



v.23 n.02, 2024

cayo honorato

maria beatriz de medeiros

almerinda da silva lopes

cristina antonioevna dunaeva

daniel hora

celso vitelli

marta mencarini guimarães & maria beatriz de medeiros

júnia penna

adriana mara vaz de oliveira

sirlene ribeiro alves, eliane almeida de souza e cruz & ricardo tenorio de albuquerque

daniela queiroz campos

paulo reis nunes, nivalda de assunção de arújo & rogério camara

glaucia villas bôas

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

ADMINISTRAÇÃO PRO TEMPORE

Rozana Reigota Naves

Reitora

Marcio Muniz de Farias

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*

REVISÃO Josiane Carvalho Duarte

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO André Maya Monteiro

IMAGEM DA CAPA Bia Medeiros. Performance *na dando*. EUA.

MAIS INFORMAÇÕES

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

CONTATO revistavis@unb.br

EDITORIAL

5 – 7 **CONSTRUÇÕES E MEMÓRIAS**

HOMENAGEM A BIA MEDEIROS

9 – 12 **BIA MEDEIROS, CORPO (IN)DOCENTE DO PPGAV/UNB**
cayo honorato

13 – 37 **CADERNO DE IMAGENS/TEXTOS**

38 – 44 **ENTREVISTA COM WOLF VOSTELL, 1984, SALZBURGO**
maria beatriz de medeiros

COLABORAÇÕES — TEMA LIVRE

46 – 64 **O COLECIONISMO NO BRASIL E O TRÂNSITO DA COLEÇÃO DE ARTE CONSTRUTIVA DE ADOLPHO LEIRNER PARA OS ESTADOS UNIDOS**
almerinda da silva lopes

65 – 77 **ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A ARTE ANTIMILITARISTA NA RÚSSIA CONTEMPORÂNEA, OU DA SO(M)BRIEDADE DO FAZER ARTÍSTICO EM CONTEXTOS AUTORITÁRIOS**
cristina antonioevna dunaeva

78 – 94 **CURADORIA, COGNIÇÃO E SENSIBILIDADE: EXPOSIÇÕES DE ARTE COM IA**
daniel hora

95 – 105 **O CORPO ALÉM DA PELE EM ANDRES SERRANO**
celso vitelli

106 – 124 **EXAUSTAS E SEM RECURSOS: ESTRATÉGIAS DE ARTISTAS-MÃES NA PANDEMIA**
marta mencarini guimarães & maria beatriz de medeiros

125 – 136 **MUROS E MEMÓRIAS: ARTE CONTEMPORÂNEA EM DIÁLOGO COM ESTRUTURAS DEFENSIVAS**
júnia penna

137 – 153 **A CASA ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA**
adriana mara vaz de oliveira

154 – 166 **PELAS MÃOS DE MOISÉS PATRÍCIO: RESISTÊNCIA, ARTE E RELIGIOSIDADE**
sirlene ribeiro alves, eliane almeida de souza e cruz & ricardo tenorio de albuquerque

167 – 181 **A NINFA SIMONETTA E A NINFA GIOVANNA. DUAS ENCARNAÇÕES POSSÍVEIS DA DONZELA DE PÉS LIGEIOS**
daniela queiroz campos

182 – 196 **“BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA”: PERFORMANCES, MEMÓRIAS E LEGADO DRAG QUEEN EM GOIÂNIA**
paulo reis nunes, nivalda de assunção de aráujo & rogerio camara

RESENHA

198 – 202 **FERREIRA GULLAR, O CRÍTICO POETA**
glauca villas boas

CONSTRUÇÕES E MEMÓRIAS

Em 2024, comemoramos de forma conjunta os vinte e cinco anos de criação da Revista VIS e os trinta anos de fundação do PPGAV da UnB. Para celebrar essas datas, nós havíamos programado uma série de entrevistas com professores e pesquisadores importantes nesse processo de construção, tanto da revista quanto da pós-graduação. Entretanto, fomos atravessados pela notícia do falecimento da professora e colaboradora Bia Medeiros, figura fundamental tanto no nosso programa quanto na Revista VIS, além de sua contribuição inestimável ao cenário artístico nacional.

Dessa maneira, optamos por adiar a publicação das entrevistas e prestar uma homenagem à memória da professora Bia. Montamos um dossiê imagético com fotos de alguns de seus trabalhos mais emblemáticos. Nessa pequena seleção, buscamos abranger desde suas primeiras performances realizadas em Paris, muitas das quais em parceria com a também professora do PPGAV, Suzete Venturelli, até trabalhos icônicos de sua trajetória, como a instalação *Kombeiro e Plantando Mar(ia-sem-ver)gonha no asfalto*. Esses dois trabalhos, especificamente, para além dos significados inerentes às ações, desempenharam um papel político e institucional importante dentro da Universidade de Brasília. Essas obras funcionaram quase como a pedra fundamental do novo prédio do IdA, recentemente inaugurado. As intervenções de Bia Medeiros e seu grupo, *Corpos Informáticos*, demarcaram e continuam a demarcar a fronteira do espaço físico que a arte ocupa nessa instituição de ensino. A relação entre política e humor é uma característica marcante do trabalho dela e aparece também em ações cujas imagens trazemos neste caderno especial, como *Bundalelê de volta às ruas: tarifa zero!* e *Jogo de volêi*. Essas performances fazem comentários irreverentes sobre a conturbada situação política brasileira na última década.

Completando o dossiê, temos o artigo inédito do coordenador do nosso PPGAV, Prof. Cayo Honorato, que comenta a trajetória acadêmica e artística de Bia Medeiros. Honorato demonstra como as ações de Bia agem de maneira política no próprio ambiente acadêmico, assim como interferem na cidade e na sociedade de maneira mais ampla. Também republicamos uma das várias colaborações que Bia teve com a Revista VIS: uma entrevista que ela realizou, ainda jovem estudante em Paris, com o artista alemão Wolf Vostell. Nessa conversa, a então mestrande já demonstrava uma inteligência crítica aguçada, fazendo perguntas e comentários perspicazes a Vostell, considerado um dos fundadores da videoarte no mundo. É um documento que já nasceu histórico e, com o passar dos anos, novos significados foram sendo somados. Dessa maneira, tornamos acessível, de forma digital e gratuita, essa importante entrevista, que fez parte da pesquisa de mestrado de Bia Medeiros.

Ainda nesta edição da Revista VIS, em nossa seção de tema livre, contamos com a colaboração de onze artigos e uma resenha que nos dão um panorama importante do que vem sendo pesquisado em artes em nosso país. Abrindo essa parte da revista, temos o artigo da pesquisadora Almerinda Lopes, intitulado O Colecionismo no Brasil e o Trânsito da Coleção de Arte Construtiva de Adolpho Leirner para os Estados Unidos, no qual ela problematiza a venda da coleção de Adolpho Leirner para o Museum of Fine Arts de Houston, nos EUA, e como esse processo soma-se ao momento de internacionalização da arte brasileira. Em seguida, temos a contribuição de Cristina Dunaeva, com o artigo: Algumas reflexões sobre a arte antimilitarista na Rússia contemporânea, ou da so(m)riedade do fazer artístico em contextos autoritários. No texto, Dunaeva analisa as maneiras pelas quais a arte antimilitarista contemporânea na Rússia se articula e busca contornar problemas como censura e impossibilidade de circulação institucional.

Outra contribuição da seção de tema livre é o artigo Curadoria, cognição e sensibilidade: exposições de arte com inteligência artificial, no qual o pesquisador Daniel Hora analisa a utilização da inteligência artificial em três exposições específicas, relacionando-as com questões da teoria da arte e da mídia. Já Celso Vitelli se debruça sobre a poética de Andres Serrano no artigo O corpo além da pele e Andres Serrano, buscando analisar a sexualidade e a profanação religiosa que as obras de Serrano suscitam.

A pesquisadora Marta Mencarini, última orientanda de Bia Medeiros a defender o doutorado, em novembro de 2024, traz com sua orientadora, em Exaustas e sem recurso: estratégia de artistas-mãe na pandemia os resultados da pesquisa de Mencarini ao examinar o trabalho artístico de mães-artistas que atuam no campo das artes visuais, tendo como cenário a pandemia de COVID-19. Já em Muros e memórias: arte contemporânea em diálogo com estruturas defensivas, Júnia Penna investiga, por meio do estudo de obras de Arthur Bispo do Rosário, Jorge Méndez Blake, Merepe e trabalho da própria autora, as estruturas criadas como barreiras defensivas ao longo da história. A história e a literatura são a matéria para Adriana Vaz problematizar a arquitetura da casa no artigo A casa entre a história e a literatura.

O artigo Pelas mãos de Moisés Patrício: resistência, arte e religiosidade dos pesquisadores Sirlene Ribeiro Alves, Eliane Almeida de Souza e Cruz e Ricardo Tenorio de Albuquerque, questiona o lugar ocupado pela população negra na sociedade e como a arte contemporânea articula questões de ancestralidades e tradições negras/africanas. Os autores trazem esse debate através da análise da obra do artista paulista Moisés Patrício. Aby Warburg é o objeto do artigo de Daniela Queiroz Campos, chamado de A Ninfa Simonetta e a Ninfa Giovanna. No texto de Queiroz Campos, a partir da noção da Ninfa que Warburg constrói, mas especificamente de duas ninfas específicas, Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni a pesquisadora ressalta as suas sobrevivências dessas ninfas em imagens produzidas por artistas no renascimento.

Já os pesquisadores Paulo Reis Nunes, Nivalda de Assunção de Araújo e Rogério Câmara refletem no artigo Bicha não morre, vira purpura: performances, memórias e legado drag-queen sobre a morte das drags queens, seja ela simbólica ou civil, e os legados deixados por elas dessa forma, são abordadas as performances drags e os seus estilos. Por fim, publicamos a resenha que Gláucia Villas Bôas fez do livro Ferreira Gullar: crítico de arte (1950-1971) de Marcelo Mari, lançado em 2024.

Convidamos a todas e todos a lerem e curtirem esse número especial da Revista VIS. As entrevistas sobre os vinte e cinco anos da revista serão publicadas no próxi-

mo número. Reforçamos também o convite para a submissão de artigos inéditos através de nosso site.

Boa leitura

Atenciosamente,

Marcelo Mari

Mario Caillaux

Simone Santos de Oliveira das Mercês

BIA MEDEIROS, CORPO (IN)DOCENTE DO PPGAV/UNB

Cayo Honorato

Em 2024, o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB) completou 30 anos. Lamentavelmente, a data teve de ser “comemorada” com a notícia do falecimento da Profa. Maria Beatriz de Medeiros (1955-2024). Assim, é impossível considerar a trajetória de um sem o outro.

Bia Medeiros ingressou no VIS/UnB como professora em 1992, ano em que formou o grupo (ou cambada, ou komboio) de pesquisa Corpos Informáticos, com o qual se confunde. Nesse momento, recém-doutora pela Sorbonne, ela se junta ao projeto do então PPGArte, finalmente implementado em 1994 com área de concentração em Arte e Tecnologia da Imagem. Bia fez parte da primeira geração de docentes do atual PPGAV, onde atuou como orientadora até o fim de sua vida.

Foi coordenadora do Programa entre 2003-2004 e, depois, entre 2011-2014. Nele concluiu cerca de 24 orientações de mestrado e 19 de doutorado. Algumas de suas orientandas são ou foram professoras do PPGAV, de outros PPG, do VIS, Brasil afora. Também foi pesquisadora do CNPq de 2008 a 2019; coordenadora adjunta da área de Artes junto à CAPES de 2005 a 2010; presidente da ANPAP de 2003 a 2005.

Como pesquisadora e artista, possui uma extensa lista de publicações e participações em exposições, nacionais e internacionais, como artista individual e coletivo. Criou os contra-conceitos de fuleragem (em vez de performance), mixuruca (em vez de efêmera), pró-noia (em vez de paranoia), composição urbana (em vez de intervenção urbana) e mar(ia-sem-ver)gonha (vazando o rizoma deleuziano), entre outros – em busca permanente (ou nomadizante) de outros espaços para a arte (cf. Medeiros, 2017).

No que talvez tenha sido um de seus últimos depoimentos públicos, uma entrevista para o Arquivo Fullgás, Bia comenta sua trajetória desde os anos 1970-80, enfatizando sua preferência por “sair das galerias”. Contrapondo-se à recomendação da época para “pintar grande, combinando com o sofá”, ela afirma: “eu faço performance, [...] no sofá eu faço outra coisa” (Medeiros, 2024). É a cara dela. Aliás, não percam no vídeo a cara que ela faz.

Esse tipo de irreverência, no caso da Bia, também se manifesta como transgressão comportamental e insubordinação a regras – o que se costuma associar à figura do artista, de forma às vezes estereotipada. Mas quem vê nisso incompatibilidade com uma atuação acadêmica, desconsidera sua trajetória. Temos aí um quebra-cabeça (ou amolece-corpos) semelhante à fuleragem mixuruca, enquanto uma prática conceitualmente sofisticada:

Corpos Informáticos se quer fuleiro, no entanto, escreve livros e ri. [...] A fuleragem [...] desvia, se infiltra nos eventos, nos cargos de poder, escreve livros e trai a si



Fig. 1 (esq.): Faixa de pedestres e rampa para cadeirantes sobre a intervenção (ou composição urbana) Faixa de Pedestres de Pedestres, ou Faixa de Pedestres Fuleragem (2018-), do grupo Corpos Informáticos, em frente ao prédio do Departamento de Artes Visuais (VIS) da Universidade de Brasília (UnB), em 11 dez. 2024. Foto: Cayo Honorato.
Fig. 2 (dir.): Corpos Informáticos. [Bia Medeiros deitada sobre a faixa de pedestres sobre a Faixa de Pedestres de Pedestres], 06 abr. 2022. Facebook: Corposinformaticos. Foto: autor não identificado. Disponível em <<https://bit.ly/3BsX9LZ>>. Acesso em 19 dez. 2024.

mesma. [...] O segurança da CAPES vigia atrás do vidro fumê enquanto a fuleragem se despe (Medeiros, 2017, p. 37-38, 45).

A mim particularmente chama a atenção o modo como um certo desbunde do Corpos não se dissocia de uma pragmática da ação política, de uma sensibilidade para o tempo oportuno, de uma des-preocupação com o sucesso que é também instituinte. A instalação do Kombeiro (2011-) na área onde, mais de 10 anos depois, foi construído o novo prédio do Instituto de Artes da UnB é, nesse sentido, talvez o exemplo mais conhecido (cf. Aquino; Mota; Medeiros, 2012). Mas há outros.

Conta-se que a instalação de uma faixa de pedestres em frente ao VIS foi solicitada à prefeitura do campus universitário. Diante da falta de resposta, o grupo resolveu criá-la por conta própria, pintando no asfalto as silhuetas dos corpos de seus integrantes (cf. Corpos Informáticos, 2018). E o resultado, apropriando-se do hábito disseminado em Brasília, é que os carros paravam! Anos depois, o trabalho finalmente foi transformado em uma faixa de pedestres “oficial”. Ganho ou malogro? Composição urbana (CU).

São muitos (in)ventos como esse que Bia nos deixa, sem dúvida um legado enorme para o PPGAV, para o VIS, para o campo das artes visuais.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Fernando; MOTA, Márcio H.; MEDEIROS, Maria Beatriz de. Kombi, Kombeiro, equívoca da violência e outros conceitos. Anais da ANPAP, p. 1223-1234, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/3ZDFM2Y>>. Acesso em 19 dez. 2024.
- CORPOS INFORMÁTICOS. Faixa de Pedestres de Pedestres, 31 ago. 2018. Blogspot: corpos. Disponível em: <<https://bit.ly/3P5mYVn>>. Acesso em 19 dez. 2024.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informá-

tico. Art Research Journal, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.36025/arj.v4i1.11808>>. Acesso em 19 dez. 2024.

MEDEIROS, Bia. Arquivo Fullgás: Bia Medeiros, 03 out. 2024. YouTube: ar-quivo_full-gas. Disponível em: <<https://bit.ly/3DzzdqE>>. Acesso em 19 dez. 2024.

CAYO HONORATO

Professor do VIS/UnB desde 2014. Atualmente é coordenador do PPGAV/UnB (2023-25) e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq (2023-).



Performance Bia Medeiros. Rio Cienfest, 1995.



Plantando MAR(IA-SEM-VER)GONHA no asfalto Corpos Informáticos, 2012.



Kombeiro Bia Medeiros, Camila Soato, Diego Azambuja, Adauto Soares, Alla Soub, Maria Eugênia Matricardi, Márcio Mota, Fernando Aquino, Jackson Marinho, Luara Learth, Victor Valentin, Carla Rocha, Alexandra Martins e Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. 2010/2024.











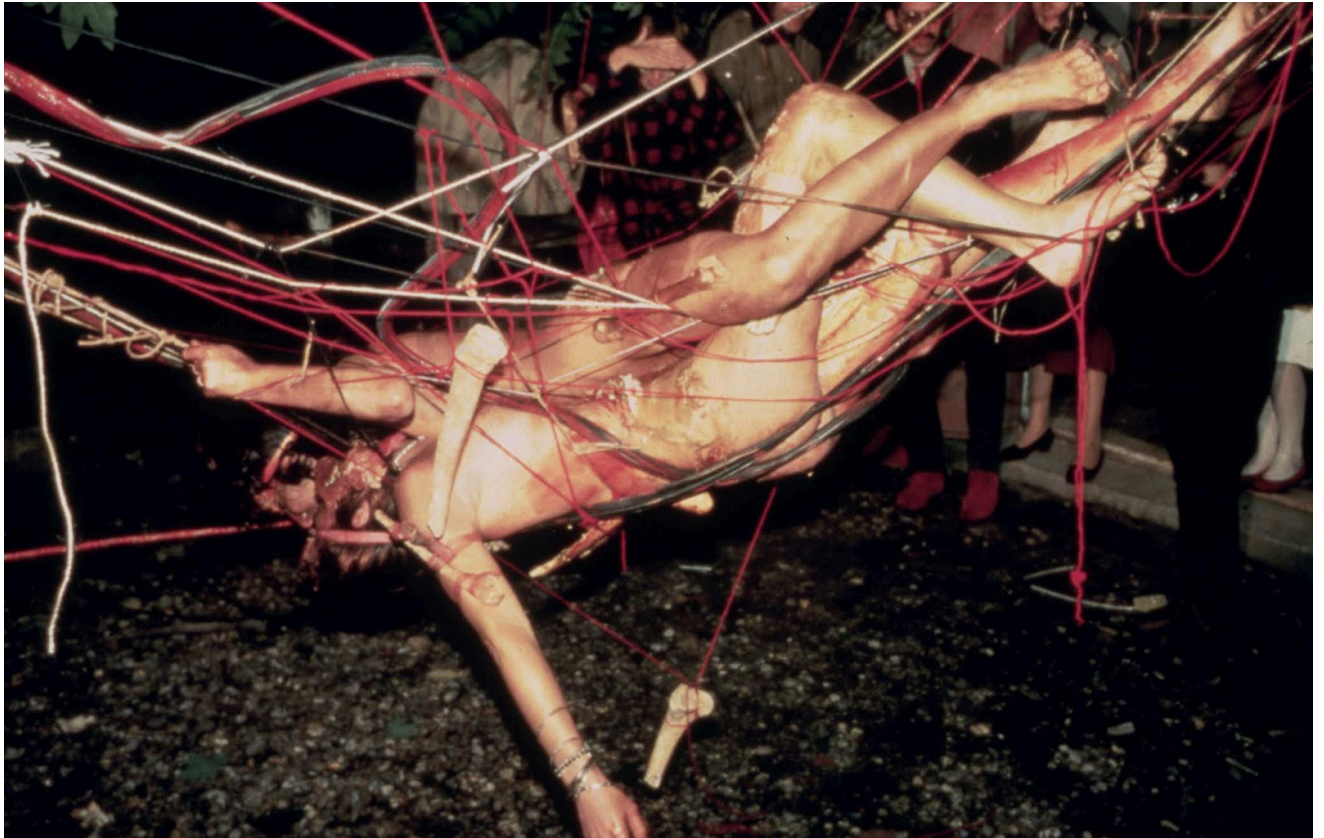
Bundalê de volta às ruas: tarifa zero! mas que vergonha, o buzão tá mais caro que a mar()gonha. Rodoviária do Plano Piloto, Brasília, 2013.



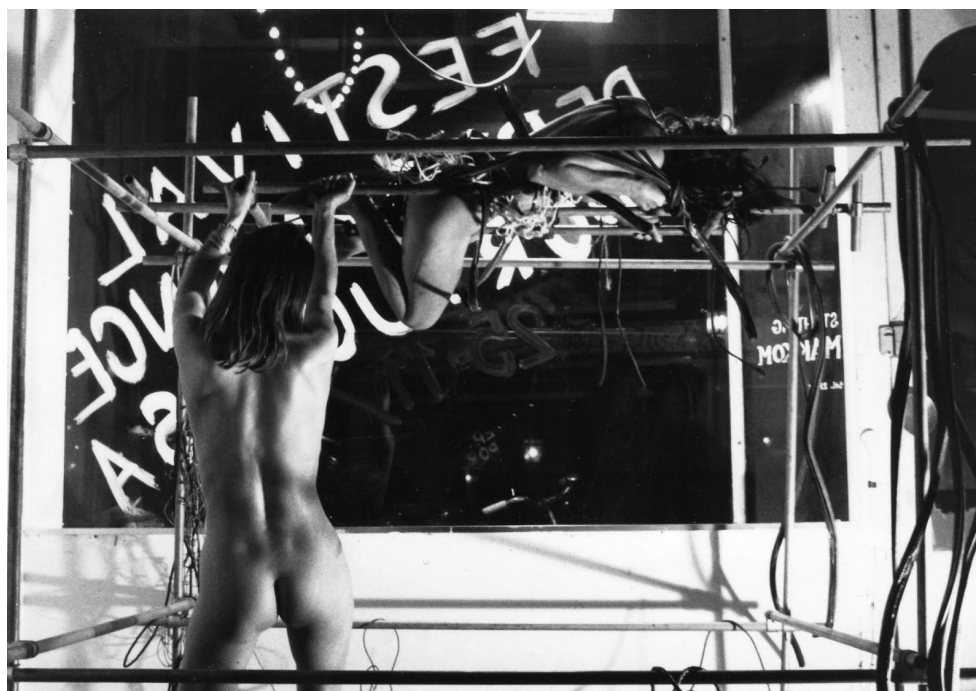




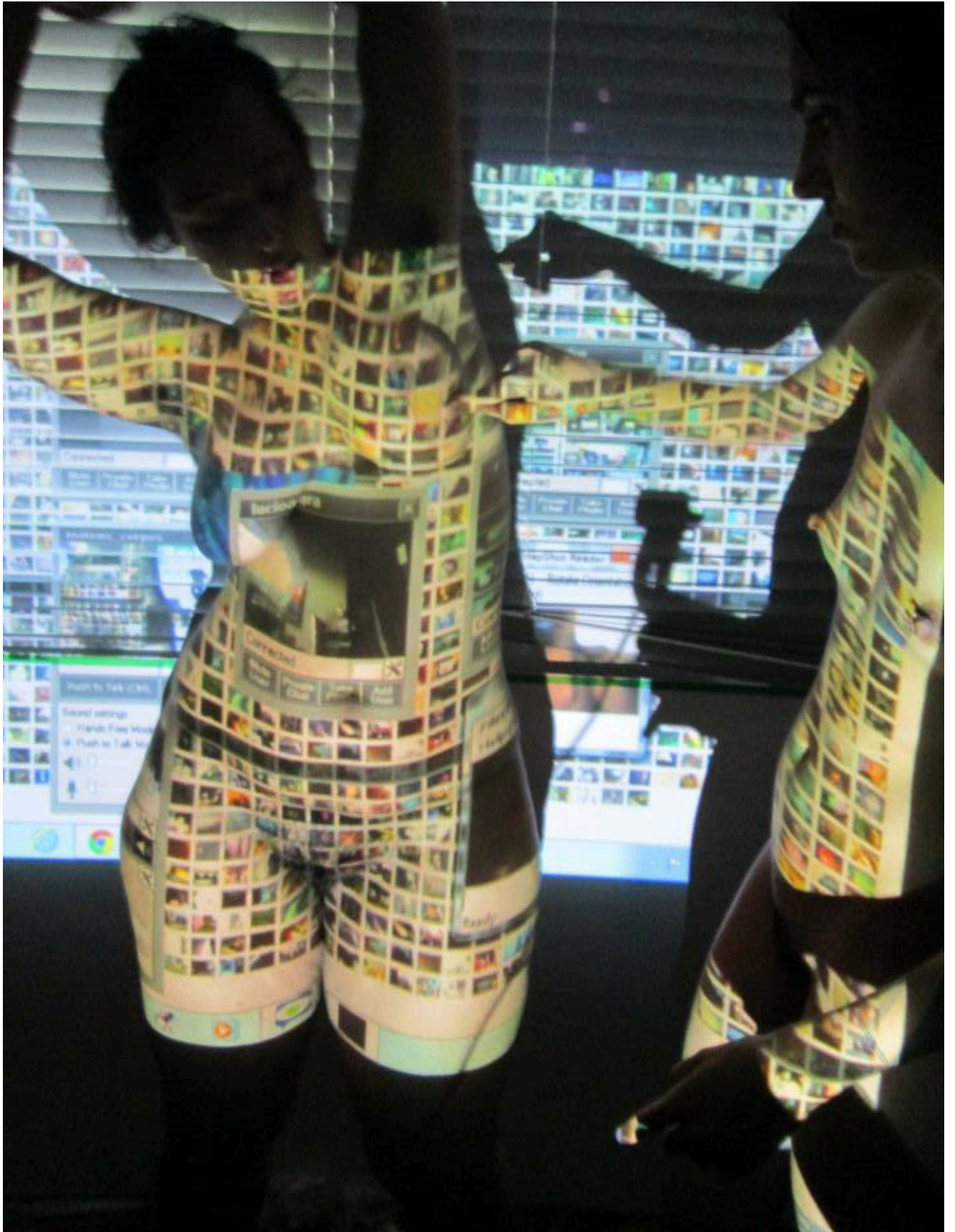
Bia Medeiros e Suzete Venturelli, 1984.

