que as nossas vidas nós mesmos encantamos. Há que se praticar o rito; pedimos licença ao invisível e seguimos como herdeiros miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Nós que somos das encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do caminho reto. (SIMAS; RUFINO; 2018, p.24)

Simas e Rufino, abordam nesse mesmo livro o termo "pesquisador cambono". Em síntese, o cambono nos terreiros auxilia o pai de santo e as entidades, além de cuidar do espaço, da assistência<sup>6</sup>, dos registros, ou seja, trabalha na interlocução do terreiro. Essa prática da cambonagem, segundo os autores, é um saber aberto, pois o cotidiano dos terreiros demanda um olhar para o inacabamento. Dessa forma, os autores traçaram uma relação entre a prática da pesquisa e com o símbolo do cambono, "o pesquisador cambono deve estar de corpo aberto para afetar-se por algumas (lógicas) que lhe cruzarão" (Idem. 2018, p.36).

Uma prática de pesquisa pautada no cruzo, na encruzilhada, sob a perspectiva do encantamento, é uma prática que olha para a compreensão da diversidade do mundo e das potências criativas (SIMAS; RUFINO; 2018, p. 34):

[...] O alargamento do presente, a coexistência de outras cosmovisões e temporalidades e o conhecimento como prática de autoconhecimento são indicações de possibilidades, a partir do exercício do cruzo e das encantarias versadas em seus entroncamentos. (SIMAS; RUFINO; 2018, p.34)

Dessa forma, assumimos os cruzos e a cambonagem como método. Uma série fotográfica de experiência em um terreiro de Umbanda narrada a seguir a ideia de uma

pesquisa visual onde a encruzilhada se fez método e objetivo, entrelaçando-se no tema que deu sentido à luta contra o esquecimento.

## REFÚGIO: UMA NARRATIVA PESSOAL NESSE PROCESSO DE PESQUISA DAS ENCRUZILHADAS <sup>7</sup>

*(...)Se posso arrancar da paralisia e da confusão um outro modo de escrita, preciso escrever sem garantias de que escrever mostrará as saídas; escrever com o risco de mergulhar em espiral negativa e me afogar no ar seco da dúvida. Preciso não escrever, mas insisto e escrevo.”*

(JOTA MOMBAÇA, NÃO VÃO NOS MATAR AGORA. CAPÍTULO: O MUNDO É MEU TRAUMA, P. 27)

**7.** Aqui a narrativa se altera para uma experiência pessoal de uma das autoras e que evoca o sentido primordial dessa pesquisa encruzilhada, uma voz que é única, mas que representa tantas outras. E que trata de uma produção artística autoral que é o fundamento da pesquisa em arte realizada.

**8.** Linha de trabalho da Umbanda: os pretos velhos são entidades ancestrais caracterizadas pela sabedoria que emanam.

**9.** É necessário acrescentar que durante todo meu período depressivo, fui assistida por um profissional de saúde mental e me encontro em tratamento medicamentoso e terapêutico.

**10.** Oxalá está ligado à criação do mundo e da humanidade. No sincretismo sua energia é aproximada a figura de Jesus Cristo.

No início de janeiro de 2021, em um domingo à noite ao chegar em casa senti um cheiro de café pelos cômodos. Achei estranho e comentei com a minha mãe, que também sentiu o aroma, mas não tinha feito café naquela hora. Saí no quintal para ver a noite e lá o cheiro de café ficou muito forte. De alguma forma eu sabia que não podia explicar o que estava acontecendo, mas me senti feliz.

Nessa mesma noite, antes do ocorrido, eu havia conversado com a mãe de um amigo, ela me ouviu por horas contar sobre o meu processo de entendimento sobre ter tido meu corpo invadido. Eu vivo um longo ir e vir com a depressão e naquela época estava apresentando sintomas de adoecimento novamente. Após me ouvir, essa mulher disse que iria pedir para os seus guias me protegerem. Ao chegar em casa, senti o estranho cheiro de café. Conte para ela sobre o aroma por mensagem no celular, ela disse que era a sua mentora me curando, Vó Catarina, preta velha <sup>8</sup>.

Eu demorei um ano para chegar em um terreiro de Umbanda depois desse acontecido. Nesse período adoeci de uma forma que nunca havia acontecido. Eu não conseguia ficar acordada, perdia as memórias de acontecimentos recentes e vivia dopada de medicações psiquiátricas. Foi um ano triste. No final de 2021, sonhei com um conhecido e no sonho, algo me disse que eu deveria perguntar a ele se conhecia algum terreiro de Umbanda para me apresentar. Coincidência ou não, no dia seguinte ele me comunicou que trabalhava na corrente de um terreiro de nossa cidade. Desde então, estou há um ano frequentando a casa.

Foi no encontro com o terreiro, que encontrei paz psíquica. Nesses tempos tão brutais de crise e desamparo, que vivi coletivamente e de retorno ao passado que explorei de forma individual, surgiu um movimento - mesmo que sutil - pela busca e resistência ao afogamento e à morte da minha história <sup>9</sup>.

Em “O desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente” (2021), Han classifica a importância dos rituais como formas de buscar refúgio e aborda as Festas e Religiões dentro dessa busca: “Rituais podem ser definidos como técnicas simbólicas de encasamento. Transformam o estar-no-mundo em um estar-em-casa. Fazem do mundo um local confiável” (HAN, 2021, p.10-11).

Desde quando encontrei meu caminho na Umbanda, senti outras vezes cheiro de café pela casa, ouvi meu nome ser chamado na mata e senti Oxalá <sup>10</sup> tocar meu rosto em um nascer do sol. Me aproximei das pessoas que frequentam o terreiro e como

11. "(...) o orixá cultuado nos candomblés como divindade da caça e da fartura, representado pelo ofá (o arco e a flecha do caçador). Em seu mito mais famoso, Oxóssi matou com uma flechada o pássaro da maldade, enviado por poderosas feiticeiras para espalhar a fome entre o povo." (SIMAS, 2022, p. 165)

12. Optou-se na legenda pelo título de imagem no lugar de figura, pois se trata de um ensaio visual baseado na pesquisa e não em um elemento meramente ilustrativo.

uma família, dividimos velas, frutas, bolos, milho e farofas. Além do simbólico, dividimos anseios e procuramos afago no abraço das entidades.

Toda sexta à noite, deixei minha casa e minhas redomas simbólicas - medos, anseios e sabotagens, encontrei um povo que nos recebia sem interesse financeiro, dispostos a ouvir e aconselhar. Depois de ser consumida pelas valas abertas, pelo desemprego e quase morte, voltei a acreditar na vida.

As fotografias a seguir foram realizadas no dia 24 de janeiro de 2023, em uma festa no terreiro em homenagem ao Orixá Oxóssi<sup>11</sup>. Segundo Han, a festa e a arte conservam a vida, aproxima os humanos e tudo aquilo que é divino (2021). De alguma forma, seja pelo método aberto proposto pela artista Sandra Rey (2002), uma pesquisadora referenciada, ou pelas encruzilhadas, esse processo em arte aconteceu fechando um ciclo doloroso que sobrevivi. E além de um fechamento, é também um aniversário e um recomeço: aniversário de um ano dentro do terreiro e um recomeço, onde ao olhar para trás cuidei das memórias, para construir novos encantos.



Imagem 1. Refúgio, série de fotografias, 2023. Autor/a. Arquivo pessoal<sup>12</sup>.



Imagens 2-9. Refúgio, série de fotografias, 2023. Autor/a. Arquivo pessoal.



Imagens 10–17. Refúgio, série de fotografias, 2023. Autor/a. Arquivo pessoal.



**Imagens 18–24.** Refúgio, série de fotografias, 2023. Autor/a. Arquivo pessoal.

13. Divindade ligada à doença e à cura, conhecido no Brasil como Rei da Terra.

### INACABAMENTO

A memória escapa, mas de acordo com a psicanálise esquecemos menos do que pensamos ou cremos (RICOEUR, 2003). Com isso, o corpo vai ao encontro das experiências para em busca de refúgio, seguindo um caminho que também é daqueles que aqui já pisaram, sorriam e cantavam.

A canção Obaluaê<sup>13</sup>, dos artistas Felipe Catto e Serena Assumpção aqui transcrita é uma forma de respeito e sentimentos a todos aqueles que sofreram e sofrem nos últimos anos de tempos brutais de Covid-19. Que o rei da Terra nos acolha e cure.

*Senhor da terra das chagas do amor  
Na pele as palhas que amenizam a dor  
Abraço-te pra pedir sua benção sua luz  
E neste caminho São Omolu me conduz*

*Senhor da terra das chagas do amor  
Na pele as palhas que amenizam a dor  
Abraço-te pra pedir sua benção sua luz  
E neste caminho São Omolu me conduz*

*Caviongô santas Almas do mar  
Pai Omolu que chegou pra dançar  
Atotô Obaluaê*

*Caviongô santas Almas do axé  
Pai Omolu que chegou pra benzer  
Atotô Obaluaê*

### REFERÊNCIAS

- BIRMAN, Joel. O trauma na pandemia do Coronavírus: suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas. 1ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2020. ISBN 978-65-5802007-3
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002
- FALCI, Carlos. Imagens da memória: a pandemia nas projeções urbanas. In Revista Rumores, nº29, volume: 15, 2021. p. 160-176. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/185209>
- FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si (1982); tradução André Degenszajn; In Revista Verve semestral autogestionária do Nu-Sol, volume: 06, 2004. p.321-360. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5017>
- HAN, Byung Chul. Sociedade da transparência. Editora Vozes, 2017.
- \_\_\_\_\_. O desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente. Editora Vozes, 2021.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance, In Revista Brasileira de Literatura Comparada, volume 10, nº12, 2018. p. 11-30. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>
- LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade, In O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa

- em artes plásticas. BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (Orgs). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 15-34 ISBN: 85-7025-624-8
- MBEMBE, Achielle. Necropolítica, In Arte & Ensaios, UFRJ, Nº32, 2016
- MEIRELES, Cecília. Os melhores poemas de Cecília Meireles / seleção Maria Fernanda - 14ª ed. São Paulo: Global, 2002. ISBN 978-85-260-0294-4
- REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. BRITES, Blanca. TESSLER, Elida (Orgs). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140 ISBN: 85-7025-624-8
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SIMAS, Luiz Antonio. Umbandas: uma história do Brasil. 4ªed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022. ISBN 978-65-5802-044-8
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. - Rio de Janeiro: Mórula, 2018. ISBN: 978-85-65679-76-3
- TAFFAREL, Marina de Moraes; INOCÊNCIO, Raísa. Uma reza para o que há de vir. In: Revista PHILIA - Filosofia, Literatura & Arte. Porto Alegre, v. 2, número 2, p. 739-755, 2020.
- ZAMPERETTI, Maristani Polidori (2011). A experiência, o corpo e a memória na escola - Reflexões no ensino das artes visuais para crianças. In Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, ano 2, v. 19: 173-188 [Consult.2020/11/25] Disponível em URL: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2080>

### **THAYFANI SANTOS**

Artista visual e educadora. Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação de Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) na Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Desenvolve a pesquisa sobre processos de criação artística e poéticas visuais, sob a orientação da artista visual e professora Dr<sup>a</sup> Paula Cristina Somenzari Almozara. É graduada em Licenciatura em Artes Visuais (2020) pela mesma universidade. <http://lattes.cnpq.br/2805040422118441>

### **PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA**

Paula Cristina Somenzari Almozara é artista visual, pesquisadora e professora em regime de dedicação exclusiva 40h na Pontifícia Universidade Católica de Campinas, atua na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. É bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq - nível 2.

# OS TECIDOS E O DECORATIVISMO DA ARTE DE MATISSE: UMA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA PARA COMPREENDER O PERCURSO DA PRODUÇÃO PLÁSTICA DO ARTISTA

---

## THE FABRICS AND DECORATIVISM OF MATISSE'S ART: A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE TO UNDERSTAND THE PATH OF THE ARTIST'S PLASTIC PRODUCTION

---

**Rui Gonçalves de Souza**

---

ARTE MODERNA - MATISSE  
DECORATIVO EM MATISSE  
TECIDOS NA ARTE DE MATISSE  
ARTE EM TECIDOS

O artigo apresenta as experimentações e inquietações plásticas de Henri Matisse ao utilizar de tecidos, seja como linguagem, seja como tema, em sua pintura, no intuito de propor inovações estéticas quando os artistas lutavam por uma autonomia do campo da arte, contra um sistema de arte acadêmico. Para compreender as transformações por ele realizadas na arte moderna, ao utilizar padronagens têxteis para trabalhar a tensão entre meios decorativos e fins não decorativos, também, para estruturar uma arte de superfície pura, fui buscar o suporte no conceito de habitus da sociologia de Pierre Bourdieu. Habitus no sentido das ações dos indivíduos determinadas pelas suas experiências passadas, funcionando como matriz de percepções. No caso de Matisse, se refere a educação visual adquirida na sua infância e juventude na sua cidade natal, enriquecida por suas pesquisas etnográficas.

---

MODERN ART - MATISSE  
DECORATIVE IN MATISSE  
WOVEN IN THE ART OF MATISSE  
ART IN TEXTILES

The article presents Henri Matisse's plastic experiments and concerns, related to the use of fabrics in his painting to propose aesthetic innovations, either as a language or as a theme, at a time when artists were fighting for an autonomy in the field of art, against an academic art system. To understand the transformations carried out by him in modern art, when using textile patterns to work the tension between decorative means and non-decorative purposes, also, to structure a pure surface art, I sought support in the concept of habitus from Pierre Bourdieu's sociology. Habitus in the sense of the actions of individuals determined by their past experiences, functioning as a matrix of perceptions. In the case of Matisse, it refers to the visual education acquired in his childhood and youth in his hometown, enriched by his ethnographic research, when the fabrics of his existence became the fabrics of his painting, one of his collaborations for the evolution of art of the 20th century.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

## MATISSE E O ENCANTAMENTO PELOS TECIDOS

*“Matisse passou a vida tecendo, o lápis sua lançadeira, seu tear os urdumes e tramas de suas telas.”*

(SPURLING, 2005, P. 14)

1. Ao longo deste estudo, irão surgir constantemente os termos “padrão” e “padronagem têxtil”. O “padrão” no design de superfície é o elemento que se repete; a trama que se cria com a repetição do padrão é o que chamamos de “padronagem”.

Nas artes plásticas até a arte moderna, especialmente no campo pictórico, as padronagens têxteis<sup>1</sup> tiveram funções coadjuvantes como elemento de composição sem nenhum papel ativo como expressão estética. Foi a partir das experimentações e das mudanças em relação ao fazer artístico pelas vanguardas modernistas que o tecido se transformou em meio ou tema e em instrumento ativo na construção de uma nova arte, “a arte moderna”. O principal protagonista realizador desta operação trata-se de nada menos de Henri Matisse. Ele despontou no cenário artístico parisiense em 1905 como um dos *Fauves*, grupo que ficou conhecido por usar a cor como elemento principal de seus quadros, pela rejeição das nuances da paleta impressionista e pela procura da força expressiva das cores puras.

Matisse nasceu no Nordeste francês, em Le Cateau-Cambrésis, em 1869, no entanto, ainda bem pequeno, sua família mudou-se para a pequena Bohain-en-Vermandois, onde viveu até os 21 anos. O Nordeste industrializado da França, próximo a Bélgica, é uma região cinza e fria, caracterizada pela topografia plana, onde se desenvolveu uma rica indústria têxtil no século XIX. Foi nesta atmosfera que ele passou sua infância e adolescência convivendo com discussões sobre safras agrícolas no comércio de cereais de seu pai e, no mesmo ambiente, frequentava o atacado de pigmentos para tingimentos de tecidos de sua mãe, onde presenciava discussões entre os tecelões locais sobre o processo de criação, fabricação de tecidos e estamparia. Apesar de ter mostrado certa facilidade de desenho durante seus estudos formativos, ele seguiu primeiramente pela carreira do Direito, “munido com o pequeno diploma que tinha buscado em Paris” (MATISSE, 2008, p. 368). Já como estagiário de oficial de justiça, fez um curso de estamparia têxtil, adoeceu logo em seguida, passando quase um ano convalescendo de uma apendicite. Hospitalizado, seguindo o conselho de um vizinho, passou a pintar como forma de passar o tempo. A paixão pela pintura já deveria estar latente e, como ele mesmo declarou, “devia conter um pouco de sua emoção” (MATISSE, 2008, p. 368).

Encaminhado, não sei porque, para a estrada das Belas Artes, saindo de um meio que não tinha nenhuma razão para me impelir a ela, fui como que chamado a esse trabalho depois de ter alimentado outras ideias profissionais, e mesmo depois de ter-me engajado por vários anos numa vida totalmente diversa (MATISSE, 2008, p. 368).

O crítico italiano Giulio Carlo Argan escreveu em seu livro “Arte Moderna” que a arte de Matisse era feita para decorar a vida dos homens (ARGAN, 1992). O entendimento dessa visão de Argan para além de uma redução do artista a um hedonista, é enveredar pelo mundo de sua pintura e compreender suas intenções quando decidiu assumir uma trajetória em direção ao decorativo, com o desejo de uma profunda renovação das formas expressivas. Para Matisse, a “composição é arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos”

2. O conceito de campo faz parte do corpo teórico da obra de Bourdieu e em vários momentos aparece no artigo. O sociólogo foi buscar uma analogia na física para expressar o seu pensamento, neste caso, uma espécie de “campo de força”, percebido como um espaço social estruturado onde ocorre as relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder. Segundo Bourdieu, a sociedade é composta por vários campos, vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias (BOURDIEU, 1996).

3. Denomina-se de padronista o profissional da indústria têxtil responsável pela criação dos padrões e padronagens e que faz as simulações do tecido em maquetes.

(MATISSE, 2008, p. 39). Diferentemente dos simbolistas, a exemplo de Gauguin, que procuravam investir o decorativo de valores primitivos, ele recorria a valores pictóricos para validar o conceito e via no processo de planificação da pintura uma qualidade inovadora e o tecido foi um dos meios que ele utilizou para realizar esta operação.

Ao aplinar e generalizar seus motivos em direção à abstratividade de seu quadro, Matisse trouxe para sua obra uma tensão entre elementos figurativos e a superfície decorativa. Ele pesquisou na arte islâmica e em tecidos primitivos africanos as soluções estéticas para o seu problema, e, somente a partir do dia em que assumiu a tescoura como instrumento de trabalho, conseguiu resolver esta tensão, ao transformar sua plástica definitivamente em uma pintura planar.

A opção de Matisse em expressar pela cor e através de padrões e padronagens têxteis, era o meio que ele possuía para somar à luta que se travou a partir da arte moderna, pela autonomização do campo artístico<sup>2</sup>, contra um sistema acadêmico de produção e consagração que vigorava na sua época, marcada pela maior difusão das técnicas artísticas, com mais liberdades econômicas e políticas, o que permitiu que as pessoas pudessem agir juntas ou individualmente, oferecendo a grande oportunidade para o mundo artístico de encontrar os seus próprios caminhos e de criar uma nova maneira de fazer arte (BOURDIEU, 1996).

Com as mudanças das condições sociais que favorecera o surgimento de um estilo de vida autônomo, “a vida de artista” (BOURDIEU, 1996), conquistou-se a liberdade para experimentar novas formas, a trabalhar novos suportes. O artista encontrou em si mesmo, a razão de sua própria existência e de suas necessidades ao considerar que prioridades estéticas estavam associadas a uma ordem social desacreditada e buscava no desenvolvimento da arte abstrata, no decorativo, uma renovação dos ditados estéticos. Sonhava com um tempo em que a *práxis de vida* fosse elevada ao mesmo nível estético, com a alteração radical do estatuto da obra de arte. Foi neste espírito de época que Matisse introduziu na pintura procedimentos da atividade de padronista têxtil<sup>3</sup> e processos de criação têxtil são incorporados a arte moderna a partir da linguagem dos padrões e padronagens, ora da estamparia, ora da tecelagem.

Ao procurar compreender os caminhos da produção plástica do artista, Matisse, a partir de uma perspectiva sociológica, a proposta é assumir como instrumento de análise o conceito de *habitus* que faz parte do corpo teórico da Sociologia de Pierre Bourdieu. *Habitus* no sentido das ações dos indivíduos determinadas pelas suas experiências passadas, funcionando como matriz de percepções, produto de trajetórias anteriores ou, de outra forma, como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (BOURDIEU, 1983 apud SETTON, 2002). Neste sentido, podemos afirmar que Matisse levou para sua linguagem pictórica o *habitus* adquirido na convivência do dia a dia de sua infância e juventude com os criadores e produtores de tecidos de Bohain, onde residia. Da mesma forma, que a sintaxe e o vocabulário decorativo familiar ao artista, são, predominantemente, inspirados em tecidos que fizera parte de sua educação visual, enriquecida posteriormente nos encontros com a arte islâmica em viagens à Argélia e ao Marrocos, nas exposições de arte mulçumana realizadas em Paris na virada do século e na primeira década do século XX, e, em particular a grande exposição de Munique, em 1910 (SPURLING, 2005).