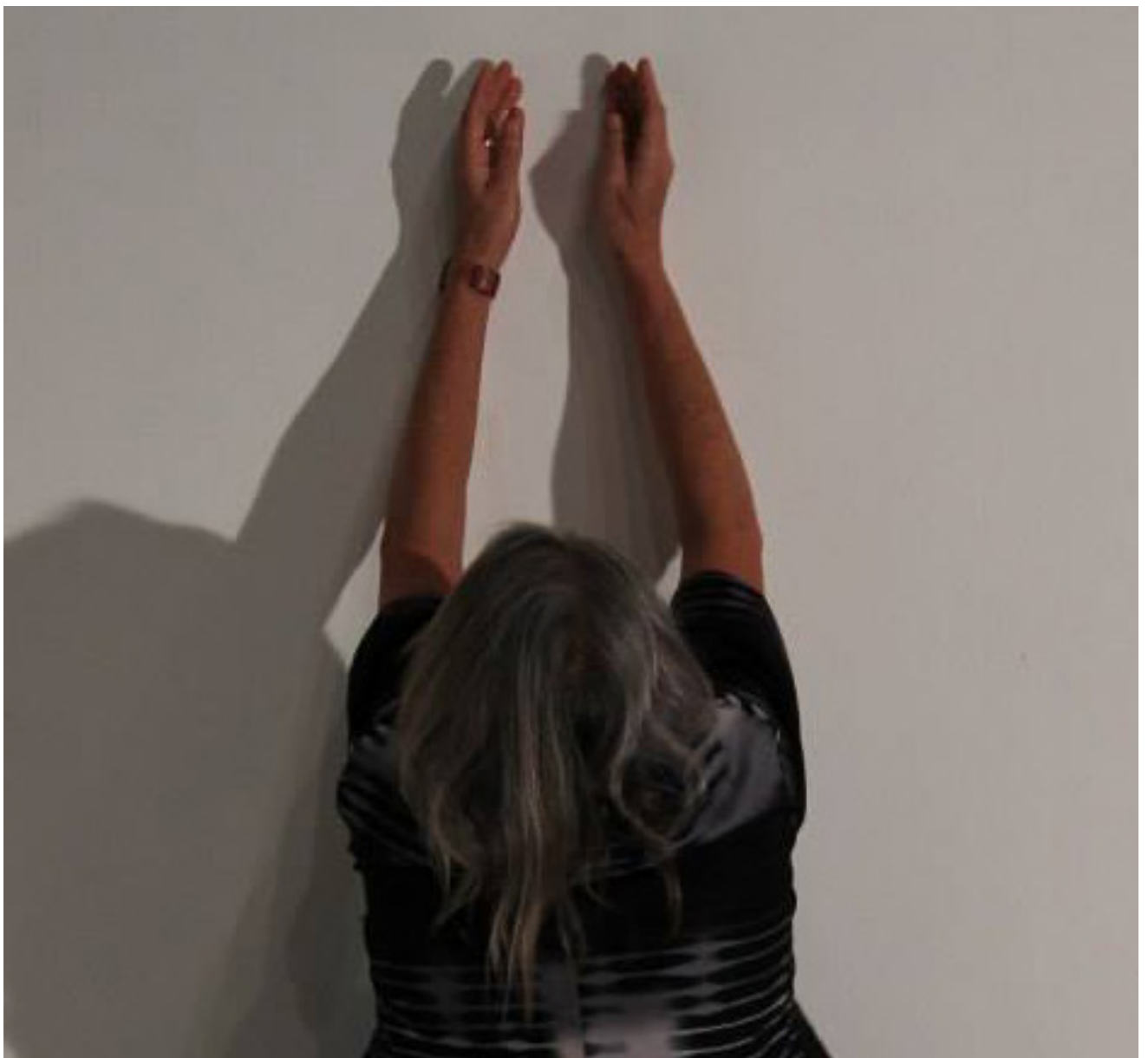


Performance Anthropophagie. Galerie Diagonale. Bia Medeiros e Suzete Venturrelli, 1984/1985.



Poulet Rôti. Paris: Galerie Jacques Roch. Bia Medeiros e Suzete Venturelli, 1985.





Performance "Mogno e +". Espaço Piloto, UNB, 2015.









EXISTÊNCIAS A/ANTE/ATÉ/APÓS... ARTE

Maria Beatriz de Medeiros

Estimulada pelo título da mesa das ex-presidentes da ANPAP, em 2022, a saber “Existências sobre/com arte”, resolvi fazer uso de um velho hábito ou uma licença poética de algo que aprendi na infância, isto é, as preposições: a, ante, até, após, com, contra, de, desde, em, entre... Assim, me deixei perambular por palavras, inquietações, estímulos, ritmos, etc. e tal.

Assim:

A

À arte nos dedicamos para existir. Não direi resistir, como em voga. Direi: à arte nos dedicamos para insistir, investir, insistir em existências outras, quicá impossíveis.

Ante

Ante à vida dura, a arte existe, volve, devolve, envolve, rompe, rasga e frutas. Daí saberes, sabores e seios para amamentar uma humanidade que beira o desumano por fome, frio e abandono.

Até

Até nas intempéries – como as atuais – a arte grita sua existência sem limites. Atualmente, a censura – da arte, da língua, do sexo, a censura do desejo, dos seres e estares – tenta calar o grito que, como em ondas sonoras, não acredita em portas, janelas ou paredes, grades e manicômios. A arte grita.

Após

Após o temporal vem a bonança, dizem, mas em todos os tempos a arte existiu e existe lá e em toda parte como erva daninha insana. As ervas daninhas sobrevivem aos temporais, secas e ventos. Melhor dizendo, elas vivem, veem e alertam.

Com

Com arte existimos e muito mais: sorrimos, só rimos e rimas.

Contra

Contra governos desgovernados, machistas, xenófobos, a arte se volta, revolta, revoluções, mas sobretudo voluções, volúpias em todas as direções espaço-temporais, sensoriais, sentimentais e mentais.

De

De arte são feitas existências – não novas – mas outras. Outras existências para além da matéria, para além do visual, para além do tátil ou do oral: de corpo todo, sangue, fluidos e carnaval.

De arte, bundas, bandas, sinfonias, baterias, nudez, luxúria, ritmo, mas também pausa. Tempos diversos, muitos, às vezes alguns, mas sempre raros. “Só para os raros, só para loucos.” (Hermann Hesse)

Desde

Desde o momento em que um ser humano – ou não – se deixa vaziar pelos meandros da arte, algo se desloca, se desaloja, sai da loja, rompe hábitos. “Atenção!” No deslocamento há tensão. Uma tensão necessária quando se existe com arte no meio de um rebanho que espera o berrante, talvez, brocha. Me desculpo pela piada de mau gosto. De muito mau gosto como gosta o rei do gado e seus correligionários cegos. Me desculpo.

Em

Em arte pode-se encontrar existência. É preciso estar atento e permeável. Na permeabilidade há trocas, truques, se criam traços, se deixam rastros, tatos, contatos.

Entre

Entre os escombros de tanta miséria – física, moral, psíquica, ética, estética– a arte, ainda, existe.

Para

Para o futuro, diremos arte, arte, arte, lida como quem late. Arte, arte, arte.

Perante

As existências podem se multiplicar perante a arte. Urge alimentar a população com comida, com paz. Urge desarmar a população, urge o fim das milícias. Urge o fim da guerra na Ucrânia, em Belford Roxo, na Baixada Fluminense, no Ceará, na Amazônia. Na guerra, no medo, as existências se endurecem. E agora? Arte? Arte, arte, arte, lida como quem late. Arte, arte, arte.

Por

Pela arte sopram rios capazes de alertar sensibilidades e raciocínios, por vezes conexos, por vezes livres, se liberdade existe.

Sem

Sem arte as latências se entumecem e as existências tendem ao colapso. O colapso está a nossa porta. Arte, arte, arte, lida como quem late.

Sobre

Sobre existências com artes à míngua, não queremos falar. Ao redor, elas pululam por desleixo de poderes corruptos e nada irrequietos. É sobre inquietações que a arte semeia, aduba, rega e reage.

Trás

Para trás, nunca mais.

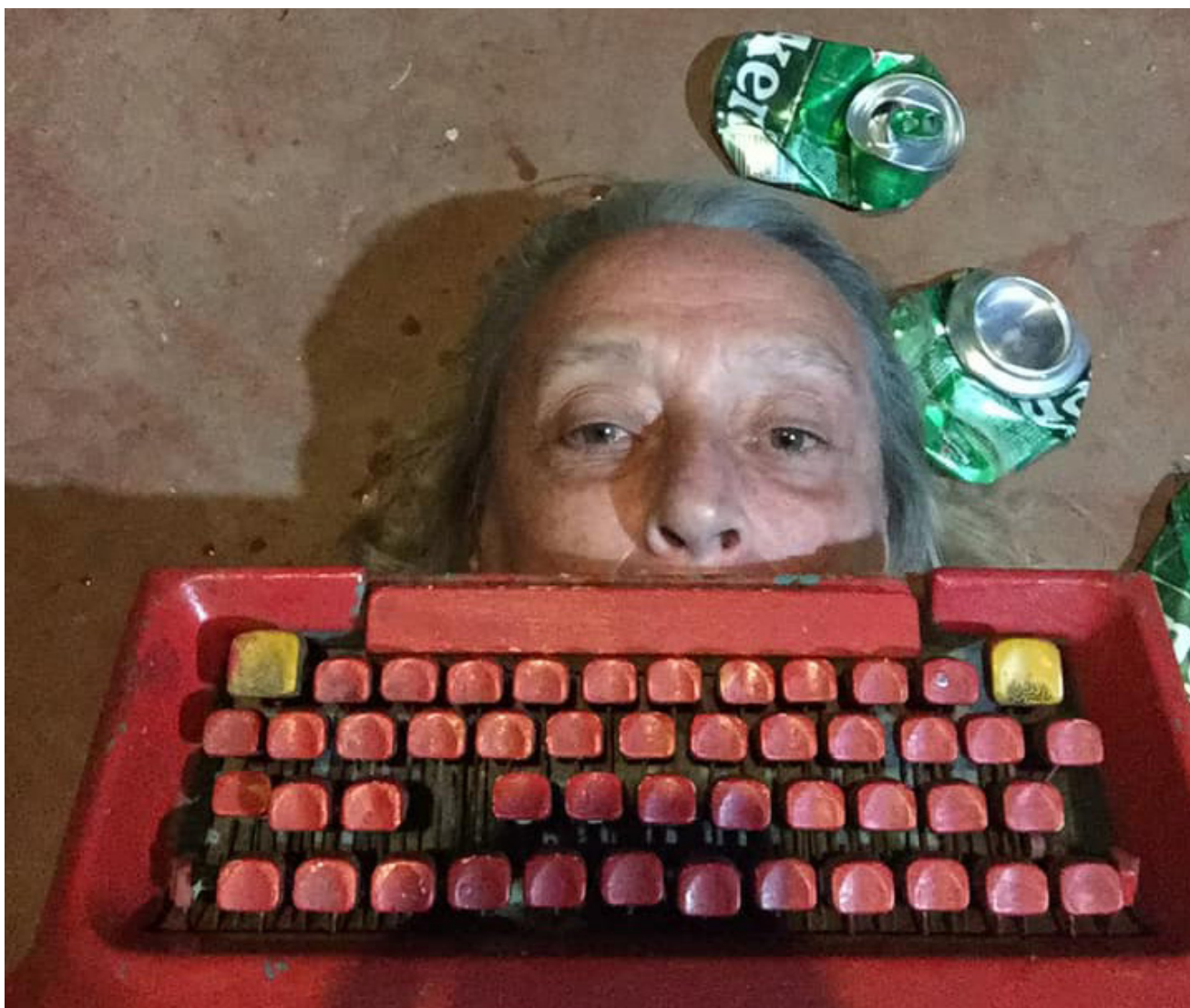
Rio de Janeiro, 21 de setembro de 2022



Jogo de vôlei. Grupo Corpos Informáticos, 2016.

“O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos formou-se na Universidade de Brasília em 1992 com professores e estudantes em Artes Cênicas, Artes Visuais, Audiovisual. Participaram do Grupo, por vezes, músicos, outras, dançarinos. Fomos muitos, somos sempre cerca de 10 artistas.” (MEDEIROS, 2017, p.33)

Bia Medeiros	Maicyra Leão	Felipe Olalquiaga
Carla Rocha	Bianca Tinoco	Aníbal Alexandre
Milton Marques	Diego Azambuja	Víctor Valentim
Cleomar Rocha	Larissa Ferreira	Claudia Loch
Edvar Ribeiro	Joana Limongi	Juliana Rodrigues
Felipe Kannenberg	Jackson Marinho	Alexandra Martins
Frederyck Sidou	Márcio H. Mota	Luara Learth
Maria Luiza Taunay	Fernando Aquino	ZMário
Mônica Mello	Maria Eugênia Matricardi	e Corpos expandidos
Rodrigo Oliveira	Alla soub	
Robiara Becker	Matheus de Carvalho Costa	
Cila Mac Dowell	Gustavo Silvamaral	
Maria Luiza Fragoso	Matheus Opa	
Alice Stefânia	Camila Soato	
Rita Gusmão	Natasha de Albuquerque	
Márcio Menezes	Thiago Marques	
Rômulo Augusto	Rômulo Barros	
Cyntia Carla	João Stoppa	
Alexandre Cerqueira	Luisa Gunther	
Viviane Gomes de Barros	Priscila Real	
Kacau Rodrigues	Ayla Gresta	
Marta Mencarini	Debora Carcete	

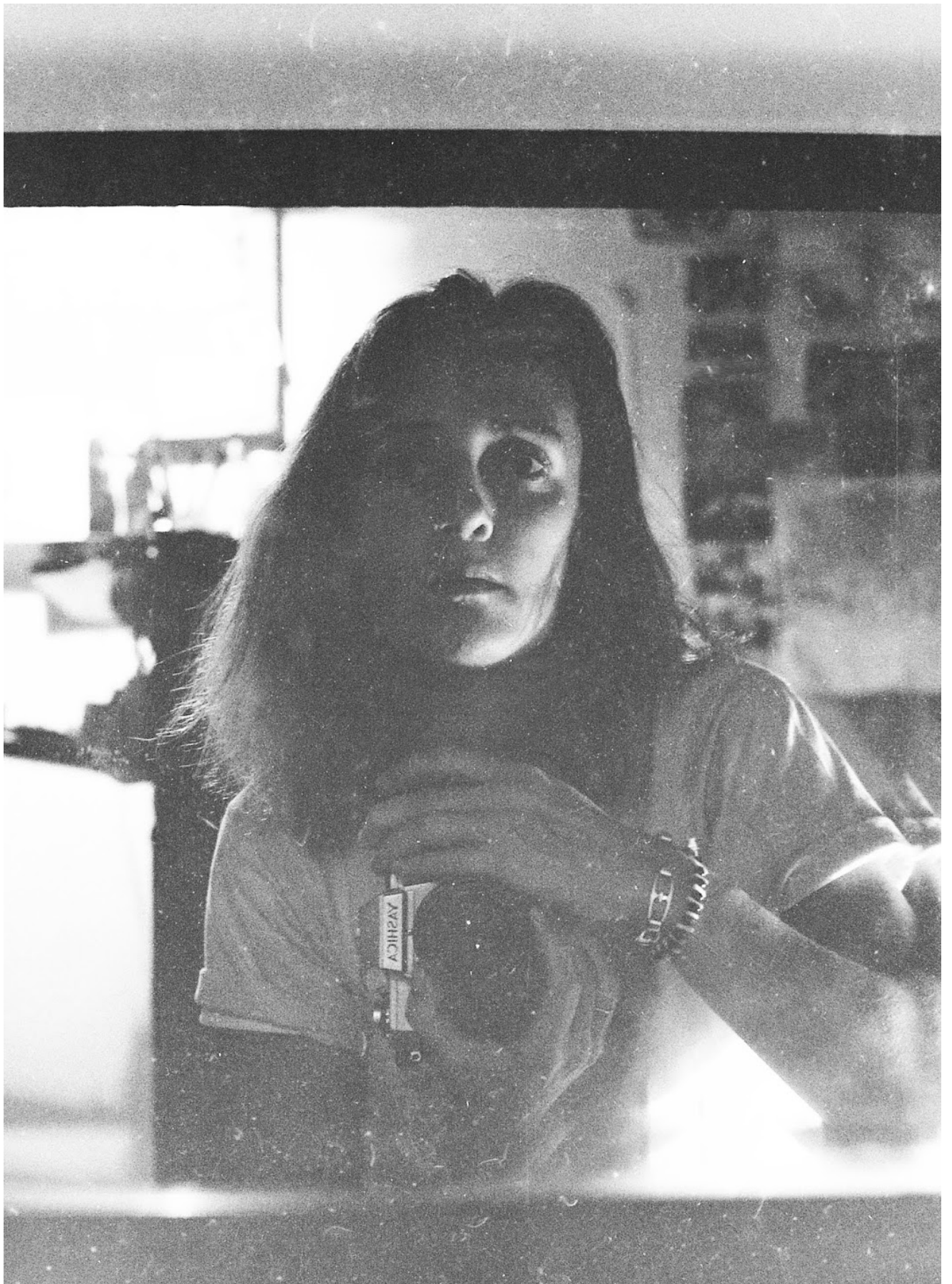


Gostaríamos de agradecer a Igor Medeiros, Marta Mencarini e Corpos Informáticos pela ajuda imprescindível na organização e seleção desta homenagem.

Foram empreendidos todos os esforços para creditar os autores das imagens. Em alguns casos, não foi possível identificar os respectivos nomes dos fotógrafos. Por se tratarem de registros importantes e por ser uma homenagem à artista Bia Medeiros, decidimos mantê-las na publicação. Caso algum autor identifique uma imagem de sua autoria, pedimos que entre em contato pelo e-mail da revista para que, na próxima edição, possamos publicar o nome e os devidos créditos.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Existências a/ante/até/após... arte. Grafias de Bia Medeiros. Rio de Janeiro, set. 2022. Disponível em: <http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com/2022/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 33–47, 2017. DOI: 10.36025/arj.v4i1.11808. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>. Acesso em: 16 dez. 2024.



ENTREVISTA COM WOLF VOSTELL, 1984, SALZBURGO

ENTRETIEN AVEC WOLF VOSTELL, SALZBOURG, 1984

Maria Beatriz de Medeiros

WOLFVOSTELL
DÉ-COLLAGE
HAPPENING

Entrevista inédita com WolfVostell realizada como parte do trabalho de dissertação de D.E.A para Universidade Paris I, Sorbonne, em 1984. A entrevista questiona os trabalhos de Vostell, dé-collages e happenings, que continham reflexões semelhantes às dos trabalhos que Bia Medeiros e Suzete Venturelli, em grupo, realizavam em Paris naquele momento.

WOLF VOSTELL
DÉ-COLL/AGE
HAPPENING

Interview inédite avec Volf Vostell présentée comme partie du rapport de D.EA pour Université Paris I, Sorbonne, en 1984. L' interview met en question les ouvres de Vostell, dé-coll/ages et happenings, qui dégagent des reflexions semblables à celles des ouvres de Bia Medeiros et Suzete Venturelli, réalisées en groupe, à Paris à cette époque.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Extraído da dissertação de D.E.A. em Artes Plásticas (técnica e criação): Wolf Vostell, realizada em 1984, professora do seminário Germaine Cizeron, orientador: Jean Rudel, Universidade Paris I - Sorbonne.
2. Suzete Venturelli obteve seu Doutorado na Universidade Paris I - Sorbonne em 1988. Orientador: Bernard Teyssède. Atualmente é professora aposentada do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, e continua orientando na Pós-Graduação.

INTRODUÇÃO¹

Em 1982 me mudei para Paris como bolsista do governo francês para realizar mestrado e Diplôme d'Études Approfondies (D.E.A.) em Artes, na Universidade Paris I - Sorbonne. No Brasil, como artista plástica, realizava intervenções urbanas colando litografias, ou impressos, nas ruas. Ao chegar a Paris defrontei-me com seus imensos cartazes publicitários que tornavam meu trabalho uma agulha num palheiro. Fui levada, então, a confrontar essas publicidades, ampliando as intervenções urbanas, e visto que não poderia reproduzir meu trabalho em dimensões comparáveis às dos cartazes, tornei-os meu próprio material artístico, arrancando-os, recolando-os sobre outros. Isto na calada da noite, ou melhor, de madrugada. Trabalhei com diversos artistas e amigos - precisava inclusive de segurança -, e fiz um trabalho maior com Suzete Venturelli² (Fig. 1, 2 e 3 - pág. 100). Em galerias fazíamos performances, onde vivíamos, comíamos, vestíamos cartazes publicitários: antropófagas de imagens publicitárias, antropófagas de signos e de símbolos. Naturalmente este trabalho foi comparado com o dos artistas Hains e Villeglé, Rotella e Wolf Vostell, sendo este último o que mais nos interessou, por sua estética pesada, sua preocupação social e seu caráter performático.

Por isso, realizei um dos trabalhos de meu D.E.A. sobre Vostell sob a forma de entrevista.

Nosso primeiro contato deu-se por carta. Voste me informou que estaria em Salzburgo em agosto oferecendo um curso na Sommerakademie e realizando uma exposição. Marcamos a entrevista para 16 de agosto de 1984.

Chegando à cidade de Salzburgo, alguns dias antes da entrevista, deparei com uma cidade linda, exótica para olhos brasileiros, coberta de cartazes da exposição de Vostell colados em todos os cantos. Que contradição! Vostell falava em *dé-coll/ages* para referir-se aos seus trabalhos: descolagens. Impossível resistir! A dissertação de D.E.A. foi toda datilografada sobre seus cartazes rasgados (fig. 4, pág. 101)

Vostell falava um bom francês, embora por vezes procurasse as palavras. Alegando dificuldades em falar francês, solicitou-me que o tratasse por tu para facilitar a conversa. No auge de meus vinte e poucos anos, dirigir-me a ele usando "tu" me perturbava - não bastasse sua fama, sua altura e largura eram impressionantes - e, ao mesmo tempo, trazia uma cumplicidade inesperada para quem estava tratando todos os seus professores de vous há dois anos. Falávamos também, por vezes, em espanhol (que ele arranhava por causa de sua esposa, Mercedes).

ENTREVISTA

O dé-collage é uma manifestação de violência (MERKERT, 1974, p. 18)

Maria Beatriz de Medeiros (MBM): No catálogo editado pela ARC 2, por ocasião de tua exposição no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1974, seus *dé-collages* são apresentados como uma "manifestação de violência". Nós, Suzete Venturelli e eu, rasgamos cartazes publicitários, arrancamos, colamos sobre outros... e nós acreditamos que essas ações não são um ato de violência, mas, sim, um ato de legítima defesa.

Wolf Vostell (WV): Não disse que os *dé-coll/ages* são uma manifestação de violência. Os *dé-coll/ages* são como a vida, isto é, a vida é um processo de *dé-coll/age*. Como quando eu falo com você, e você está aí, e que nós gastamos energia, e eu envelhe-

ço, e você envelhece, e nós nos modificamos...Isto é um processo de dé-coll/age, e a forma representa a vida dos objetos.

Vostell se opõe com coerência àquilo que ele chama "agressão urbana". à qual ele opõe uma "agressão artística (POPPER, 1997, p. 230)

MBM: Mas Frank Popper afirma que você opõe a uma "agressão urbana", uma "agressão artística". A arma contra a violência é o riso ou a agressão?

VW: Não conheço este texto. Você poderia fotocopiar e me enviar? A contestação deve ter a mesma estrutura que a vida, a mesma estrutura da agressão que sofremos. Ela deve ser feita de todas as formas que nos incomodam: o excesso de informação, a estrutura burocrática, a repetição...são meios de ação que provocam.

MBM: Nós dizemos que, com o nosso trabalho, nós intensificamos a publicidade até o limite do tolerável.

VW: Sim, é isto. Estou de acordo. Mas é preciso ir além de um comentário decorativo.

MBM: No catálogo editado pela ARC 2 do Museu de Arte Contemporânea da cidade de Paris (MERKERT, 1974) temos a impressão de que você pensa que o artista é um privilegiado. Você afirma que o artista deve "fazer compreender", que ele deve "revelar", como se ele soubesse mais, como se ele conhecesse mais que os outros seres humanos. Se "cada homem é uma obra de arte", como pode o artista ser um ser privilegiado?

VW: Sim, o artista é um privilegiado. Mas isso não é importante. O privilégio é um estatuto não praticável. O artista é um privilegiado, a natureza fala por intermédio dele. O talento implica privilégio, o privilégio implica responsabilidade. Existem artistas e teóricos da arte que afirmam que todos os homens podem ser artistas, isso é hipócrita. Todos podem ser artistas, mas haverá sempre alguns que serão mais fortes. O sistema sensível deles é mais desenvolvido.

Quando eu digo "cada homem é uma obra de arte", isso é uma fórmula. De fato, existem ultra-sensíveis como existem ultra-feios, assim como entre as obras de arte. Existem diferenças.

MBM: Nuances?

VW: Sim, mas é preciso ressaltar que quando eu declaro que todo homem é uma obra de arte eu excludo as formas criminais, pois a vida é santa. Os happenings são a santificação da vida. No entanto, a arte é o espelho e a memória desta vida e, como tal, ela é um espelho das formas destrutivas. Mas o Acionismo Viennense, Nitsch, isso eu não gosto.

Se uma pessoa tem o sistema nervoso desenvolvido, se ela produz arte, ela é artista. A obra de arte, assim como o homem, é um sistema complexo. É preciso mudar a sensibilidade das pessoas para que elas levem suas vidas como arte. A psicanálise, por exemplo, é um instrumento da arte. Eu estudei muito a psicanálise, a psico-estética. A verdadeira revolução na arte será quando pudermos ver aquilo que uma pessoa pensa em uma tela, sem que para isso tenhamos necessidade de uma câmera.

De fato, existe uma grande confusão sobre minha obra. Isso me incomoda.

MBM: Você declarou "a vida encontrada como arte", no entanto tenho a impressão de que os dé-coll/ages, assim como os cartazes rasgados de Villeglé, já que eles, agora, pertencem a coleções particulares, que eles são a vida parada, a vida petrificada, transformada em objeto de consumo de luxo para iniciados.

WV: A arte é um comentário sobre a vida. Parei com os dé-coll/ages em 1964. Abandonei os cartazes publicitários em 1964 pois eles não representavam a sociedade. A publicidade é como uma droga, ela acalma.

Acredito que descolar cartazes durante toda a vida é tedioso. Por exemplo como Marcel Duchamp, que passou toda sua vida voltando ao urinol. Eu o crítico, mesmo que ele muito tenha me ajudado.

Eu, eu urinei no urinol. A urina é arte. A urina é fenomenológica. Isso aconteceu na Espanha em 1966. Era um happening que se chamava: Detras del Árbol. Duchamp no compreendia Rembrandt. Era um happening sobre a gravura de Rembrandt chamada Detras del Árbol, onde ele havia desenhado um homem mijando, e sobre o urinol de Duchamp. Este happening tratava de quatro líquidos: a urina, a água, o sangue e o perfume.

O público não é formado pela sorte, tratava-se agora de participantes em número limitado. [...] Um outro happening realizado por Vostell, de 16 a 21 de março de 1966, em Nova York e Long Island, chamava-se 'Dogs and chinese not allowed'. Sua estrutura mais complexa, que para começar não admitia a participação de pessoas que já tinham vivenciado três dos cinco pré-happenings (MERKERT, 1974, p. 40 e 44).

MBM: Será que você poderia me falar sobre a participação do público nos happenings? Limitar o número de participantes em um happening não é uma atitude elitista?

WV: Somente dois artistas fazem happenings com a participação do público: Kaprow e eu. Para mim, o happening é a participação. Participação implica que uma parte da realização deste é transmitida ao público. Em Fluxus era diferente, não havia participação do público, e é por isso que chamo as ações Fluxus de concertos: concertos Fluxus.

MBM: À absurdidade das situações quotidianas, aos comportamentos estereotipados propostos pelo sistema, às instituições, você opõe modelos de comportamento. Não são estes de certa forma também alienantes? (A pergunta se referia às partituras para a participação do público em happenings de Vostell nos concertos Fluxus, partituras nas quais se encontravam instruções sobre o comportamento apropriado para a ação, em que Vostell propunha modelos de comportamento).

WV: Eu proponho modelos de comportamento porque é necessário que todos estejam de acordo. Se existe alguém que quer fazer algo diferente, discutimos. Mas é necessário seguir as partituras.

3. Vostell se refere ao happening à Ulm, près d'Ulm, autour d'Ulm, 1964, happening de oito horas de duração no aeroporto militar perto de Ulm. Participantes: trezentas pessoas e três aviões supersônicos.

A intenção do artista deve ser de criar uma situação. Para mim, o happening de Ulm foi o happening ideal³. Todo tipo de gente participou. Algumas pessoas tiveram fome durante o happening, outras tiveram pequenos problemas, como, por exemplo, ter de telefonar, e eles não sabiam como resolver, outros se tornaram agressivos. Uma pessoa me insultou muito durante o happening, mas ela não o abandonou. Uma outra pessoa, que se mostrara contra o happening, enviou-me uma carta seis meses depois me fazendo uma declaração de amor.

Na arte nada é definitivo. Um happening é misterioso. Criamos uma situação e devemos esperar que as pessoas reajam com suas sensibilidades triviais.

O happening é uma forma de jogo, uma maneira de se liberar. Não é como o esporte, ou como a escola, que são competitivos. O happening não é competitivo. E a arte não é elitista. Se a arte fosse elitista nós estaríamos perdidos. Os dé-coll/ages, por exemplo, são um desvio da realidade e da vida em quatro níveis: sociológico, psicológico, estético e jornalístico. Eles são uma mudança do cartaz.

Minha primeira ação foi *Le théâtre est dans la rue*, em Paris. Nessa época eu estava interessado por poesia, e a ação consistia em tomar o cartaz rasgado como uma partitura, uma partitura para o comportamento humano. Era preciso ler os fragmentos de cartazes (letras e imagens) como poesia.

Eu fui aluno de Cassandre, que foi o inventor dos grandes cartazes, nos anos 1920. Eu parti, para este happening, do título de seu livro: *Le théâtre est dans la rue*. Eu parti dos cartazes rasgados, pois eu percebi, na época, que eles eram mais fortes que toda a arte que se encontrava nas galerias. Assim também os acidentes de carro, ou as coisas destruídas, que são muito fortes porque eles foram momentos fortes e porque eles são autênticos. Um carro destruído produziu tragédia.

Eu me formei contra a estética da Escola de Paris, contra a arte abstrata, contra o gosto burguês.

Eu trabalhei fora da Paris durante os anos 1960, pois a sociedade nos Estados Unidos e na Alemanha eram mais provocantes e as pessoas se interessavam mais pelo meu trabalho e preciso dizer que Paris descobriu a arte e a dialética mais tarde, entre 1961 e 1970 eu não fiz exposições em Paris.

A superposição de níveis diferentes da realidade, de conteúdos aparentemente sem ligação entre eles revela, uma vez mais, a alienação e as causas dessa alienação (MERKERT, 1974, p. 24).

Essa aproximação, das formas e dos conteúdos a partir da obra mesma, é dialética. Ela não conhece verdade única que representaria as coisas, mas ela procura a verdade na contradição, na terceira possibilidade (MERKERT, 1974, p. 67).

4. A afirmação é confirmada por Marc Jimenez, in *Vers une esthétique négative*. Adorno et la modernité.

MBM: Seu trabalho se identifica com a "dialética negativa" de Adorno?

WV: Eu admiro Adorno, admiro a fantasia dualística. Eu admiro a filosofia crítica e analítica. Mas tenho uma observação a fazer: Quando Marcuse e Adorno falam de cultura, eles sempre falam de teatro e de música. Eles não conhecem a pintura⁴.

Minhas ideias vêm de minha prática. São causalidades e meu gosto, ao mesmo tempo. As formas trágicas, eu as tomo emprestadas da vida, que é positiva e negativa. Como filósofo, eu citaria Spinoza, que descobri recentemente e que é muito importante para mim. Ele disse, por exemplo, que quando uma pessoa abre uma janela, que o sol entra e esquenta o quarto, muitas vezes a pessoa pensa que é ela que o esquenta. Mas, ao contrário, é o sol que o esquenta. O homem se acha mais importante que a natureza. E ele não vê que abrir a janela é um processo divino, aquele da vida.

MBM: Eu adoro seus carros cimentados. Eu penso que eles sintetizam e tornam evidente vários aspectos da vida atual.

WV: Obrigado.

MBM: Mas o carro que foi cimentado diante da galeria Intermédia (Circulação bloqueada, Cologne, 1969), sobre um platô com rodas, me parece muito limpo, muito comportado. Ele não atrapalha. Não seria necessário realmente incomodar, sabotar, cimentar o carro na rua e realmente bloquear a circulação?

WV: Fiz três carros até agora. Eu penso em fazer um quarto. Ele se chamaria *El tango de béton*.

Ele seria a realização de um de meus sonhos, que era de fazer uma escultura invisível. O carro cimentado deveria ser enterrado em um lugar desconhecido. Ele seria um grande carro, cheio de jornais de todo o mundo, intactos, e do mesmo dia. Como

5. Referência ao livro de Mercedes Guardado Olivenza Vostell *El enigma Vostell*, Extremadura: Edición Sibéria Extremena, 1982, realizado por ocasião dos 50 anos de Vostell, no qual muitos artistas e personalidades prestam homenagem a ele.

escultura seria uma homenagem aos desaparecidos na Argentina. Eu fiz o projeto sobre fotografias dos campos na Argentina, mas não se verá nada. Os desenhos do projeto são somente para que eu encontre os meios de realizá-lo. E preciso sempre encontrar os meios de pagar os happenings, é preciso encontrar um mecenas. E um problema, pois é preciso uma pessoa séria, que não irá procurar saber onde está o carro, que não o irá desenterrar.

Se não for possível realizar este projeto na Argentina, eu o farei no Brasil. Ou, ao extremo, à Anvers, na bienal da escultura. Lá existe um terreno onde eu posso enterrá-lo, e ele estaria lá, mas ninguém saberia exatamente onde. É preciso que não haja marcas. Eu o enterraria, depois eu plantaria árvores por cima, no terreno - Vostell desenha o projeto (Fig. 5, pag. 107).

Depois desta entrevista ainda estive outras vezes com Vostell e com Mercedes. No entanto ele estava sempre cercado de alunos, do diretor da escola, havia o crítico de arte Amnon Barzel, Allan Kaprow, fãs... Foram jantares com enormes mesas, divertidos, e sempre trilingues.

Algumas vezes Vostell pode, de certa forma, continuar nossa entrevista, e transcrevo aqui algumas de suas falas, soltas.

WV: Você deveria ver o catálogo de minha exposição em Portugal (editado pela Fundação Gulbenkian). Os portugueses têm uma maneira completamente diferente de ver a coisa. E os espanhóis também. Na Espanha, eles fizeram um livro sobre meu trabalho cujo título é *Vostell*, arqueólogo contemporâneo. Os alemães jamais teriam compreendido meu trabalho dessa forma.

WV: Nossos trabalhos se parecem, pois nós vivemos, pela primeira vez na história, a ação, a destruição, o acidente de carro, o transbordamento de informações, o engarrafamento.

WV: Ser artista não é fácil. Existe muita coisa a ser vista, a controlar. Primeiramente é preciso construir o mito, depois é necessário construir um reino em volta de si mesmo.

Meus momentos com Vostell não foram suficientes para esclarecer todas as dúvidas que tinha sobre seu trabalho. Mas talvez, como queria Mercedes - assim ela se expressou-, *El enigma Vostell* deva continuar⁵.

REFERÊNCIAS

- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Ostell Ungen: entrevista com WolfVostell*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, v. 8, n. 2, p. 99-108, jul./dez. 2008. [Republicação].
- MENEZ, Marc. *Vers une esthétique négative: Adorno et la modernité*. Paris: Le Sycomore, 1983.
- MERKERT, John. *Vostell. Cronologie: 1954/1974*. Vostell. Environnements. Happenings. 1958/1974, catálogo da exposição de Vostell no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ed. ARC 2, 1974.
- POPPER, Frank. *Art, Anti-art, ville*. Revue d'esthétique, L'art de masse n'existe pas, no 3/4. Paris: U.G.E., coll 10/18, 1977. p. 215 - 230.
- VOSTELL, Mercedes Guardado Olivenza. *El enigma Vostell*. Extremadura: Edición Sibéria Extremeña, 1982.

MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS

Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros) foi artista fundamental no cenário nacional, especialmente na cidade de Brasília. Nos últimos anos, atuou como professora na Universidade de Brasília, na orientação de Mestrado e Doutorado nos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais e Artes Cênicas. Foi criadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992, além de membro do Grupo Aco-coré (Arte, Coletivos, Conexões e Redes) desde 2020.

O COLECIONISMO NO BRASIL E O TRÂNSITO DA COLEÇÃO DE ARTE CONSTRUTIVA DE ADOLPHO LEIRNER PARA OS ESTADOS UNIDOS

COLLECTING IN BRASIL AND THE TRANSIT OF THE CONSTRUCTIVE ART COLLECTION OF ADOLPHO LEIRNER TO THE UNITED STATES

Almerinda da Silva Lopes

ARTE CONCRETA
COLECIONISMO
ADOLPHO LEIRNER
MUSEU DE HOUSTON
INTERNACIONALIZAÇÃO

A partir de contextualização sobre colecionismo, o texto discorre sobre a importante coleção de arte concreta do empresário paulista Adolpho Leirner (1935), constituída a partir da década de 1960, quando as linguagens abstratas despertavam pouco interesse das instituições culturais, colecionadores e mercado. A venda desse patrimônio artístico em 2007 para o Museu de Houston no Texas, Estados Unidos, se por um lado retirou do país, o mais significativo acervo concretista aqui produzido, justamente no momento em que essa linguagem artística começava a ser mais estudada e institucionalizada, em contrapartida, a internacionalização permitiu que nossa arte abstrata, bem como a contemporânea circulasse mais e angariasse destaque no cenário artístico mundial.

CONCRETE ART
COLLECTING
ADOLPHO LEIRNER
HOUSTON MUSEUM
INTERNATIONALIZATION

From a contextualization of collecting, the text discusses the important collection of concrete art by São Paulo businessman Adolpho Leirner (1935), established in the 1960s onwards, when abstract languages aroused little interest from cultural institutions, collectors and the market. The sale of this artistic heritage in 2007 to the Houston Museum in Texas, United States, removed from the country, the most significant concrete collection produced here, precisely at the moment when this artistic language began to be more studied and institutionalized, in the other hand, internationalization allowed our abstract art, as well as contemporary art, to circulate more and gain prominence on the world artistic scene.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

INTRODUÇÃO

A prática do colecionismo remonta à Antiguidade, mas com o desenvolvimento das ideias humanistas no Renascimento a prática de colecionar objetos artísticos e culturais se ampliou, em especial na Itália. O colecionismo tornava-se, então, importante referência da cultura ocidental, para reis, príncipes, cardeais, ricos comerciantes e banqueiros, que perceberam o imenso potencial dos objetos de arte para a consolidação do poder. O acúmulo de capital e o expansionismo marítimo propiciaram o desenvolvimento de rotas comerciais com o Oriente e a descoberta de novos territórios, aumentando, também, a aquisição, pela aristocracia, de produtos manufaturados e especiarias, e a exploração de riquezas e objetos culturais do Novo Mundo.

A cultura dos povos não europeus causou um misto de curiosidade e atração aos colonizadores, e embora considerada exótica ou bizarra, despertaria interesse e o desejo de ricos excêntricos. Estes, passaram a adquirir objetos provenientes das terras recém descobertas para integrarem suas coleções instaladas em palácios e castelos, os chamados gabinetes de curiosidades ou gabinetes de maravilhas, constituídos por grande diversidade de objetos artísticos e artefatos, o que incentivou a espoliação de artefatos e objetos etnográficos das “colônias de além-mar”. Segundo Machado (2015, p. 33):

A acumulação de objetos raros, buscados pela sua beleza, pelo seu caráter excepcional ou até por outro tipo de qualidade intrínseca de cariz mágico ou curativo, foi apanágio de ricos e poderosos que, desde cedo viram o potencial de quando adquiridos para a projeção de sua própria imagem, fama e prestígio.

O aumento do colecionismo fez com que, nos séculos XVI e XVII, crescesse também o interesse de poderosos e eruditos pela aquisição de objetos de arte produzidos na época, pelos grandes mestres renascentistas e barrocos, com destaque para a pintura. Estimulou também a disputa por objetos da cultura clássica greco-romana, provenientes de escavações arqueológicas, que surgiam em diferentes regiões na Itália e na Grécia, com o patrocínio de reis e até de membros da Igreja. Tal interesse, fez aumentar o périplo dos bens artístico-culturais, adquiridos a qualquer preço ou obtidos por meio do saque, doação ou trocas entre reis e membros da aristocracia, em sinal de amizade pessoal ou de diplomacia.

No século XVIII as revoluções americana, francesa e haitiana, ameaçaram o sistema monárquico, provocando mudanças políticas, aumento e popularização da ciência e da mecanização, incremento da produção e acúmulo de capital. Consequentemente, houve mudança dos hábitos sociais a proliferação de colecionadores, que alguns nomearam de período áureo do colecionismo. Destacaram-se nesse processo, a Inglaterra, França, Espanha e Holanda, onde as ideias iluministas se propagaram entre a classe burguesa letrada, enriquecida com o comércio marítimo, a produção fabril e a mineração, propiciadoras do impulso inicial da Primeira Revolução Industrial. Essa nova burguesia, investia também na posse de objetos de arte, percebendo ser este um meio eficaz de ascensão social. Muitos jovens ricos circulam pela Europa, em especial pela Itália, “onde têm contato com um patrimônio artístico extraído das ruínas clássicas e o deslocam para seus países de origem”, para valorizarem as respectivas coleções (MACHADO, 2015, p. 34).

AS COLEÇÕES PRIVADAS E A CRIAÇÃO DOS MUSEUS NACIONAIS

A Revolução Francesa e os acontecimentos que a ela se seguiram promoveram ainda mais a disputa e o périplo dos objetos artísticos, mas também acarretaram a transformação dos bens privados de reis e aristocratas em bens públicos, o que contribuiu para a criação dos museus nacionais e a abertura das coleções privadas ao público. O *Museu Britânico*, em Londres, foi criado pelo Parlamento inglês em 1753 para abrigar e preservar as coleções do médico e naturalista irlandês Hans Sloane e a do clérigo e político John Cotton. Antecedeu a criação dos museus franceses, tornando-se o primeiro museu nacional do mundo. Ao ser aberto ao público, em 1759, a instituição já contava com outras grandiosas doações integradas a seu acervo (SCHAEFFER, 1963, p.63).

Em 1793 foi inaugurado o *Museu do Louvre* (Paris), com o confisco das coleções da antiga monarquia e do clero católico, bem como de inúmeras outras doações, além de objetos oriundos de espoliações realizadas durante o Império de Napoleão Bonaparte (1799-1815).

Os museus foram as responsáveis pela criação e desenvolvimento de novas metodologias para guardar, preservar, catalogar, expor e estudar as obras de arte vinculadas a seus acervos, e, conseqüentemente, surgiu a necessidade de formar o pessoal necessário a desenvolver essas atividades, e a tornar mais eficiente o funcionamento das instituições.

Para tanto, procedeu-se à subdivisão dos acervos oriundos dos Gabinetes de Curiosidade em categorias, tarefa de que se ocuparam os enciclopedistas (entre 1782-1794), surgindo diferentes naturezas de museus: museu de arte; museu histórico; museu técnico e do artesanato; museu folclórico (SCHAEFFER, 1963, p 77). Para a formação do pessoal foi criada a Escola do Louvre (1882), cujos estatutos foram modificados em 1933, quando o foco passou a ser o estudo da História da Arte e da Museologia (Id. Ib., p. 78).

O Museu do Prado foi criado pelo rei Carlos III da Espanha, que ordenou a construção do grandioso edifício (1785), para abrigar as coleções de arte expropriadas dos eclesiásticos; e as de D. Maria, a católica, e dos reis Jorge II e de Filipe IV. Inaugurado como Museu Real, em 1819, o acervo do Prado recebeu muitas doações e aquisições, transformando-se em Museu Nacional em 1865 (SCHAEFFER, 1963, p. 62).

Após conquistarem a independência da colonização europeia, alguns países da América do Sul criaram, também, museus nacionais, a exemplo do Chile, que em 1880 inaugurou o Museu Nacional de Belas Artes, com acervo obtido com a doação de coleções privadas e aquisições. Definiu como seus objetivos o “enriquecimento do patrimônio artístico nacional e a função educativa” (SILVA, 2015, p. 22). Segundo o autor:

Os museus satisfaziam as necessidades de uma história e uma mitologia nacionais, sobretudo porque as peças expostas podiam organizar-se uma e outra vez para acomodar-se às ortodoxias dominantes (...). E foram a via mais evidente e o âmbito próprio em que se gerou a transformação de coleções privadas em algo público (SILVA, 2015, p. 19).

Criado em 1895, o Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, foi aberto ao público no ano seguinte, com acervo constituído por doações e aquisições feitas pelo governo argentino.

O Museu Nacional de Belas Arte do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1937, com as pinturas europeias trazidas por D. João VI (1808), coleção essa que integrou a Pina-

coteca da Academia Imperial de Belas Artes, até a Proclamação da República, quando a instituição passou a denominar-se Escola Nacional de Belas Artes. O acervo do museu foi e continua sendo enriquecido com novas doações e aquisições governamentais de obras de artistas brasileiros e estrangeiros.

No mesmo ano (1937) foi criada, pelo Congresso americano, a National Gallery of Art (Washington), cujo edifício foi construído com a filantropia do banqueiro Andrew Mellon, que também doou sua coleção de arte. O acervo foi acrescido, depois, com novas doações de arte moderna e contemporânea (GIORGI, 2009).