## EXPRESSÃO PLÁSTICA COM TECIDOS

Matisse, ao tornar-se pintor, enveredou por uma viagem através de sua pintura, uma eterna fuga de duas décadas de confinamento em sua terra natal, à procura da luz e das cores, o que ele chamava de “Revelação do Sul” (MATISSE, 2008). Sua identidade como pintor nasceu da convivência com o sol do mediterrâneo, onde passou a maior parte de sua vida, trabalhando ao brilho do mar e do pôr-do-sol de Nice, no entanto, as experiências visuais vivenciadas por ele na pequena Bohain-en-Vermandois lhe foi companheira por toda a sua produção plástica. A cidade, cuja atividade econômica principal era a indústria têxtil, ficou conhecida pelos tecidos luxuosos de alta qualidade produzidos para a alta costura parisiense até os anos 1950. Seus ancestrais foram tecelões por várias gerações, sua mãe foi uma especialista em seleção e preparação de cores.

Não existiam galerias, museus ou exposições de arte, ou até mesmo estátuas em lugares públicos nesta cidade poluída pelas indústrias. Para uma criança inquieta, que sonhava com uma fuga deste cenário, a única possibilidade existente era a nascente imaginação visual vinda do brilho da suntuosidade e do colorido das sedas, produzidas nos teares das residências e das fábricas de Bohain (SPURLING, 2005, p.15).

Tecelões, bordadores, estampadores faziam parte do círculo de relacionamentos dos Matisse em Bohain. Nas conversas, predominavam assuntos tais como: combinação e exploração de cores, criação de texturas e padronagens, técnicas de tingimento. Foram os tecidos que primeiramente despertaram na criança e no adolescente, Henri, a sensibilidade visual, transformando-se em parceiros no desenvolvimento de uma “luxuriante imaginação” através do meio pictórico. Quando resolveu abandonar a car-



**Figura 1.** Matisse em seu tear, 1940s. Fotografia. Fonte: Hilary Spurling (2005).

4. Os “papiers découpés” são fragmentos de papéis pintados a guache, cortados em formas e colados sobre uma superfície para criar um espaço pictórico.

reira de advogado para se dedicar à pintura, ele trouxe consigo para o campo pictórico a atração visual dos tecidos e procedimentos de arte aplicada, produzindo arte como se fosse um padronista têxtil, retornando ao aprendizado de construção de padronagens têxteis que adquiriu, ainda, em sua terra natal. Nos seus últimos anos de vida, ele retornou ao ponto de partida, quando realizou seus últimos trabalhos de “*papier découpé*”<sup>4</sup> em colagens, atuando como se fosse um autêntico padronista têxtil.

A geração que viveu em Bohain nas últimas décadas do século XIX foi exposta ao nascimento de uma indústria estruturada no espírito independente e alternativo da arte decorativa aplicada, entre eles estava Matisse. Já como estudante da *École des Beaux-Arts* em Paris, declarou numa ocasião, ao criticar a metodologia de ensino da escola: “eu me sinto como quem chega a um país onde se fala uma língua diferente” (SPURLING, 2005, pág. 12). Em sua opinião, o processo de criação adotado pela Academia estava mais parecido como uma linha de produção, diferentemente da liberdade de criação com a qual ele convivia em sua terra natal.

O primeiro contato de Matisse com as artes foi na *École Quentin de La Tour*, em Saint-Quentin, vizinha a Bohain, no curso voltado para a capacitação de tecelões com ênfase em arte decorativa, ao mesmo tempo em que trabalhava como estagiário de oficial de justiça. A entrada para a Escola de Belas Artes se deu depois da segunda tentativa, admitido como aluno do pintor simbolista Gustave Moreau. O relacionamento com Moreau como “*étudiant libre*” durou até a morte do Mestre em 1897 (ESSERS, 2005).

Matisse compartilhava do mesmo gosto de seu Mestre pelas grandes superfícies decoradas e foi por ele incentivado a ter contato com a riqueza dos elementos decorativos orientais, em especial os arabescos e pinturas persas em miniatura. Os anos de formação escolar foram marcados pelo interesse nos diferentes recursos contemporâneos aliado a uma profunda pesquisa de tradições antigas, que, juntos, foram adaptados, assimilados em um estilo pessoal, nos debates promovidos em sala de aula, nas comparações entre arte ocidental e oriental (ESSERS, 2005). Embora a abordagem do decorativo tenha ganhado força com o incentivo de Moreau, a ênfase no “decorativismo” definitivamente se confirmou após o seu contato direto com a arte islâmica, devido ao espírito do orientalismo que estava em voga, em especial, a influência do pioneirismo de Delacroix que foi buscar para sua pintura o orientalismo não como elemento de mudança estética, mas, sim, como tema, inspirando-se na arte e na arquitetura islâmica principalmente em sua série de odaliscas.

A questão do decorativo tornou-se mais evidente na pintura de Matisse a partir de 1910, com títulos como *Figura decorativa*. A partir daí ele intensificou o uso de algumas conotações do conceito, valorizando a planaridade e distanciando-se da figuração. Em sua teoria da expressão, propôs que o valor da pintura fosse uma combinação harmônica de seus elementos formais, o que ele escreveu em suas *Notas de um pintor*:

A composição é a arte de dispor de maneira decorativa os diversos elementos comandados pelo pintor para expressar seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e cumprirá uma função determinada, seja ela principal ou secundária (MATISSE apud PERRY, 1998, p. 61).

O decorativo no prelúdio da arte moderna tornou-se preocupação pelas possibilidades de se transformar em uma arte superficial, no sentido pejorativo. Matisse questionava essa existência superficial de seres e coisas e contra argumentava na busca

de um caráter mais verdadeiro e essencial, não de valores primitivos e metafísicos em voga no final do século XIX. Para o desenvolvimento do seu projeto de arte, os tecidos transformaram-se em importantes recursos imaginativos, no nível mais simples e básico. O seu estúdio em casa, ou quartos alugados, tinham marcadamente a mesma característica: tecidos espalhados pelas paredes, cortinados, tapetes, exemplos das criações dos tecelões de sua terra natal, enfim, era remontada sua biblioteca de trabalho, a fonte de pesquisas dos tecidos de sua imaginária.

[...] parar com a imitação, mesmo a da luz, jogar fora os trapos velhos e seguir com meus próprios meios, com meus sentimentos. Quero chegar a me tornar consciente da qualidade dos meus desejos (MATISSE apud FOURCADE, 2008, pag. 52).

Os tecidos foram apropriados e levados para seus quadros em diferentes formas e estágios, primeiramente como um agente revolucionário para libertar a pintura dos preceitos clássicos que dominavam o campo e de outras questões plásticas que se somaram aos anseios das vanguardas artísticas na luta por uma maior autonomia do artista, em relação aos preceitos da pintura acadêmica e do sistema de consagração vigente. Florido, listrado, estampado de arabescos ou em estampas geométricas inspiradas na arte islâmica, “surfando” sobre a superfície pictórica, ou cortado em diferentes formas e fixado sobre um suporte, os tecidos transformaram-se em suas mãos, como forte instrumento para desestabilizar as leis da ilusão tridimensional.

Para idealizar sua proposta estética, Matisse tinha o hábito de adquirir tecidos em padronagens decorativas, das quais um fragmento de tecido estampado de arabescos e vasos de flores em tons azulados – *toile de jوى* – adquirido antes da Primeira Guerra, aparece em várias obras a partir de 1903 (figura 2), cumprindo diferentes fun-

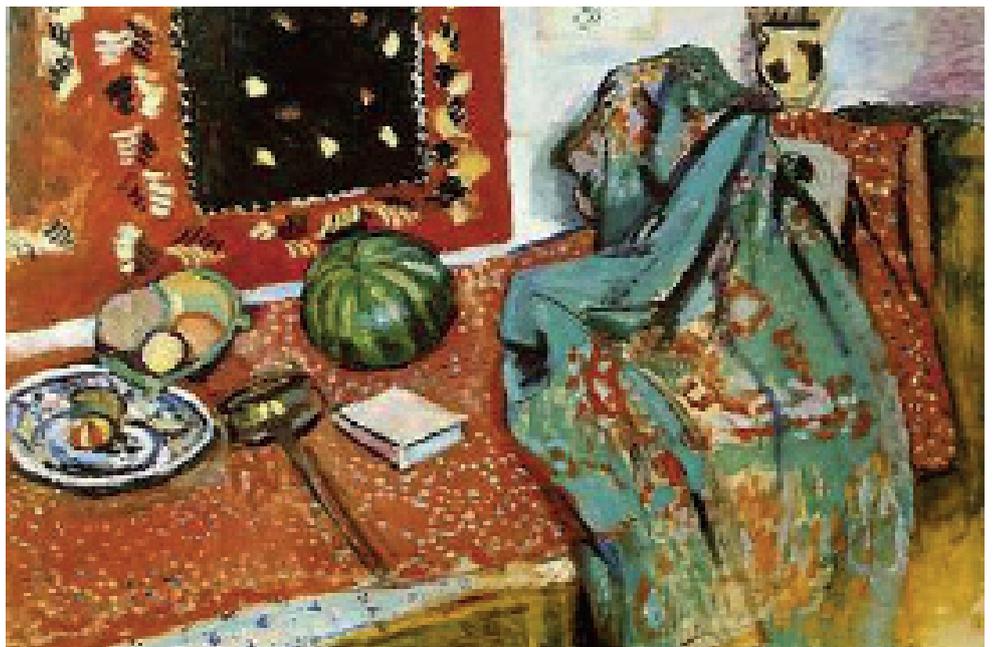


**Figura 2.** Toile de jوى, algodão estampado de origem francesa do século XIX. Fonte: Museu Matisse, Le Cateau-Cambrésis, França.

ções. Em *Natureza morta com toalha de mesa azul* de 1905 (figura 3), o tecido cobre a mesa e confunde-se em certo momento com a mesma pintura da parede, o traço azul rompe com a forma tradicional, oferecendo uma ideia de planaridade. Em *Natureza morta sobre tapete vermelho* de 1906 (figura 4), o tapete argelino adquirido no comércio parisiense foi uma de suas primeiras investidas contra as regras da perspectiva clássica. O tecido como instrumento de ação se expande sobre a superfície pictórica, procurando abolir a distinção entre figura e fundo.



**Figura 3.** Matisse. Natureza morta em toalha de mesa azul, 1905. Fonte: MET – New York.

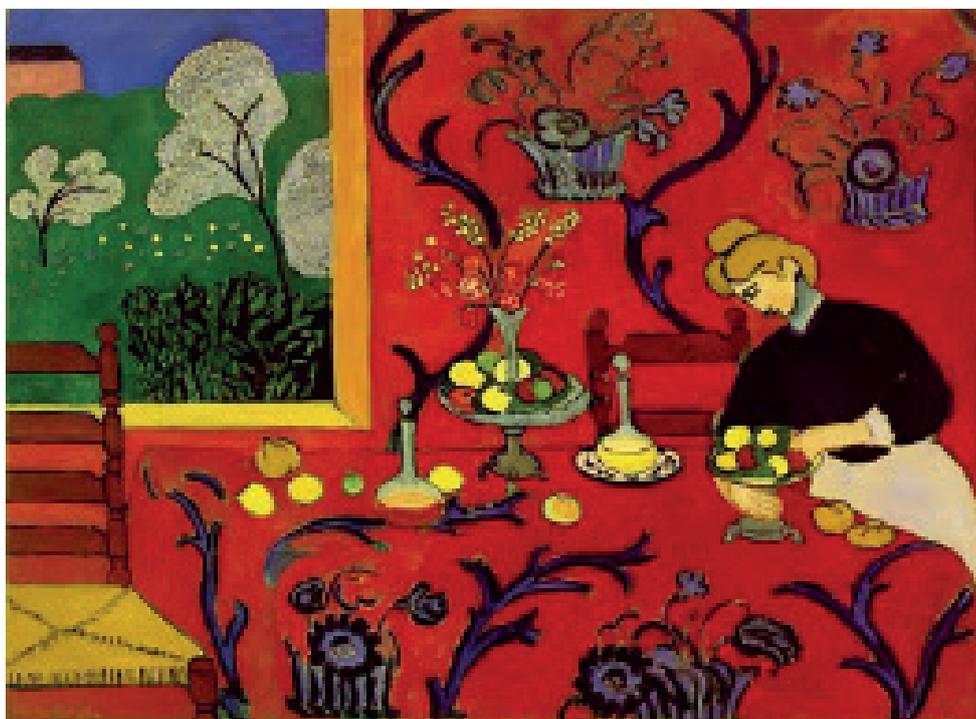


**Figura 4.** Matisse, Natureza morta sobre tapete vermelho, 1906. Fonte : Musée des Beaux-Arts, Grenoble, França

A valorização do fundo, com o objeto em segundo plano, contrariando um dos princípios predominantes na pintura clássica, pode ser observada em *Harmonia em vermelho*, 1908 (figura 5). Neste quadro, está evidente a tensão característica que predomina em sua pintura – planaridade versus ilusão tridimensional –, problema que vai se resolver somente com as colagens no final de sua vida. O tecido que cobre a mesa, o principal objeto da composição, confunde-se com a pintura do ambiente, reduzindo a presença da figura da mulher que organiza a mesa. Os arabescos da toalha espalham-se pelas paredes de forma dinâmica, suavizando toda a superfície da pintura, ao mesmo tempo em que são os meios para representar a instabilidade intrínseca do quadro.

A partir de um fragmento de tecido, de um tapete ou até mesmo de uma cortina, os tecidos nos quadros de Matisse seguem os mesmos princípios de todos os elementos estruturais animados ou inanimados da composição. O movimento na pintura é realçado, intensificando elementos até então coadjuvantes no espaço pictórico, em uma síntese de linha e cor, desviando-se da aparência trivial da fluidez dos tecidos e intensificando a percepção dos padrões decorativos.

A apropriação de processos criativos da arte aplicada, associada à influência de outras culturas, a exemplo da arte islâmica, era considerada inferior na visão eurocentrista e, por isso, não era valorizada inicialmente pelo público e pela crítica parisiense. Matisse, ao assumir procedimentos de arte aplicada e pesquisar a arte de outras culturas, rompia com a tradição instituída dentro do campo da arte. Para isso, contou com o importante incentivo econômico do colecionador de arte moscovita Sergey Shchukin, que, entre 1906 e 1914, adquiriu a maior parte das obras em que experimentações radicais com tecidos tornam-se linguagem principal na construção de um novo projeto de pintura. Irina Antonova, diretora do Museu Estatal Pushkin de Belas Artes, em Moscou, referindo-se a Shchukin, declarou certa vez: “ele começou a colecionar



**Figura 5.** Matisse, *Harmonia em vermelho*, 1908. Fonte: Museu Hermitage, São Petersburgo.

5. Entrevista à Gazeta Rossiyskaya. Ver em: <http://www.rg.ru/2005/02/08/antonova.html>, acesso em 10/06/2006. Tradução Embaixada Russa, Brasília.

6. O período mourisco na Península Ibérica se refere a ocupação da região pelos Mouros por 700 anos, até a rendição e expulsão com a tomada de Granada, em 1492.

arte produzida fora da tradição, as quais eram desqualificadas pelo Louvre e outros museus. Era o seu gosto pessoal. Talvez ele já pressentisse as mudanças que aconteceriam no campo da arte. Um tipo de colecionador como ele só poderia surgir em um país próximo de uma revolução. Ele colecionava arte que antecipava o cataclismo”.<sup>5</sup>

A convivência de Matisse e Shchukin ultrapassou a relação entre colecionador e artista, transformando-se em uma grande amizade. Diferentemente do público das artes parisiense, o rico comerciante o incentivava nas suas convicções em propor uma nova linguagem visual para o espaço pictórico. Ao mesmo tempo, o artista admirava e valorizava a disposição de seu mantenedor, por deixá-lo livre para pintar o que queria e também pela coragem em sustentar suas aventuras em direção ao novo, às vezes em território até então proibido no campo da arte. Ambos tinham em comum o conhecimento do processo criativo na indústria têxtil e o olhar não contaminado pelos preconceitos em voga na arte acadêmica. Shchukin era empresário e gestor de uma grande *trade* especializada em tecidos, com negócios espalhados pela Ásia, em especial Índia e Pérsia (DAFTARI, 1988).

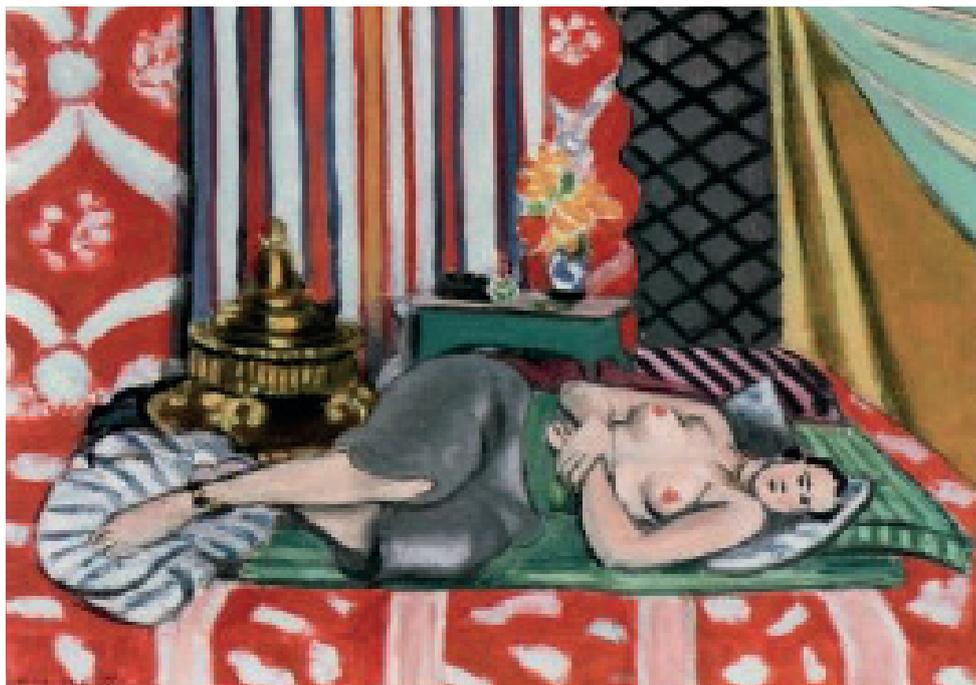
Com recursos fornecidos por Shchukin, em 1911, Matisse passou uma longa temporada na Andaluzia, e Sevilha foi escolhida como estadia pela extensa arte islâmica por lá existente do período mourisco.<sup>6</sup> Desta viagem surgiu uma série de trabalhos, entre eles, está a obra *Estúdio em rosa*, 1911 (figura 6). Neste quadro, ele incorpora todos os objetos que fazem parte do universo de sua inspiração – esculturas, tapetes, modelos em gesso, instrumentos de trabalho, paisagens na janela, um biombo verde, parede e piso rosa –, todos em sua forma imaterial, contrastando com o manto azul estampado de flores no plano central da composição.

Nos anos 1920, Matisse, interessado nas possibilidades expressivas de um set de filmagem, tornou-se espectador assíduo de cinema, inclusive “visitava os estúdios



Figura 6. Matisse. Estúdio em Rosa, 1911. Fonte: Museu Pushkin, Moscou.

da indústria de cinema que começou a surgir em Nice” (SPURLING, 2005, p. 27). Ele procurava no ambiente de filmagem uma nova fronteira entre ilusão e realidade, diferentemente do espaço de um estúdio tradicional de um pintor. Depois de quatro anos morando em um quarto de hotel em Nice, ele alugou um apartamento maior, de dois quartos, e um deles foi transformado em seu novo estúdio, uma espécie de set de filmagem, construído com tecidos, biombos, tapetes, um portier árabe, cortinas, onde foram criadas duas séries marcantes de sua arte: as *Odaliscas de Nice* e as *Naturezas Mortas*.



**Figura 7.** Matisse, *Odaliscas com calça culote cinza*, 1926. Fonte: Musée de L'Orangerie, Paris.

7. O “outro” neste contexto, se refere aos mitos e fantasias ocidentais por meio dos quais o não ocidental foi representado na arte e na literatura.

### **INSPIRAÇÃO EM TECIDOS DO “OUTRO”<sup>7</sup>**

Na virada do século XIX, o termo “primitivo” foi usado para distinguir as sociedades europeias e suas culturas de outras sociedades e culturas consideradas menos civilizadas. Se relacionava com culturas e sociedades consideradas mais próximas da natureza e tem o seu alcance ampliado referindo às antigas culturas, egípcia, persa, indiana, islâmica, javanesa, peruana, arte tribal africana e da Oceania.

Na França após as conquistas napoleônicas no norte da África, na primeira metade do século XIX, o interesse pela arte do outro alcançou o seu clímax, em uma série de exposições que aconteceram em Paris. O norte da África conquistado tornou-se lugar de inspiração de escritores e pintores franceses, na busca do paraíso perdido, na liberação de sentimentos, na busca de luzes e cores.

Na arte moderna, principalmente na França, as relações estéticas com outras culturas, em especial com a arte islâmica do norte africano e do oriente médio, assumiram conotação de objeção explícita ou implícita aos valores estéticos ocidentais urbanos propostos pelos movimentos modernizantes do século XIX. Muitos artistas foram buscar em temas e técnicas “primitivos” a oposição ao processo de modernização na

sociedade capitalista ocidental, resultante da intensificação de um processo de urbanização e industrialização.

O tema “primitivo” ou oriental estava na moda e era vendável. Diferentemente de artistas que buscavam o exotismo bizarro em voga no século XIX, “para a vanguarda parisiense, a África (e em menor grau a Oceania e América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças” (CLIFFORD, 1998, p. 136). Na cultura europeia visões positivas da ingenuidade e da bondade encontradas em sociedades denominadas de primitivas foram usadas por artistas e escritores em oposição à decadência das sociedades civilizadas, se transformando em fontes estéticas.

O ato de encontrar uma arte primitiva que chocasse com a arte metropolitana civilizada passou a fazer parte do vanguardismo do fim do século XIX. “A arte designava, progressivamente, um domínio especial de criatividade, espontaneidade e pureza, um reino de sensibilidade refinada e de gênio” (CLIFFORD, 1998, pag. 81). O artista moderno não buscava simplesmente inspiração na cultura do outro, o que ele fez foi usar sua capacidade criativa para produzir equivalentes pictóricos da arte do outro. Matisse viajou para a Argélia e Marrocos, e onde é que estivesse, – o espaço de transcendência – seja em um quarto de hotel ou na sua própria casa, o “harém” de tecidos tinha de ser montado.

O recém-descoberto “primitivo”, muitas vezes, era uma conexão com o discurso do colonialismo na construção da imagem do bom selvagem, com isso, eliminava-se o elemento bárbaro, criando o cenário apropriado para justificar vários interesses imperialistas. A colonização era aclamada como um processo de enriquecimento para ambas as partes, para a Europa uma forma de revigorar sua cultura, para o “outro” um meio de evitar a degeneração cultural e o desenvolvimento com a introdução do comércio, da religião ocidental, e de tecnologia, no entanto a assimilação pela cultura artística moderna da arte do outro, ao descontextualizar e agir de modo etnocentrista, apropriando simplesmente das imagens e seu uso como capacidade expressiva, beira ao racismo (MARCUS e MYERS, 1995, p. 18).

Diferentemente do que foi para alguns artistas, para Matisse a procura da arte do outro foi mais do que fonte para o desenvolvimento de novas formas, se constituía de valores estéticos que poderia ajudar na concepção de uma nova arte, no entanto, “não houve por sua parte uma ‘conspiração’ consciente para distorcer e apropriar indevidamente das funções originais e dos significados simbólicos de objetos não ocidentais” (PERRY, 1998 p. 58). As suas fontes foram as que estavam ao alcance através dos mecanismos institucionais, museus, exposições, escritos antropológicos acadêmicos popularizados e do debate político de esquerda contra a teoria colonial francesa, que levaram alguns modernistas a não somente buscar uma arte nova, mas a de transformar o ato em de crítica social.

Eu ia assiduamente à casa de Gertrude Stein, na rue de fleurus, e toda vez passava na frente de uma lojinha de antiguidades. Um dia notei na vitrine uma pequena cabeça negra, uma escultura em madeira que me lembrou enormes cabeças de pórfiro vermelho das coleções do Louvre. [...]. Então comprei essa cabeça por alguns francos e levei à casa de Gertrude Stein. Lá estava Picasso, que ficou impressionadíssimo. Discutimos longamente sobre ela, e tal foi o começo do interesse de todos nós pela arte negra – interesse de que demos prova, em maior ou menor grau, em nossos quadros (MATISSE apud FORCAUDE, 2008, p. 125).

Para Matisse, a arte africana foi uma das muitas fontes de soluções estéticas, tecidos de Kuba, região do sudeste do Congo, a arte islâmica do Marrocos, transformaram cada vez mais em meios para desenvolvimento de sua noção de decorativo e a convicção da importância do desenho de superfície. Antes mesmo do seu interesse pelas qualidades decorativas dos tecidos islâmicos, a arte europeia e a história da arte já estudava a arte islâmica através dos tecidos. A confirmação deste interesse se confirmou pelo tamanho dos espaços dedicados aos tecidos nas grandes exposições de arte islâmica que aconteceram no início do século XX na Europa. Além da influência da obra de Delacroix e o incentivo de seu Mestre Gustave Moreau para que investigasse as qualidades decorativas da arte do Norte Africano e Oriente Médio, quatro importantes acontecimentos presenciados por Matisse, o levaram ao encontro direto com a arte islâmica: as exposições de arte mulçumana em Paris (1903, 1907) e Munique (1910), além das viagens realizadas ao Marrocos e Argélia entre 1906 e 1913 (EL SEBAI, 1972).

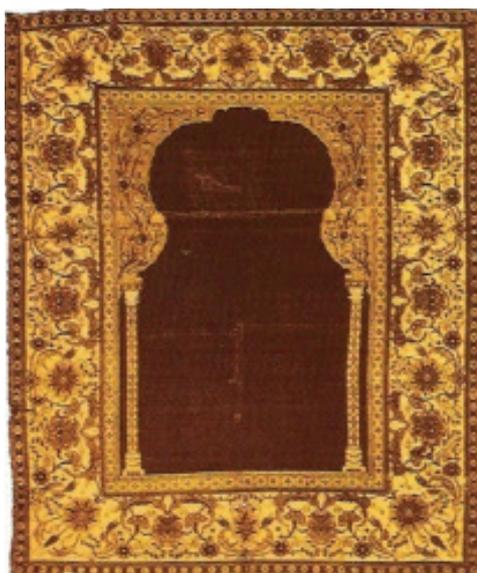
Novas revelações sempre me vieram do Oriente. Em Munique eu encontrei as confirmações de minhas pesquisas. As miniaturas persas, por exemplo, me mostraram bem claro as possibilidades de minhas sensações. Através da arte destes objetos, enxerguei um vasto espaço, verdadeiramente um espaço plástico, que me ajudaram a encontrar o caminho de minha pintura (MATISSE, apud EL SEBAI, 1972, p. 55. Tradução do autor).

O princípio estético intrínseco na arte islâmica em geral é a decoração e a superfície plana é inerente a realização destes preceitos. Esta arte abstém da representação e do espaço tridimensional em favor de uma expressão plástica através da organização de elementos geométricos no plano (MANDEL, 1985). Estes princípios encontram afinidades com o projeto da arte moderna, tais como: independência da pintura da representação e a produção de uma arte em que sua força está na expressão de linhas e cores, solução realizada e bem-sucedida pela arte islâmica. Foram estes aspectos primários que inicialmente atraíram Matisse, além dos princípios da cor pura, ritmo em superfície plana.

Na pintura de Matisse o uso dos arabescos como força expressiva, por suas qualidades de linha livre, é apropriado como modo sintético de desenhar pelas possibilidades de se criar a sensação de volume e luz sem necessariamente recorrer às técnicas tradicionais de sombras e perspectivas, no entanto, associados a uma infinidade de motivos decorativos, tais como: tecidos listrados, desenhos de tapetes, tecidos floridos e porcelana ornamental.

Em seus quadros a predominância de superfícies amplas, novos contrastes de cores em áreas definidas e a manipulação de numerosos elementos decorativos em uma mesma pintura mostram uma clara inspiração do oriente próximo. Matisse esteve em Biskra na Argélia em 1906 e entre 1911 e 1913 realizou duas viagens prolongadas à região do Tanger no Marrocos. Nessas viagens ele realizou uma imersão na cultura do norte africano e encontrou um leque de possibilidades para as soluções artísticas correspondentes aos seu gosto e aspirações.

Nos seus mais de vinte quadros produzidos em sua estada marroquina, sua obra não deixa sinais de dúvidas quanto ao seu propósito, é a confirmação de um caminho que é trilhado em toda sua obra, a busca da superfície decorativa (ALAOUI, 1999, p. 19. Tradução do autor).



**Figura 8.** Tapete de oração, séc. XVI. Lã e seda 172 x 127cm. Exibido em Munique em 1910. Fonte: Kunstgewerbemuseum, Berlin.



**Figura 9.** Biombo Mouresco, Nice, 1921. Fonte: Philadelphia Museum of Art.

A influência da arte do Norte da África a partir dessas viagens se consolidou. A ressonância temática através das figuras e composição orientais, em particular das Odaliscas, tecidos decorativos e trajes marroquinos foram traduzidos para um novo significado plástico, se transformando em novas soluções pictóricas. Pode-se dizer que neste encontro o artista descobriu na arte islâmica os elementos com os quais ele desejou para sua arte e trabalhou até o final de sua vida (EL SEBAI, 1972, p. 55. Tradução do autor). Ao mesmo tempo em que a dicotomia entre a superfície bidimensional e a realidade tridimensional é refletida praticamente em toda sua obra, durante suas estadas no Marrocos, especificamente, no entanto, apesar de estar obcecado pelo espaço bidimensional, formas geométricas e elementos decorativos, temporariamente, ele abandonou o tecido e cedeu espaço a indumentária como objeto de inspiração.

A partir de 1917, Matisse se estabeleceu no Hotel Regina em Nice, a procura de uma atmosfera que o remetesse ao sol e a luminosidade do norte africano. Os reflexos dos frutos colhidos em terras marroquinas se manifestam em uma série de interiores e naturezas mortas nas quais as qualidades decorativas dos tecidos são elementos de destaque na composição. Em *Biombo mouresco*, 1921 (figura 9) a tensão entre o bidimensional e o tridimensional é revelada pela oposição entre o biombo que funciona como “quase” fundo, em contraste com o plano formado de diversas padronagens como se fossem tapetes. Os tapetes orientais e outras pinturas decorativas islâmicas são inseridos no conceito pictorial de espaço e luz a maneira ocidental.

A tradição de pintar odaliscas já estava estabelecido na pintura francesa, Ingres, Delacroix, Renoir são exemplos de pintores que trabalharam esta iconografia. A pintura de Matisse foi além do que continuar a tradição, o tema é explorado com uma segunda intenção, demonstrar o seu gosto pelas padronagens, em uma pintura com tendência ao plano, com objetivo de desenvolver sua linguagem pictórica. As afinidades entre Delacroix e Matisse se reduz na forma de como ambos buscaram inspiração



**Figura 10.** Matisse. Odalisca, 1924-1925. Fonte: Musée de l'Orangerie, Paris.

nos costumes e nas paisagens marroquinas. Enquanto a interpretação de Delacroix era mais tradicional a de Matisse representava experimentos em luz, padronagens e superfícies decorativas.

A revelação verdadeira veio a mim do oriente” disse Matisse no final de sua vida, ainda sonhando com a exposição de Munique. A revelação do Oriente veio até ele através dos tecidos, e inversamente, a revelação dos tecidos veio até ele do Oriente, ambos visualmente a conceitualmente (LABRUSSE, 2005).

Em geral, o que caracteriza a composição das pinturas das odaliscas, é produzir os mesmos efeitos da tapeçaria nas pinturas das miniaturas persas. O impacto visual produzido pelo jogo que Matisse realiza com diferentes superfícies decorativas, tem como objetivo neutralizar a importância da figuração. As odaliscas é o exemplo típico da inspiração que ele foi encontrar na decoração mourisca e singularmente nas cerâmicas do Maghreb, “cujo brilho dos arabescos audaciosos se fazem aparecer mais do que as figuras” (ESCHOLIER, apud EL SEBAI, 1972, p. 114).

A presença característica do tecido na pintura de Matisse, na maior parte das obras, aparece em desacordo com seu uso convencional, a fluidez dos tecidos como coberturas é para alcançar um novo impacto na composição incorporado às formas dos objetos. Em *Natureza morta espanhola*, (figura 11) a força do bidimensional é revelada pela expansão do tapete hispânico azulado, causando a ilusão de um painel cerâmico islâmico, enquanto a outra metade do sofá segue as regras que governam a criação e ilusão de profundidade. As duas partes compartilham, também, de princípios mútuos, da agressiva justaposição de formas com formas que se justifica pelo preceito da decoração absoluta, onde o impulso figurativo tridimensional, intencionalmente, assume uma intensidade planar.



**Figura 11.** Matisse, Natureza morta espanhola, 1911. Fonte: Museu Hermitage, São Petersburgo.



**Figura 12.** Matisse em seu quarto de Nice. Nas paredes tecidos “Kuba” do Congo e “Tapas” do Taiti. Fotografia de Cartier-Bresson. Fonte: Magnum Photos.

**8.** Pano grosseiro, originado das ilhas do Pacífico, produzido com casca de uma espécie de amoreira.

**9.** Gênero de palmeiras da África e Ásia (Raphia), cujas fibras têxteis são utilizadas em trabalhos manuais.

O gosto de Matisse pelos tecidos orientais, nas décadas de 20 e 30, se estendeu a Polinésia a partir de uma coleção de *tapas*<sup>8</sup> do Taiti, e ao Congo a partir de uma coleção de *ráfia*<sup>9</sup> da região de Kuba. Uma fotografia do seu estúdio em Nice (figura 12) mostra as paredes cobertas de tecidos africanos e polinésios. Esses tecidos são produzidos em fibras naturais, formado por uma repetição de padrões geométricos com pequenas variações de construção pelo fato de serem tecidos manualmente. Matisse foi desafia-

do pelo apelo decorativo desses tecidos, transformando-os em instrumentos, os quais o levaram na direção do que desejava: a harmonia entre o impacto decorativo dos padrões geométricos e expressão da emoção, o processo do *papier découpé*, formas cortadas em papel e pintadas a guache e fixando em um fundo. Sobre a técnica, ele mesmo expressou sobre o que procurava, a simplificação das formas: “O papel cortado me permite desenhar em cores. Para mim, isto é uma simplificação e essa simplificação garante a precisão da união de dois materiais que se transformam em um só” (MATISSE apud SZYMUSIAK, 2005, p. 155).

No final de sua vida, sua residência em Nice, se transformou em um espaço que resume a trajetória de sua obra, com exemplos de produção de todas as épocas. Os tecidos africanos, islâmicos e polinésios ficavam expostos lado a lado com telas à óleo e maquetes de casulas litúrgicas, tratados como possuidores dos mesmos valores estéticos. Matisse ao retirar esses tecidos de seu contexto, não os usava somente como fonte de inspiração, mas realizava um deslocamento de suas funções originais, transformando-os em “obras de arte”. Recorrendo de sua posição de artista consagrado, considerava artefatos têxteis “primitivos” como possuidores de valores estéticos, com isso, realizava um ato de legitimação da arte em tecidos do outro.

No período entre guerras, Matisse abandonou o modelo vivo e como consequência as suas odaliscas, e a partir daí, intensificou suas pesquisas etnográficas sobre padronagens têxteis *primitivas*, na busca de possíveis soluções estéticas para a evolução de seu conceito de decorativo. Como resultado destas pesquisas ele intensificou seus trabalhos em colagens, desenvolvendo superfícies amplas como quem trabalha como padronista têxtil. Sem a preocupação de um tema, a expressão reside na disposição e na maneira de situar os objetos e nos vazios entre eles, alcançando pelo contraste de cores uma fonte de sensações agradáveis. Suas colagens não possuem nenhuma relação com procedimentos adotados pelos cubistas, que tinha como características justaposições de formas geométricas com o objetivo de alcançar uma construção de uma figuração, ora por formas cortadas, ora através de pinceladas, ou pela conjugação dos dois. Com intuito de quebrar a rigidez da geometria, os cubistas misturavam materiais diversos, alcançando efeitos inusitados. Já estes procedimentos não são encontrados nas colagens de Matisse, são folhas de papéis planas pintadas à guache, em que a tessitura em seu movimento de picotar, vai em suas mãos assumindo figuras e formas, associando cor e desenho num mesmo movimento, “esses papéis recortados concordam com o desígnio que permanentemente moveu o artista desde que, *fauve*, encontrou seu caminho: que a obra nasça do puro confronto com as cores” (DUTHUIT, 2008, p. 125).

A partir de 1941, em seu retiro durante a segunda guerra, ele pôs em prática a técnica em um projeto de vitrais e em uma coleção de paramentos litúrgicos para a Capela do Rosário da Ordem dos Dominicanos, em Vence, na Riviera Francesa. ao todo foram seis grandes casulas.<sup>10</sup> Ele usou imensas folhas de papéis, como se fosse imensas borboletas para criar a modelagem da indumentária. Para decorar os semicírculos, ele escolheu a repetição de padrões de formas simples: apliques de flores, frutas, borboletas, estrelas, combinando as diferentes estações da liturgia católica (Figura 14). Rosa, vermelho, verde, e branco, violeta, preto, as casulas representam os costumes de um drama sagrado, solene e estilizado, e os tecidos decorados de Matisse são trabalhados estrategicamente para alçar os objetivos, tornar linguagem, um meio de comunicação com o sagrado, com a função de contribuir para a beleza do culto, criando um clima de alegria, de festa, de compaixão, de elevação para com o divino.

10. Casula, é a denominação da veste principal usado pelo o ministro da eucaristia, nos rituais da igreja católica.



**Figura 13.** Matisse, Periquito e Sereia. 1952. Guache sobre papel, recortado e colado. Fonte: Museu Stedelijk, Amsterdã.



**Figura 14 a, b.** Matisse, Casulas para a Capela de Vence, 1950-52. Fonte: Museu Departamental Matisse.

### ROMPENDO COM O CÂNONE

Após retornar da viagem que realizou no inverno de 1910-1911 à Sevilha, onde foi pesquisar elementos estéticos para uma série de quadros encomendados por Shchukin, Matisse trabalhou em uma série de pinturas, as quais ele chamou de *Ateliês*, entre elas, *Ateliê em Vermelho*, (figura 15). Nessas obras, além de violar deliberadamente as regras tradicionais vigentes no campo da pintura acadêmica, configurado na ausência do claro-escuro e das leis da perspectiva clássica, os elementos da composição são constituídos por um conjunto de artefatos onde predominam os têxteis em padrões de florais, padrões em arabescos e principalmente a cor. Nestas obras pode-se identificar um conjunto de artefatos que se constituíram em suas armas dentro do espaço pictórico, para subverter a regras que até então predominavam no campo da arte.

Ao abandonar no final de sua vida a pintura à óleo e assumir a tesoura como instrumento de trabalho, cortando formas e as posicionando como nas montagens das padronagens têxteis, ele retornou para a visão libertadora das cores que o deslumbrava quando criança. Suas colagens, a despeito da simplicidade, se não é menos nova e perturbadora, é “tão nova, tão repleta ainda de incógnitos que Matisse considerava sua atividade não como o fim, mas como um ponto de partida” (DUTHUIT, 2007, p. 22).

Durante séculos na cultura ocidental, prevaleceu o pensamento de imagem como espelho, seguindo o paradigma dualista de reflexão e refletor. Com a ajuda da arte islâmica, Matisse de maneira surpreendente, experimentou a metamorfose da imagem

em uma independente superfície decorativa. No Islã o ato de representar um animal ou um ser humano é assumir por parte do artista o papel de criador que se acredita estar reservado unicamente a Deus (MANDEL, 1985, p. 3). Matisse trouxe estas questões para sua prática artística, interpretando esta tensão, reduzindo os efeitos da figuração através da expressividade das padronagens de seus tecidos. O decorativo e seu potencial crítico se transformou em imagem de sua existência, e os “tecidos do outro” em suas mãos colaborou com a reformulação de uma teoria estética, transformando a prática de uma arte moderna.

As reminiscências de sua infância e o gosto pelos tecidos o acompanharam por toda sua vida e influenciaram profundamente sua obra, e porque não dizer, foi um dos pontos principais para a evolução da arte do século XX, quando os tecidos de sua existência se transformaram nos tecidos de sua pintura.



**Figura 15.** Matisse, Ateliê em Vermelho, 1911. Fonte: The Museum of Modern Art, New York.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAOUI, Brahim. *Le Maroc de Matisse*. Instituto Árabe, Paris: Gallimard, 1999.
- ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DAFTARI, Fereshteh. *The influence of Persian art on Gauguin, Matisse and Kandinsky*. Tese defendida na Escola de Artes da Columbia University, 1988.
- DUTHUIT, Georges. *O Talhador de Luz*. In: MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- EL SEBAI, Nadia Hosni. *Islamic Influences in the art of Matisse*. Tese defendida na Es-

- cola de Artes da George Washington University, Washington, 1972.
- ESCHOLIER, Raymond. Matisse, ce vivant. Paris: Artheme Fayard, 1956.
- ESSERS, Volkmar. Matisse. Colonia: Taschen, 2005.
- FOURCADE, Dominique (org.). Henri Matisse, Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- GIRARD, Xavier. Matisse, La Chapelle du Rosaire. Paris: Editions des Musees Nationaux, (1992).
- LABRUSSE, Remi. What Remains Belongs to God: Henri Matisse, Alois Riegl and the Arts of Islam. In: Matisse his art and his textiles. Nova York: MET, 2005.
- MANDEL, Gabriele. Como reconhecer a arte islâmica. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- MARCUS, George E. e MYERS, Fred R. The traffic in art and culture: an introduction. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MATISSE, Henri. Henri Matisse, Escritos e reflexões sobre arte. Organização de Dominique Fourcade. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- PERRY, Gill. O primitivo e o moderno. In: Primitivismo, Cubismo, Abstração, começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 1998.
- SETTON, Maria das Graças, A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. São Paulo: Revista Brasileira de Educação, maio/junho/julho/ agosto 2002, número 20.
- SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, 2007.
- SPURLING, Hilary. Matisse his art and his textiles. Nova York: Metropolitan Museum of Arts, New York, 2005.
- SZYMUSIAK, Dominique. The Colour of Ideas: Chasubles and African Fabric. In: SPURLING, Hilary. Matisse his art and his textiles. Nova York: Metropolitan Museum of Arts, 2005.