Deixamos de citar outros museus nacionais, por não ser esse o foco da abordagem.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O COLECIONISMO E O MECENATO NO CONTINENTE AMERICANO DO FINAL DO SÉCULO XIX AO PÓS II GUERRA

Entre o final do século XIX e 1940, ocorreu, no continente americano, novo período áureo do colecionismo, com a entrada dos Estados Unidos na disputa pelos bens artísticos europeus. O término da Guerra de Secessão (1861-1865), entre o Norte e o Sul, ampliou os esforços e os investimentos governamentais pela reconstrução, reintegração, reorganização do país. Investiu também no aumento do poderio militar e financeiro norte-americano, visando a estabilidade necessária para torná-lo uma grande potência industrial capaz de rivalizar com a Europa. Para tanto, assumiu posição altamente protecionista, apostando no grande mercado interno, “na produção e comercialização em massa, oferecidas pelas redes ferroviária e telegráficas nacionais” e em um sistema organizacional, gerencial, financeiro, tecnológico e educacional potentes (NEVES e AMARAL, 2021, p. 46). Assim,

Já em 1900, a indústria siderúrgica americana havia se tornado líder mundial e o país exportava uma ampla gama de produtos de ferro e aço – sendo ainda impulsionado pela produção de carvão, minério de ferro, petróleo e praticamente todas as outras matérias-primas para as grandes indústrias da época (Id, ib.).

Esse extraordinário desenvolvimento propiciou outro fenômeno: um abrupto movimento de transferência de obras de arte da Europa para os Estados Unidos. Enquanto o Velho Mundo sentia os efeitos das frequentes guerras e enfrentava desafios econômicos, objetos provenientes de castelo e palácios da Itália e Espanha, de túmulos e templos do Egito e da Grécia, eram adquiridos, trocados, presenteados, saqueados, para ampliar e valorizar as coleções privadas de milionários, donos de fábricas, ferroviários, minas de petróleo e carvão, e de bancos norte-americanos. Esses novos milionários, “tomarão o lugar dos príncipes e aristocratas de outrora, a quem buscavam imitar, através da posse de objetos de prestígio” (MACHADO, 2015, p. 34). Segundo o estudioso, esses novos milionários provinham em sua maioria de famílias humildes e não possuíam grande refinamento sociocultural, nem acesso a determinados códigos e valores sociais, o que impedia serem igualados aos indivíduos educados na longa tradição europeia. A busca por reconhecimento social levou esses endinheirados a imitar os valores e os hábitos dos indivíduos que se transferiram da Europa para os Estados Unidos, para ampliarem seus negócios, e o colecionismo tornou-se um meio eficaz de que lançaram mão para obter tanto a pleiteada “elevação social”, quanto para demover o “tremendo complexo de inferioridade”, que os acometia, pois

Para muitos deles, a posse de uma coleção de arte constituía o meio seguro de alcançar respeitabilidade em vida e imortalidade, rodeando-se de objetos que pela sua antiguidade, valor, beleza e proveniência ilustre, transpunham para os seus donos algo da fragrância secular de reis, príncipes e cardeais (MACHADO, 2015, p. 34-35).

Parte do dinheiro desses novos ricos de origem pobre seria revertido também em ações filantrópicas variadas e no mecenato artístico e cultural. Assim, entre o final do século XIX e 1940, foram criados inúmeros museus privados de arte, em muitas cidades dos Estados Unidos. Os acervos dessas instituições foram formados com importante patrimônio artístico, fruto da doação de magníficas coleções, cujas obras foram adquiridas ao longo das existências desses mecenas, atitudes essas inspiradas em antiga prática europeia.

Destacamos aqui apenas o Museu de Belas Artes de Houston (Texas), o adquirente da coleção do brasileiro Adolpho Leirner, à qual nos referiremos adiante. Inaugurado em 1924, com a coleção de George M. Dickson, ao acervo inicial foram reunidas, depois, várias outras grandiosas coleções, doadas por poderosos comerciantes, artistas e empresários, Annette Finnigan, Ima Hogg, Samuel Henry Kress, Frederic Remington, além de milionários da indústria petrolífera. O museu também foi agraciado com altas somas em dinheiro, filantropia que lhe permite efetuar importantes aquisições de arte moderna e contemporânea, ampliar suas instalações com novas alas e novos edifícios, além de realizar ações voltadas para a comunidade e destacadas curatorias, a cargo da porto-riquenha Mary Carmen Ramirez (NOVAES, 2007).

No Brasil, embora a prática do mecenato ocorresse mais tardiamente e de maneira mais esporádica, o acervo artístico produzido no país desde no século XVI, tornou-se alvo das disputas supracitadas, o que gerou o saque de grande parte dos objetos indígenas, para alimentar coleções privadas e de museus de diferentes partes do mundo. Dois séculos depois, com a invasão holandesa em Pernambuco, o governador geral do Brasil holandês, príncipe Maurício de Nassau, enviou a seu primo, o rei Frederico III da Dinamarca e ao rei Luiz XIV, da França, muitas pinturas a óleo e de outros processos artísticos executados pelos pintores holandeses Albert Eckhout (1610- c.1666) e Frans Post (1612-1680), durante os sete anos que os artistas permaneceram no Brasil (1637-1644). As obras, cujos temas incluíam paisagens, engenhos de açúcar, alegorias, naturezas-mortas, tipos étnicos (indígenas, pretos, mamelucos e cafuzos), animais, frutos e plantas, não causaram grande apreço aos agraciados, permanecendo esquecidas e ignoradas até serem descobertas (1847) pelo naturalista Alexander von Humboldt (1769-1854), quando passaram a ser disputadas por colecionadores e museus de todo o mundo (DIAS, 2011; BOOGAART, 2014). Obras desses artistas, encontram-se hoje em algumas coleções privadas e em museus europeus e nacionais, que neste caso foram adquiridas e repatriadas por ricos colecionadores e pelo governo brasileiro, ao logo do século passado.

Nada se compara, porém, ao trânsito empreendido pelos objetos de arte, durante e após o término da II Guerra Mundial, fruto de espoliação dos bens aos judeus condenados pelos nazistas, ou em decorrência de vendas realizadas durante e após o conflito bélico. O término da Guerra, restabeleceu a comunicação e as relações comerciais, fortaleceu o mercado e o intercâmbio artístico, incentivou o colecionismo e a criação de museus privados na América, inclusive no Brasil.

A fundação do Museu de Arte de São Paulo (1947) possibilitou a aquisição, por Pietro Maria Bardi, de magnífica coleção de arte europeia, dos séculos XIV ao XX, a preços considerados, na época, irrisórios, pois a ruína financeira gerada pela guerra levou muitas famílias a venderem, a qualquer preço, para sobreviver, as obras de arte que possuíam.

Os museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro (1948) foram criados, também, por iniciativa do empresariado, cujos acervos foram constituídos com doações desses e de outros colecionadores, artistas, aquisições no mercado local e internacional. A inauguração da Bienal de São Paulo (1951), por iniciativa também do empresário Ciccillo Matarazzo, vinculada inicialmente ao MAM, tornou-se uma espécie de vitrina de apresentação das novas tendências da arte moderna nacional e internacional.

O COLECIONISMO NO BRASIL E O INTERESSE TARDIO PELA ARTE ABSTRATA

Até a década de 1940, o colecionismo foi exercido, no país, por poucos empresários, banqueiros, jornalistas, dramaturgos, escritores/críticos de arte. Nos últimos casos citados, as coleções resultaram de aquisições, doações e trocas, resultantes da convivência e amizade com artistas, a exemplo de Arthur Azevedo, Mário de Andrade e Murilo Mendes.

A preferência dos endinheirados recaía nas obras do século anterior, mas também em objetos do passado mais remoto, adquiridos em viagens ou nos poucos antiquários e galerias de arte de estrangeiros, instalados no Rio de Janeiro e São Paulo. A maioria dessas coleções não se limitou às artes visuais, pois além de pinturas a óleo, reuniam objetos de diferentes naturezas: louças, pratarias, imagens sacras, móveis, entre outros.

O número de colecionadores cresceu nas décadas seguintes, os quais passaram a se interessar por objetos artísticos, influenciadas pelas exposições realizadas nos museus de arte e pela Bienal de São Paulo. Surgiram também algumas galerias comerciais influentes, que colocaram no páreo um número mais expressivo de intelectuais e profissionais liberais, parte deles jovens bem-sucedidos. As linguagens figurativas naturalistas, com destaque para as paisagens bucólicas, as cenas de gênero e os retratos de pessoas do círculo familiar – quase sempre executados por encomenda aos artistas –, continuavam tendo a preferência dos investidores.

O gosto estético foi se modificando, gradativamente, a partir dos anos de 1960, quando alguns passaram a investir mais em obras modernistas, de artistas jovens ainda não devidamente absorvidos pelo sistema artístico, cujos preços eram mais acessíveis que os das obras de artistas já consagrados. Basta citar que as obras dos integrantes da geração modernista que emergiu nas décadas de 1930 e 1940, como Guignard, Volpi, Milton da Costa e Ivan Serpa, ainda podiam ser adquiridos a preços módicos.

Os novos investidores apostavam na valorização dos objetos artísticos, de forma mais rápida e rentável que o auferido no mercado financeiro, mas faziam principalmente dessa atividade um símbolo de status ou de deferência social. Conheci um bancário no Rio de Janeiro que possuía dezessete telas da melhor fase concretista de Volpi (as conhecidas bandeirolas), e me disse tê-las trocado, na década de 1970, por um telefone fixo e uma bicicleta. As vertentes figurativas modernistas menos radicais, como o expressionismo, eram as que despertavam maior interesse, sendo exceção os colecionadores que se interessavam, pelas tendências abstracionistas. Foi

nessa brecha que começou a ser formada a coleção do empresário paulista Adolpho Leiner, que soube aproveitar a maré baixa para adquirir o melhor da produção concretista a preços convidativos, ou seja, muito inferiores aos das obras figurativas de artistas estabelecidos.

A desmaterialização da arte não afetou a preferência dos colecionadores pela pintura a óleo sobre tela, mas o desenho e a gravura em suportes de papel, também vão conquistando espaço, por serem vendidos a preços mais acessíveis que o duopólio pintura e escultura, além de poderem ser guardados em pastas, para a contemplação individual, por colecionadores que residiam em apartamentos com paredes que não comportavam numerosas obras e de grandes dimensões.

A partir da década de 1980, a pintura valorizou-se muito, fazendo mudar o perfil dos investidores. Os novos colecionadores passaram a ser indivíduos de uma gama variada de profissionais liberais, cultos, mas detentores de limitados recursos financeiros: economistas, advogados, professores, publicitários, escritores, atores, jornalistas, executivos e pequenos empresário do setor terciário (serviços). Como essa supervalorização atingiu de modo mais sensível a pintura, isso levaria grande parte desses novos investidores a procurar por trabalhos de preços mais acessíveis, em suportes de papel e imagens seriais ou reproduzíveis: gravura, desenho, fotografia (embora essa última demorasse mais algum tempo para conquistar maior apreço dos colecionadores), além de pequenos múltiplos escultóricos. O mercado da pintura figurativa continuaria abastecendo grande parte das coleções dos mais abastados, produto que continuou destaque e em alta até pelo menos os anos de 1990.

As gramáticas construtivas de autoria de artistas europeus e brasileiros, embora participassem de esparsas mostras realizadas no país desde a década de 1930, atraíram o interesse de nossos artistas e colecionadores tardiamente. Apesar de angariarem alguns prêmios na I Bienal (1951), os signatários do Concretismo, Neoconcretismo e Informalismo, não conseguiriam sobreviver exclusivamente da própria produção, razão que explica o pequeno legado de obras construtivas desse período. A timidez do mercado exigiu que os signatários do movimento se dedicassem a atividades profissionais paralelas, com foco principalmente no design gráfico, acabando por alavancá-lo no âmbito empresarial.

A pintura construtiva, tanto de autoria dos artistas que integraram os grupos concreto e neoconcreto, quanto daqueles que atuaram à margem ou de maneira independente, desfrutaria ainda de menor o apreço do público, crítica e mercado, encontrando, conseqüentemente, maior dificuldade de institucionalização e de inserção nas coleções já existentes, ou nas constituídas na época. Permaneceria, assim, durante bom tempo, nos acervos dos próprios artistas, acarretando a perda, doação, e a deterioração de obras importantes. Em depoimento concedido ao jornal *Folha de São Paulo*, anos após a dispersão dos grupos concretistas, Dionísio Del Santo, que embora convidado para integrar o grupo carioca preferiu não se filiar, ratificaria o desinteresse do mercado pela gramática abstrata, ao afirmar: “Até à década de 1970, ninguém queria arte geométrica, nem de graça” (DEL SANTO apud VELOSO, 1990).

A abstração concretista surgiu no Brasil no contexto desenvolvimentista, e como decorrência da utopia do progresso e do processo de industrialização pelo qual passavam as capitais brasileiras do eixo hegemônico, a partir da década de 1950, quando o país buscava um lugar nesse nicho. Mas, curiosamente, embora afinada com os ideais do presente, e contando com o apoio de uma crítica renitente e bem prepara-

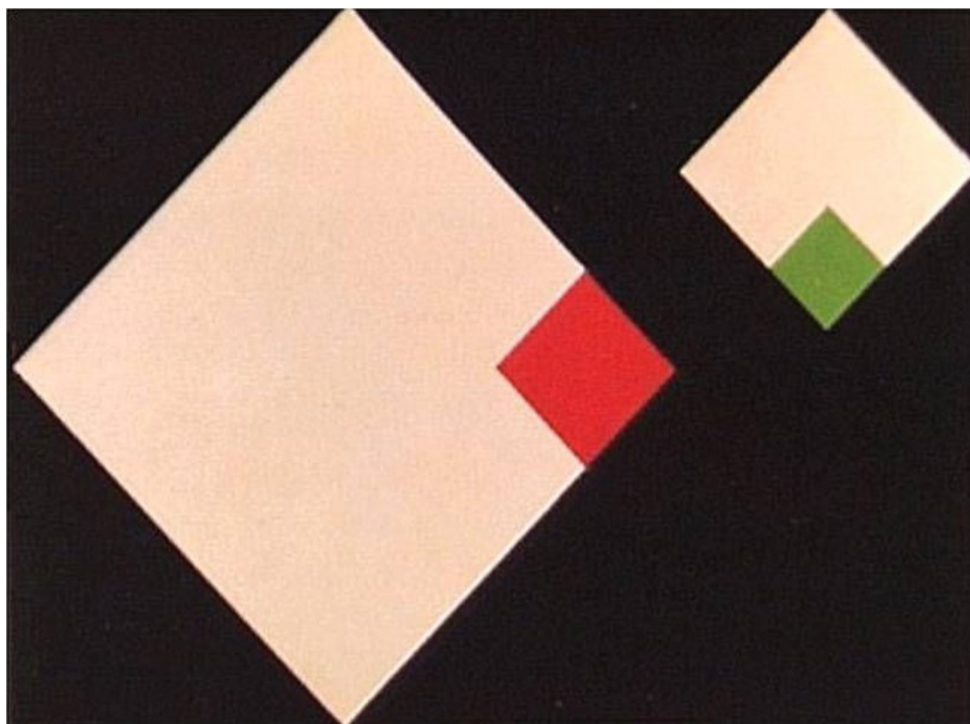


Fig. 1: Geraldo de Barros, *Concreto 4 Quadrados*, 1958. Esmalte s/compensado, 60,3 x 60,3 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

da, da envergadura de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, essa linguagem universal teve dificuldade de ser absorvida pelo mercado, e circulou muito pouco nas instituições museológicas até a década de 1970. E quando as tendências conceitualistas conseguiram romper a aversão e as maledicências dos defensores do concretismo, ambas as vertentes da pintura abstrata entraram em longo período de refluxo, criando uma situação inusitada que afetou os museus e as galerias comerciais.

Decorridos vinte anos da realização da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em São Paulo e no Rio de Janeiro (1956-57), e percebendo que o cenário permanecia avesso às linguagens abstrato-construtivas, o que contribuiu para a perda ou a dispersão crescente de obras emblemáticas do concretismo e do neoconcretismo, a historiadora Aracy Amaral, então diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, articulou um meio de institucionalizar, fazer circular, dar mais visibilidade e revitalizar a potência de tais gramáticas.

Assim, quando era diretora daquela instituição paulistana, coordenou a organização de uma grande mostra da produção abstrata de matriz geométrica e a edição de um livro-catálogo, denominado *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, datado de 1977. A artista Lygia Pape, que havia integrado o grupo neoconcreto foi convidada para contatar os artistas cariocas, e selecionar as obras que integrariam essa mostra. Participaram da exposição - realizada, primeiro, na citada Pinacoteca e, depois, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro -, os nomes que haviam integrado o grupo paulista *Ruptura* e o carioca *Frente*, mas também alguns artistas que atuaram de maneira independente.

Esse livro-catálogo, com projeto gráfico de Amílcar de Castro e apresentação de Aracy Amaral, estampava em suas páginas fotografias das obras participantes da

mostra, além de uma biografia dos artistas, manifestos, sinopse dos eventos de arte construtiva, realizados na Europa, Estados Unidos, no Brasil e outros países da América Latina. Constou ainda da publicação, uma antologia de textos, de autoria de teóricos e de artistas brasileiros e estrangeiros, o que confirmava o objetivo didático, documental e informativo da publicação.

No texto denominado *A Exposição do Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, fac-símile que acompanhou a reedição do livro, Aracy Amaral esclarecia que “a ideia de uma mostra sobre essa tendência surgiu quando o crítico Ronaldo Brito elaborou um ensaio sobre o neoconcretismo”, em que discorria sobre as bases teóricas daquele movimento, quando o MAM carioca manifestou interesse em realizar uma mostra dos integrantes do movimento. Como ambos faziam parte da Comissão de Planejamento Cultural do MAM-RJ, lançaram a ideia de fazer um “retrospecto dos movimentos construtivos no Brasil que não focasse somente no neoconcretismo carioca, mas sim em uma revisão mais ampla do movimento, por meio da colaboração das duas entidades”, MAM e Pinacoteca (AMARAL, 2015, p. 11).

No entanto, no Fac-símile da 1ª edição do *Projeto C*, Ivo Mesquita reafirmava que o objetivo da proposta era tirar do esquecimento as obras construtivas no país, dispersas e ignoradas desde o início dos anos de 1960, quando os grupos paulista e carioca se dissolveram, sem contar que o distanciamento no tempo também facultou lançar sobre o conjunto dessa produção um olhar reflexivo. Ainda segundo Mesquita (2015), foi graças a esse oportuno investimento de Aracy Amaral que a abstração geométrica latino-americana não somente se tornou conhecida internacionalmente, mas também das gerações de artistas mais jovens, que a reciclariam de diferentes maneiras em suas respectivas produções:

Foi um episódio fundante no processo de difusão e institucionalização dessa produção no Brasil e no exterior, a origem de um capítulo importante da arte contemporânea e da história de suas exposições. É a partir desse momento que começam a se suceder pesquisas, publicações e mostras articuladas em torno das produções e dos programas dos artistas concretos e neoconcretos, percebendo-se como esteio para as gerações posteriores (MESQUITA, 2015, p. 5).

Mesquita não deixava de ter razão, considerando que somente após esse evento no final da década de 1970 é que a arte concreta produzida no país passaria a circular mais efetivamente por museus e galerias comerciais, e a ser adquirida tanto para algumas coleções públicas e privadas existentes, como para as que seriam constituídas a partir de então. Tal assertiva permite afirmar que o citado projeto coordenado por Amaral contribuiu para derrubar a barreira de resistência às linguagens abstratas, e por extensão também dirimiu a persistente aversão às gramáticas modernas e contemporâneas.

Os investidores adquiriam, desde então, número mais expressivo de trabalhos construtivos a preços de ocasião, sendo o engenheiro e empresário paulista Adolpho Leirner um dos mais efetivos. Apesar do olhar visionário desse e de outros colecionadores, ao fazerem tais opções certamente não imaginaram a estupenda e rápida valorização dessas obras. Basta citar que, entre o final de 1980 e a década seguinte, as instituições e os colecionadores brasileiros e estrangeiros notaram a ousadia da abstração construtiva brasileira, interessando-se por inseri-la nas respectivas coleções. Foi o

caso da colecionadora venezuelana Patrícia Phelps de Cisneros, que na década de 1990 adquiriu trabalhos de grande número de integrantes dessa tendência artística, chegando a afirmar que, nessa época, os preços eram ainda bastante acessíveis. Tornou-se, assim, a colecionadora estrangeira que possui maior número de obras concretas produzidas no Brasil.

A aquisição e internacionalização da arte construtiva, ampliou o interesse e a circulação internacional, em importantes instituições, Europa e Estados Unidos, o que, conseqüentemente, elevou muito o valor de mercado das obras.

A COLEÇÃO DE ARTE CONCRETA DE ADOLPHO LEIRNER: DA GÊNESE À VENDA

Percebendo que as gramáticas construtivas ainda não desfrutavam de interesse, o empresário paulista Adolpho Leirner usou de paciência, perseverança e *expertise*, (1935), para investir, do final da década de 1960 ao início de 1990, na constituição de uma notável coleção com foco na abstração geométrica, garimpando o que havia de mais significativo nos ateliês dos artistas vinculados a essa tendência. Por distinguir-se do caráter eclético e diversificado da maioria das coleções de arte, o conjunto de obras angariado pelo empresário tornava-se emblemático.

Adolpho Leirner nasceu e se formou em uma família culta, de imigrantes poloneses, que ao se radicar em São Paulo, em 1927, continuaria investindo e promovendo ações de apoio a uma de suas paixões: a arte. A mãe Sarah e o pai Zimon Leirner dedicaram-se ao colecionismo; a tia Felícia Leirner, escultora reconhecida internacionalmente, era casada com Isai Leirner, empresário do ramo têxtil, que além de colecionador, foi também o mecenas de importantes projetos da cena artístico/cultural da capital paulista. O casal legou também ao país um artista da envergadura de Nelson Leirner e a neta Sheila Leirner, crítica de arte e curadora.

Na juventude, Adolpho foi enviado à Inglaterra para cursar engenharia têxtil, onde teve contato com a arte moderna. Após concluir os estudos, o jovem engenheiro, com apenas 25 anos dava início às primeiras aquisições de trabalhos de arte déco: pinturas, tapetes, objetos e peças de mobiliário. Pouco depois, revelaria interesse pelas tendências abstratas, despertado pelo contato mantido com o artista romeno Samson Flexor, amigo da família (LEIRNER, 1998).

Na segunda metade dos anos 1960, quando a abstração já havia completado seu ciclo, o empresário intensificava o fascínio pela linguagem, adquirindo as primeiras aquisições de arte construtiva, que nas décadas seguintes ganharia cada vez mais espaço na sua coleção. Além de investir nos artistas do eixo Rio/São Paulo, filiados aos grupos concreto e neoconcreto, Leirner passou a se interessar e a adquirir também obras abstratas de nomes que trabalharam de maneira independente, ao seja, à margem dos postulados teóricos que balizaram as poéticas concretistas.

O colecionismo tornava-se, assim, para o empresário, um misto de *hobby*, investimento, fonte de pesquisa e de conhecimento, considerando que para respaldar a escolha dos trabalhos e o diálogo com os artistas, o colecionador além de intensificar as leituras sobre arte, passou a circular com frequência pelos ateliês, galerias comerciais e exposições, como afirmou algumas vezes. O trânsito pelos ateliês, além de estreitar os laços de amizade do colecionador com renomados expoentes da arte concreta, também lhe permitiu atestar a defasagem do mercado, constatar que a maior parte da produção permanecia nos locais de trabalho dos respectivos autores, atestar a rejei-

ção que pesava sobre as obras de tendência abstrata, quando passou a adquiri-las. Essa indiferença do mercado possibilitou a Adolpho Leirner negociar com os artistas trabalhos que se tornariam, pouco depois, emblemas do concretismo paulista, do neoconcretismo carioca e até da arte cinética derivada da mesma matriz geométrica. Mas também teve a “satisfação de ver posteriormente o reconhecimento da qualidade” dessas tendências, bem como a marcante e definitiva “influência desse período criativo na nossa arte contemporânea” (LEIRNER, 1998, p. 9).