**RUI GONÇALVES DE SOUZA**

Doutor em Design pela PUC-Rio. Mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário - SENAC-SP, Professor EBTT do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais. Em estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, IAD - UFJF.

*<http://lattes.cnpq.br/3931167843143034>*

# “EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA” DE LYGIA PAPE – PRODUÇÃO E CENSURA DO DESEJO, FEMINISMO E CONSUMO

---

## "EAT ME: GLUTTONY OR LUST" BY LYGIA PAPE – PRODUCTION AND CENSORSHIP OF DESIRE, FEMINISM AND CONSUMPTION

---

**Talita Trizoli**

---

FEMINISMO  
DESEJO  
CONSUMO  
ARTE BRASILEIRA  
CENSURA

A partir do filme “Eat Me”, de Lygia Pape – obra referencial no que tange a arte brasileira experimental da década de 70, e censurada por acusações de atentado a moral durante a ditadura civil-militar – o presente ensaio discorre sobre as relações entre comer e desejo, transmutadas em atividade político-poética pela artista, onde às conexões com a teoria antropofágica de Oswald, a conceptualização da boca como máquina-desejante de Deleuze/Guattari, o “comer” como prática de resistência simbólica em Agamben, dividem espaço com os debates feministas no âmbito nacional, e sua reverberação na prática artística.

---

FEMINISM  
DESIRE  
CONSUME  
BRAZILIAN ART  
CENSORSHIP

Considering the movie "Eat Me" by Lygia Pape – a reference piece for the experimental Brazilian art of the 70s, and accused of moral assault during the civil-military dictatorship – this essay elaborates a dialogue between the conceptual relationship of eating and desire, transmuted into political and poetic activity by the artist, where the connections to the cannibalistic theory of Oswald, the conceptualization of the mouth-machine desiring in Deleuze/Guattari, and the "eating" as a practice of symbolic resistance in Agamben share space with feminist debates in the national level and its reverberations in artistic practice.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Em “Uma Fome de Boi”, Agamben (2014) discorre sobre as significâncias ritualísticas perdidas em certas festividades contemporâneas – sejam de ordem pública, como o carnaval, a páscoa, sejam de ordem privada, como aniversários, batizados e mesmo funerais. Essa fantasmagoria festiva, onde os excessos da festa são hoje simulacros melancólicos das antigas relações sagradas com o tempo, torna-se relevante no ensaio quando o autor as compara com as concepções vitais de purificação e edificação das vivências de festas ancestrais, como o Sábado judeu, o Ramadã islâmico e a “Expulsão da Bulimia” em Queroneia (Grécia).

*Grosso modo*, o comer comemorativo nessas festividades opera como um gesto de celebração do divino, de suspensão do cotidiano pelo controle e privação alimentar. O alimentar-se deixa de ser o simples ato de engolir substâncias e elementos para a nutrição de sobrevivência, e transmuta-se em um prazer suspenso pelo tempo da festa.

O nome do texto faz referência à parte de uma comemoração grega, a já citada “Expulsão da Bulimia”, onde para reverenciar a fartura e inaugurar o espaço temporal das orgias culinárias, as famílias da cidade de Queroneia escolhiam um escravo doméstico e o expulsavam da residência, gritando “Fora, a Bulimia, dentro, riqueza e saúde” (AGAMBEN, 2014: 154). A bulimia ali referida descreve o ruminar infundável do boi, que automaticamente se alimenta, sem o sentido de prazer e deleite necessário à festa.

O “Comer Festivo” em Agamben vincula-se ao conceito de inoperosidade, postura essa de negação em relação aos fluxos contemporâneos de subjetivação que nos escapam - e que se contrapõe a concepção de Levi-Strauss, onde o “Comer” alinha-se aos processos de estruturação simbólica dos grupos sociais, apontando justamente para uma atitude de afirmação dos gestos de simbolização no cotidiano (LEVI-STRAUSS, 2004).

Esses dois autores, tão díspares em leituras, tempos e abordagens, convergem na conclusão de que “Comer”, não-comer, digerir, ruminar, regurgitar, vomitar, são ações plenas de potencialidade – uma potencialidade acima de tudo simbólica dos gestos. Vista pelo prisma Guattari/Deleuze, apresenta-se como território discursivo de uma máquina-desejante, de gesticulação construtiva e desconstrutiva de subjetivações.

Veja-se o caso da Antropofagia, o ritual canibal tupinambá, apropriado como metáfora dos procedimentos de formação cultural do brasileiro por Oswald de Andrade. O Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1976) – sobre a égide da frase aforística “Somente a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” – realoja o ato canibal ritualístico de posse do inimigo e absorção de suas forças vitais e espirituais, em metodologia de socialização coletiva. O comer-antropofágico de Oswald é assim uma analogia às práticas culturais de apropriação discursiva e significativa das mentalidades tupiniquins, que demandam uma relação de “tomada”, “devoramento” e “posse” de uma cultura dominante e institucionalizada, a fim de elaborar uma narrativa e imagética própria.

Comer torna-se então o ato violento de captura do outro, e seu regurgito ritualístico, ou excreção, o gesto máximo de transmutação simbólica, como um performar escatológico de relações de subjetivação.

Mas é preciso considerar o dispositivo desejante embutido no ato de comer, que é potencializado no período moderno com as análises freudianas de constituição das leis morais a partir do controle social do desejo. Em “Totem e Tabu” (FREUD, 2012), vê-se o elaborado jogo de permissão e interdição dos desejos que supostamente permitiam as sociedades se estabelecerem estruturalmente. Para tanto, segundo o pai-primor-

dial alemão, é preciso a existência do Totem, manifestação física, para a institucionalização do Tabu, manifestação conceitual – e a destruição ou ruptura do material, no âmbito físico dos significados, levaria ao pó o âmbito conceitual.

No entanto, como conclama Oswald (ANDRADE, 1976), é preciso transmutar o Tabu em Totem, reverter os jogos de significação, a fim de criar uma cultura outra, ou parafraseando Foucault, uma vida outra (FOUCAULT, 2011). E essa reversão das regras freudianas, e consequentemente de Levi-Strauss também, permitem então a instauração de um aparato outro, uma máquina-desejante de subjetividades (DELEUZE, GUATTARI, 2010: 16), ativada aqui pelo devorativo e regurgitante, e opositora de um comer meramente ruminante/alienante.

Em certos trabalhos de Lygia Pape (\*1924, +2004), artista brasileira pertencente a tríade estrutural do Neoconcretismo, com Hélio Oiticica e Lygia Clark, e em contato direto com Mário Pedrosa, é possível verificar essa relação da boca como máquina-desejante de subjetividades, e o “comer” como operativo antropofágico dos desejos (vide “Poemas Visuais, Língua Apunhalada”, e “Roda dos Prazeres”, ambos de 1968). Nessa particular abordagem na produção papeana, interessa aqui o projeto “*Eat Me*”, justamente por sua crítica direta a produção capitalista do feminino como objeto e veículo do desejo masculino.

No ano de 1975, com a ajuda do cineasta Dileny Campos, e os amigos artistas Artur Barrio e Claudio Sampaio, a artista friburguense Lygia Pape realizou um filme experimental de 10 minutos no formato de 35mm, depois de uma primeira tentativa em 16mm, intitulado “*Eat Me*”. A película é de fato parte de uma série homônima desenvolvida pela artista ao longo dos anos, com diversos desdobramentos em formatos variados, como duas exposições com instalações, respectivamente em São Paulo e



**Figura 1.** Lygia Pape (1927-2004) Stills de *Eat Me*, 1975. Filme 16 e 35mm transferido para o digital. © Projeto Lygia Pape

Rio de Janeiro, objetos, gravuras e serigrafias, e uma pesquisa teórica de 1978, intitulada “A Mulher na Iconografia de Massa”.

No caso do filme, vê-se na película uma sucessão de bocas em movimentação lenta, que ora são de Barrio e Sampaio, ora da própria Pape. Essas bocas estão com enquadramento em close, ocupando assim toda a dimensão do limite fílmico da projeção, e adquirindo assim uma monumentalidade obscena de poros, carnes, dentes, pelos e salivas, que é potencializada pelo popular e mundano batom vermelho que cobre os lábios dos participantes.

As bocas masculinas, com seus pelos faciais salientes que beiram certa obscenidade familiar devido ao enquadramento, e a erupção de ocasionais dentes brancos, indicando aí uma ameaça de violência antropofágica, movem-se repetidamente, num movimento contínuo hipnótico, em fluxos de sucção e excreção, numa ambivalência anatômico-pornográfica entre o comer e o coito – atividades essas onde os movimentos dos corpos eclipsam interdições culturais, quando submetidos às suas pulsões de desejo.

As bocas masculinas, performatizando bocas femininas, expelem e sugam então ora uma pedra plástica vermelha ou uma azul (um simulacro de desejo como pedras preciosas) ora expelem e sugam gosmas salivares, enquanto a boca feminina, suga, lambe e chupa fragmentos de uma carnal, mas amorfa, salsicha com molho (simulacro peniano).

No início da película de cores esmaecidas, as bocas masculinas movem-se lentamente, ao ritmo de gemidos femininos como trilha sonora, deixando transparecer a pedra vermelha que ali emerge das profundezas digestivas, para depois sugá-la, jogá-la entre a língua e as carnes da boca. No momento que os gemidos femininos indicam um clímax, um orgasmo gritante, a pedra vermelha transmuta-se em uma azul,



**Figura 2.** Lygia Pape (1927-2004) Stills de Eat Me, 1975. Filme 16 e 35mm transferido para o digital. © Projeto Lygia Pape

1. Uma confluência de fatores contribuiu para a eclosão do feminismo brasileiro na década de 1970. Em 1975, a ONU declara o Ano Internacional da Mulher, pelo impacto que já se fazia sentir do feminismo europeu e norte-americano, favorecendo a discussão da condição feminina no cenário internacional. Essas circunstâncias se somavam às mudanças efetivas na situação da mulher no Brasil a partir dos anos 1960, propiciadas pela modernização por que vinha passando o país (comentadas adiante), pondo em questão a tradicional hierarquia de gênero. Ao mesmo tempo, esse processo desenrolou-se no amargo contexto das ditaduras latino-americanas, que calavam vozes discordantes. O feminismo militante no Brasil, que começou a aparecer nas ruas, dando visibilidade à questão da mulher, surge, naquele momento, sobretudo, como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota das que acreditaram na luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente essa derrota. SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: Rev. Estud. Fem. vol.12 no.2 Florianópolis Mai/Ago. 2004, p. 02

indicando assim um trânsito do desejo latente e ameaçador, representado pelo vermelho, para uma estabilidade, uma calma dos sentidos, uma satisfação das pulsões, presentificado pela cor azul.

A imagem do filme muda então para a boca feminina devoradora de masculinidade, com a salsicha maleável e rosa, coberta por molho, e que invade os lábios, abstrai-se em meio a abjeção da cena. Ela, a boca, máquina-desejante de satisfação e subjetividade, eroticamente também vermelha, obscena em ritmo de sucção e excreção, exhibe-se como cena incomoda para além do desejo ali ativado/produzido, por não se localizar nem no vocabulário visual usual da pornografia, nem como imagem anatômica dos movimentos corporais.

Mas sua presença é curta na narrativa visual de Pape. Logo em seguida, a boca feminina é substituída pela masculina, e em seguida novamente pela feminina, em um ritmo acelerado de progressão matemática, indicando aí uma aceleração do fluxo-sanguíneo típica da excitação erótica. Enquanto as imagens se sobrepõem rapidamente uma à outra, interpõem-se o som em português “A Gula ou a Luxúria?” – mas também em inglês, francês, alemão e espanhol.

A satisfação do Gozo, prometida ao longo da projeção, não se sucede. Temos um coito interrompido com orgasmo perdido. Após a aceleração e justaposição das imagens labiais, o filme é interceptado por um anúncio de conchas de cozinha, as “Conchas Cook” – e é pertinente relacionar aqui, mais uma vez, a conexão constante da artista entre fome e luxúria, comer e transar, considerando que o instrumento de interrupção da narrativa visual da sugerida cópula é objeto de atividade culinária, ou seja, mais um dispositivo de obtenção e construção de outra forma de prazer.

A analogia aqui criada pela artista, e que permeia todo o projeto “Eat Me”, são justamente: a elaboração visual-poética da construção capitalista do desejo, ou como afirma Ivana Bentes, “os dois pecados capitais, da boca e do desejo insaciável, o deixar-se dominar pelas paixões relacionam erotismo e consumismo” (BENTES, 2012); a objetificação do feminino; e as relações duais entre sexo e comida, num país onde a antropofagia paíra como espectro latente. A artista afirma, no catálogo de 1976 da exposição na Galeria Arte Global, que “Os elementos consignados para este projeto se referem à mulher-objeto e seu uso no consumo: fruto codificado de um comportamento que impregna a visão da sociedade de consumo de massa em moldes patriarcais” (PAPE, 1976: 08).

Essa crítica de Pape para com os processos de sujeição do feminino aos padrões masculinos de desejo, que a aloca no âmbito de objeto e veículo de volúpia, pode ser vinculada a uma série de eventos e discursos em voga na sociedade brasileira da época. O ano de 1975, período de criação da obra, é icônico nessa temática de gênero, por se tratar do ano eleito pela ONU como “Ano da mulher”.

Ao longo do ano, publicações de livros, artigos jornalísticos, revistas femininas e de variedades circularam apresentando assertivas e debates sobre a questão da mulher, a fim não apenas de evidenciar a data festiva, mas principalmente tentando destacar o movimento feminista local, preterido pelas lutas de efetivação democrática dentro do regime ditatorial<sup>1</sup>.

Publicações como “A Mística Feminina” de Friedan em 1971 e suas andanças em território nacional, acompanhada pela editora, escritora e feminista Rose Marie Muraro, para promover o livro-bomba do sonho americano e debater com a imprensa local, a publicação da jornalista Heloneida Studart do pequeno livro-panfleto “Mulher-

2. Mas a exposição não tinha um discurso ideológico assim direto no sentido de ser uma transação feminista, porque eu tenho sérias dúvidas sobre essas posições. PAPE, Lygia. *Objetos de Sedução: EAT ME*. In: Lygia Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, pp. 47.

3. Vide SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 13(30): 591-611, setembro-dezembro/2005.

4. O que vi, ou, melhor, a experiência que tive me causou um verdadeiro choque. O misto de estranheza e encantamento que senti se deveu não apenas aos objetos que encontrei, inimagináveis para mim àquela época no mundo da arte, que também eram estranhos ao meu cotidiano... Com a designação “objetos de sedução” carimbada em preto, esses sacos continham: batons de tom vermelho bem vivo (cujos suportes de cor preta tinham o dizer “Promessa” gravado em letras douradas), pelos pubianos, rubras maçãs, dentaduras com gengivas rosadas e dentes brilhantes, miniaturas de róseos bustos femininos com estrelas e a palavra “Darling” em dourado. Ainda no interior da tenda, um neon vermelho, suspenso, propagava a inscrição EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA? – título da instalação de Lygia Pape, a autora da exposição. CONDURU, Roberto. *A Dimensão Estética na Formação e Atuação Docente Contra a Domesticação*: Lygia Pape, Educação e Arte. Disponível em: [http://30reuniao.anped.org.br/sessoes\\_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf](http://30reuniao.anped.org.br/sessoes_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf) Acessado em 08 de abril de 2015

-objeto de cama, mesa e banho” de 1974 – inclusive utilizado como item de sedução/combate por Pape no “Objetos de Desejo” – mas também “A Libertação da Mulher”, em 1972, da própria Muraro, e os inúmeros artigos de Carmen da Silva na revista feminina “Claúdia”, resultaram em certa circulação dos ideais feministas, que eram no momento difusos, e tratados de forma pejorativa e marginalizada.

A designação “feminista”, na época era utilizada como forma de insulto para as mulheres, uma maneira de desqualificar seus discursos e posturas políticas, muitas vezes desacreditando suas condições performativas de gênero.

Dessa maneira, tanto a elaboração do projeto “Eat Me” de Lygia Pape, quanto as declarações de esquivo da artista quanto a uma conexão de seu trabalho com o problema da mulher<sup>2</sup>, são justificáveis por esse cenário contraditório e fomentativo das lutas representativas da segunda onda feminista. As críticas a constituição do feminino como objeto de deleite e consumo do masculino eram pauta de discussão entre os consumidores de revistas, jornais e mesmo programas televisivos e radiofônicos.

Mas apesar de circulação do tema feminista, a recepção de tais questões não fora necessariamente empáticas à causa. A resistência de diálogo e implementação das demandas do programa emancipatório feministas foram objeto de repúdio, escárnio e injúrias, seja no âmbito do fórum público, com jornalistas, políticos e artistas emitindo pareceres misóginos, machistas e conservadores, seja no fórum íntimo, com comentários sexistas e infantilizadores.<sup>3</sup>

Como sintoma desse desprezo para com as temáticas feministas, e exemplificação do caráter conservador que pairava no imaginário coletivo, novamente o trabalho “Eat Me” de Pape se mostra pertinente.

Apesar do filme ser datado de 1975, é de 1976 que surge a polêmica do projeto, principalmente na mostra da Galeria Arte Global em São Paulo, já que a do Rio de Janeiro se mostrara mais “blindada” à censura e críticas moralistas – mas ambas as exposições geraram reações de repúdio à erotização abjeta das bocas, e fascínio libidinoso dos visitantes.<sup>4</sup>

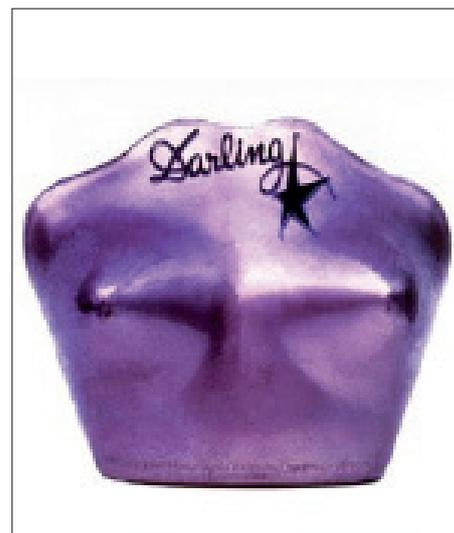
Começamos pela mostra carioca. No Rio de Janeiro, a exposição intitulada “Eat ME: A Gula ou a Luxúria”, teve lugar na Sala Experimental do MAM-RJ, e sua montagem



Figura 3. Lygia Pape (1927-2004). *Objetos de Sedução – Cílios*, 1976. © Projeto Lygia Pape



**Figura 4.** Lygia Pape (1927-2004). Objetos de Sedução – Dentadura, 1976. © Projeto Lygia Pape

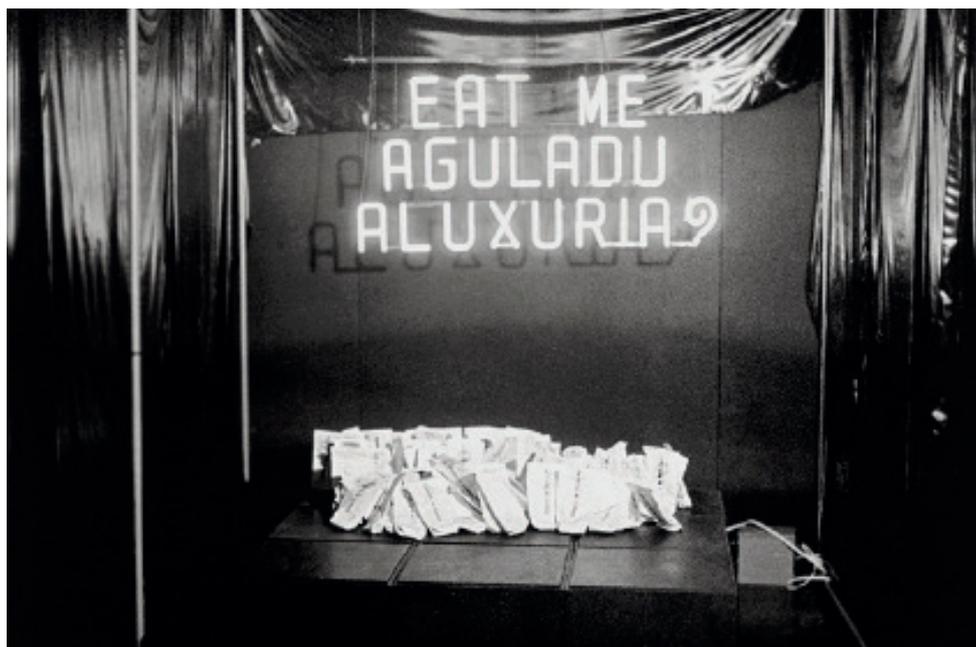


**Figura 5.** Lygia Pape (1927-2004). Objetos de Sedução – Busto, 1976. © Projeto Lygia Pape



**Figura 6.** Objetos de Sedução – Cabelos negros com maçãs, 1976. © Projeto Lygia Pape

consistiu em barracões com plástico preto, de caráter improvisado como estandes de camelô, e apresentavam o título da mostra em neon vermelho, criando assim um ambiente entre os clichês de motel e dos bordéis de prostituição. O espaço era escuro e pequeno, e essas barracas negras, mas também brilhantes, aqueciam, assustavam e atraíam o público para seus objetos de “venda”: vários saquinhos de papel branco com os “objetos de sedução”, que seriam materiais de consumo de massa ligados ao embelezamento feminino, ou mesmo que remetesse a certo padrão de beleza idealizado, sexualizado e popular. Vidros de esmalte, perfumes baratos, batons, cílios postigos, dentaduras, bustos femininos, fotos de divas seminuas, fragmentos de cabelos de peruca e naturais, dividiam espaço com pequenos panfletos com textos femininas,



**Figura 7.** Lygia Pape (1927-2004). Eat Me – A Gula ou a Luxúria, 1976. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. © Projeto Lygia Pape

evidenciando assim as contradições latentes do feminino, justamente nessa época de lutas representativas e incômodos identitários.

Em seu mestrado, a pesquisadora Vanessa Rosa comenta:

As instalações, mais diretamente que o filme “Eat Me”, lidavam com questões especificadamente feministas na linguagem que emergia como “feminista”. Encontravam-se tentativas de localizar a mulher política, estética, histórica e psicanaliticamente. A busca pela representação da mulher e do corpo feminino iniciara-se a partir da constatação de que a mulher fora praticamente excluída da “high art” ao longo dos séculos (ROSA, 2014: 223)

5. Com estrutura arquitetônica do “cubo branco”, a Galeria Arte Global, criada em 1973, estava localizada na Alameda Santos, e era de propriedade das empresas Globo, grande conglomerado midiático, e responsável por grande parcela da programação televisiva da época. A direção executiva era de Raquel Arnaud, hoje galerista referencial na arte brasileira, mas com concepção temática do colecionar e marchand Franco Terranova, também proprietário da carioca Petit Galerie, e gestor da unidade Global no Rio de Janeiro

Já se discutiu profunda, mas não esgotadamente sobre tal exclusão, de Nochlin (NOCHLIN, 1971) a Pollock (POLLOCK, 1988), via os processos revisionistas da história da arte – apesar das resistências teóricas e sociais no que concerne o sanar dessas invisibilidades discursivas. No caso de Pape, os dispositivos de exclusão operaram por níveis específicos, ligados a questão de gênero: o desejo reprimido em uma sociedade conservadora e de governo militarizado.

Na exposição paulista sucedida na Galeria Arte Global<sup>5</sup> – inclusive anterior à carioca e com mesmo título – a reação pudorosa em relação a temática abordada ganhou ares potencialmente políticos. Nesse espaço, Pape também montou barraquinhas de venda popular, mas dessa vez com material transparente, procurando assim um efeito mais ‘neutro’ em relação a arquitetura da galeria. A artista também fez uso de luzes vermelhas e azuis lançadas nas estruturas metálicas, para melhor delimitar os espaços de “venda” dos objetos sedutores e pontuar as divisórias de gênero e desejo.

Nessa mostra, haviam também os saquinhos brancos de papel com a inscrição título da exposição, e itens de cosmética feminina, além de amendoins, panfletagem



**Figura 8.** Lygia Pape (1927-2004). Objetos de Sedução, 1976. © Projeto Lygia Pape

feministas, fotos eróticas, calendários, espelhos, loções afrodisíacas – e tudo vendido ao preço de 1,00 Cr\$ (1,00 cruzeiro).

Além da subversão mercadológica da mostra, Pape também ironizava o caráter aurático da obra de arte, muitas vezes potencializada pela assinatura do artista, já que “batizava”, “consagrava”, “carimbava” os saquinhos com beijos seus em batom vermelho. Novamente, a boca surge como máquina-desejante ao produzir a obra-desejo no ato do beijo, da carícia tanto afetiva quanto sexual. Em conversa com Hélio Oiticica, a artista comenta:

H. Oiticica – ...Vendem-se coisas por um valor que elas não têm, como os pintores primitivos, por exemplo. Você, por exemplo, vendeu os saquinhos “objetos de sedução” em sua exposição?

L. Pape – Sim eu vendi, mas a Cr\$ 1,00 cada, eu pretendia contestar o próprio mercado, desmistificá-lo. Em São Paulo, a Galeria de Arte Global fechou imediatamente a minha exposição. No Rio (MAM), a exposição funcionou normalmente, mas era interessante ver o novo tipo de consumidor de arte, como o varredor de rua, por exemplo, comprando uma “obra de arte”. De repente o espaço da galeria (ou o museu) passou a ter um novo significado para ele.

H. Oiticica – Neste caso a galeria funciona de uma maneira nova. E por que não?

L. Pape – Infelizmente a exposição foi fechada em São Paulo, pela própria direção da galeria (OITICICA, 2007: 19).

No entanto, não fora necessariamente seu caráter de crítica mercadológica e desejante que causara incomodo e furor nos expectadores, mas fora a metodologia de divulgação da mostra que desencadeara o cancelamento da exposição e sua suspensão

indeterminada. Como forma de divulgar suas atividades expositivas-artísticas a galeria possuía direito de uso do espaço comercial na TV Globo durante horário nobre, a fim de divulgar suas mostras e evidenciar o caráter de mecenas do conglomerado midiático. E a peça escolhida por Pape como chamariz de sua exposição foi nada mais, nada menos, que o filme “Eat Me”. Annateresa Fabris comenta:

Convidada a expor, no fim do ano passado, no MAM do Rio de Janeiro, teve problemas de censura com um filme: - sua exposição na Galeria Arte Global de São Paulo acabou sendo fechada sob pretexto de que um dos Objetos de sedução continha fotos pornográficas... Por outro lado, a chamada televisiva (que a Galeria veicula através da TV Globo) – uma boca com uma pedra preciosa dentro – foi tirada do ar no dia da inauguração da exposição (FABRIS, 1976).

Um dos motivos para tal ação foram as maciças reclamações dos telespectadores em relação a chamada televisiva da exposição com o filme “Eat Me”. Cartas e telefonemas chegaram a emissoras, com solicitações de retirada do comercial, reclamações da perda de moralidade do canal televisivo, queixas sobre o alto teor erótico da peça mostrada justamente em um canal aberto visto por “famílias tradicionais e decentes”.

Junte-se a isso a visibilidade da artista nas investigações do Regime Militar por parte de censores e denunciadores anônimos, devido tanto à sua postura anárquica de vida, seu forte vínculo com Mário Pedrosa, fundador do Partido dos Trabalhadores, Hélio Oiticica, filho de família anarquista importante na história dos movimentos sociais e políticos no Brasil, quanto com suas ações estratégicas de auxílio logístico para com combatentes de resistência. Pape inclusive, no ano de 1973, passou dois meses presa no DOI-CODI do Maracanã, Rio de Janeiro. A narrativa dada à crítica e curadora Denise Mattar em 2003 evidencia o tom delirante, realístico e culpabilizante da situação, típico da confusão mental de pessoas submetidas as torturas físicas e psicológicas do Regime Militar.

Fiquei um mês e tanto trancada lá dentro, sem comer, só tomando um líquido azul, que eu não sei nem o que era. Não comi, não comia nada. Eles não davam. Depois, fui transferida para a Vila Militar. Aí, eu entrei no processo; fui julgada e absolvida por quatro a três, quase que eu fico... (MATTAR, 2003: 82)

A exposição de Pape em São Paulo e Rio de Janeiro confrontou-se não apenas com as questões econômicas de circulação da obra de arte, como a artista pontuou em entrevistas e narrativas, mas principalmente viu-se de frente com as contradições e ambivalências das relações de gênero, de produção e propagação do desejo. Judith Butler, discorrendo sobre Foucault, afirma, em tradução livre:

A crítica de Foucault sobre o discurso do desejo, na figura do "objecto de desejo", faz bem ao nos lembrar que o desejo é um nome que não representa apenas uma experiência, mas determina a experiência em si, aquela que o sujeito do desejo pode muito bem ser uma ficção útil para uma variedade de estratégias de regulação, e que a "verdade" do desejo pode muito bem estar em uma história de corpos ainda não escrita (BUTLER, 1999: 385)

No caso de “Eat Me”, a verdade desvelada pelos jogos de significância erótica e transmutação da boca como máquina-desejante, aponta que o imaginário coletivo brasileiro da época – e talvez ainda hoje – estava mais do que nunca sob a égide de uma “Fome de Boi” exponencialmente ruminante.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Uma fome boi. Considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade. In: Nudez. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BENTES, Ivana. Caos-Construção. O Formal e o Sensorial no Cinema de Lygia Pape. In: Anais do XX Compos, Porto Alegre, UFRGS, 2011, p. 08 Disponível em: [www6.ufrgs.fabico/compos2011/](http://www6.ufrgs.fabico/compos2011/) Acessado em 20 de março de 2012.
- BUTLER, Judith. Subjects of desire. EUA: Columbia University, 1999.
- \_\_\_\_\_. Problemas de Gênero. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.
- CARNEIRO, Lúcia e PRADILHA, Ileana. Lygia Pape. Rio de Janeiro: Lacerda Editores e Centro Cultural Hélio Oiticica. 1998.
- CONDURU, Roberto. A Dimensão Estética na Formação e Atuação Docente Contra a Domesticação: Lygia Pape, Educação e Arte. Disponível em: [http://30reuniao.anped.org.br/sesoes\\_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf](http://30reuniao.anped.org.br/sesoes_especiais/sessao%20especial%20-%20roberto%20conduru%20-%20int.pdf) Acessado em 08 de abril de 2015.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. O Antiêdipo. Tradução de Luiz B.L.Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEEPWELL, Katy. (Org.) Nueva Crítica feminista de arte. Estratégias críticas. Traducción de María Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles Duarte. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. Revista Estudos Feministas, v.14, n.1, Florianópolis Jan./Abr. 2006.
- FABRIS, Annateresa. A História da Maçã. In: Corriere Italo-Brasiliano, San Paolo, ano II, n. 41, 8 ottobre 1976
- FAVARETTO, Celso. Tropicália Alegoria Alegria. Cotia SP: Atêlie Editorial, 2000.
- FOUCAULT, Michel. A coragem da verdade. Curso do Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. Tradução de Paulo César de Souza. Volume 11. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O cru e o cozido. Mitológicas 1. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Cosac&Naify, 2004
- MACHADO, Vanessa Rosa. “Dos “Parangolés” ao “Eat me: a gula ou a luxúria?” - mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970”. Tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo na cidade de São Carlos, em 2014, pp. 223. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/fr.php> Acessado em: 01 de fevereiro de 2015.
- MATTAR, Denise. Lygia Pape. Intrinsecamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Du-

- mará, 2003.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. Vinte anos de Feminismo. Tese de livre-docência apresentada ao departamento de Sociologia do IFCH-UNICAMP em 1996.
- MURARO, Rose Marie. A Mulher na Construção do Mundo Futuro. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.
- NOCHLIN, Linda. Women, Art, and Power and Other Essays. EUA: Westview Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. Women, Art, and Power and Other Essays. EUA: Westview Press, 1988.
- PAPE, Lygia. Lygia Pape. Catálogo Arte Global. N. 6. São Paulo, 1976.
- \_\_\_\_\_. OITICICA. Hélio. Fala, hélio. In: ARS (São Paulo) vol.5 no.10 São Paulo, 2007.
- Entrevista publicada na Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, ano 72, n. 5, p.363-370, 1978.
- \_\_\_\_\_. Objetos de Sedução: EAT ME. In: Lygia Pape. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- PINTO, Célia Regina Jardim. Uma história do Feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- POLLOCK, Griselda. Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art. UK: Routledge, 2003.
- SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: Rev. Estud. Fem. vol.12 no.2 Florianópolis Mai/Ago. 2004.
- SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUSP, Iluminuras, FAPESP, 1995.
- SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. In: Revista Estudos Feministas. Florianópolis, 13(3): 591-611, setembro-dezembro/2005.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. Breve História do Feminismo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- TRIGUEROS, Teresa Alario. Arte y feminismo. Madri: NEREA, 2009.
- STUDART, Heloneida. Mulher. Objeto de Cama e Mesa. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.

### **TALITA TRIZOLI**

Pós-doutoranda no IEB-USP com financiamento FAPESP processo 19/07349-5. Doutora pela FE-USP com a tese "Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70". Mestre pelo PGEHA-USP com a dissertação "Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira". É curadora de projetos feministas, e atuou como professora colaboradora no IEB-USP.

# AS VEIAS ABERTAS DE BRUMADINHO: REFLEXÕES SOBRE O LOCAL-GLOBAL EM INHOTIM

---

## THE OPEN VEINS OF BRUMADINHO: REFLECTIONS ON THE LOCAL- GLOBAL INHOTIM

---

**Sabrina Marques Parracho Sant'Anna**

---

INHOTIM  
MUSEU  
SOCIOLOGIA DA ARTE

Na narrativa oficial, o Museu de Inhotim começou a ser concebido por Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980. Construída dentro fazenda do colecionador como instituição sem fins lucrativos, a fundação foi aberta em 2006 e apresenta hoje uma das mais importantes coleções privadas de arte contemporânea em âmbito internacional. Do ponto de vista deste artigo, importa entender a relação entre o projeto de instituição internacional e uma fazenda encravada numa cidade de 38.000 habitantes, espaço simbolicamente marcado pela experiência local, mas também pela relação com a mineração, pelo passado escravista e pela produção de commodities para o mercado internacional na periferia do capitalismo.

---

INHOTIM  
MUSEUM  
SOCIOLOGY OF ART

In the official account, the Inhotim Museum began to be conceived by Bernardo de Mello Paz since the mid-1980s. Built within the collector's farm as a non-profit institution, the foundation was opened in 2006 and today presents one of the most important private collections of contemporary art. From the point of view of this article, it is important to understand the relationship between the project of an international institution and a farm located in a city of 38,000 inhabitants, a space symbolically marked by the local experience, but also by the relationship with mineral extraction, the slave past and the production of commodities for the international market on the periphery of capitalism.

---

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

*(Ai, que me arrependo  
— Me perdoa, Minas —  
de ter vendido  
na bacia das almas  
meu lençol de hematita  
ao louro da estranja  
e de ter construído  
filosoficamente  
meu castelo urbano  
sobre a jazida  
de sonhos minérios.  
Me arrependo e vendo.)*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE  
CANTO MINERAL

1. A relação de mecenato aristocrático supunha, para Haskell, “um contato direto entre o cliente e o artista; instruções precisas sobre as dimensões e provavelmente sobre o tema; uma relação estabelecida e reconhecida” (Haskell, 1997).

2. Cf: <https://www.inhotim.org.br/>  
Consultado em 10 dez. 2022.

Como em outras instituições privadas, a criação de um museu constrói para seu mecenas uma imagem pública que confunde patrono e coleção, fazendo aderir projetos museais a narrativas de histórias de vida (Duncan, 1995; Sant’Anna 2011). Na dialética Minas/mundo, Inhotim parece se constituir como metáfora privilegiada de personalidades autorreflexivas centradas na constituição de uma coleção para o futuro. Ainda que delegasse a construção da coleção aos especialistas, se afastando da definição clássica do mecenato aristocrático, tal como formulada por Haskell<sup>1</sup>, Bernardo Paz, ainda assim, formulou um projeto de instituição museal destinado às gerações futuras, fazendo supor um museu que se adequasse à autoimagem que desejava projetar. De fato, como já assinalou Carol Duncan, coleções privadas, transformadas em memoriais se constituem como monumentos à própria memória e ritualizam a construção de um legado a preservar. Como discuti em outras ocasiões, trata-se de uma autoimagem construída e que não se basta a si mesma, mas que se acredita maior que a descontinuidade da vida e deve constituir-se como legado para o mundo (Sant’Anna, 2011).

No caso em tela, no entanto, a constituição da coleção parece se aproximar de outros casos analisados por Duncan, em que a constituição da autoimagem se constitui numa disputa com outras narrativas públicas de uma imagem da personalidade que esbarra na constituição de uma fortuna centrada em práticas pouco afeitas à moral coletiva. Se Inhotim é capaz de se colocar como referência nas instituições internacionais de arte contemporânea, consolidando recordes de público, com mais 350.000 visitantes anuais em meados da década de 2010, fato é que na imprensa a figura de seu mecenas, Bernardo de Mello Paz, é constantemente tratada de forma ambígua e apresentada nas manchetes dos jornais seguida de qualificações pouco elogiosas: “milionário mineiro” e “polêmico por natureza” são algumas das qualificações reiteradas no Jornal do Brasil do período.

Se, na narrativa institucional, Bernardo de Mello Paz é apresentado como “empresário, colecionador, mecenas e fundador do Inhotim”<sup>2</sup>, nos veículos da imprensa seu nome é também frequentemente associado a uma atividade de mineração predatória, centrada em práticas de trabalho escravo, crimes ambientais, relações de promiscuidade com o poder público e práticas de lavagem de dinheiro associadas ao instituto (Cuadros, 2018). De fato, em sua longa trajetória à frente da empresa Itaminas, Bernardo Paz teve sua imagem relacionada às práticas deletérias de extração de com-

modities na periferia do capitalismo. Se, conforme argumentam Milanez et al., “a desigualdade ambiental é processo recorrente na disposição de rejeitos indesejados e na exposição ao risco sobre a parcela mais pobre e, em geral, não branca da sociedade” (2019: 79), Bernardo Paz se inscreve ademais num sistema global em que a extração das commodities e os danos ambientais que daí advêm são mediados por elites locais inscritas num sistema internacional de fluxo de capitais.

3. João do Nascimento Pires. Coluna Gente. *Jornal do Brasil*. 25 abr. 1973.

### NARRATIVAS DE BERNARDO PAZ E INHOTIM COMO RELAÇÃO LOCAL-GLOBAL

Na narrativa oficial, o Instituto Inhotim começou a ser concebido por Bernardo de Mello Paz a partir de meados da década de 1980. Construída dentro da fazenda herdada do sogro pelo colecionador, como Jardim Botânico e instituição sem fins lucrativos, a fundação foi aberta para o grande público em 2006. Destinada à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos de arte, Inhotim apresenta hoje uma das mais importantes coleções privadas de arte contemporânea em âmbito internacional. O que pretendo, portanto, entender são as tensões existentes nas concepções de museu que vão se constituindo na relação entre o mecenas e os profissionais que concebem o acervo. Afinal, como assinalava Bernardo Paz e em entrevista a Cristina Ramalho em 13 de agosto de 2013: “Não entendo de arte” (Paz apud Ramalho, 2013).

Construindo fortuna pessoal a partir da mineração, Bernardo Paz narra sua infância em Minas Gerais e o desejo de acumulação, a partir da memória do menino que ouvia o canto das galinhas e corria para acumular os ovos. Ao descrever sua origem social em Belo Horizonte, diz: “Éramos classe média baixa, classe média de funcionário público” (Paz apud Ramalho, 2013). Ainda que rememore trabalhar na juventude no posto de gasolina de que seu pai era proprietário, em sua própria percepção, vinha de origem pouco abastada.