Embora a maioria dos artistas já tivesse enveredado por outras vertentes, na época em que o colecionador se interessou pelo concretismo, essa produção permanecia confinada nos acervos pessoais dos autores, dado o desinteresse do mercado que pairava sobre ela. Essa inanição facultou a Adolpho Leirner angariar e reunir em sua coleção um primoroso legado artístico a preços convidativos, com destaque para a pintura. Entretanto, adquiriu também esculturas, objetos e obras sobre papel, com destaque para os desenhos, esboços e cartazes de exposições, além de documentos referentes a essa poética.

Se isso atestava a tenacidade comercial do empresário, embora ele insistisse dizer que nunca comprou obras pensando em valorização, as tratativas durante o processo de negociação da coleção revelaram-se contrárias à afirmação. Entretanto, deve-se ressaltar a generosidade do colecionador, que cedeu por empréstimo, inúmeras vezes e em caráter temporário, as peças de sua coleção particular para integrarem exposições em museus brasileiros e estrangeiros. Mesmo que esse trânsito não deixasse de ser uma estratégia de valorização das obras, o colecionador assim se referiu a tal atributo:

Colecionar é um amor, uma paixão, um descobrimento, uma procura e caça que fazem parte de minha vida. É um prazer individual, uma relação de afetividade com as obras que fazem parte de meu espaço. Os colecionadores, principalmente nos países do primeiro mundo, de maneira geral, entendem que não reúnem suas coleções somente para seu convívio, mas para a sociedade, o que as mantém unidas e conservadas. Expor ou publicar é um enorme prazer, pois partilho com o espectador e leitor algo que sempre me foi muito particular (LEIRNER, Id.Ib, p. 7).

Na década de 1990, quando os grandes colecionadores internacionais passaram a comprar as obras concretistas, elevando seu valor de mercado, Adolpho Leirner encerrou a aquisição de peças para a coleção, e de maneira similar à maioria dos colecionadores, preocupava-se com o futuro das obras, dada a necessidade de preservá-las, restaurá-las e expô-las. Manifestou, então, interesse em vender a coleção, afirmando que gostaria que permanecesse em algum museu brasileiro.

Com o objetivo de apresentar esse inigualável acervo particular e despertar o interesse pela compra, Adolpho Leirner realizava a primeira grande exposição de sua coleção no MAM paulista (1998), que teve sua própria coordenação. Denominada *Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner* (1998), essa mostra gerou também a publicação de um volumoso livro/catálogo. O livro reuniu textos de autoria do colecionador, de reconhecidos historiadores, críticos, e um do artista e designer Alexandre Wollner, além de vasta documentação de época, imagens e biografias dos artistas.

Aracy Amaral, além da coordenação editorial do citado catálogo foi a autora do texto de apresentação do catálogo da mostra, deixava transparecer uma ponta de esperança de que o destino da coleção fosse mesmo algum museu brasileiro, mesmo que não simpatizasse com o *modus operandi* e o desempenho dessas instituições:

[...] para todo colecionador apaixonado, que iniciou há décadas suas aquisições, o futuro de sua coleção é sempre um motivo de preocupação, enigma a ser solucionado enquanto destinação. Sobretudo quando se tem em conta que no Brasil é ainda muito vacilante a performance de nossos museus (...). Talvez a resposta para essas preocupações de nossos colecionadores seria unir seus acervos às coleções já existentes em museus, passando a proteger, com auxílio permanente, essas instituições. Ou pressionando-as com essas doações, a uma programação mínima necessária para a manutenção de um status desejável (AMARAL, 1998, p. 19-20).

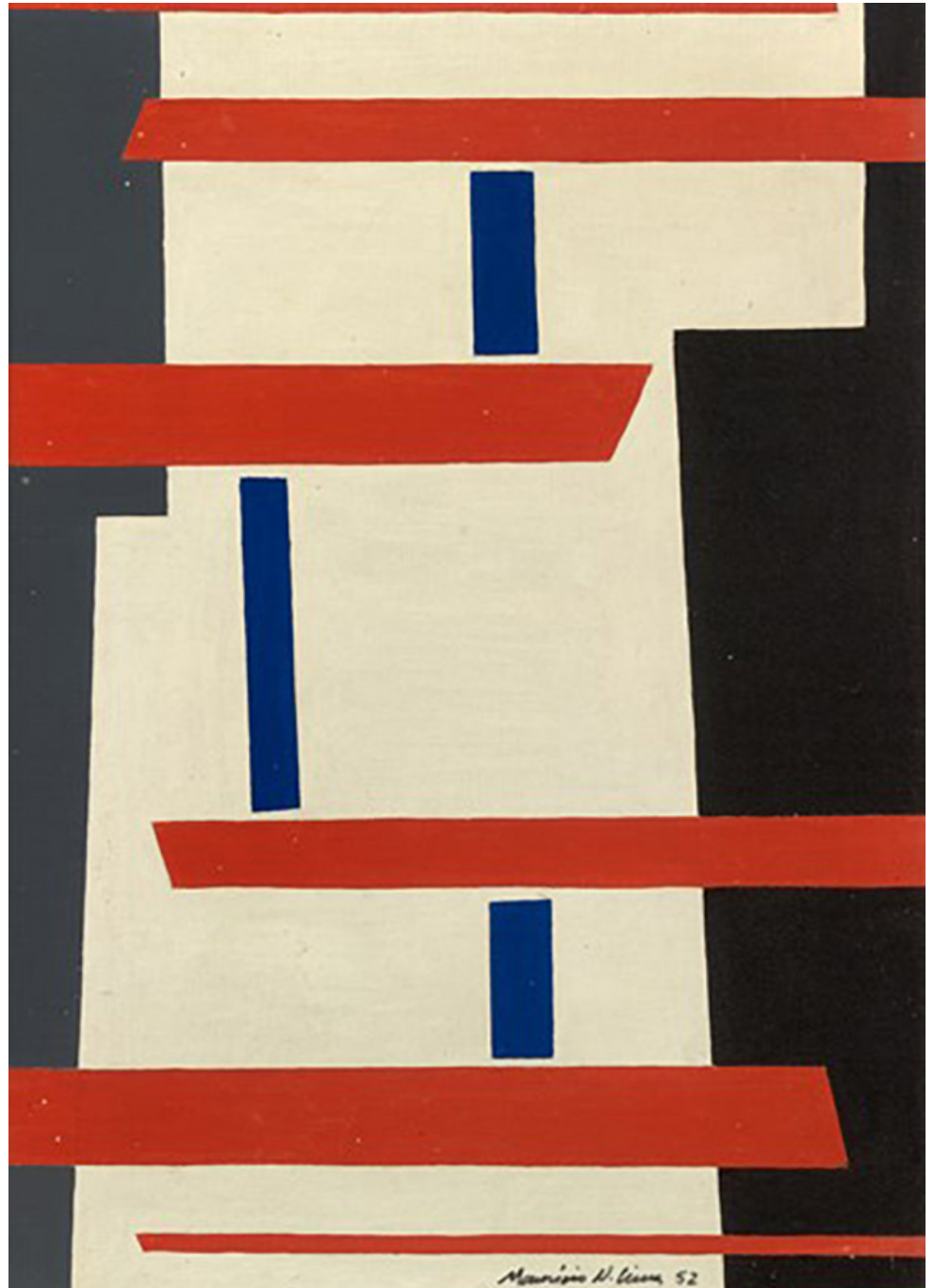


Fig. 2. Mauricio Nogueira Lima. Composição no. 1, 1952. Óleo s/ tela, 73 x 49,8 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

1. Matérias da imprensa mencionam que a milionária venezuelana Patrícia de Cisneros, propôs a compra da coleção Leirner por U\$ 10 milhões de dólares, valor recusado pelo brasileiro, quatro anos antes da venda ser concretizada com a instituição americana

Como após algumas tentativas o MAM não conseguiu levantar o valor necessário para a aquisição, por meio de doações, o mesmo ocorrendo com outras instituições públicas, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o colecionador passou a avaliar as propostas de instituições internacionais. Em virtude de a legislação brasileira somente proibir a saída do país de bens tombados, em 2005 iniciavam-se as negociações para a venda de quase uma centena de obras construtivas da coleção ao Museum of Fine Arts de Houston, Texas (EUA), concretizada em 2007. Os recursos da aquisição provieram da fortuna de 450 milhões de dólares deixada ao museu pela milionária, herdeira de empresários do petróleo e amante de arte abstrata, Caroline Wiess Law (1918-2003). O preço da venda não foi revelado, mas estimado por alguns em 15 milhões de dólares¹. A instituição americana ampliava, assim, o seu já seletivo conjunto de arte latino-americana, dispondo-se também a estudá-lo e a emprestá-lo a museus brasileiros e estrangeiros, conforme previsto em contrato firmado.

A saída das obras do Brasil gerou protestos de artistas, curadores e críticos, nas redes sociais e na imprensa. Aracy Amaral atribuiu a venda à “falta de espírito público por parte das instituições brasileiras, de nível federal, estadual e municipal, da elite financeira e do próprio colecionador” (apud CYPRIANO, 2007). Adolpho Leirner, por sua vez, tentando relativizar a avalanche de protestos e críticas, contra-atacava,

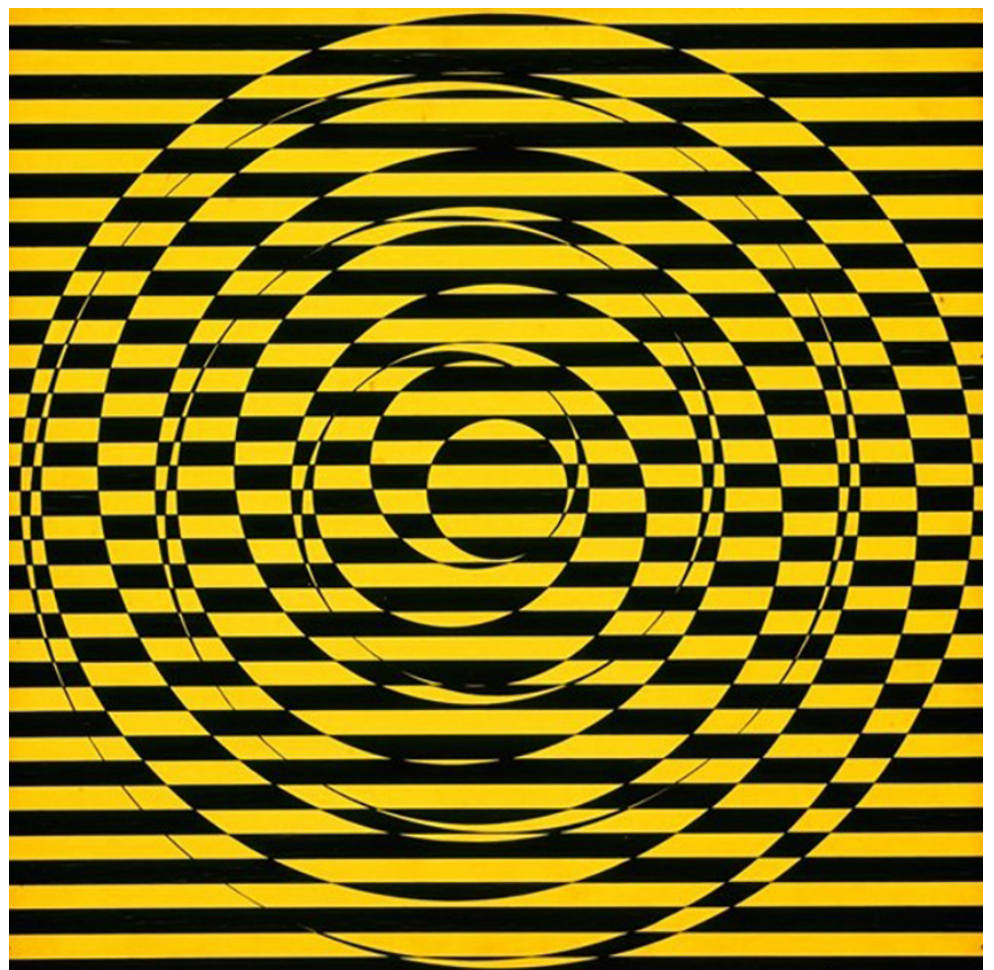


Fig. 3. Maurício Nogueira Lima, Objeto Rítmico n. 2 (segunda-versão), 1952-1970. Tinta e massa s/ duratex, 40 x 44 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.



Fig.4. Hermelindo Fiaminghi.Virtual XIV, 1958. Esmalte s/compensado, 60 x 60 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

declarando ao mesmo periódico: “Nos últimos quatro anos, 400 obras do mesmo período da coleção saíram do Brasil, o que ninguém diz” (Id. lb.).

Se não se pode ignorar que a venda da coleção Leirner para uma instituição estrangeira representou irreparável perda para o patrimônio artístico do país, não há como negar que o fato redobrou o interesse pela arte concreta brasileira, impulsionando a aquisição, nos últimos anos, de muitas obras concretas, mesmo de artistas menos reconhecidos e valorizados que os integrantes dos supracitados grupos concretistas paulista e carioca, em razão de terem circulado pouco. Pude confirmar tal fenômeno exatamente dois anos após a venda da coleção, quando realizava duas curadorias simultâneas (2009), de obras do pintor e gravador Dionísio Del Santo (Fig. 5) em instituições culturais do Espírito Santo, comemorativas dos dez anos de sua morte. Esse artista capixaba, cuja trajetória criativa e profissional ocorreram no Rio de Janeiro, e um dos artistas representados na coleção Leirner, desenvolveu uma poética que nunca suscitou questionamentos desairosos ou dúvidas por parte dos pares e da crítica. Entretanto, talvez por sua timidez e humildade, e por ter produzido arte concreta de maneira independente, e com mais ênfase na gravura do que na pintura, raramente participou de grandes mostras, conseqüentemente teve dificuldade de obter o devido

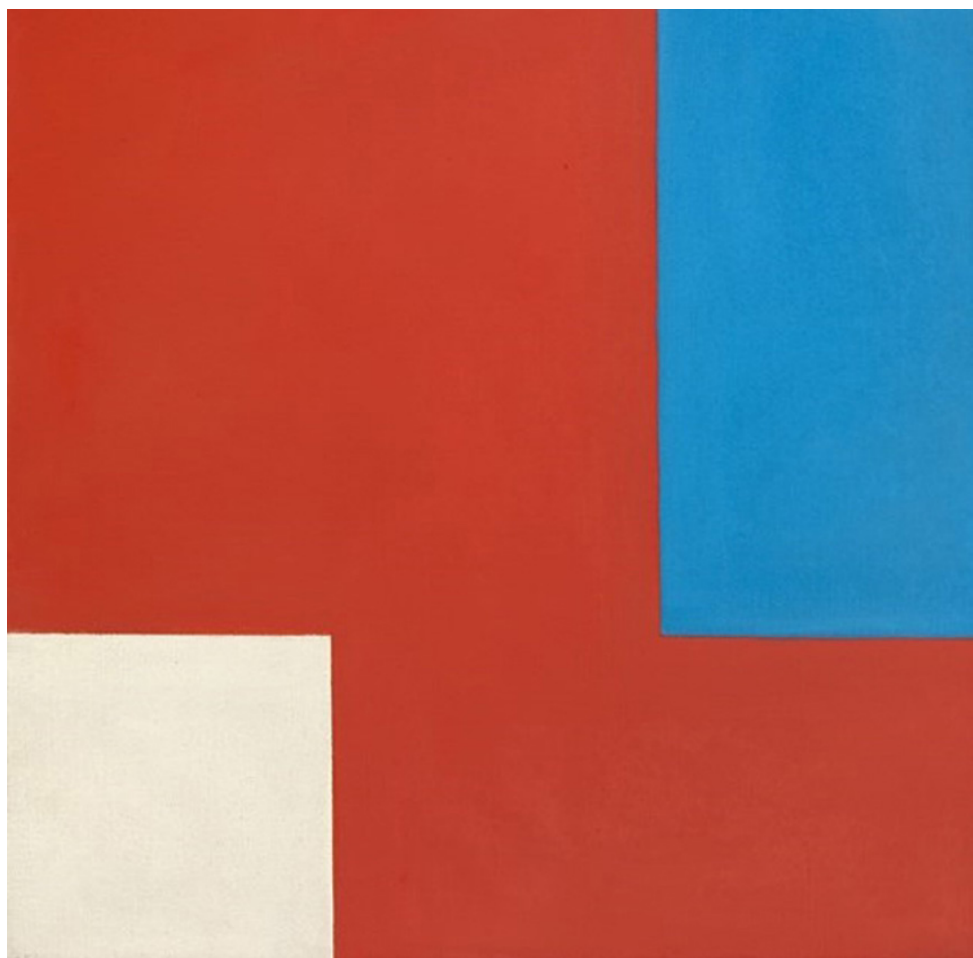


Fig. 5. Dionísio Del Santo (1925-1999). Estrutura, 1957. Óleo s/tela, 60 x 60 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

reconhecimento, acesso ao mercado e inserção na historiografia da arte. A partir da venda da coleção de Leirner para os Estados Unidos, a obra de Del Santo despertou interesse, inclusive de colecionadores estrangeiros que não haviam revelado, até então, apreço pela produção artística latino-americana.

Assim, além do inevitável desfalque e dispersão da mais respeitável parcela da produção artística construtiva, que marca a fase de renovação e de reviravolta nas gramáticas artísticas no país, outro fator, não menos significativo, vem somar-se ao primeiro. Se até então, as obras estavam confinadas em um acervo privado, sem acesso ao público e aos pesquisadores, fator que em algum sentido também inibiu a investigação no Brasil sobre essa mesma produção, concebida num momento muito particular da vida sócio-econômica-cultural brasileira, tão logo a coleção seguiu para o museu norte-americano, passando a integrar a coleção de arte latino-americana, alocada em um dos prédios do museu, de autoria de Mies Van der Rohe (1957), esse acervo foi inteiramente digitalizado e disponibilizado ao público no site da instituição. Uma das críticas e preocupações levantadas na época da venda foi delegar aos americanos a reflexão sobre a arte construtiva produzida no nosso país, considerando que no mesmo ano da compra das obras, o museu firmou contrato com a Fapesp e a USP para realização de um programa de cooperação internacional, cujo objetivo era a recuperação

e a digitalização de documentos sobre arte produzida no Brasil, sendo o blog do governo do Estado de São Paulo (2007). As críticas não diziam respeito, obviamente, à capacidade reflexiva dos estudiosos americanos, mas temiam e suspeitavam do que empanava tal interesse, considerando que o sistema americano negligenciou e menosprezou, até bem pouco tempo, estética e mercadologicamente a arte dos seus vizinhos latino-americanos, para supervalorizar e impingir a arte norte-americana aos chamados países periféricos, enquanto estratégia de colonialismo cultural.

Se, como observa Stéphane Huchet (2015), é hora de reivindicarmos uma “autonomia artística para a arte produzida no nosso país, a partir do concretismo”, diferentemente dos modernistas, os artistas contemporâneos têm revelado maior ousadia e determinação nesse sentido, considerando que conseguiram fazer circular e inserir suas produções, rapidamente, no mercado internacional. Os brasileiros obtiveram maior respeito e autonomia artística, postulando uma concepção de mundo particular



Fig. 6. Lygia Clark. Superfície modulada n. 5, 1957. Tinta industrial s/ madeira, 80 x 70 cm. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA. Fonte: www.mfah.org. Acesso em 15/03/2019.

ou uma identidade cultural própria, inclusive as artistas mulheres, negros e indígenas, que permaneciam, até então, praticamente invisibilizados no cenário artístico. Reolocando, transformando e cruzando elementos de diferentes origens e tempos, inclusive da arte concreta, tal liberdade e autonomia acabaria perpassando e ampliando a compreensão e o interesse pelo próprio concretismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. Apresentação. In: Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950-1962). (Supervisão, Coordenação e Pesquisa Aracy Amaral). Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977, p. 9-11.
- _____. A Exposição do Projeto construtivo Brasileiro na arte. In: Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). Supervisão geral Aracy Amaral; Organização Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca, 2015. Livreto de 48 p. Fac-Simile da 1ª ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM, 1977.
- _____. Apresentação. In: AMARAL, Aracy (Coord. Editorial). Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Cia Melhoramentos; DBA, 1998, p. 19-26.
- Aquisições do acervo do Museu Nacional de Belas Artes após 1940. Página do Museu, disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/oQWB7fVdbPoPGw?hl=pt-BR> Acesso em 05.11.2024.
- BOOGAART, Ernst Van Den. Por dentro dos Acervos: Frans Post. Blog do Instituto Moreira Salles, 2014. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/frans-post-vista-sobre-um-vale-por-ernst-van-den-boogaart/> Acesso em 05 e 08.11.2024.
- CYPRIANO, Fábio. EUA compram coleção construtivista brasileira. Folha de São Paulo, 17 março 2007 (Ilustrada). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200718.htm>. Acesso em 29.10.2024.
- _____. Venda da coleção Leirner gera protesto. Folha de São Paulo, 21 mar. 2007 (Ilustrada).
- DIAS, Geraldo de S. A Visão do Paraíso e Frans Post: uma reavaliação em vista da prática pictórica contemporânea. Anais do Encontro Nacional da ANPAP, 2011, p. 3599-3602. Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/geral-do_souza_dias.pdf Acesso em 05.11.2024.
- Fapesp e Museu de Houston reúnem documentos de arte brasileira, 2007. Portal do Governo do Estado de São Paulo, 26.07.2007. Disponível em: www.saopaulo.sp.gov.br/ Acesso em: 09.11.2024.
- GIORGI, Rosa. National Gallery of Art, Washington. Coleção Folha Grandes Museus, n. 14. São Paulo: Folha, 2009.
- HUCHET, Stéphane. Anos 60: identidades compartilhadas entre vanguardas internacionais. Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Novos mundos: fronteiras, inclusão, utopias. Rio de Janeiro, 2015, p. 39-44. Disponível em: www.cbha.art.br.
- LEIRNER, Adolpho. Colecionar é uma busca, In: AMARAL, Aracy (Coord. Editorial). Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Cia Melhoramentos; DBA, 1998, p. 7-17.
- MACHADO, José Alberto G. O Colecionador como novo príncipe. In: HOFFMAN, Ana Maria P. et al. (Org.). História da Arte: coleções. Arquivos e narrativas. Bragança

- Paulista (SP): Editora Urutau, 2015, p. 33-46. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/28efd533-a290-4b6f-afaf-f9d5777be17a/content> Acesso em: 28/10/2024.
- MESQUITA, Ivo. Apresentação. In: Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962. Supervisão geral Aracy Amaral. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015 (Fac-símile da 1ª Edição. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Rio de Janeiro: MAM, 1977-2015), p. 5-7.
- NOVAES, Tereza. Houston, Texas, Brasil. Folha de São Paulo, 25 maio 2007, Ilustrada. Disponível em: www1.folha.uol.co.br/fsp/ilustrada. Acesso em: 09.11.2024.
- SCHAEFFER, E. Os museus Europeus. Um ensaio. Revista de História, São Paulo, v.26, n. 53, p. 53-82. 1963. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/9146>. Acesso em 01.11.2024.
- SILVA, Juan Manuel Martínez. Del gusto privado a la institucionalidad estatal. Las colecciones privadas chilenas en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes. . In: HOFFMAN, Ana Maria P. et al. (Org.). História da Arte: coleções. Arquivos e narrativas. Bragança Paulista (SP): Editora Urutau, 2015, p. 17 a 32. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/28efd533-a290-4b6f-afaf-f9d5777be17a/content> Acesso em: 28/10/2024.
- VELOSO, Marcos. “Mostra de Del Santo festeja 40 anos do MAM”, Folha de São Paulo, 10 jan. 1990, p. E-10 (Ilustrada).