Na narrativa pessoal, o ponto de virada é apresentado pelo casamento de 11 anos com Sandra Fátima Pires, filha de João do Nascimento Pires, então proprietário do *Banco Mineiro do Oeste*. No suplemento especial *Minas Além da Montanha*, publicado pelo *Jornal do Brasil* de 31 de outubro de 1972, o nome de João do Nascimento Pires, Joãozinho Mamãe, é apresentado entre os dos principais empresários do estado. Na narrativa da imprensa, Nascimento Pires havia sido menino de recados, vendedor de sapatos, quase advogado e finalmente contínuo do Banco da Lavoura, de onde saíra para o Banco Nacional de Minas. Neste último, ocupara vários cargos até se tornar gerente da própria filial em Belo Horizonte, abrindo finalmente o Banco Mineiro do Oeste já na década de 1960. Naquela década, o banco ocupava as páginas da imprensa com anúncios de sucessivos e vultuosos ganhos de capital. No *Jornal do Brasil*, João do Nascimento Pires era descrito como banqueiro generoso, criador do crédito pessoal e figura pouco afeita à estrutura bancária que se tornara rígida – e burocratizada – ao longo dos anos. Em 25 de abril de 1973, quando o *Mineiro do Oeste* foi incorporado ao *Bradesco*, o colunista do JB reconhecia seu papel em todo o sistema financeiro do país e lamentava “o fim de um estilo de banqueiro”<sup>3</sup>. Na narrativa do próprio Bernardo Paz, no entanto, a percepção sobre o sogro morto em 1980 era bastante diferente:

Ele [João do Nascimento Pires] quebrou e perdeu tudo o que tinha. Eu já tinha saído para cuidar da mineração, que tinha sido dele, mas estava quebrada. Ele tinha perdido a cabeça. A história dele foi dramática, porque ele era um homem extraor-

dinário que nos últimos anos da vida estava na macumba, cortava pescoço de carneiro para tomar sangue. Eu tinha que correr atrás para ele não ser roubado. Pus ele na mineração na época e foi uma tragédia, porque, na hora de pagar os transportadores e pessoal, ele pegava o dinheiro para pagar esses videntes (Paz apud Ramalho, 2013)

Se na imprensa, seu sogro, Joãozinho Mamãe, encarnava o homem cordial, num embate inglório contra as agruras de um rígido sistema capitalista orientado para o lucro, Bernardo Paz o descreve como um Dom Quixote, afetado por magias, no mundo desencantado do capitalismo. Ao refletir sobre a própria trajetória, por outro lado, descreve a si mesmo como homem de visão que sacrifica a própria saúde para sanar as dívidas da família. Um visionário, empreendedor, capaz de recuperar negócios que, geridos de modo tradicional, levavam o país à bancarrota. Tentando sobreviver em meio às crises do mercado internacional na década de 1970, diz desconhecer o “milagre brasileiro”, e desenha para si a imagem de um permanente naufrago a combater as intempéries do mercado de commodities, assolado por dívidas, bebendo para sobreviver e buscando nas inovações e na expansão internacional as tábuas de salvação. O pioneirismo marcaria sua personalidade, mas também sua capacidade de se voltar para mercados internacionais ascendentes.

Do mesmo modo, ao considerar o modo como concebe sua coleção de arte contemporânea, Bernardo Paz o faz a partir de uma peculiar concepção da relação local-global. Na narrativa de Paz, a coleção teria início em 1995, depois de um AVC, quando, à beira da morte em Paris, decidira “pensar em fazer algo maior, para a comunidade” (Paz apud Ramalho, 2013). A partir daquele momento começaria a vender a coleção modernista da família, composta de nomes como Guignard, Di Cavalcanti, Pancetti, Portinari e Volpi. Os jornais da época documentavam com surpresa o início da coleção. O chamavam de Constantini brasileiro e anunciavam a intensa movimentação no mercado primário da arte contemporânea.

A negociação de obras, já consagradas na história da arte moderna brasileira permitiu que “trocasse dezenas de quadros por centenas”<sup>4</sup>, dando origem ao museu. Na instituição, Paz reuniria obras de Tunga, Cildo Meirelles, Ernesto Netto, Miguel Rio Branco, Rivane Neuenschwander, Adriana Varejão, mas também Damián Ortega, Rirkrit Tiravanija, Cerith Wyn Evans, Franz Ackermann, Janet Cardiff, Olafur Eliasson, Matthew Barney e Chris Burden. A coleção, inscrita no quadrilátero ferrífero, inseriria Minas no mercado de arte internacional. De fato, na narrativa do mecenas, a coleção vai se constituindo como nó numa rede de capitalismo internacional, articulando uma série de agentes que levantam os recursos necessários e consagravam internacionalmente a instituição. Em entrevista a Cristina Ramalho, é extensa a rede de agentes que permitem igualar os jardins de Inhotim às mais importantes instituições de arte internacional. Diz ele a respeito dos, então, novos projetos para Inhotim:

O Anastasia [Antônio Anastasia, governador de Minas Gerais] esteve lá no Louvre, ele quer trazer o museu pra Belo Horizonte. Só que o presidente do Louvre conhece o Inhotim e falou pra ele: “Você tem o lugar mais impressionante do planeta, por que você quer o Louvre lá?”. Aí o governador foi na Lafarge [empresa francesa, uma das maiores construtoras do mundo, com filiais em MG], falou com o presidente deles na França. E a Lafarge vai construir de graça um pavilhão para mim. São R\$ 6

4. Polêmico por Natureza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 03 abr. 2004. B.10

milhões que eles vão investir. É este aqui [Bernardo mostra a maquete de um ovo aberto e, dentro, o formato de um anfiteatro], terá 30 metros por 18 metros de altura. Tem um restaurante que vai debaixo da terra. Começa a construir no ano que vem. (Paz apud Ramalho, 2013)

5. Polêmico por Natureza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 03 abr. 2004. B.10

6. MARIA, Cleusa. No vai da valsa. *Informe de Arte. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 jul. 2004. p. B3.

A longa lista de contatos e relações elencadas para a viabilização de Inhotim se apresenta como fluxo de capitais mobilizados para possibilitar o museu e não difere em nada da narrativa da gestão das empresas de mineração de Paz. Ao falar sobre o corpo de funcionários técnicos contratados para a curadoria do museu, Bernardo Paz dizia que o museu tinha que ser “tocado por pessoas com *experiência no negócio*”<sup>5</sup>. Para isso, contrataria Allan Schwartzman como artístico, nome consagrado pelo mercado internacional de arte que se manteria baseado em Nova York e de lá tomaria as decisões em nome do museu. Com efeito, para Paz, assim como a gestão da Itaminas, a construção do museu pressupunha sua inscrição numa teia internacional de instituições que compunham uma nova ordem de circulação do capitalismo internacional. A lógica de fundação de Inhotim parecia corresponder às cidades globais, descritas por Saskia Sassen: uma integração simultânea empresas em atividades geograficamente dispersas, mas cujas sedes supunham mercados globalizados e crescente desconexão entre a cidade e a região (Sassen, 2001).

Não por acaso, a fundação do museu, em 2004, foi especialmente programada para ocorrer três dias depois da inauguração da XXVI Bienal Internacional de São Paulo, prevendo abertura oficial para seletivo grupo de convidados em avião fretado direto para Brumadinho. A coluna de Cleusa Maria, no *Jornal do Brasil*, definia o evento como “grande convescote de artistas e curadores, brasileiros e estrangeiros”<sup>6</sup>. A integração direta ao fluxo do mercado internacional de arte, sem a necessária mediação de nomes do mercado local, parecia ordenar a lógica institucional desde sua criação. De fato, num dos mitos fundadores de Inhotim, Bernardo Paz anunciava diversas vezes a construção de um aeroporto internacional para a região, integrando, sem escalas, a instituição museal na rede de instituições globais.

Segundo o mecenas, a ideia de um aeroporto internacional para a região antecedia mesmo a própria concepção do museu e se inscrevia no projeto de circulação de capital. Dizia ele que, ainda em 2003, antes portanto da fundação do museu, havia comprado “o terreno para fazer um aeroporto pro Inhotim e ao mesmo tempo eu não imaginava que eu ia construir Inhotim” (Paz apud Ramalho, 2013). A circulação internacional precedia a criação da instituição e seu projeto se inscrevia na malha de instituições globais que musealizavam o passado, mas também constituíam devires possíveis.

Assim também, era a inscrição na rede do capitalismo global que inseria Bernardo Paz numa visão de território que se expandia para além de Minas e Brumadinho. Ao conceber sua instituição museal, trazia para o instituto um projeto de futuro em que também os espaços expositivos se faziam da mais recente produção consagrada no mercado internacional, inserindo-se numa vaga de interpretações que tomavam a reificação da cultura como parte central do novo fluxo de capitais. A arte contemporânea, cujo mercado brasileiro se redefinia a partir de sua própria atuação, era aspecto central de um mercado especulativo com ampla capacidade de valorização futura, mas que também se inseria na vaga de proliferação de imagens capazes de circular no ascendente mercado da economia criativa, contribuindo sem dúvida para a espe-

culação fundiária, como já discutiu David Harvey (2005). Assim, ao definir seu projeto de museu, Bernardo Paz tomava para si uma definição controversa de instituição para a arte contemporânea. Dizia ele:

Sou pragmático. Estou pensando lá na frente e penso grande. Eu vou criar aqui – se Deus quiser, e não que eu acredite em Deus – uma Disney World pós-contemporânea cultural, que faça com que as pessoas cresçam e que atenda a sociedade de uma forma geral – miseráveis, pobres, médios e ricos. E que todos sejam considerados iguais aqui dentro, como são atualmente (Paz apud Ramalho, 2013).

Se, nos últimos anos, as instituições de arte contemporânea, herdeiras da arte de vanguarda, haviam no mais das vezes constituído uma identidade oposta à arte pela arte, como autocrítica à arte burguesa no sistema de arte do capitalismo, apostando em meios de comunicação de massa como elemento para romper com a imagem de bastiões da alta cultura, ainda assim – e por isso mesmo – a adesão ao conceito de museu como “Disney World pós-contemporânea cultural”, chama a atenção. De fato, a aproximação entre museus e parques de diversões não é nova. Dentre os espaços que suscitam sonhos, já Benjamin aproximava museus, exposições universais, estâncias hidrominerais e - por que não? – parques temáticos (Benjamin, 2005: 132-148). Em *Paris, capital do século XIX*, Benjamin retomava a fantasmagoria na descrição de uma cidade em que a fetichização da mercadoria transformava objetos em seres vivos e humanos em objetos. Ali, as imagens se mediam pelo seu valor de exposição e a cidade ganhava aparência particularmente brilhante, desempenhando seu papel na ascensão do capitalismo. O simulacro, o pastiche, a cópia, se proliferavam como “as passagens e os interiores, os salões de exposição e os panoramas (...), reminiscências de um mundo onírico” (Benjamin, 1985: 43).

Em 2010, Didier Ottinger et Quentin Bajac apresentaram no Centre Georges Pompidou a exposição *Dreamlands*. Inspirados pela fantasmagoria de Walter Benjamin, inseriam o próprio Beaubourg, em que a mostra se instalava, numa longa lista de espaços que suscitam sonhos.

The dreamlands of the leisure society have shaped the imagination, nourishing both utopian dreams and artistic productions. But they have also become realities: the pastiche, the copy, the artificial and the fictive have become facts of the environment in which real life is led, and they serve as models for understanding and planning the urban fabric and its social life, blurring the boundaries between imagination and reality. (Ottinger & Bajac, 2010)

De fato, conforme argumentavam os autores do catálogo, a Disneylândia, como parque temático e simulacro, e o projeto de Renzo Piano e Richard Rogers para o centro cultural, que marcara com neons novos modelos de espaços expositivos, eram equivalentes na nova sociedade do lazer. Bernardo Paz não parecia, portanto, muito distante, ao reconhecer o espaço museal que construía como parque temático. Vislumbrava, então, instituições museais como espaços de produção de imagens inseridas na rede internacional do mercado de arte e da comodificação da cultura, do mesmo modo que a produção dos insumos da mineração estavam inseridas na rede do capitalismo global.

No entanto, se a construção de Inhotim recebia da figura de seu mecenas parte central de uma identidade baseada na construção de fluxo de capitais e trazia para seu jardim tropical parte relevante da arte contemporânea consagrada no exterior, fato é que a definição do projeto museológico da instituição se fazia também na mediação com importantes agentes da cultura nacional, os especialistas ou, como preferia ele, as “pessoas com experiência no negócio” e que faziam a mediação com o diretor-artístico em Nova York. Certamente não passava despercebido desses agentes que a valorização da cultura como commodity era avessa à reprodutibilidade e dependida também de sua unicidade.

Conforme argumenta David Harvey, embora o jovem personagem americano citado por Kelbaugh se entedie na Europa, frustrado com dias de viagem sem ver nada, e diga preferir a Disney onde pode visitar dezenas de países em um único dia e tudo é muito mais divertido e bem planejado, a valorização da renda da terra pela cultura depende de uma dinâmica muito peculiar. Por mais paradoxal que pareça, a mercantilização da cultura e do patrimônio depende de sua unicidade. Diz ele:

“No entanto – e aqui está o centro da contradição –, quanto mais a Europa se torna “disneificada”, menos única e especial ela se torna. A homogeneidade insípida provocada pela transformação pura em commodities suprime as vantagens monopolistas. Para a renda monopolista se materializar, é preciso encontrar algum modo de conservar únicos e particulares as mercadorias e lugares (...)” (Harvey, 2005: 222).

7. Cf: Itaminas compra as minas de ferro de Congonhas e Brumadinho da WM Muller. *Economia. Jornal do Brasil*. 1º fev. 1986. P. 17.

8. Cf: Rompimento de barragem causa a morte de sete empregados da Itaminas. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 19 mai. 1986. P. 12.

9. Cf: 'Mérito industrial' premia em Minas 33 empresários. Informe Especial. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 27 mai. 1986. P. 7.

Nesse aspecto, os especialistas que circundam Bernardo Paz parecem perceber que encravar obras da arte contemporânea internacional numa fazenda com paisagismo tropical é insuficiente para dotar a instituição de especificidade suficiente para garantir sua unicidade na teia de instituições globais. Assim, Inhotim vai timidamente incorporando os quilombolas de Brumadinho a seu projeto museográfico e chamando a atenção para aspectos que parecem menos enfatizados por seu fundador. O que gostaria de questionar, portanto, neste artigo é que outro sentido para o cosmopolitismo da instituição vai se forjando na relação com a terra, também no embate entre a autoimagem de seu fundador e as imagens de si que são veiculadas a sua revelia, como também chamou a atenção Dayana Cordova (2019). Imagens que, em verdade, se vão tornando mais visíveis ao longo do tempo e parecem vir à tona nos mares de lama que varrem Mariana e Brumadinho em 2015 e 2019, respectivamente, chamando a atenção para os efeitos deletérios da mineração na região.

## A LAMA E OUTRAS IMAGENS

Em fevereiro de 1986, o *Jornal do Brasil* noticiava que a Itaminas adquirira da WM Mueller uma nova mina de ferro em Brumadinho<sup>7</sup>. Meses depois, em 16 de maio do mesmo ano, o jornal noticiava que, não muito longe dali, em Itabirito, uma barragem da empresa romperia, ceifando a vida de sete trabalhadores<sup>8</sup>. As notícias ocuparam o jornal por alguns dias, mas, duas semanas depois, no dia 27 do mesmo mês, Bernardo de Mello Paz era agraciado pela FEMIG e pela CEMIG com a honraria do mérito industrial, distribuída a 33 empresários da região<sup>9</sup>.

O debate sobre o acidente arrefeceria e a Itaminas voltaria a ocupar as páginas da imprensa por sua atuação junto à Vale e pelo financiamento do time de basque-

te do Tênis Minas. Ainda que a atuação da empresa e os crimes ambientais relacionados à exploração de carvão em Carajás tenham vindo à baila algumas vezes, a pauta dos efeitos deletérios da mineração parecia recalcada sob as novas barreiras da empresa, relegada aos debates universitários sobre os atingidos por barreiras, às ONGs preocupadas com a defesa do meio ambiente e aos sindicatos de trabalhadores.

Entre 1980, quando Bernardo Paz herdou definitivamente a empresa do sogro, e 2010 quando, embalada pela crise de 2008, a empresa foi vendida para um grupo de mineração chinês, a Itaminas poucas vezes ocupou as páginas dos jornais com denúncias sobre sua atuação controversa. Ainda que o nome de Bernardo Paz fosse muitas vezes mencionado com ironia e alguma desconfiança pela imprensa carioca, debates sindicais e pautas ambientais raramente chegavam às páginas dos jornais.

A hipótese deste artigo, no entanto, é que os efeitos da mineração publicizados nacional e internacionalmente, a partir do desastre de Mariana, colocaram em xeque agentes que haviam passado anos construindo recordes de exportação da commodity com práticas ilegais de exploração do trabalho e danos ambientais irreversíveis. No entanto, não é possível perder de vista, que as disputas no interior das elites nacionais esbarravam também no nome de seu irmão. Cristiano Paz, publicitário e sócio de Marcos Valério, passou a ser crescentemente citado pelo envolvimento nas denúncias relacionadas à Lava Jato, sobretudo a partir de 2007, começando a levantar suspeitas também sobre Inhotim<sup>10</sup>. Assim, argumento que, por paradoxal que possa parecer, é, sobretudo, no bojo de um processo de mudança conservadora nas classes dirigentes do país que, a partir de 2015, a crítica ao desenvolvimentismo pôde emergir, chamando também a atenção para os efeitos deletérios da mineração e fazendo respingar sobre o nome de Bernardo Paz a lama de Brumadinho e Mariana, mesmo depois do mecenas se dissociar da atividade de mineração.

Em agosto de 2013, Bernardo Paz, na entrevista à Trip, havia precisado defender a inocência do irmão das acusações do mensalão que grassavam na imprensa. Naquele mesmo ano, se tornaria ele mesmo alvo de denúncia do Ministério Público. Segundo O Tempo:

Conforme o MPF, entre os anos de 2007 e 2008, um fundo de investimentos chamado Flamingo, com sede em um paraíso fiscal, repassou US\$ 98,5 milhões (R\$ 427,5 milhões; valores de hoje) para a empresa Horizonte, criada por Paz para manter o Inhotim. O dinheiro, no entanto, segundo a Procuradoria, teria sido usado para pagamento de compromissos de empresas do criador de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do país.<sup>11</sup>

Se a denúncia fora apresentada ainda em 2013, é, a partir de 2017, quase uma década depois dos eventos da acusação, que Bernardo Paz é condenado em primeira instância a 9 anos de prisão. Se o modelo de desenvolvimento do país vinha sendo posto em questão, expressando disputas no interior das elites nacionais desde 2007, os anos de 2013 a 2016 marcam, de fato, a emergência de processos de judicialização que, no caso, de Inhotim, fragilizaram a figura de Paz, de modo que denúncias importantes que haviam sido invisibilizadas ao longo dos anos podem finalmente vir à tona, comprometendo a narrativa do instituto a partir da imagem positiva de Paz e também sua capacidade de angariar recursos financeiros.

10. Em 15 de setembro de 2009, por exemplo, Jotabê Medeiros escrevia, em O Estado de São Paulo, sobre as atividades controversas de Inhotim e uma certa promiscuidade nas relações com o Estado. Levantava suspeitas sobre processos de captação de recursos e noticiava que, em agosto daquele ano, o Tribunal de Contas da União (TCU) descobrira "que Inhotim pretendia fazer a municipalidade construir um Centro de Convenções em um dos seus terrenos. Detalhe: doaria o terreno, mas em troca queria o usufruto do Centro de Convenções durante 20 anos. O TCU breiou a manobra". Ao finalizar a matéria, o crítico lembrava que Bernardo Paz era "figura controversa das artes nacionais, um mecenas que já declarou publicamente não gostar de 'artista morto'", enfatizando que "Paz é irmão de Cristiano Paz, ex-sócio de Marcos Valério (o operador do chamado 'mensalão') na SMP&B e DNA Propaganda".

11. Criador de Inhotim, Bernardo Paz é absolvido pela Justiça: Empresário havia sido condenado a mais de 9 anos de prisão por lavagem de dinheiro. O tempo 13 fev. de 2020. <https://www.otempo.com.br/entertainment/magazine/criador-de-inhotim-bernardo-paz-e-absolvido-pela-justica-1.2297537>. Consultado em 10 dez. 2022.

12. Cf: <https://www.bloomberg.com/news/features/2018-06-08/the-financial-crimes-that-fueled-brazil-s-inhotim-museum> Consultado em 10 dez. 2022.

13. Cf: <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/> consultado em 10 dez. 2022.

14. Cf: <https://exame.com/negocios/fortuna-do-criador-de-inhotim-foi-construida-com-trabalho-infantil/> consultado em 10 dez. 2022.

15. <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/> consultado em 10 dez. 2022.

16. Inhotim profundo. Segundo Caderno. O Globo. Rio de Janeiro, 16 de mar. 2016. P. 1.

17. Ibid.

Além da repercussão da condenação por lavagem de dinheiro em 2017, em 2018, uma extensa reportagem de Alex Cuadros é publicada na Bloomberg<sup>12</sup>, chamando a atenção para anos de práticas ilegais da Itaminas. A reportagem é repercutida pelo Intercept Brasil<sup>13</sup> e Exame,<sup>14</sup> e chama também a atenção para o expediente que havia sido oferecido por Paz para solucionar as acusações de que vinha sendo alvo:

Em abril desse ano [2018], Paz se comprometeu a transferir a posse de 20 obras expostas em seu museu, todas em seu nome, para o governo – é o equivalente a 100 milhões de dólares em impostos atrasados. Em contrapartida, convenceu o governo a mantê-las em Inhotim. Trata-se do “truque mais brilhante da carreira de Paz”, conclui o repórter: decidir como os impostos que nunca pagou devem ser gastos<sup>15</sup>.

A denúncia do Ministério Público havia sido fundamental para fazer emergir outras narrativas e imagens de seu fundador. Envolvido em uma série de denúncias, Paz se vê obrigado não só a doar as obras ao Governo de Minas, mas também se afasta do Conselho de Administração da instituição. Se em 1986, bastara uma homenagem da CEMIG e FEMIG para calar a morte dos 7 trabalhadores da Itaminas, uma profunda reestruturação no equilíbrio de poder das elites pós-democracia, levariam a lama do Córrego do Feijão e suas 272 vítimas para dentro da instituição. Mesmo absolvido, em 2022, nos processos que envolviam o instituto, o mecenas fez a doação definitiva das coleções do museu, diminuindo seu papel na fundação e criando um conselho que se tornaria a instância máxima de gestão.

## NOVAS INTERPRETAÇÕES DO GLOBAL

Se já, a partir de 2015, em meio às denúncias contra Paz, a contratação da curadora portuguesa Marta Mestre parecia ocupada em incorporar novas narrativas ao museu, procurando evitar que a instituição se reduzisse “a megaprojeto de artistas consagrados”<sup>16</sup>, é a partir de 2019 que o “adensamento crítico”<sup>17</sup> prometido parece ser passível de se concretizar. Após o terrível rompimento da barragem do Córrego do Feijão, a reabertura de Inhotim materializava a ativação das galerias temporárias vislumbrada anos atrás. No relatório daquele ano, Antônio Grassi, diretor-presidente do instituto, avaliava o impacto sobre a cidade:

Vinte e cinco de janeiro de 2019. O dia que mudou, para sempre, a vida de uma pacata cidade de Minas Gerais: Brumadinho. O rompimento de uma barragem em Córrego do Feijão tirou muitas vidas e afetou tantas outras, nossos vizinhos – afinal, Brumadinho é a casa do Inhotim. O Instituto não foi atingido diretamente pelos rejeitos, mas precisou agir desde os primeiros instantes. Evacuamos o parque e ficamos fechados por duas semanas em respeito ao luto da cidade. A maioria de nossos funcionários é de Brumadinho, e alguns deles perderam amigos, parentes ou pessoas queridas. Desde a primeira hora do ocorrido, iniciamos o apoio psicológico a essas pessoas, um trabalho que continuará pelo tempo que for necessário. Em meio à batalha pela superação desse impacto que foi, sobretudo, humano, vimos a oportunidade de nos aproximar mais da comunidade, estabelecendo um laço de confiança e respeito mútuo. (...) Estar presente no Inhotim tornou-se ainda mais

importante para a região, que tem no Instituto um grande atrativo turístico, e uma ferramenta de geração de desenvolvimento econômico alternativo à mineração<sup>18</sup>.

18. Cf: INHOTIM. Relatório Institucional. 2019. <https://www.inhotim.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Relatorio-Institucional-2019.pdf> Consultado em 10 dez. 2022

19. INHOTIM. Território Específico. <https://www.inhotim.org.br/institucional/territorio-especifico/> consultado em 10 dez. 2022

O impacto da tragédia aparece também na exposição coletiva, *Visão geral*, aberta no museu em novembro daquele ano. Entre os trabalhos de Sara Ramo, José Damasceno, Alexandre da Cunha e Marcius Galan, Laura Vinci apresentava a obra “Máquina do mundo”, evocando o poema de Carlos Drummond de Andrade. Espécie de “ampulheta maquina”, construída com elementos da indústria extrativista, a obra abria a exposição virtual no site da instituição e usava o equipamento da mineração para levar grãos de pó de mármore de um extremo a outro da sala da galeria. A metáfora do tempo e da epifania não revelada que ecoava do poema de Drummond remetia também à extração mineral do solo de Brumadinho. De modo menos direto, assim como a fenda de Sara Ramo descortinava as entranhas do cubo branco, a betoneira desmontada de José Damasceno evocava também a ruína de projetos modernos. Visões poéticas de um mundo que se desconstruía apontavam para leituras críticas do território em que o museu de inscrevia.

A exposição que marcava o fechamento do ano difícil seria também interrompida, no ano seguinte, pelo isolamento social da pandemia. A mostra se tornaria virtual, para ser retomada apenas em 2021, quando também seria lançado o tema de pesquisa e eixo que nortearia a programação do Instituto no biênio 2021-2022. “Território específico” seria o nome escolhido para o período que tentava retomar as atividades de Inhotim após anos tão conturbados. No site do instituto, o eixo temático se define da seguinte maneira:

Ao completar 15 anos, Inhotim se pergunta: como a relação com o território em que está situado — o entorno de Brumadinho, as comunidades rurais e quilombolas da região e a relação com visitantes de todas as partes do mundo — moldam a história, o presente e a projeção de futuro da instituição?

Inspirada nos estudos do geógrafo brasileiro Milton Santos, a pesquisa traz o conceito de “território” a partir de suas diferentes escalas e fronteiras. Para ele, a existência do território só é dada pela vida que o anima e por suas relações sociais.

Artistas, pesquisadores, cientistas e público são convidados a pensar a relação das instituições com seu entorno, que papel a arte cumpre no território local e global e quais as potencialidades de um museu e de um jardim botânico para o futuro, diante das questões que enfrentamos como sociedade.

Quais as plantas que nascem neste território? Como o trabalho de pesquisa e conservação de sementes e espécies pode dar pistas para o futuro sustentável de uma instituição? Como o comissionamento e a construção de obras *site specific* levantam questões específicas entre arte, arquitetura e a natureza no Inhotim? Quais relações são estabelecidas com seu público externo, interno e com a comunidade? Quais territórios se desdobram, para dentro e para fora do Inhotim, sejam físicos ou imaginários?<sup>19</sup>

O novo eixo temático proposto para os últimos e próximos anos do instituto apontam para uma reflexão sobre o espaço concreto em que o museu se localiza e se torna local. Embora, como procurei argumentar, as tensões com esse outro paradigma já estivessem presentes desde o início da instituição, a ênfase no território parece dar pro-

20. A esse respeito, publiquei recentemente texto sobre a recente controvérsia protagonizada por Maxwell Alexandre e que tomou os debates na arte contemporânea em 2022. O episódio escancarava o tensionamento entre novas formas discursivas e experiências marcadas pela relação com a mineração, pela produção de commodities para o mercado internacional, pelo passado/presente escravista (Sant'Anna, 2023).

eminência aos aspectos da crítica institucional que vêm ganhando fôlego nos últimos anos (Sant'Anna, 2017; Sant'Anna, 2019). Em lugar de uma busca da forma artística transnacional, o museu parece passar a operar numa lógica de reflexão sobre o espaço em que se insere, abrindo-se à reflexão sobre os efeitos políticos de sua própria existência. Ainda que seja preciso ainda esperar os caminhos que a instituição virá a percorrer e se a autonomia em relação a seu patrono poderá, de fato, se estabelecer, o que parece se pôr em jogo é também uma outra relação nacional/estrangeiro na arte contemporânea, que se abre a partir de um estar no mundo permeado pela vida, pelo fazer, pelo trabalho e também por catástrofes ambientais.

Nesse sentido, o que gostaria de argumentar é que se o cosmopolitismo da instituição concebida por Paz se ancora na inscrição em uma ordem capitalista dispersa nos fluxos de mercado, o paradigma do território parece querer realocar sua sede, retomando reflexões clássicas sobre a produção de cultura na periferia do capitalismo<sup>20</sup>. Sem querer esgotar o assunto, a hipótese que levanto aqui é de que a catástrofe de Brumadinho trouxe à tona, como retorno do recalcado, contradições em que o instituto se funda, fomentando o debate sobre uma estrutura socioeconômica, baseada em relações de exploração e extração. O paradigma que parece emergir das tensões entre uma arte contemporânea crescentemente politizada e um mecenato de elites inscritas na periferia do capitalismo, faz emergir, mesmo que de forma ainda tímida, a reflexão sobre as representações do país.

Se, nos anos de sua fundação, o discurso de Bernardo Paz parecia evocar a doença de Nabuco, “de construir a sua identidade pessoal em um processo que, a um só tempo, desvaloriza inteiramente as tradições brasileiras e apoia-se na consolidação, na síntese, em uma palavra, na cópia de modelos europeus” (Benzaquen, 2004: 6), a hipótese aqui ensaiada é que a reflexão sobre o enraizamento em Brumadinho possa fazer emergir uma nova percepção de cosmopolitismo, remetendo à advertência feita por Mario de Andrade a Drummond, a quem criticava o francesismo da juventude e conclamava a abrasileirar-se, como bem lembraram recentemente André Botelho e Maurício Hoelz (2022).

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Embora debates mais recentes ainda precisem ser incorporados à pesquisa, gostaria de retomar aqui as hipóteses centrais aqui ensaiadas. De um lado, o texto parte do pressuposto de que a constituição de um acervo privado procura ritualizar o nome de seu patrono se constituindo como legado para o futuro. No caso de Inhotim, por outro lado, a constituição desse acervo depende de tensas negociações entre imagem de si e imagem pública, complexificando a teia de significados que emerge da instituição.

O que procurei argumentar aqui, é que esses tensionamentos repercutem em interpretações sobre o Brasil e sua inscrição numa teia do capitalismo internacional, constituindo negociações sobre a relação nacional/estrangeiro e o cosmopolitismo. Duas imagens de museu se colocam em tensão: por um lado, a formação de uma instituição global no mercado de arte internacional; por outro a compreensão de que sua inscrição global tem efeitos locais e não pode prescindir dos aspectos da crítica institucional que se tornam cada vez mais presentes no sistema da arte contemporânea (Sant'Anna, 2019).

O que me parece, portanto, é que a partir da catástrofe provocada pelo mesmo capitalismo global que informava o primeiro modelo de instituição, o equilíbrio entre um modelo e outro parece poder pender para o segundo polo. Na economia do capital simbólico, a escolha de Paz pela arte contemporânea foi uma aposta arriscada em que a sua consagração para o futuro como mecenas esbarra nas interpretações do mundo corrente. A virada crítica – que, a meu ver, advém também da difusão da própria categoria de economia criativa (Sant’Anna 2019) e de que talvez a instituição não possa fugir – instaura processos imprevisíveis não necessariamente favoráveis ao legado e à imagem que o mecenas gostaria de preservar. Dito de outro modo, a incorporação da crítica à instituição, ponto fulcral para a continuidade de seu sucesso de público, pode ser a ruína da imagem que seu fundador gostaria de projetar.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, R. B. de .de. Através do espelho: subjetividade em Minha formação, de Joaquim Nabuco. *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, 2004, 19(56), 5–13.
- BENJAMIN, W. “Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões de fontes hidrominerais”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico nacional*. IPHAN, Ministério da Cultural, nº31 Brasília. 2005. P.133-146.
- BOLTANSKI, L. & THÉVENOT, L. *De la justification: les économies de la grandeur*. Paris: Gallimard, 1991.
- BOTELHO, A.; A.; HOELZ, M. *O modernismo como movimento cultural: Mário de Andrade, um aprendizado*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2022.
- CORDOVA, Dayana Zdebsky. “Welcome to Inhotim, fruto de mecenato feito com renda de mineração!”: um ensaio sobre colecionismo. In: Paula Guerra (Org.) & Ligia Dabul (Org.) *Devidas Artes*. Porto: Universidade do Porto, 2019.
- Criador do Inhotim é condenado à prisão por lavagem de dinheiro: O empresário Bernardo Paz, idealizador do museu a céu aberto em Minas Gerais, recebeu a pena de 9 anos e 3 meses. *Veja*. 28 nov 2017 <https://veja.abril.com.br/cultura/criador-do-inhotim-e-condenado-a-prisao-por-lavagem-de-dinheiro/> Consultado em 10 dez. 2022.
- CUADROS, Alex. The Crimes That Fueled a Fantastic Brazilian Museum At Inhotim: Bernardo Paz commissioned ambitious works by Matthew Barney, Olafur Eliasson, and more. Then the Brazilian government started investigating him. *Bloomberg*. 8 de junho de 2018. <https://www.bloomberg.com/news/features/2018-06-08/the-financial-crimes-that-fueled-brazil-s-inhotim-museum?leadSource=uverify%20wall>. Consultado em 10 dez. 2022.
- DUNCAN, C. *Civilizing Rituals Inside Public Art Museums*. New York: Routledge, 1995.
- HARVEY, D. *A arte da renda: a globalização e a transformação da cultura em commodities. A produção capitalista do espaço*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- HASKELL, Francis. *Mecenas e pintores: arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- Inhotim profundo. *Segundo Caderno*. O Globo. Rio de Janeiro, 16 de mar. 2016. P. 1.
- INHOTIM. Relatório Institucional. 2019. <https://www.inhotim.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Relatorio-Institucional-2019.pdf> Consultado em 10 dez. 2022
- INHOTIM. Território Específico. <https://www.inhotim.org.br/institucional/territorio-es>

- pecífico/ Consultado em 10 dez. 2022
- Itaminas compra as minas de ferro de Congonhas e Brumadinho da WM Muller. *Economia. Jornal do Brasil*. 1º fev. 1986. P. 17.
- JAMESON, F. A utopia e o ser realmente existentes. *Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- João do Nascimento Pires. Coluna Falecimentos. *Jornal do Brasil*. 4 out. 1980.
- \_\_\_\_\_. Coluna Gente. *Jornal do Brasil*. 25 abr. 1973.
- \_\_\_\_\_. Coluna Gente. Suplemento Minas Além da Montanha. *Jornal do Brasil*. 31 out. 1972.
- LARA, B. De grilagem a trabalho infatigável: surgem novos crimes de Bernardo Paz, idealizador do Inhotim. 18 de Junho de 2018. <https://theintercept.com/2018/06/08/crimes-bernardo-paz-do-inhotim/> Consultado em 10 dez. 2022.
- MARCONDES, G. Conexões de Cura na arte Contemporânea Brasileira. *Arte e Ensaios*, v. 26, p. 375-391, 2020.
- MARIA, C. No vai da valsa. *Informe de Arte. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 jul. 2004. p. B3.
- MEDEIROS, J. Inhotim, um centro cultural mineiro cercado de privilégios. São Paulo: Estadão. *Cultura*. 15 de set. de 2009. <https://www.estadao.com.br>. Consultado em 10 dez. 2022.
- MILANEZ, B. et al. (2019) Minas não há mais: Avaliação dos aspectos econômicos e institucionais do desastre da Vale na bacia do rio Paraopeba. *Versos – Textos para Discussão PoEMAS*, 3(1), 1-114.
- OTTINGER, D. & BAJAC, Q. *Dreamlands: Des Parcs D'Attractions Aux Cités Du Futur*. Paris: Centre Georger Pompidou, 2010.
- Polêmico por Natureza. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 03 abr. 2004. B.10
- RAMALHO, C. Bernardo Paz, o incendiário. *Revista Trip*. 13 ago. 2013.
- Rompimento de barragem causa a morte de sete empregados da Itaminas. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 19 mai. 1986. P. 12.
- SANT'ANNA, S. M. P.; MIRANDA, A. C. F. A.; MARCONDES, G. Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Revista Sociologia e Antropologia*, v. 7, p. 825-849, 2017.
- SANT'ANNA, S. M. P. As veias abertas de Inhotim. *Outras Palavras*, 02 fev. 2023.
- SASSEN, S. *The global city*. New York, London, Tokyo. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Museus, cidades e crítica institucional: O Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa*. *Todas as artes: revista luso-brasileira de arte e cultura*, v. 2, p. 55, 2019.
- \_\_\_\_\_. "Paris, Capital do século XIX" In: Walter Benjamin. Flávio Kopke (Org.). São Paulo: Editora Ática, 1985.
- 'Mérito industrial' premia em Minas 33 empresários. *Informe Especial*. 1º Caderno. *Jornal do Brasil*. 27 mai. 1986. P. 7.

**SABRINA MARQUES PARRACHO SANT'ANNA**

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), mestrado em Sociologia e Antropologia pelo PPGSA/UFRJ (2004) e doutorado em Sociologia pelo mesmo programa (2008), com período sanduíche na Columbia University (EUA). Em 2019, concluiu pós-doutorado na Universitat de Barcelona (Espanha). Desde 2009, é docente da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, onde atua como professora associada IV junto ao Departamento de Ciências Sociais. <http://lattes.cnpq.br/9949041625827224>

# AS IMAGENS DA CONGADA EM UBERLÂNDIA: O CORPO E O ESPAÇO

---

## IMAGES DE LA CONGADA EN UBERLÂNDIA: LE CORPS ET L'ESPACE

---

**Fabio Fonseca**

---

CONGADA  
HISTÓRIA DAS IMAGENS  
ANTROPOLOGIA DA IMAGEM

A presente pesquisa tem o objetivo de examinar as contribuições da festa de Congada em Uberlândia com a formação de um imaginário na memória coletiva, procurando discutir a corporalidade envolvida no processo de criação das imagens e da produção artística contemporânea. Compreende as imagens como ponto de cruzamento multicultural atravessado por uma discussão entre tradição e contemporaneidade, e por uma relação entre corpo e espaço.

---

CONGADA  
HISTOIRE DES IMAGES  
ANTHROPOLOGIE DE L'IMAGE

Cette recherche vise à examiner les contributions de la fête de Congada à Uberlândia à la formation d'un imaginaire dans la mémoire collective, en cherchant à discuter de la corporalité impliquée dans le processus de création d'images et de la production artistique contemporaine. Elle cherche à comprendre les images comme un point de croisement multiculturel traversé par une discussion entre tradition et contemporanéité, et par une relation entre le corps et l'espace

---

**ISSN** 1518–5494

**ISSN-E** 2447–2484

1. Uma versão reduzida do presente texto foi apresentada no 32º Encontro Nacional da ANPAP, Formas de vida, em setembro de 2023. O texto que segue foi produzido com a análise de um número maior de imagens, novas considerações teóricas e reflexões.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

A festa de Congada é uma manifestação cultural comunitária que acontece em várias cidades brasileiras, ocupa ruas em eventos anuais, organizados em grupos chamados de ternos. Trata-se de um folguedo religioso de cunho afro-brasileiro que apresenta um sincretismo entre a cultura africana e o catolicismo. Ocorre um entrelaçamento transdisciplinar em uma espécie de desfile, no qual cortejos de pessoas com trajes criados para a festa dançam, tocam instrumentos, carregam imagens de santos e bandeiras com suas figuras. Esse texto procura examinar as contribuições da festa de Congada com a formação de um imaginário na memória coletiva, procurando discutir a corporalidade envolvida no processo de criação das imagens e da produção artística contemporânea. Mais especificamente, se detém sobre a Congada que ocorre na cidade de Uberlândia no estado de Minas Gerais, e sua relação com o uso do espaço urbano nessa região e a produção artística local. Para Aby Warburg (2013) a cultura festiva atua como forma de transição entre a vida e a arte. Se apoiando sobre essa consideração, esse estudo procura considerar a festa de congada em Uberlândia como eventos que ativam a criação de imagens mentais, transportadas e transformadas pela memória individual e coletiva.

Este artigo partiu da observação sobre as dimensões espaciais, temporais e simbólicas da Congada em relação à cidade de Uberlândia. A festa se concentra em frente à igreja, mas os ternos circulam pela cidade, partindo de seus pontos de concentração se direcionando para o centro da cidade. Nesse caminho as pessoas se mobilizam em suas casas para ver a passagem dos grupos que ocupam a cidade fisicamente, mas também com o som de seus instrumentos que alcançam um espaço além de sua própria imagem. As dimensões temporais são marcadas por uma longa duração, tanto pela sua preparação durante o ano e pelos eventos que antecedem a festa, como nos que acontecem após a sua realização, mas principalmente pela duração enquanto tradição anual, que marca o calendário litúrgico festivo na cidade. A dimensão simbólica da congada envolve seu aspecto religioso, mas entra em jogo também a ocupação e utilização do espaço urbano na cidade por grupos de pessoas afrodescendentes.

O estudo será feito a partir de quatro imagens de três artistas locais, Flaviane Malaquias, Alexandre França e Sérgio Rodrigues. Têm trajetórias diversas e fazem o uso de diferentes linguagens, mas nesse caso específico, compartilham uma exposição coletiva por meio do uso de imagens fotográficas e, nesse caso, utilizam a congada como tema para suas produções. A abordagem metodológica adotada, é a análise comparativa das imagens. É a tentativa de construir um conjunto de relações entre elas. Para isso, sua obra deve ser colocada em paralelo com sua realidade vivida, com o contexto histórico e antropológico no qual estava envolvido, procurando estabelecer e compreender as conexões transversais com sua produção. A abordagem analítica das imagens possibilita identificar as causas que podem ter contribuído com as inovações desenvolvidas pelos artistas e entender alguns desdobramentos dos sentidos potenciais adquiridos pelas figuras e formas.

A imagem é compreendida aqui como uma forma que pensa, procurando considerar a maneira como ela nos provoca a pensar, conforme foi proposto por Etienne Samain. Ela alimenta uma relação entre o que mostra e o que não mostra, que é a associação com “outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias”. Por um lado, ela veicula o pensamento de quem a produziu, por outro, o pensamento de quem a olhou. Independentemente dos autores e espectadores, ela

combina “um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos)” que recebem sentidos associados entre si, ou associados com outras imagens (Saimain, 2012, p. 22-23).