ALMERINDA DA SILVA LOPES

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora Titular aposentadas da Universidade Federal do Espírito Santo. Atua nos Cursos de Pós-Graduação em Artes e História da mesma instituição. Pesquisadora de Produtividade do CNPq. <http://ordic.org/000-0001-5075-7843>.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A ARTE ANTIMILITARISTA NA RÚSSIA CONTEMPORÂNEA, OU DA SO(M)BRIEDADE DO FAZER ARTÍSTICO EM CONTEXTOS AUTORITÁRIOS

SOME REFLECTIONS ON ANTI-MILITARIST ART IN CONTEMPORARY RUSSIA, OR ON THE SOMBERNESS AND SOBRIETY OF ARTISTIC CREATION IN AUTHORITARIAN CONTEXTS

Cristina Antonioevna Dunaeva

ARTE ANTIMILITARISTA
ARTE RUSSA
ARTE URBANA
PERFORMANCE
ARTE SOVIÉTICA

O artigo objetiva descrever como a arte antimilitarista na Rússia contemporânea inscreve-se na história da arte local, pautada por algumas particularidades inerentes ao funcionamento do sistema artístico em contexto de censura e impossibilidade de circulação institucional das obras, como aconteceu com a arte conceitual na União Soviética, ou com o movimento nomeado de “acionismo” no período pós-soviético. Pretende-se, também, averiguar como, desde o início de 2022, com a invasão militar na Ucrânia, o cenário artístico se alterou na Rússia, quais foram os impactos da repressão sobre a classe artística e como o fazer artístico ativista se modificou.

ANTI-MILITARIST ART
RUSSIAN ART
URBAN ART
PERFORMANCE
SOVIET ART

The article aims to describe how anti-militarist art in contemporary Russia is inscribed in the history of local art, guided by some particularities inherent to the functioning of the art system in a context of censorship and the impossibility of institutional circulation of works, as happened with conceptual art in the Soviet Union, or with the movement called "actionism" in the post-Soviet period. It is also intended to find out how since the beginning of 2022, with the military invasion of Ukraine, the artistic scene has changed in Russia, what were the impacts of repression on the artistic class and how activist artistic making has changed.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

O artigo apresenta algumas reflexões a respeito da produção artística na Rússia contemporânea, no contexto da guerra com a Ucrânia e do recrudescimento da censura e das repressões no país. Um dos temas principais desta análise é a arte antimilitarista de artistas ou coletivos artísticos que realizam ações em espaços urbanos, muitas vezes de forma anônima, com intuito de estabelecer redes de conexão e de apoio mútuo entre aquelas parcelas de sociedade que se opõem direta ou indiretamente à guerra em curso e às políticas do Estado. Objetivo descrever como a arte antimilitarista na Rússia contemporânea inscreve-se na história da arte local, pautada por algumas particularidades inerentes ao funcionamento do sistema artístico em contexto de censura e impossibilidade de circulação institucional das obras, como aconteceu com a arte conceitual na União Soviética (DEGOT 2014), ou com o movimento nomeado de “acionismo” no período pós-soviético (EPSTEIN 2013). Pretendo, também, averiguar como desde o início de 2022 o cenário artístico de resistência se alterou na Rússia, quais foram os impactos da repressão sobre a classe artística e como o fazer artístico ativista se modificou. Este texto é a continuidade das reflexões propostas há dois anos, ainda no início da invasão na Ucrânia, a respeito da arte antimilitarista na Rússia contemporânea (DUNAEVA, MARIANA 2022). Aqui, a ideia é acompanhar os desdobramentos das ações artísticas descritas em 2022 e situá-las numa tradição histórica de arte produzida nos contextos de governos autoritários e de censura.

As ações artísticas de resistência possuem uma longa história na Rússia e podem ser relacionadas, no âmbito da história da arte, aos movimentos como o Não Conformismo, a Arte Informal, ou o Conceitualismo de Moscou, que se dedicaram no período soviético da segunda metade do século XX a dar continuidade às descobertas formais e às aspirações libertárias do movimento das vanguardas (DEGOT 2000; GROYS 2010). As vanguardas artísticas da URSS tornaram-se objeto de censura desde o final da década de 1920 e, principalmente, após a instauração do Realismo Socialista,



Imagem 1. Exposição das Escavadeiras (Bulldozer Exhibition), Moscou, 15 de setembro de 1974. Fonte da imagem: <https://mebstroy.com/galereya/buldozernaya-vystavka-v-moskve-1974-97-foto.html>. Acesso em: 1 dez. 2024.

como estilo artístico oficial e único do Estado (GRAY 1986, BORTULUCCE 2008, VILLELA 2024). No entanto, apesar das repressões e da censura às obras, alguns artistas da vanguarda sobreviveram e continuaram atuando, seja em docência formal ou informal, seja em ateliês frequentados por um público restrito, seja estabelecendo círculos intelectuais de difusão de ideias, direcionados às pessoas de confiança. Houve, portanto, a continuidade de elaboração formal, teórica e prática entre as vanguardas históricas e os movimentos de arte contemporânea, atuantes na URSS na segunda metade do século XX, apesar de seu caráter não oficial e clandestino. Artistas Não Conformistas realizavam intervenções nos espaços urbanos, como forma de estabelecimento de contato com o público geral, já que não possuíam acesso às instituições artísticas oficiais. Um dos principais marcos deste momento, a “Exposição das Escavadeiras”, uma tentativa de estabelecimento do diálogo com um público mais amplo, aconteceu em setembro de 1974, em Moscou (Imagem 1). A exposição foi organizada por artistas Não Conformistas num terreno baldio num dos bairros periféricos da cidade e atraiu um público considerável, porém, passadas algumas horas desde seu início, o governo ordenou que as máquinas de construção fossem usadas para dispersar as pessoas e destruir as obras.

Em sua recente monografia, Mary A. Nicholas (2024) apresenta a história de um dos principais movimentos da arte contemporânea e Não Conformista soviética, o Conceitualismo Moscovita¹. Um movimento jamais apoiado pelas instituições estatais e, por vezes, perseguido por estas; lembrando que na URSS não existiam as instituições artísticas independentes do Estado. O caráter Não Conformista da arte - de oposição ao estilo artístico hegemônico, o Realismo Socialista, aquele imposto pelo regime político soviético – repercutia no modo de circulação das obras, assim como no seu caráter experimental e irônico.

Vejam os a descrição de uma das obras mais icônicas deste movimento (Imagem 2) por Nicholas (2024: 3), logo nas primeiras páginas de seu recente estudo:

Official art in the late Soviet Union still primarily meant the medium of painting, specifically Socialist-Realist-inspired canvases. Painting held prominence even in the “underground” world of nonconformist art, a fact that helped set the performance of the Nest’s Art to the Masses (Iskusstvo v massy) on that summer afternoon in 1978 decisively apart from other unofficial art of the era <...> As Susan Reid notes, the Cold War conflict between the Soviet Union and the West “found its cultural expression in the confrontation between realism and modernism.”² Yet Art to the Masses boldly synthesized the antagonistic traditions of Soviet agit-prop and Abstract Expressionism, uniting customs that divided the polarized art world as much as political ideologies divided the world of diplomacy. Its genre was the political banner, or transparent, a large stretch of fabric mounted on two long poles carried by participants in official Soviet parades and demonstrations. Public demonstration of the work was essential. Art to the Masses nevertheless conveyed an unorthodox message in its white text on the familiar Soviet-red background. The text is a quotation, but rather than Vladimir Lenin or Leonid Brezhnev, Kline’s Accent Grave from 1955 provides the unexpected subtext.

Nicholas considera *A arte às massas* uma obra exemplar do Conceitualismo Moscovita e de toda a arte Não Conformista soviética em sua vertente pós-moderna, justa-

1. Outra referência importante sobre o assunto é o livro *Conceitualismo Moscovita*, publicado em russo, em 2005. O livro, organizado por Ekaterina Degot e Vadim Zakhárov, traz textos de, por exemplo, Groys e Kabakov, e elenca os principais artistas do movimento, apresentando suas obras. DEGOT, Ekaterina; ZAKHAROV, Vadim (org.). *Conceitualismo moscovita*. Moscou: Editora WAM, 2005 [Este livro pode ser consultado em: https://archive.org/details/moskovsky_kontseptualizm/page/n5/mode/2up?view=theater Acesso em: 1 de dezembro de 2024.

2. Susan Reid, “(Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw,” in *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, edited by Jerome Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, and Piotr Piotrowski (Budapest: Central European University Press, 2015), 269. Apud Nicholas 2024.

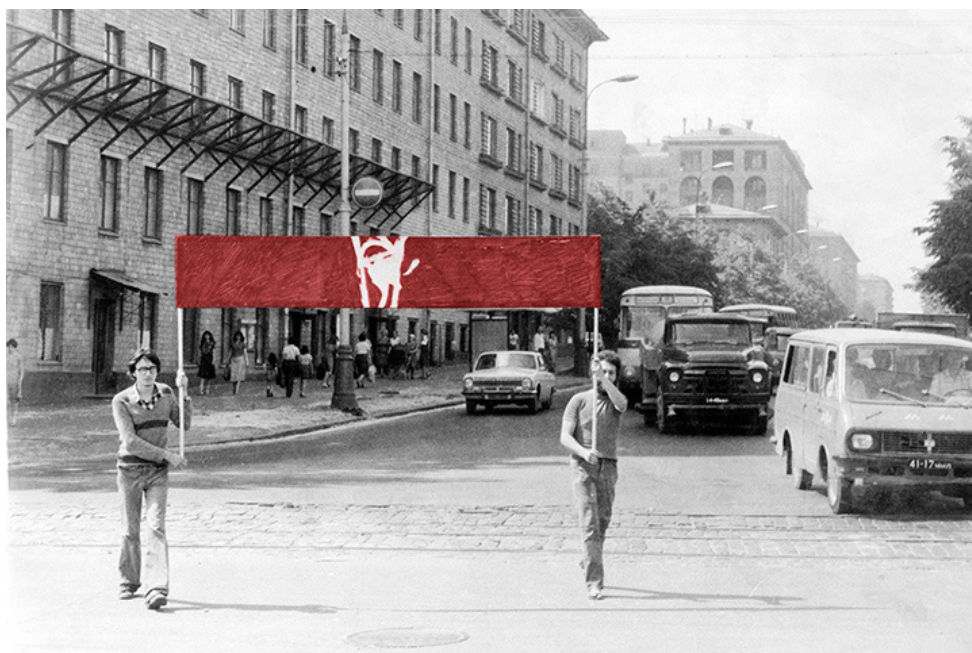


Imagem 2. O Ninho (Donskoy. Roshal. Skersis), A arte às massas, 1978. Fotografia colorida à mão. 70 × 90 cm. Fotografia de Valentin Serov. Cortesia de Victor Skersis. Fonte: Nicholas 2024, p. 3.

mente por enfatizar sua função comunicativa e sua condição libertária (mesmo que às duras penas) e experimental, devido ao seu posicionamento “fora” de ambos os sistemas artísticos dominantes da época: o Realismo Socialista, por um lado, e a arte contemporânea da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, por outro. Uma faixa vermelha exposta no espaço público foi automaticamente “lida” pelos transeuntes soviéticos como um slogan político, mesmo absurdista e incompreensível; sendo que todos os slogans naquele momento havia tempo não correspondiam nem à realidade contemporânea, nem às expectativas do futuro. A função comunicativa do aparelho governamental, elaborada, primeiramente, em sua grandiosidade onipresente na *Torre do III Internacional* de Tatlin, possuía, no final dos anos 1970, um viés absurdista. As manchetes dos jornais anunciando recordes e mais recordes, as longas aparições televisivas do chefe do Estado caduco, com seus pronunciamentos verborrágicos e vazios de sentido real, formavam um ecrã permanentemente presente na vida diária da população, porém, sem a correspondência direta com o dia a dia. Da mesma forma, as manifestações massivas em datas festivas, na União Soviética da década de 1970, nada mais eram que ritos coletivos obrigatórios, sem envolvimento afetivo algum de cidadãos. Os corpos marchavam juntos sob a batuta dos governantes, as almas – ausentes. Do lado oposto da cortina de ferro, apesar do ímpeto das revoltas francesas de 1968, seria inimaginável uma tela abstrata ser levada às massas como forma de protesto ou como uma declaração política. O abstracionismo dominava as galerias, a arte pública distinguia-se por seu caráter literal e figurativo.

Interessante comparar *A arte às massas* (Imagem 2) com a obra recente do artista Artyom Loskutov (1986) *Batidos todos os slogans*³ (Imagem 3). O jovem artista russo foi um dos idealizadores das Monstrações, importante movimento artístico-político, jocosos, irreverente e atual, que, a partir dos anos 2000, tomou conta, primeiro, das ruas de Novossibirsk e, depois, de outras cidades da Rússia. Em datas festivas, como,

3. A série de quatorze telas pode ser conferida em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10232471890675327&set=pcb.10232471967517248>. Acesso em: 1 de dezembro de 2024.



Imagem 3. Loskutov, Artyom. Obra da série Batidos todos os slogans (7 de novembro de 2024). Técnica de pintura em tela com o cassetete (em russo, dubínopis'). No texto coberto pela tinta lê-se "Não à guerra". A obra faz a referência direta às edições contemporâneas na Rússia no contexto da censura estatal, quando partes de textos são cobertas com a tinta preta pelos censores. Fonte: página do artista na rede social Facebook <https://www.facebook.com/artemloskutov>. Acesso em: 1 dez. 2024.

por exemplo, o 1º de maio, Loskutov chamava as manifestações com os slogans absurdistas e poéticos; com o tempo, os eventos tornaram-se conhecidos e juntavam cada ano mais gente. Ao contrário das manifestações oficiais organizadas pelos partidos políticos, sindicatos e movimentos sociais, as Monstrações artísticas destacavam-se pelo seu humor e pela denúncia do caráter espetacular das marchas tradicionais. Portavam-se as bandeiras com as expressões “Para quê?”, “Afinal, haverá neve?”, “A vida não me preparou para isto” e inúmeras outras contendo as referências bem-humoradas, de teor existencialista e de bom grado compreendidas pelo público. Um movimento carnavalesco, de inspiração situacionista e inimaginável na Rússia de hoje; não obstante, Loskutov, atualmente, é um artista emigrante.

Em *Batidos todos os slogans*, Loskutov remete à história da arte soviética: evoca o suprematismo de Malévitch numa tela em preto e branco e aparentemente abstrata, referencia o conceitualismo moscovita tanto por se aludir aos cartazes nas manifestações, quanto pela referência à censura do Estado, e, além disto, cita sua própria obra do período pós-soviético. Esta reatualização contemporânea tanto da arte dos artistas da vanguarda, notoriamente envolvidos em movimentos de oposição ao autoritarismo, seja este estético ou político, quanto da arte conceitual do período soviético e restrita à dissidência, faz parte do debate atual sobre o contexto mais amplo de (im)possibilidade de criação artística no contexto de censura, perseguição política e migração forçada.

Uma outra obra importante da arte Não Conformista soviética (Imagem 4) ganhou as releituras significativas nos últimos anos.

A obra de Volkov e Rybakov, de 1976, inaugurou uma vertente mais politizada da arte Não Conformista na URSS. A inscrição foi realizada no marco histórico da cidade, na frente das sedes do governo e do Palácio do Inverno (o museu Hermitage). O julgamento dos artistas tornou evidente o caráter repressivo do sistema soviético; os slogans sobre a liberdade só deveriam existir se fossem proferidos pelas instâncias governamentais, mas seriam considerados afrontas se fossem de autoria individual.

4. Uma breve descrição deste processo judicial pode ser encontrada na versão em inglês do sítio da Crônica dos eventos correntes, importante publicação dos dissidentes soviéticos: <https://chronicle-of-current-events.com/2024/04/28/the-trial-of-volkov-rybakov-march-1977-44-2/>. Acesso em: 1 dez. 2024.



Imagem 4. Rybakov, Yuli; Volkov, Oleg. Vocês crucificam a liberdade, mas a alma humana desconhece grilhões. 3 de agosto de 1976. São Petersburgo (na época, Leningrado). Graffiti com tinta branca no muro da Fortaleza de Pedro e Paulo, a antiga prisão imperial. As letras da inscrição permaneceram por algumas horas cobertas com os caixões, emprestados de uma agência funerária próxima pelos agentes policiais. Os artistas, autores da obra, foram incriminados pela justiça soviética e receberam penas de 6 e 7 anos de prisão. A frase da inscrição fez alusão ao famoso poema de Aleksandr Púchkin homenageando a revolta Dezembrista de 1825 (em 1975, comemoraram-se os 150 anos do evento)*. Fonte da imagem: HÖLLER 2016.

5. O caso mais emblemático da retomada de censura na Rússia contemporânea e a que ganhou ampla repercussão internacional, foi o julgamento das integrantes do grupo artístico Pussy Riot após a performance Punk Prayer realizada na Catedral de Cristo Redentor, em Moscou, em 2012. As integrantes do grupo foram condenadas a dois anos de prisão.

6. FSB, sigla para Serviço federal de segurança, principal instância repressiva da Rússia, anteriormente conhecida como a KGB.

7. Vídeo da ação: https://www.youtube.com/watch?v=kMXQ3U3FSyw&feature=emb_i m p _ w o y t & a b _ channel=PikeRecords.

8. Sobre Dmitri Prigov ver, por exemplo: Nicholas M. A. Dmitriy Prigov and the Russian Avant-Garde, Then and Now / M. A. Nicholas // *Russian literature*. – 1996. – No. 39. – S. 13–34. Nicholas M. A. “Éto odna kaša”: Word as Image in Work by Dmitriy Prigov // M. A. Nicholas // *Russian Literature*, Volume 76, Issue 3, October 2014, p. 361-380.

9. Prigov ainda foi reverenciado e referenciado pelo grupo artístico Pussy Riot em sua performance durante a final da Copa mundial de futebol, em Moscou, em 2018. A performance Policial adentra o jogo (2018) pode ser conferida aqui: https://www.youtube.com/watch?v=7zQGV7XBkLE&list=PL0NKMJYMKLy0EktSqD7y9BCrniE0mqvCy&index=3&ab_channel=PussyRiot. Acesso em: 1 dez 2024.

10. Em 2010, o Grupo Voiná recebeu o prêmio do Concurso Nacional de Arte Contemporânea da Rússia “Inovação” pela ação *Caralho aprisionado* por FSB. O prêmio foi doado pelo grupo à associação inter-regional de direitos humanos “Ágora”, que se dedicava à defesa das vítimas da repressão política no país.

11. Leonid Nikoláev (1983-2015), conhecido como Lionya Ióbnutyi, morreu tragicamente durante um acidente de trabalho nos subúrbios de Moscou. Um dos principais idealizadores e lideranças do Grupo Voiná, optou pela clandestinidade dentro do país, em vez de emigração, passando a viver e a trabalhar em condições de grave precariedade.

Passados um pouco mais de dez anos, a URSS cessou de existir, o funcionamento do sistema artístico mudou drasticamente, e por um período do tempo, durante a década de 1990, a censura estatal foi abolida. Porém, a partir do início do século XXI, as instâncias de repressão governamental passaram novamente a censurar as criações artísticas⁵.

A obra de 1976 foi referenciada pelo Grupo Artístico Voiná em sua ação *Caralho aprisionado pela FSB*⁶ (2010) (Imagem 5)⁷ e, posteriormente, foram realizadas duas releituras mais diretas – em 2016, pelo artista Timofei Radya, e, recentemente, em 2024, pelo movimento anônimo da arte, o Pequeno piquete.

O Grupo Artístico Voiná (“guerra” em russo) foi um dos coletivos acionistas mais influentes nas primeiras duas décadas do século XXI, na Rússia. Suas ações artísticas – as performances e as intervenções urbanas – marcaram a cena cultural e política do período. As primeiras ações deste grupo foram fortemente influenciadas pelo trabalho conjunto com um dos principais expoentes do Conceitualismo Moscovita, o poeta e artista visual Dmitri Prigov (1940 – 2007)^{8,9}. Os trabalhos artísticos do Grupo Voiná tiveram ampla repercussão tanto no espaço público quanto estritamente no campo da arte: a ação da Imagem 4 recebeu o maior prêmio local de crítica de arte¹⁰. Apesar do reconhecimento pelo sistema artístico, após as ações seguintes, os artistas do grupo acabaram sendo alvos de perseguição legal e tiveram que passar à situação de clandestinidade, integrantes do grupo sendo levados à morte ou ao exílio¹¹. Algumas e alguns integrantes do Grupo Voiná passaram a atuar com o grupo *Pussy Riot*, no contexto de encrudescimento da repressão cada vez maior na Rússia.

Interessante notar o caráter irônico e jocoso da ação artística do Grupo Voina (Imagem 5), em contraposição à seriedade e ao pathos trágico da obra original (Imagem 4). Na primeira década do século XXI, havia certa esperança em relação às possibilidades de um futuro mais democrático no país, expectativas estas enterradas após a eleição presidencial de 2012, quando Putin assumiu novamente o governo e reprimiu duramente as manifestações multitudinárias que contestavam o resultado das eleições e clamavam pelo fim do regime. O apelo à ironia, ou, como diríamos no Brasil, à zoação também foi uma propriedade importante da arte das vanguardas da primeira metade do século XX, principalmente do período de seu maior florescimento, entre 1913 e 1917, apontado como um estágio anárquico e niilista e que possibilitou o surgimento do cubo-futurismo¹² e das obras como o “Quadrado negro” de Malévitch (GURIANOVA 2012).

Uma semelhança notável entre a arte Não Conformista ou as ações de dissidentes na URSS¹³ e as performances do Grupo Voiná e, posteriormente, de outros artistas do acionismo, como o Grupo *Pussy Riot* e o artista Pyotr Pavlensky¹⁴, é que os primeiros e, muitas vezes, únicos interlocutores das ações eram as forças de segurança, os agentes da polícia que chegavam ao local antes do público, prendendo os participantes e apagando os vestígios das intervenções (cobrindo as letras da inscrição mural com os caixões, em 1976, ou retirando o Pavlensky da Praça Vermelha durante a performance “Fixação”¹⁵, em 2013).

No contexto do recrudescimento do autoritarismo do governo de Putin, do aumento drástico do racismo¹⁶, da LGBTQI+fobia, da misoginia e dos feminicídios no país (processos causados, em muito, pela nova legislação, como a “proibição de propaganda gay” (2013)¹⁷ e a “despenalização da violência contra as mulheres” (2017)¹⁸, o acionismo na Rússia será criminalizado. Com o início da invasão na Ucrânia, a situação de perseguição política de artistas dissidentes e que atuam em espaços públicos se

12. Sobre o cubofuturismo, importante movimento artístico da Rússia imperial pré-revolucionária, ver o livro de Camila Gray (1986), traduzido para o português em 2004 (GRAY 2004). Ver também o livro de Benedict Lívchits “O arqueiro de olho-e-meio” (1933), recentemente traduzido para o português, contendo relatos memoráveis do autor participante deste movimento artístico (LÍVCHITS 2021).

13. Por exemplo, em agosto de 1968, oito dissidentes protestaram na Praça Vermelha contra a invasão militar soviética na Checoslováquia. Após minutos de protesto, os manifestantes foram detidos pelas forças de segurança, sofreram graves espancamentos e, posteriormente, foram aprisionados ou forçados a serem internados em instituições psiquiátricas.

14. Pyotr Pavlensky (1984), artista russo, desde 2012 realizou várias performances e intervenções urbanas de grande repercussão. Desde 2017, vive e trabalha em exílio.

15. “Fixação”, performance de Pavlensky de 2013, realizada na Praça Vermelha, em Moscou. Durante a performance, o artista se despiu, sentou e pregou seu saco escrotal nos paralelepípedos da praça.

16. Sobre o racismo e a xenofobia na Rússia contemporânea, ver DUNAIEVA 2013.

17. Em 2013, na Rússia, foi aprovada uma lei nova que passou a punir a “propaganda gay” entre os menores de idade, considerando-se como propaganda qualquer divulgação de informações sobre sexualidades não heteronormativas ou a demonstração pública de homo afetividade. Em 2022, a abrangência desta lei se estendeu a todas as faixas etárias. Em 2023, o “movimento LGBTQI+” foi declarado extremista na Rússia.

18. Em 2017, na Rússia, a violência doméstica passou a ser punida de forma administrativa e não mais criminal.



Imagem 5. Grupo Artístico Voiná. Caralho aprisionado por FSB. 2010. Na imagem, o resultado da intervenção urbana, em São Petersburgo. A ponte com a imagem do falo, de um lado, e o prédio de FSB, de outro. No período de verão, as pontes que cruzam o rio Nievá abrem-se à noite para dar passagem aos navios. Em minutos que precederam o levantamento da ponte, artistas colocaram o desenho, que permaneceu durante toda a noite exposto, já que a parte da ponte não podia ser abaixada até a madrugada. Fonte da imagem: <https://plucer.livejournal.com/>

agrava, levando artistas a adotar as estratégias de anonimato ou exílio. A partir de fevereiro de 2022, qualquer manifestação pública passou a ser criminalizada com as penas prisionais de longos anos. Neste contexto, a releitura da obra da Imagem 4 por Timofei Radya¹⁹ que, em 3 de agosto 2016, passados quarenta anos, “simplesmente” reescreve a frase num dos muros no centro de São Petersburgo, pode ser compreendida como uma homenagem singela e como um alerta sobre a retomada trágica do contexto de censura e de perseguição de livre expressão no país²⁰.

Já a releitura da mesma obra, em 2024, por artista anônimo dentro do projeto Pequeno Piquete (Imagem 6), dialoga diretamente com o contexto de repressão total a qualquer atividade artística, com o teor crítico em relação às políticas do governo²¹. As ações nomeadas de Pequeno Piquete tiveram seu início em 2022 e se espalharam pelas ruas das cidades, sendo divulgadas na internet²².

As microfiguras do projeto Pequeno Piquete, seu tamanho minúsculo em comparação com as construções urbanas e com os transeuntes, remetem ao “poder dos fracos”, sugerindo a possibilidade de surgimento das situações liminares e disruptivas (TURNER 1974), mesmo num contexto da ditadura política. As obras do projeto artístico Pequeno Piquete assemelham-se às mensagens jogadas ao mar numa garrafa, na esperança de encontrar alguma reverberação ao serem notadas; também significam a ausência da concordância total com a invasão militar ao país vizinho. Este projeto é um dos movimentos artísticos antimilitaristas que persiste desde 2022, diferentemente dos outros que, devido à censura e à perseguição, cessaram de existir.

A partir de 2022, quando publicamos o “Breve esboço sobre a arte antimilitarista na Rússia contemporânea”, acompanhamos o destino de artistas, cujas obras havíamos apresentado ao público brasileiro, como exemplos de resistência à ditadura do gover-

19. Timofei Radya, artista contemporâneo da Rússia, de Ekaterimburgo, destaca-se por suas intervenções urbanas e instalações em espaços abandonados nas periferias das cidades – por vezes irônicas e bem-humoradas, por vezes pungentes e dilacerantes. No site do artista podem ser conferidas todas as obras: <https://t-radya.com/> Acesso em: 1 de dezembro de 2024.

20. Esta obra de Radya pode ser conferida em: <https://freedom.t-radya.com/> Acesso em: 1 dez 2024.

21. As intervenções urbanas de pequena escala, do projeto Pequeno Piquete, podem ser conferidas na página de Instagram: @malenkiy_piket Acesso em: 1 de dezembro de 2024.

22. Sobre o Pequeno Piquete em 2022, ver DUNAEVA, MARIANA 2022.

23. Entre inúmeros casos, ver, por exemplo, sobre o artista Pavel Krisevich (2000): <https://paperpaper.ru/en/do-not-retreat-it-brings-us-closer-to-the-future-the-remarkable-story-of-activist-and-prisoner-pavel-krisevich-as-told-by-himself/> Acesso em: 1 de dezembro de 2024.

24. Como, por exemplo, Artyom Loskutov e Daria Serenko.

25. Algumas de suas obras podem ser conferidas em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100012588576269&sk=photos> Acesso em 1 dez. 2024.

26. Diversas ações deste coletivo podem ser conferidas no seu canal no Telegram: <https://t.me/femagaintwar/1384> Acesso em: 1 de dezembro 2024.

27. A divisão do acionismo russo em três ondas foi proposta por MITENKO e SHASSEN (2017).



Imagem 6. As pequenas figuras de massinha posicionadas na frente da Fortaleza de Pedro e Paulo, onde a inscrição de 1976 foi realizada. Na faixa, leiam-se as mesmas palavras: “Vocês crucificam a liberdade, mas a alma humana desconhece grilhões”. Fonte: @malenkiy_piket

no Putin. Nestes dois anos, entre 2022 e 2024, aconteceram as prisões de artistas²³ e muitos foram obrigados a fugir do país e tornaram-se alvos de perseguição criminal²⁴. Uma das principais expoentes da arte antimilitarista, a pintora Elena Óssipova (1945), conhecida pelas exposições de suas obras nas ruas de São Petersburgo, ainda desde as guerras na Chechênia, teve uma piora considerável de condição de saúde e, após a hospitalização em 2024, não pôde mais continuar seu trabalho²⁵.

Além do projeto artístico Pequeno piquete, um dos coletivos surgidos durante a guerra foi a Resistência Feminista Antimilitarista (RFA), que passou a realizar intervenções artísticas urbanas com foco nas denúncias dos crimes de guerra do exército russo e na conscientização da sociedade civil em relação aos crimes contra os direitos humanos na Rússia e na Ucrânia²⁶. Uma das idealizadoras do coletivo, a artista, poeta e escritora Daria Serenko (1993), também teve que optar pela emigração por se tornar alvo de perseguição legal na Rússia. Serenko pertence a, assim chamada, terceira onda do acionismo russo e, antes da guerra, foi criadora da série de performances conhecidas como *Piquetes silenciosos* (Imagem 7) (SIMAKOVA 2016)²⁷:

Quiet Picket, a recent initiative by Darja Serenko, teeters on the verge of artistic intervention and protest action. Every day, Serenko boards public transport (often, the subway) bearing a new placard inscribed with an extensive message. Its purpose is to invite people to engage in a discussion. Serenko thus explores the space of communication itself: the distance between placard and recipient, and how potential interlocutors navigate the distance. So far she has produced fifty-four placards, gone through six markers, and directly communicated with ninety-three people.

O coletivo Resistência Feminista Antimilitarista, composto por dezenas de participantes anônimas, realizou inúmeras ações artísticas em 2022 e 2023, mas teve que diminuir significativamente a frequência destas em 2024, por causa do aumento das repressões do Estado. Em abril de 2024, cessou de ser publicado o jornal “Verdade feminina”, distribuído gratuitamente e de forma anônima diretamente nas caixas de correios, que, além dos textos, trazia também, as reproduções das obras das integrantes do coletivo.

28. Livro originalmente publicado em 1992.

29. Livro originalmente publicado em 1990.

Recentemente, no canal do aplicativo de mensagens Telegram, usado pelo coletivo Resistência Feminista Antimilitarista para a divulgação de suas ações, foi publicada a tradução de um texto de Sarai Aaróni (AARONI 2021), pesquisadora e ativista antimilitarista israelense, que trata da necessidade de assumir o pessimismo perante situações de guerra e de censura por parte dos governos autoritários. A autora pontua a necessidade de assumir os fracassos das ações e das estratégias de resistência, o reconhecimento da impossibilidade, pelo menos a curto prazo, de vitória sobre um adversário potente e a exaustão das potencialidades criativas e artísticas; e contrapõe tais ideias com a existência de certa imposição das atitudes proativas e que vislumbram a esperança e o otimismo, mesmo nos momentos mais sombrios da história. Esta percepção dialoga com a leitura proposta por Jean-Philippe Jaccard (2013) da situação das vanguardas artísticas, quando estas já passam à condição de *underground* no decorrer das décadas de 1920-1930, na URSS. Jaccard discute a difundida ideia sobre a relação entre a modernidade e o progresso (o otimismo das utopias), e demonstra como os modernismos tardios seriam pautados, ao contrário, por uma percepção pessimista sobre a realidade. O autor propõe, então, uma releitura da história da arte das vanguardas, polemizando com as teorias de Groys (2011)²⁸ e Golomstock (2011)²⁹ que sustentam uma continuidade entre as ideologias das vanguardas e do Realismo Socialista (apesar das diferenças formais de estilo), justamente apelando para o caráter utópico e progressista de ambas. Jaccard sugere a presença de um antimodernismo na arte das vanguardas, da crítica às ideias do progresso, que le-



Imagem 7. Daria Serenko durante uma das performances no âmbito do projeto Piquete silencioso. Sentada num dos vagões do metrô moscovita, a artista segura o cartaz com a inscrição: “Assim, nosso Estado fabrica mais um caso de aprisionamento político”. Fonte: Simakova 2016.

30. Um exemplo curioso é o autógrafo de Malévitch, escrito em 1927 no seu livro "O Deus não está detornado: arte, igreja e fábrica" (1922) e presenteado a Kharms: "Vão e parem o progresso!" (JACCARD 1991).

vam ao absurdismo e ao existencialismo, tão presentes na obra de poetas como Daniil Kharms, e na arte Não Conformista soviética, posteriormente³⁰. Kharms e os poetas de seu círculo, foram vítimas das repressões stalinistas e uns dos últimos expoentes das vanguardas; e os artistas Não Conformistas permaneceram por um longo período na informalidade e em situação de restrição da possibilidade de inserção em instituições artísticas, além de, também, serem alvos de perseguição política. Pode-se, assim, traçar a linha proposta por Jaccard até os dias atuais, posicionando artistas e coletivos antimilitaristas contemporâneos sob essa perspectiva de pessimismo e ausência de esperança, por um lado, e, retomando o absurdismo, por outro, sendo herdeiros das vanguardas e dos Não Conformistas, no que diz respeito à história da arte e à postura existencial diante da ditadura.

REFERÊNCIAS

- AARONI, Sarai. Feminist Organizing for Peace. In: MACKENZIE, Megan and WEGNER, Nicole (eds.). *Feminist Solutions for Ending War*. London: Pluto Press, 2021.
- BORTULUCCE, Vanessa. *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- DEGOT, Ekaterina. *A arte russa do século XX*. Moscou: Trilístnik, 2000. [ДЁГОТЬ, Екатерина. *Русское искусство XX века*. Москва: Трилистник, 2000].
- DEGOT, Ekaterina. *A Text That Should Never Have Been Written? E-flux Journal*. Issue #56. June 2014.
- DUNAEVA, Cristina. MARIANA, Fernando. Breve esboço sobre a arte antimilitarista na Rússia contemporânea. In: GOMIDE, Bruno. JALLAGUEAS, Neide (Orgs.). *Ensaio sobre a guerra. Rússia, Ucrânia 2022*. São Paulo: Kinorus, 2022.
- DUNAEVA, Cristina Antonioevna. *Preconceito racial e xenofobia na Rússia contemporânea: os mecanismos da categorização étnica e a dicotomia entre "nós" e "outros"*. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- EPSTEIN, D. Alek. *The Voina Group: Radical Actionist Protest in Contemporary Russia*. In: Dziwiałńska, Marta, Degot, Ekaterina & Budraitskis, Ilya (ed.). *Post-post-Soviet? Art, Politics & Society in Russia at the turn of the decade*. Warsaw: Books, Museum of Modern Art in Warsaw, 2013.
- GOLOMSTOCK, Igor. *Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. New York, N.Y.: Overlook Duckworth, 2011. [2nd ed.]
- GRAY, Camilla. *O grande experimento: arte russa 1863-1922*. [Tradução de Luiz Antonio Pitanga do Amparo]. São Paulo: Worlwhitewall Editora Ltda, 2004.
- GRAY, Camilla. *The Russian Experiment in Art 1863–1922*. London: Thames Hudson, 1986
- GROYS, Boris. *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.
- GROYS, Boris. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. London: Verso Books, 2011.
- GURIANOVA, Nina. *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, c. 2012.
- HÖLLER, Herwig. "Vocês crucificam a liberdade, mas a alma humana desconhece os

- grilhões!”. Primeira ação da arte política na URSS. [ХЁЛЛЕР, Хервиг. «Вы распинаете свободу, но душа человека не знает оков!» Первая акция политического искусства в СССР]. Colta, 4 ago. 2016. Disponível em: <https://www.colta.ru/articles/art/11987-vy-raspinaete-svobodu-no-dusha-cheloveka-ne-znaet-okov>. Acesso em: 1 dez. 2004
- JACCARD, Jean-Philippe. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern, Peter Lang, 1991.
- JACCARD, Jean-Philippe. Les «anti-modernes» au pays des soviets: de l'avant-garde à l'underground. In: La «Seconde culture». La poésie non-officielle de Leningrad dans les années 1970-1980 (dir.: J.-Ph. Jaccard, V. Friedli, J. Herlth), St-Pétersbourg, Rostok, 2013 [«Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы: Материалы международной конференции (Женева, 1–3 марта 2012 г.)/ Сост. и науч. ред.: Ж.-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й. Херльт; Ред.: П. Казарновский. — СПб.: ООО «Издательство “Росток”», 2013].
- LÍVCHITS, Benedict. O arqueiro de olho-e-meio. [Tradução de Bruno Barretto Gomide]. São Paulo: Carambaia, 2021.
- MITENKO, Pavel, SHASSEN, Silvia. A terceira onda do acionismo: a arte da livre ação em tempos de reação. [Третья волна акционизма: искусство свободного действия во время реакции] [Moscou]. Moscow Art Magazine, Edição No 102. 2017. Disponível em: <https://moscowartmagazine.com/issue/60/article/1241>. Acesso em: 1 de. 2024.
- SIMAKOVA, Marina. Darja Serenko's Quiet Picket. [São Petersburgo]. The Russian Reader, 7 mai. 2016. Disponível em: <https://therussianreader.com/2016/05/27/darja-serenkos-quiet-picket/>. Acesso em: 1 dez. 2024.
- TURNER, Victor. O Processo Ritual. Vozes. Petrópolis, 1974.
- VILLELA, Thyago. O caso-laboratório da URSS (1928-1938): arte e farsa de massa; capitalismo e trabalhos forçados. 2024. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2024.

CRISTINA ANTONIOEVNA DUNAEVA

Universidade de Brasília (UnB), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais.
cristinadunaeva@hotmail.com

CURADORIA, COGNIÇÃO E SENSIBILIDADE: EXPOSIÇÕES DE ARTE COM IA

CURATING, COGNITION AND SENSIBILITY: AI ART EXHIBITIONS

Daniel Hora

ARTE GENERATIVA
ESTÉTICA PÓS-DIGITAL
SISTEMA DA ARTE
CONDIÇÃO PÓS-CONCEITUAL

Este ensaio apresenta uma revisão crítica de exposições coletivas recentes dedicadas a projetos artísticos com o uso de inteligência artificial. O trabalho explora aspectos curatoriais da arte contemporânea em mídias algorítmicas, considerando-se três mostras visitadas entre 2023 e 2024, em Barcelona (Espanha), Karlsruhe (Alemanha) e São Paulo (Brasil). A argumentação combina comentários a respeito da observação direta de cada montagem e a reflexão sobre obras selecionadas, em paralelo com a análise de recursos de mediação e material informativo. Com fundamentação extraída da estética e da teoria da arte e mídia, o estudo levanta questões derivadas das articulações entre o caráter cognitivo e sensível nas obras de arte generativas, organizando subsídios para futuras abordagens teóricas e práticas.

GENERATIVE ART
POSTDIGITAL AESTHETICS
SYSTEM OF ART
POST-CONCEPTUAL CONDITION

This essay offers a critical review of recent group exhibitions presenting AI-based art. It explores some curatorial aspects of algorithmic media contemporary art regarding three exhibitions visited between 2023 and 2024 in Barcelona (Spain), Karlsruhe (Germany), and São Paulo (Brazil). The discussion combines comments on the direct observation of each exhibition setup, the reflection on some selected artworks, and the analysis of their mediation resources and informative materials. Drawing on aesthetics and media art theory, this study reveals questions arising from the clashes between cognitive and sensible features in generative artworks, providing insights for future theoretical and practical approaches.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

LINGUAGEM E MATERIALIDADE DO ARTIFÍCIO

Como em outros estágios de confronto sociocultural com as transformações da infraestrutura tecnológica, a produção de arte com recursos de inteligência artificial (IA) suscita impactos sobre a operação estabelecida do sistema das artes. Nesse sentido, o cenário recente de obras desenvolvidas com aprendizado de máquina e algoritmos generativos aponta implicações significativas nas condições de compreensão da obra artística e de sua fruição estética, conforme influências provenientes dos dispositivos técnicos de imagem.

Esse efeito reverbera os impactos da tecnologia sobre a arte como atividade social, como comentado por Walter Benjamin (2017) em referência aos usos da fotografia e do cinema no início do século XX. Mas, em lugar da ascensão do valor expositivo e da percepção distraída derivados da reprodutibilidade mecânica, ou da mobilidade das imagens e do declínio da aura de originalidade do objeto único, desta vez a inteligência artificial eleva o valor performativo e de interatividade característico das obras digitais (DIETZ, 2003). Em razão de sua imensa variabilidade combinatória, os trabalhos em IA se diferenciam a cada observação circunstancial de sua generatividade autopoietica. Pois, com frequência, sua ocorrência se dá apenas em sua ativação voluntária, pela presença ou comportamentos do público, ou em conformidade com fatores sociais ou naturais rastreados automaticamente por sensores eletrônicos e processados como dados.

Esse cenário tecnológico impõe desafios à prática expositiva e à apreensão crítica que com ela se espera despertar, como função constitutiva da arte. Os problemas decorrem dos artifícios desenvolvidos por artistas e curadores para sustentar a existência de peças reconhecíveis como obras de arte, contudo, impregnadas pela aplicação de conhecimentos científicos complexos na manipulação da esfera de signos que mediam a experiência sensório-cognitiva. A fruição das obras baseadas em IA oferece, assim, embates com caixas-pretas, no sentido considerado por Vilém Flusser (2002, 2008). Pois o contato sensorial e cognitivo com os fenômenos de produção (entradas ou *inputs*) e de apresentação (saídas ou *outputs*) são insuficientes para se compreender a sua intrincada operação. Uma operação que não só tem caráter interno, mas também está enredada entre dispositivos e suas respectivas lógicas – o que inclui as interfaces fisicamente apresentadas ao público, além de componentes embutidos na arquitetura da sala de exposição ou aparelhos ausentes, acessados por conexão com suas localizações remotas.

Compõem-se assim artifícios, que iludem no contato imediato, por meio de sua emulação de inteligência, mas também inspiram inquietude em uma observação mais pausada, guiada pela reflexão crítica. Ao lidar com obras baseadas em IA, a curadoria se depara com os desdobramentos de questões da arte contemporânea, apresentadas em compasso com a sua assimilação de objetos, imagens técnicas e suas mídias, como a fotografia, o vídeo, as gravações e sínteses sonoras e os computadores. Isso se observa, sobretudo, pela perspectiva interpretativa de reconhecimento de uma condição pós-conceitual, determinada pela multiplicidade distributiva das situações que materializam, sem cristalizar, as formas de apresentação de cada obra ou, em termos mais adequados, de cada proposição ou projeto (KRYSA, 2006; OSBORNE, 2004, 2014).

Corroborando essa perspectiva, tanto o caráter processual e lógico (inteligível), quanto o aspecto concreto e artefactual (sensível) da arte em inteligência artificial são elementos insuficientes, quando isolados. Pois são tão interdependentes quanto são

quaisquer implementações de software e hardware – embora este ou aquele possam ter mais evidência em diferentes circunstâncias ou abordagens radicalizadoras, como na redução da cultura das mídias a programas ou aplicações guiadas por algoritmos computacionais em Lev Manovich (2013) e a contrastante redução materialista aos fluxos de energia entre componentes integrados em pastilhas semicondutoras em Friedrich Kittler (2020).

Nas proposições poéticas e em suas consequências estéticas, contudo, as relações entre inteligibilidade cognitiva e artificialidade sensível são mais dinâmicas e se entrelaçam com a interação humana, biológica e ambiental – o *wetware*. Nesse sentido, a curadoria de obras de arte baseadas em IA segue lidando com os efeitos culturais de uma relativa desmaterialização da arte, quando esta é entendida como marca distintiva de projetos orientados por sua condição processual ou pós-conceitual. Pois, como se sabe, o termo não significa a anulação completa da necessidade de algum suporte, mas sim a primazia da ideia e da ação (LIPPARD; CHANDLER, 2013), que se articulam em meios mais ou menos contingentes, destinados à ativação participativa e contextual, e passíveis de substituições para contornar sua obsolescência ou viabilizar sua adequação a contextos diversos.

Em sintonia com as origens e desdobramentos da produção digital, os meios da arte em IA são, portanto, inespecíficos em termos ontológicos – situam-se em uma condição pós-meio (KRAUSS, 2000) em que a obra extravasa os limites de suas qualidades objetivas. A escolha não essencialista do meio facilita uma determinada instanciação (ou instalação) de sua concepção performativa. Porém, por essa viabilização permutável, mas necessária, os meios adotados são também específicos segundo os termos sócio-históricos que condicionam cada experiência estética da obra. São dispositivos ou suportes técnicos (KRAUSS, 2011) de instanciação inaugural para determinado público e situação expositiva, cuja reprodutibilidade não está sempre garantida. Sua instabilidade decorre das variações tecnológicas que marcam uma temporalidade histórica industrial – ou uma pós-história, devido às capacidades cumulativas e recombinantes de armazenamento e processamento informacional dos aparelhos (FLUSSER, 2013).

Decorrentes da adoção ou do paralelismo da arte contemporânea com a expansão das mídias, as rearticulações entre corporificação e conceitualização reverberam na curadoria de exposições de obras digitais (PAUL, 2008), com seus efeitos alcançando a produção em inteligência artificial. Para uma abordagem parcial deste tema, apresentam-se a seguir três projetos de curadoria de abrangência internacional, visitados entre dezembro de 2023 e agosto de 2024. Os casos correspondem às exposições *IA: Intel·ligência artificial*, apresentada pelo Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (IA, 2024; CCCB, 2024); *(A)I Tell You, You Tell Me*, organizada pelo Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe ([A]I, 2024; 2024c), na Alemanha; e *QUBIT AI*, 25ª edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica (FILE, 2024a, 2024b), em São Paulo.

Dentre os possíveis aspectos de reflexão crítica, destacam-se aqui três eixos argumentativos. De início, examina-se a ênfase no caráter didático voltado à mediação sobre a ciência e tecnologia e seus lastros culturais historicamente estabelecidos. Em seguida, analisa-se a proposição curatorial investigativa em torno dos desdobramentos mais imediatos da inteligência artificial no sistema da arte. Por fim, considera-se a abordagem da complexidade científica das pesquisas mais avançadas sobre a computação quântica, que predizem tendências para o uso da inteligência artificial no futuro.

Os três percursos escolhidos reiteram fatores de retenção histórica, atualidade exploratória e prospecção especulativa que impactam a inserção das linguagens e materialidades dos artifícios digitais no sistema da arte, a partir do conceitualismo, (neo)concretismo e a estética de sistemas, nas célebres mostras *Cybernetic Serendipity* (curada por Jasia Reichardt, no Institute of Contemporary Arts de Londres, em 1968); *Software – Information Technology* (curada por Jack Burnham, no Jewish Museum de Nova York, em 1970); as cinco edições de *Nove Tendencie* (organizadas em Zagreb entre 1961 e 1973, cidade da hoje extinta Iugoslávia); e *Arteônica* (curada por Walter Cordeiro, na Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo, em 1971).

Os mesmos fatores são ainda transversais à apresentação da arte digital vinculada à divulgação da pesquisa prática e teórica a seu respeito, em festivais como *Ars Electronica* (iniciado em 1979, na Áustria), *International Symposium on Electronic Art* (com edições em vários países desde 1990), e *transmediale* (organizado desde 1988 na Alemanha). No Brasil, inclui-se nesse gênero o já mencionado FILE e as seis edições de *Emoção Art.ficial*, promovidas entre 2004 e 2012 pelo Itaú Cultural. Em paralelo às curadorias específicas, esses antecedentes incluem apartados em mostras abrangentes como a décima *documenta* de Kassel, em 1997, a 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, e as bienais do novo iorquino Whitney Museum, a partir de 2000.

Por fim, há os impactos das aproximações e choques entre o sistema artístico e a internet, desde as práticas autônomas organizadas por artistas na web, em meados dos anos 1990, até os projetos que estabelecem vínculos entre as dinâmicas de transmissão da imagem on-line e as instalações em galerias e museus, a partir do final da primeira década dos anos 2000. São exemplos desse momento pós-digital a bienal internacional *The Wrong*, iniciada em 2013 com mostras virtuais e físicas, e a coletiva *Net Art Anthology*, apresentada entre 2016 e 2019 na plataforma Rhizome e New Museum of Contemporary Art, em Nova York.