## A CONGADA

As festas de Congada (ou Congado) são realizadas no Brasil, ao menos, desde o século XVII. Ocorrem durante o mês de outubro, na festa de Nossa Senhora do Rosário. Câmara Cascudo (2012) aponta três elementos na sua formação: a coroação dos Reis do Congo; préstitos, reinos e embaixadas, desdobramentos de trechos da coroação; e reminiscências de bailados guerreiros e o Ciclo da Rainha Njinga Nbandi, de Angola. O folclorista apresenta um inventário de diferentes registros sobre as Congadas, em épocas e lugares diferentes, indicando a qual elemento cada prática registrada se conecta. O primeiro registro é do ano de 1674, tratava-se de uma coroação dos Reis do Congo, realizada na igreja de Nossa Senhora do Rosário no Recife. As solenidades eram prestigiadas pelas autoridades locais como forma de manter a disciplina das pessoas escravizadas, que se jubilavam com a coroação de seu rei. Apesar de manter algum tipo de estrutura e se apoiar em uma ou mais matrizes em comum, é notável a transformação nas Congadas, as diversas maneiras como a festa ocorre em diferentes épocas e lugares, incorporando características locais e temporais.

Se nos séculos iniciais as Congadas aconteciam como uma celebração relativamente modesta quanto ao uso de adereços e do espaço público, atualmente, em algumas cidades ela ganha contornos de grandes espetáculos. É o caso da Congada na cidade de Uberlândia, onde foi tombada como patrimônio imaterial em 2008. Atualmente é constituída por 24 ternos ligados à Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Conta com ternos de Marujo, Marinheiros, Catupés, Congos e Moçambiques. Cada um com seu ritmo musical e cânticos específicos. A Festa em Louvor a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito se inicia no mês de agosto, com os ensaios, e dura até o início do mês de outubro. Os ternos visitam devotos, rezam terços e fazem leilões em vários locais da cidade. No segundo domingo de outubro, a Festa tem seu início pela manhã com salvas de foguetes. Os grupos saem de seus quartéis, localizados em pontos diferentes da cidade e se direcionam em procissão para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário<sup>2</sup>. O objeto desse estudo diz respeito à teatralidade envolvida nesses desfiles, ao espetáculo visual e sonoro que acontece anualmente na cidade, que passa pelos sentidos, marca a memória coletiva da cidade, e extrapola para a produção artística local.

Esse espetáculo envolve uma grande quantidade de pessoas, as que participam dos ternos e as que assistem; uma grande dimensão temporal, desde os preparativos nos meses anteriores aos encerramentos; uma grande dimensão espacial, com os grupos caminhando pelas ruas da cidade, direcionando-se para um ponto, tocando seus instrumentos, exibindo suas bandeiras, imagens e ornamentos. O espaço urbano se transforma em um palco de atuação cultural, que envolve as tradições populares, a atenção dos meios de comunicação de massa e de artistas visuais, cênicos e músicos que, de alguma maneira, se aproximam e participam da festa de Congada. Pode-se entender esse espaço como um campo cultural híbrido, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário como um ponto central, os ternos e seus trajetos urbanos pela cidade como eixos ou artérias que convergem para a igreja, e as pessoas que assistem e, em

2. <https://rb.gy/8hb1yj>

alguns casos, acompanham livremente os ternos, filmando e fotografando o espetáculo. Uma celebração religiosa que promove o espaço como ponto de contato entre o sagrado e o profano, uma característica própria das celebrações católicas que envolvem o uso do espaço urbano.

Para Canclini (2011) o processo de hibridação cultural é uma combinação entre estruturas ou práticas diferentes que gera novas estruturas, objetos e práticas. Pode ocorrer de modo não planejado na medida em que os grupos tradicionais inserem seus produtos no mercado conforme as demandas turísticas e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Também surge da criatividade individual e coletiva na arte, na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico, a partir da reconversão de um patrimônio inserido em novas condições de produção e mercado. A abordagem feita por artistas como Flaviane Malaquias, Alexandre França e Sérgio Rodrigues, que utilizaram o tema da Congada na exposição coletiva virtual de fotografias em 2020, En[raizamentos] da / na imagem, pode ser entendida como resultado de um processo de hibridação. Cada artista tem uma abordagem diferente, mas com a linguagem fotográfica comum às produções. São obras concebidas partindo de suas vivências com a festa, suas figuras devidamente trajadas para a festa, com seus instrumentos que determinam o ritmo dos movimentos.

Warburg (2013) atribui uma importância à percepção que o artista tem de sua realidade sensorial. Propõe que a imagem recordada é projetada de modo inconsciente sobre a obra de arte. As formas manuseadas pelo artista se desenvolvem a partir da imagem em movimento, retiradas de sua própria experiência. Também poderia formular suas imagens mentais a partir de sua realidade vivida, assim como de encenações teatrais e de festas. O autor refere-se à cultura festiva como forma de transição da vida para a arte. Considerando que nas festas as figuras se apresentavam aos artistas como “elementos físicos da vida em movimento real”, fica evidente o processo de figuração na arte (Warburg, 2013, 83-87).

O fato de serem imagens da Congada, nesse caso, não determina que sejam projeções inconscientes das memórias desses artistas em Uberlândia, elas são, de fato, a expressão de uma escolha direta por esse tema. Nesse caso é a especificidade da abordagem que define uma projeção inconsciente da memória de cada artista, o que foi escolhido para ser fotografado e a maneira como isso foi feito. Uma das imagens apresentadas por Alexandre França é o detalhe de um chapéu (imagem 1), assim como a obra de Sérgio Rodrigues (imagem 2) se apoia na representação da chapelaria utilizada na festa.

Ambas têm um chapéu como elemento principal, são feitos em tecidos brilhantes, ornamentados com cordéis, fitas, miçangas, pedras falsas, fragmentos de espelhos, e tem um elemento floral como tema central. Na medida em que estão concentradas nos objetos, refletem uma aproximação com eles e uma redução do que está em volta. Na primeira há uma eliminação total do entorno e uma concentração no chapéu rosa, com seus ornamentos brilhantes, na segunda algo é revelado além do chapéu, parte da pessoa que o utiliza, sua mão e suas roupas como texturas e cores, além do fundo nas extremidades esquerda e direita.

As fotografias de Flaviane priorizam um quadro mais amplo, o exemplo abaixo permite reconhecer as figuras e os movimentos que executam (imagem 3).

A imagem se concentra na criança que balança o instrumento criado para a festa. Seu braço esquerdo cria duas linhas diagonais orientadas a partir do centro, no limite



**Imagem 1.** Coleção Congadeiros, 2020. Digital. Autor: Alexandre França, fonte: <https://eve-art-br.blogspot.com/>



**Imagem 2.** Série Chapelaria Congadeira, 2020. Digital. Autor: Sérgio Rodrigues, fonte: <https://eve-art-br.blogspot.com/>

inferior da imagem. Acima do braço, à esquerda, o objeto que ela carrega se contrapõe visualmente ao seu rosto e seus cabelos à direita. Junto a essa figura há o cortejo com as mesmas roupas, e no fundo, outras pessoas que acompanham a festa se misturam com a fachada das lojas.

Na imagem abaixo a autora concentrou a visão sobre os trajes, acessórios e instrumentos (imagem 4).

As pessoas estão enfileiradas, de costas. São apresentadas suas pernas e parte de seus troncos. Os trajes são em um tecido brilhante azul na parte superior, com duas faixas brancas e azuis entrecruzadas, e calças brancas sobrepostas por uma saia rendada. Empunham bastões e têm um acessório atado em suas pernas. São chocalhos que produzem o som conforme andam sincronizando os movimentos com os sons.



**Imagem 3.** Série Fé em Movimento, 2020. Digital. Autora: Flaviane Malaquias, fonte: <https://eve-art-br.blogspot.com/>



**Imagem 4.** Série Fé em Movimento, 2020. Digital. Autora: Flaviane Malaquias, fonte: <https://eve-art-br.blogspot.com/>

## O CORPO

Se as imagens de Sérgio e Alexandre privilegiam as cores e texturas das roupas e ornamentos, as de Flaviane colocam em evidência o corpo e a ocupação do espaço. Temos uma amostra de um universo imagético breve, mas que transita entre detalhes dos trajes e ornamentos e o movimento dos corpos que se apropriam das vias da cidade. O conjunto das quatro imagens permite uma reflexão que procura ampliar a noção de corpo na arte para além do que é visível, incluindo o corpo que está implícito, tanto da pessoa que vê a imagem, daquela que fotografou, mas principalmente de quem criou o objeto e o utiliza durante a celebração. Com isso é possível determinar que há um corpo implícito, um corpo sugerido e um corpo em evidência. A presença dos corpos nos rituais é compreendida, assim como Hans Belting (2014) em *Antropologia da Imagem*, como um meio vivo das imagens, que as produz fisicamente, mas também contém as produzidas mentalmente.

Ao situar a imagem em suas condições de produção e recepção, ou seja, compreender os processos de criação e os usos envolvidos nessa relação, coloca-se em questão a pessoa que criou o objeto e a que o observa, uma ação e uma percepção corporais. A imagem não é o meio, mas faz uso dele para tornar-se visível e transmitir suas mensagens. Ela pode migrar entre diferentes meios. Além disso, o autor adota como outra premissa que nosso corpo opera por sua conta como um meio vivo. A imagem está além do objeto visível, é preciso considerar as representações internas criadas pelo nosso cérebro. Mesmo que as imagens externas predominem no processo de percepção, elas interagem com as imagens internas passando por deslocamentos. As imagens mentais estão inscritas nas externas e vice-versa (Belting, 2014).

O estudo da antropologia das imagens deve levar em conta fundamentalmente o corpo, pois é nele que se formam as imagens, e é o corpo que as produz. É preciso conhecer o que está envolvido na produção, sobre quem fez, suas condições técnicas e sociais, as relações de mercado. Também é necessário compreender como as pessoas usam, ou usaram, essa imagem, suas funções, lugares e condições de exposição, o que está envolvido nesse processo, desde aquilo que é imanente da imagem, até aos sentidos atribuídos por quem a vê. Isso tudo ocorre no espaço público como palco de atuação cultural.

## O ESPAÇO

A presença desses grupos nos espaços urbanos da cidade tem um viés além do âmbito das imagens e encontra uma dimensão social e política. Trata-se da reivindicação de uso do espaço urbano. Conforme aponta Jeremias Brasileiro (2019), para falar da Congada em Uberlândia é preciso considerar o racismo na cidade e a busca de um ofuscamento da memória da população negra e sua contribuição com a construção identitária da cidade. A Congada em Uberlândia ocorre como uma ocupação do espaço urbano, uma reivindicação ao uso da cidade. A obra dos artistas em Uberlândia coloca em questão o corpo e o espaço: Os corpos em movimento que percorrem as ruas com seus ritmos e sua visualidade, os corpos que usam os ornamentos da festa, e os corpos que fazem a festa. São imagens que fazem parte de uma memória coletiva reforçada por diferentes meios, também são o resultado de um processo de hibridação cultural, que envolve diferentes agentes, mas tem os membros dos ternos de

Congada como foco. De certo modo, pode-se compreender essa produção artística como resultado de um processo coletivo de criação.

Mais do que a descrição das misturas interculturais, é preciso estudar os processos de hibridação visando as relações de causalidade. Deve ser usado para interpretar as relações de sentido reconstruídas a partir das misturas. É necessário entendê-las em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder. A compreensão dos processos de hibridação são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças no processo de conversão da multiculturalidade em interculturalidade, na contribuição para trabalhar democraticamente com as divergências (Canclini, 2011, p. XXIV-XXVII). As imagens de Flaviane, Sérgio e Alexandre são pontos de vista de uma grande criação coletiva que tem os ternos como protagonistas. São criações artísticas que colocam em foco a festa, desde sua preparação à sua realização.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso pensar a imagem a partir do que ela apresenta, do que faz visível, daquilo que é imanente. É preciso considerar sua potência, sua capacidade de vir a ser, o pensamento que ela desperta. As ideias veiculadas por uma imagem são possíveis porque ela “participa de histórias e memórias que a precedem”, se alimenta dessas lembranças ao reaparecer no agora e num futuro. Ela pertence a um tempo “longínquo, tempo mítico que a fecundou, formou-a lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia”. A imagem carrega a memória de um passado ao ser atualizada e ritualizada em uma nova forma (Samain, 2012, p. 33-34).

A festa de Congada em Uberlândia contribui com a formação de uma memória coletiva que remete a um uso tensivo do espaço urbano, no qual os ternos afirmam seu direito a utilizar a cidade como um palco de atuação cultural. Os corpos vestidos e ornamentados para a festa desfilam e ocupam as ruas. Oriundos de lugares diversos em direção a um ponto central, percorrem as artérias urbanas em pequenos grupos como afluentes em direção ao rio principal, de forma orgânica e ritmada. Embalam a cidade em um compasso coletivo que tem seu clímax diante da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Fazendo um paralelo com o conceito de Warburg figurando elementos físicos da vida em movimento real, que acabam por se refletir nas imagens da arte. É uma manifestação multicultural que permeia o imaginário com cores e ornamentos em texturas brilhantes e reflexivas.

### REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- BRASILEIRO, Jeremias. O Congado (a) e a permanência do racismo na cidade de Uberlândia-MG: resistência negra, identidades, memórias, vivências (1978-2018). 2019. 268f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.609> Acesso em: 20 junho 2023.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Global, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da moder-

nidade; tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa, 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ed. da USP 2011.

SAMAIN, Etienne. Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

WARBURG, Aby. A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu. Tradução de Markus Hediger. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 744 p.

**FABIO FONSECA**

Docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na subárea de Desenho. Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período sanduíche no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Mestre em Teoria e História da Arte pela UnB. Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-PR). <http://lattes.cnpq.br/4450453554832020> <https://orcid.org/0000-0002-1371-5502>



UM LIVRO ESSENCIAL PARA A  
HISTÓRIA DA ARTE MODERNA  
BRASILEIRA – ALEMANHA E BRASIL

---

AN ESSENTIAL BOOK FOR THE  
HISTORY OF BRAZILIAN MODERN  
ART – GERMANY AND BRAZIL

---

AUTORA DO LIVRO

**Susanne Neubauer**

RESENHISTA

**Marcelo Mari**

---

**ISSN** 1518–5494

**ISSN-E** 2447–2484

Conheci pessoalmente Susanne Neubauer em uma tarde fria de inverno em Berlim após ter lido um trabalho que considero essencial para entender as relações profícuas entre Brasil e Alemanha no terreno das artes visuais. Minha impressão de seu trabalho continua a mesma: do ponto de vista de um historiador brasileiro, o trabalho de Neubauer tem potencial para ser, se publicado no Brasil, um divisor de águas na história da arte brasileira. Trata-se do livro *Verknüpfte Modernitäten: Brasilianisch-deutsche Interferenzen in Bezug auf Kulturpolitik und Menschenbild in der Nachkriegszeit* (Modernidades vinculadas Interferência brasileiro-alemã em relação à política cultural e à imagem da humanidade no pós-guerra), lançado pela editora Transcript, em 2022.

De modo geral, a autora tratou de temas fundamentais não somente para a consolidação das trocas culturais entre Brasil e República Federativa Alemã no período pós-guerra, mas também de temas que promovem uma visão de conjunto de acontecimentos fundamentais da arte moderna no Brasil.

O capítulo de Susanne Neubauer sobre a apresentação proposta por Ludwig Grote das obras de Lasar Segall na Europa revela um contexto muito intrigante de acerto de contas da sociedade alemã com as vítimas judias do nazismo, mas também uma redescoberta do expressionismo alemão, em uma chave antifascista, no pós-guerra alemão e europeu. O livro traz uma série de detalhes sobre a atuação de Grote como representante oficial da República Federal Alemã na Bienal e também sua localização como crítica de recepção da arte brasileira em exposição realizada em 1959 de artistas brasileiros na Alemanha. Neubauer faz leitura fina dos textos críticos de recepção da obra de Segall na Europa e no Brasil. Detalhes expressivos sobre a dificuldade em Segall ser acolhido pela crítica brasileira como artista brasileiro e expressando problemas brasileiros.

O interesse de Grote pela obra de Segall fez com que o crítico alemão assumisse uma exposição itinerante para a Fränkische Galerie em Nuremberg com uma impressionante 330 obras do artista lituano-brasileiro Lasar Segall, que foi completamente esquecido na Alemanha nos anos 50 e que morrera pouco antes, em 2 de agosto de 1957. Grote trouxe esta exposição do trabalho de Segall, que estava sob o protetorado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, para Nuremberg em 1960, como parte do programa de arte contemporânea com o apoio da viúva de Segall. Também foi exibida a exposição em Berlim, Bruxelas, Düsseldorf, Madri, Oslo e Paris. O entendimento de Neubauer sobre o processo concomitante de realização de exposições de Segall na Alemanha e a ideia de reparação contra os crimes de guerra se alia muito bem à estratégia política dos museus de arte na Alemanha terem assumido papel central na qualificação desses espaços como lugares de legitimação da arte moderna. Isso deixa entrever como os espaços de arte da Alemanha ocidental estavam em consonância com a aliança do Ocidente e cumpriram o papel de construir um consenso para as artes pelos países da OTAN.

O livro traz um capítulo muito importante para o debate brasileiro que é a aproximação entre suíça e países da América latina por meio de uma estética construtivista e apresenta a motivação comum entre Max Bill e artistas brasileiros pelo concretismo como resultado de condições objetivas do cenário da guerra e seu impacto no mundo. A autora se aproxima até certo ponto da posição defendida pela historiadora da arte brasileira Aracy Amaral, quando diz que a racionalidade construtiva teve ressonância principalmente no Brasil e na Argentina, atribuindo isso ao fato de que os países latino-americanos e a Suíça foram na maioria poupados pela guerra e as discussões

sobre a imagem do homem e seu significado na sociedade não foram um problema. Nesses países poupados pela guerra, prevaleceu a crença no progresso e o interesse na tecnologia emergente e no desenvolvimento do design em série, que correspondia melhor com a linguagem visual concreta.

Apresenta uma percepção de mundo comum para em seguida apresentar uma crítica de Max Bill endereçada à arquitetura de Oscar Niemeyer. Bill falava à época do excesso formalista da arquitetura de Niemeyer e uma despreocupação, portanto, com o interesse público da arquitetura e a função social dela. O capítulo nos brinda com a exposição comemorativa dos 50 anos de arte construtiva, na qual participaram um número expressivo de brasileiros. Talvez essa exposição tenha sido montada a partir principalmente da importância que a arte concreta ganhara na América latina e como ela era uma alternativa à predominância da arte informal na época. O fato de Max Bill desconhecer o debate entre arte concreta e neoconcreta na arte brasileira, põe um sinal de alerta sobre o fato de que a difusão de informações e a alimentação do debate internacional naquele momento possuíam limitações de época mesmo.

Além de muitas outras contribuições sobre a arte moderna brasileira do pós segunda guerra mundial, tais como a importância de Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi para a formação do gosto moderno e a educação pela arte através dos museus no Brasil, Neubauer traz capítulo magistral comparativo da produção do artista italiano Giorgio Morando e do brasileiro Alfredo Volpi. Nesse capítulo a autora testa a ideia de que o estudo da periferia na história da arte é essencial para a relativização dos cânones, bem como parte do processo de entendimento de mudanças na própria situação da arte em um mundo de relações e de influências recíprocas internacionais cada vez mais evidentes. Neubauer explica a dinâmica dos processos de formação de cânones e seus processos hegemônicos. Se os critérios de formação de valor não devem ser alterados apenas por sedimentação para dar mais valor a outros artistas, ou seja, para substituir um pelo outro. Isto significaria a substituição de uma hegemonia por outra.

A pergunta que se faz é: Quando essa alternância aconteceu por um só momento da história recente? A autora defende então “manter nosso olhar aberto no sentido da horizontalidade dos movimentos de pesquisa”, uma lição incontornável para o tratamento da arte não europeia hoje.

## REFERÊNCIA

Neubauer, S. Verknüpfte Modernitäten; Brasilianisch-deutsche Interferenzen in Bezug auf Kulturpolitik und Menschenbild in der Nachkriegszeit. Berlin Transcript, 2022, 282 p.



VIS – Revista do PPG em Artes Visuais, Universidade de Brasília

**PPG** Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG 01, Asa Norte - Brasília  
Telefones: 61 3107-1174 / 1173  
arteppg@unb.br

**REVISTA VIS** revistavis@unb.com

Utilizou-se na composição dos textos, títulos e legendas a família tipográfica UnB Pro, desenvolvida por Gustavo Ferreira para a Universidade de Brasília. UnB Pro é derivada da família tipográfica Liberation Sans, desenvolvida por Steve Matteson da Ascender Corporation, distribuída como software livre pela Red Hat Enterprise.