DADOS VASTOS, ARQUIVOS E ARQUEOLOGIA DA MÍDIA

Um interesse antológico rondava a ampla variedade de peças expostas em *IA: Intel·ligência Artificial*. A mostra em Barcelona trouxe à tona um impulso de inventário científico e cultural em torno dos algoritmos, sintoma de um mal de arquivo, no duplo sentido apontado pelo termo (DERRIDA, 1995) – o sentido sequencial, das origens tecnológicas, e o sentido imperativo, do que com ela se propõe a organizar. Uma propensão semelhante àquela que originou o atual sistema (operacional) das artes, materializado ao longo da história por artifícios como gabinetes de curiosidades, bienais, feiras universais, museus e os festivais de mídia. Inclinação que também propiciou modalidades de criação metas operativas, ressaltadas pelo conceitualismo, crítica institucional ou a chamada virada arquivística observada desde a década de 1990 (CALLAHAN, 2024; FOSTER, 2004; GUASCH, 2013).

IA: Intel·ligência Artificial demonstrou essa mania arquivística atribuída aos artefatos treinados com vastos bancos de dados e as funções generativas que emergem de suas computações. No *Centre de Cultura Contemporània* de Barcelona, agrupou-se um conjunto extenso e abrangente de elementos ligados à pesquisa e implementação de algoritmos, bem como seus reflexos nas produções artísticas de múltiplas linguagens. Com sua seleção de obras e documentação científica, a exposição assumiu uma temporalidade ancorada na atualidade, envolvendo os modelos de lingua-



Imagem 1. Vista de área informativa da exposição IA: Inteligência Artificial no CCCB. Fotografia disponível no site e cedida pela instituição. Fonte: CCCB, 2023 / CC BY-SA-NC: Aleix Plademunt.

gem de grande escala e as discussões, sobretudo éticas e ecológicas, em torno dos impactos da tecnologia. Mas, em contrapartida, em um gesto foucaultiano de arqueologia (ou anarqueologia) da mídia (PARIKKA, 2012), recuperaram-se antecedentes técnicos e ficcionais inusitados, inclusive, com um viés multiculturalista que abraçou conhecimentos e imaginários da tradição e da atualidade oriental, como linhagem concorrente, mas em diálogo com a narrativa eurocêntrica da inteligência artificial.

A exposição ocupou um andar do CCCB, além de intervenções em outras áreas do seu edifício e website. No espaço principal, apresentou-se uma série de ambientes contíguos, percebidos como áreas demarcadas com focos de iluminação, divisórias e mobiliário. Em cada etapa, a visita se deparava com textos de parede referentes a seções e subseções. As etiquetas ao lado de objetos continham informações gradualmente aprofundadas acerca das proposições e leituras curatoriais, tratando de forma indiferente projetos artísticos e réplicas e originais de aparelhos tecnológicos, eletrodomésticos e brinquedos, linhas de tempo (imagem 1), infografias e peças didáticas, videodocumentários e materiais impressos.

No CCCB, a curadoria da mostra foi assinada pelo músico, escritor e curador catalão Lluís Nacenta, com a assistência científica do conterrâneo Jordi Torres. O projeto expositivo foi a quinta itinerância da mostra original apresentada em 2019 no Barbican Centre de Londres, com curadoria dos britânicos Suzanne Livingston e Luke Kemp e da japonesa Maholo Uchida. Ao longo dos anos, a exposição havia sido remontada em Groningen (Países Baixos, 2019-2020), Liverpool (Reino Unido, 2021), Guangzhou (China, 2022) e A Coruña (Espanha, 2022-2023).

No campo das artes visuais, o conjunto exposto demandava uma fruição panorâmica ou exaustiva. O público era levado a decidir entre uma apreciação mais lúdica e

sensorial ou um consumo mais atento e intelectual de dezenas de trabalhos, incluindo 25 instalações interativas. Os projetos eram assinados individualmente ou em grupo por 26 participantes trazidos da mostra original, além de 45 inclusões específicas da montagem catalã. Nesse conjunto, incluíam-se os estadunidenses Memo Akten e Lauren McCarthy, os britânicos Anna Ridler e Jake Elwes (Reino Unido), a chinesa radicada nos EUA Weidi Zhang, e as espanholas Maria Arnal, Carme Puche Moré e coletivo Taller Estampa. A produção da mostra envolveu parcerias com centros de pesquisa e inovação como Barcelona Supercomputer Centre, Axolot.cat, Music Technology Group (Universitat Pompeu Fabra), Artificial Intelligence Research Centre (Universitat Autònoma de Barcelona) e Massachusetts Institute of Technology (EUA).

Como na montagem original londrina, a itinerância no CCCB se estruturou em quatro seções. *Mundos de dados* ressaltou como o desenvolvimento recente da inteligência artificial reflete o papel indispensável dos bancos de dados de larga escala, recolhidos dos dispositivos conectados de uso cotidiano, como celulares, em uma dinâmica de participação dos seus usuários geralmente inconscientes. As obras desta seção indicam como o processamento desses dados pode levar a respostas a problemas que seriam impossíveis de se obter sem as máquinas, mas também gera resultados que reiteram estigmas e exclusões sociais.

Máquinas que pensam confrontam as peculiaridades cognitivas humanas e das máquinas, abordando situações de cooperação ou competição. Para além do espelhamento ou assimilação do hibridismo cibernético pavimentados pelos cientistas Ada Lovelace, Charles Babbage e Alan Turing, notava-se nas obras a exploração das margens de incompreensão entre o orgânico e o artificial, com a abertura de um espaço crítico para o tratamento de questões contemporâneas.

O sonho da IA abordou os antecedentes culturais de seu desenvolvimento. Neste segmento, diferentes temas foram considerados, com destaque para a alquimia, a literatura gótica, as figuras folclóricas do Golem judaico e o Kami do xintoísmo japonês. Por fim, *Transformação permanente* se dedicou à especulação sobre futuros avanços e implicações sociais e legais da inteligência artificial. A arte era então entendida como laboratório estético, para o comentário sobre a situação e as perspectivas de desdobramentos da tecnologia.

Ao longo dessas quatro seções e seus respectivos subtópicos, a curadoria propôs ao público um percurso entremeado por obras, painéis informativos e documentários em vídeo, artefatos originais e réplicas de equipamentos. Os trabalhos de arte pontuam cada aspecto temático, ao mesmo tempo, em que se situavam em linhas discursivas transversais, relacionando-se com as diferentes questões do conjunto da mostra.

Logo de início, encontrava-se Ray, instalação interativa de Weidi Zhang (2021). O projeto conjugava a dinâmica operativa dos diagnósticos por radiografia com a sutileza onírica dos *rayogramas* do dadaísta e surrealista estadunidense Man Ray – fotografias obtidas com papéis fotossensíveis parcialmente cobertos com objetos e expostos diretamente à luz, sem o uso de câmeras. Na obra, essa estética se materializava em imagens fluidas com legendas dispersas, que traduziam o corpo do visitante, a partir dos rostos capturados por visão computacional, processados por redes neurais adversárias treinadas com 3 mil pares de *rayogramas* e retratos.

A diferença cognitiva entre humanos e máquinas também se manifestou na série *Learning to See* (imagem 2), de Memo Akten (2017), artista e pesquisador turco radicado em Los Angeles. Na instalação, redes neurais analisavam a captura de uma



Imagem 2. Vista da instalação interativa *Learning to See*, de Memo Atken (2017). Fotografia disponível no site e cedida pela instituição. Fonte: CCCB, 2023 / CC BY-SA-NC: Aleix Plademunt.

câmera apontada para uma mesa coberta de objetos cotidianos. A partir da manipulação dos objetos pelo público, um sistema de redes neurais treinadas com centenas de milhares de dados referentes aos elementos naturais gerava composições correspondentes à interação, substituindo os elementos presentes por ondas, nuvens, fogo, flores, céu e cosmos.

Em outra direção, a colaboração entre o humano e a máquina se apresentou em obras como *Maria CHOIR*, da cantora e compositora catalã Maria Arnal (2023-2024). A instalação interativa proporcionava a experiência de treinamento coletivo de um modelo sintético baseado na voz de Maria Arnal. Seu vocal sintético se harmonizava em tempo real e de modo evolutivo com os timbres do público, segundo a interação dos visitantes convidados a cantar livremente na sala equipada com microfones e ocupada ao fundo pela projeção de um avatar animado por inteligência artificial, criado em colaboração com JP Bonino, estúdio axolot.cat, Iván Paz e Lina Bautista.

Em outro conjunto da mostra, obras não interativas demonstravam as margens de equívoco, estranhamento e exclusão social no material obtido com inteligência artificial. *My World*, da catalã Carme Puche Moré (2023) apresentava uma espécie de documentário audiovisual a respeito do viés patriarcal e colonialista da produção de imagens por texto, com base no uso de modelos de difusão latente capazes de gerar elementos a partir de dados fornecidos ao aprendizado de máquina. Ao apresentar uma sequência de comandos que partiam de uma ideia geral para opções mais específicas, a obra salientava como o processamento probabilístico reverberava as representações predominantes e marginalizadas de pessoas que poderiam desempenhar profissões como a medicina. Ao longo do vídeo, o público poderia seguir a sequência de instruções específicas necessárias para se obter a representação de mulheres ne-

gras e maduras, em lugar de homens brancos e jovens. Com isso, a artista indicava como as palavras escolhidas poderiam contribuir para se estabelecer um imaginário mais inclusivo.

Por sua vez, o vídeo *The Zizi Show* do britânico Jake Elwes (2020) jogava com as capacidades e limitações das imagens falsas obtidas por aprendizado profundo de máquina, as chamadas *deep fakes*. Parte da série *The Zizi Project*, iniciada em 2019, o trabalho apresentava um palco virtual em que se observava um espetáculo de cabaré de *drag queens*, com imagens processadas a partir de gravações com pessoas reais. Os corpos gerados por redes neurais refletiam as dificuldades dos sistemas computacionais no reconhecimento de identidades trans e *queer*, problema decorrente das representações distorcidas e carregadas de vieses heteronormativas, contidas nos dados empregados pelas IAs. A obra fazia, então, referência à diversidade como elemento comunitário e criativo, além de sugerir uma reivindicação da tecnologia para além dos usos exploratórios e conformados a regras sociais dominantes.

IMAGENS TÉCNICAS E OPERATIVAS: INTERAÇÃO E CAIXA-PRETA

Assinada pelo britânico Alistair Hudson e os alemães Clara Runge e Philipp Ziegler, a curadoria de *(A)I Tell You, You Tell Me: Three Encounters for Humans / Machines* apostou por um formato sucinto, sem o vasto inventário de objetos culturais ou a estrutura didática da montagem do CCCB. Com apenas três instalações expostas, as informações contextuais da mostra ficaram reservadas aos poucos textos de parede, além das sinopses nas etiquetas de cada obra e o folheto elaborado como guia de visitação (ZKM, 2024c). Não havia aparelhos ou réplicas informativas, tampouco a atuação ostensiva de mediadores do setor educativo.

O centro de arte pareceu, então, dirigir o seu discurso a um público bem-informado, tanto sobre como opera o aprendizado generativo computacional, quanto sobre os temas da arte e a mídia abordados pela instituição fundada em 1989, considerada como uma “Bauhaus digital” por quem a dirigiu entre 1999 e 2023, o artista, curador e teórico austríaco Peter Weibel (ZKM, 2024a). O que a mostra colocava em pauta para o seu visitante era o relacionamento entre pessoas e máquinas, sublinhando sobretudo às margens de sua mútua compreensão e incompreensão, sua utilidade e sua imprevisibilidade.

Nesse sentido, alguns conceitos poderiam ser observados no folheto da mostra. Entre eles, havia a referência à caixa-preta, indicada como a complexidade e opacidade dos processos por trás de entradas e saídas dos sistemas. No contexto curatorial da exposição, a expressão foi associada à ciência da computação, com uma conotação parcialmente contemplada no campo ampliado do uso de aparelhos geradores de visualidades pautadas pelo conhecimento científico, conforme Vilém Flusser (2002, 2008), autor checo-brasileiro sobre o qual o ZKM já realizou projetos expositivos e bibliográficos (2017, 2015).

Por outro lado, como também seria possível deduzir da argumentação curatorial em torno da inteligência algorítmica, as imagens técnicas de Flusser seriam apenas o lado humano da questão. Em paralelo, estaríamos diante da ascensão das chamadas imagens operativas, capturas do mundo específicas ou, mesmo, exclusivas ao funcionamento interno das máquinas, o seu modo de assimilação e integração abstrata, velada e mistificadora (FAROCKI, 2004; HOEL, 2018).

Três ambientes demarcados por paredes divisórias abrigavam as instalações apresentadas em Karlsruhe. No primeiro espaço, o coletivo radicado em Karlsruhe robotlab (2024) apresentou *AEIOU*, uma instalação dedicada a investigar a conjugação entre robótica e inteligência artificial. O título da obra fazia referência às vogais do alfabeto, ao mesmo tempo em que apontava uma sigla para as inteligências Artificial e Emocional, o *Input* e *Output*, e o público participante – indicado pela letra U, em razão da pronúncia equivalente a *you* (você) em inglês.

Duas máquinas com braços mecânicos escreviam com grânulos de plástico azul sentenças generativas sobre duas longas esteiras de transporte de objetos. Em seu movimento cíclico, uma esteira apagava os seus textos, despejando os grânulos para alimentar a escrita sobre a outra esteira, em uma ação recíproca. As frases eram compostas a partir de citações de textos teóricos sobre robótica, com resultados inusitados que retroalimentavam o sistema. O público era convidado a participar no processo com a submissão de suas opiniões sobre os discursos.

O segundo espaço da exposição foi dedicado ao trabalho *Flatware, Hardware, Software, Wetware*, concebido pelo Hertzlab (2024), departamento de pesquisa do próprio ZKM, com as colaborações de Yasha Jain, Bernd Lintermann, Tina Lorenz e Dan Wilcox. A instalação interativa propunha uma dinâmica mutante de produção das chamadas “etiquetas de parede baseadas em IA”, desenvolvidas como parte do projeto de pesquisa *intelligent.museum* (ZKM, 2024b). Circuitos eletrônicos (*hardware*), programação (*software*) e interação do público (*wetware*) se integravam para disparar o sistema generativo de descrições de peças da coleção do ZKM dispostas nas paredes – denominadas então como *flatware*.

A instalação sugeria uma experiência de metalinguagem curatorial, reunindo pinturas e desenhos manuais ou assistidos por computador, gravuras, fotografias, colagens e obras cinéticas, de artistas diversos como John Cage, Lynn Hershman Leeson,



Imagem 3. Vista da instalação interativa *AEIOU*, do coletivo robotlab (2024). Fonte: ZKM, 2024 / © 2024, robotlab, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, foto: Chiara Bellamoli.

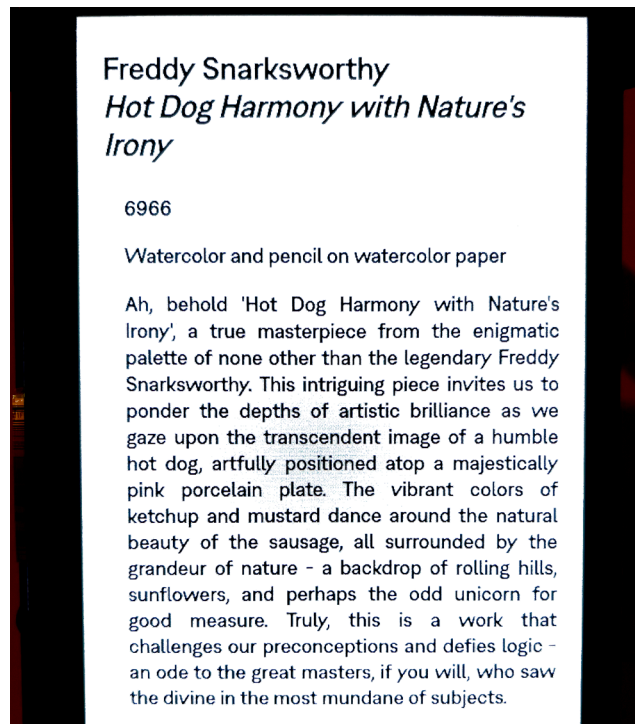


Imagem 4. Etiqueta generativa na exposição A(I) Tell You, You Tell Me, ZKM | Hertzlab (2024). Fonte: © Dan Wilcox, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe.

Frieder Nake, Jean Tinguely e Wolf Vostell. Os textos generativos sobre as obras apareciam em etiquetas eletrônicas na parede. Para visualizá-los, cada visitante deveria portar um cartão com chip de identificação por radiofrequência (RFID), de modo semelhante à abertura da porta de um quarto de hotel.

Em uma estação disposta no espaço expositivo, era possível personalizar alguns parâmetros qualitativos dessas chaves, influenciando no tipo de interpretação computacional das obras. Em um dos exemplos, os conteúdos criados a respeito do óleo sobre tela intitulado *Der romantische Imperativ*, de Werner Büttner (2007) apontavam atribuições a títulos alternativos e autorias fictícias (como Vicent Van Ketchup ou Nature's Mirror), datações impossíveis (como os anos 6806 ou 7593) e descrições inusitadas. Os textos curatoriais variavam entre uma sequência de ícones de navegação e conversa on-line (*emoticons*) ou parágrafos plausíveis, mas fantasiosos (imagem 4).

A proposta do Hertzlab implicava uma abordagem arriscada, em virtude da indicação distante das informações de catalogação real dos trabalhos, cuja consulta poderia ser negligenciada, resultando em desinformação. De qualquer modo, a instalação sugere um questionamento irônico da presumida veracidade do entendimento curatorial e institucional da arte. Ao mesmo tempo, provocava o público a considerar a sua própria influência e capacidade interpretativa, insinuadas pelos efeitos divergentes de suas ponderações de parâmetros inseridos no sistema.

Por fim, com sua instalação multissensorial *Electrify Me, Baby*, a artista coreana radicada em Berlim Anne Duk Hee Jordan (2024) representou um cosmos holístico, em que se integravam fenômenos naturais e técnicos. Em quatro etapas, a artista nos conduzia por diferentes camadas do planeta: paisagens naturais superficiais, fenômenos climáticos da troposfera, profundezas marítimas, crosta rochosa e manto magmático terrestre. Na instalação, encontravam-se objetos físicos, além de sequências de vídeo e pequenos robôs que cruzavam o espaço, dirigindo-se aparentemente sem rumo

e sem nenhum propósito. Anne Duk Hee Jordan contrapunha em sua obra a suposta eficiência das tecnologias com seu conceito de “estupidez artificial”, abrangendo os erros e a improdutividade numa perspectiva de hibridismo e contestação do antropocentrismo. Com humor, a instalação convidava o público a refletir sobre a existência em um mundo em que todos os seres e ambientes estão ligados de forma inextricável.

FUTURISMO QUÂNTICO

A temática curatorial da 25ª edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica – FILE (2024a, 2024b) se apresentou sob o título *QUBIT AI*, escolha inicialmente enigmática para o público não familiarizado com assuntos tecnológicos. A partir de uma seleção de produções artísticas recentes, a exposição concebida pelos curadores brasileiros Paula Perissinotto e Ricardo Barreto sugeriu especulações sobre as fronteiras criativas, considerando o horizonte de implementação da computação quântica. A mostra procurou lançar pistas sobre a atividade artística num futuro em que o processamento deixaria de ser realizado com estados binários de informação (bits), exclusivos para cada instante, e passariam a se basear na superposição e entrelaçamento de valores simultâneos, característicos da mecânica quântica. Com isso, a capacidade computacional daria um salto, devido ao acréscimo de complexidade temporal e de velocidade de resposta aos sistemas.

Com essa proposta expositiva, as obras selecionadas transmitiam o sentido do que poderia ser chamado como um futurismo quântico. Pois, as obras de *QUBIT AI* pareciam antecipar uma emergente estética de fluidez e velocidade, ainda restringida pelos recursos atualmente disponíveis, assim como ocorria com a plasticidade do fotodinamismo de nomes como os irmãos Anton Giulio Bragaglia e Arturo Bragaglia. Em lugar dos rastros de objetos registrados em movimento por esses artistas futuristas, os trabalhos reunidos pelos curadores do FILE demonstravam a exploração da maleabilidade sintética, controlada por comandos (*prompts*) em sistemas generativos como Stable Diffusion, Dall-E ou Midjourney. Uma capacidade poética que a exposição indicava como início de uma transformação, em um processo para o qual poderíamos encontrar um paralelo histórico na estética futurista disseminada desde o início do século XX, graças ao desenvolvimento dos efeitos de edição e pós-produção computacional de filmes, vídeos, animações, recursos de áudio e jogos eletrônicos.

Na fronteira tecnológica, o visitante de *QUBit AI* se deparava com a demonstração de um computador quântico e dois trabalhos experimentais feitos com essa tecnologia por pesquisadores brasileiros: uma peça sonora composta por Eduardo Reck Miranda e uma fotografia de Gabriela Barreto Lemos (2024). Nesta última, exibia-se a imagem do contorno de um gato, a partir de um registro obtido sem o uso direto da luz. Em vez disso, foram usados dois feixes de fóton infravermelho em entrelaçamento quântico. Um deles foi direcionado a uma placa de silício gravada com o desenho, enquanto o outro foi direcionado para a câmera, sem que sua luminosidade tocasse o suporte com a figura.

Na seção generativa, notava-se a atuação ostensiva de mediadores que explicavam ao público as relações entre as obras de arte e o desenvolvimento tecnológico. Poderiam ser apreciados 45 trabalhos nos campos do audiovisual e de modelagem arquitetônica, além de 11 instalações interativas. Na subseção Sintéticos Sonoros, *INTERATOR* (imagem 5) oferecia uma experiência coletiva de fruição de um ambiente



Imagem 5. Vista da instalação INTERATOR, montagem da curadoria do FILE (2024b). Fonte: @ FILE 2024 QUBIT AI, foto: Camila Picolo.



Imagens 6 e 7. Vistas da instalação Speculative Evolution – Prototype 1, da dupla suíço-iriana Marc Lee & Shervin Saremi (2024b). Fonte: @ FILE 2024 QUBIT AI, foto: Camila Picolo.

híbrido, composto com a projeção simultânea e intercalada de 15 vídeos com estilos variados, do surrealismo psicodélico aos quadrinhos, acompanhados por suas respectivas sonoridades, acionadas conforme o deslocamento do público pelo espaço. A seleção incluía o alemão Dennis Schöneberg, o espanhol Iskarioto Dystopian AI Films, o italiano Luigi Novellino, o austríaco Michael Sadowski, e o duo franco-estadunidense Verbo Pluriel & XWave.

Entre as instalações, encontrava-se *Speculative Evolution – Prototype 1* (imagens 6 e 7), da dupla suíço-iraniana Marc Lee & Shervin Saremi (2024). O projeto era um exercício especulativo sobre uma ecologia submetida ao controle tecnológico rigoroso. Pela interação assistida por inteligência artificial, cada visitante poderia gerar espécies sintéticas de animais, fungos, plantas e robôs, a fim de contribuir com o equilíbrio e a evolução do ecossistema em um planeta cada vez mais hostil, resultante de 30 anos de aquecimento climático e outros impactos ocorridos desde a atualidade. Com a aparência de um jogo, a obra sugere de modo sutil uma reflexão sobre as limitações da busca utópica por soluções tecnológicas para o desequilíbrio causado na natureza, devido à sua complexidade e circunstâncias incomputáveis.

DESAFIOS CURATORIAIS: SIMPLICIDADE OU COMPLEXIDADE?

Os dispositivos poéticos e curatoriais da arte realizada com inteligência artificial repercutem questões em torno dos arranjos experimentados entre aspectos cognitivos e sensoriais. Tais aspectos são, por uma parte, inerentes ao desenvolvimento e apresentação de trabalhos baseados no aprendizado de máquina e na generatividade. Por outra, estão em sintonia com a dependência recíproca entre ideias e estética na arte contemporânea. Pois, os conceitos resultantes de processos cognitivos, de linguagem natural ou computacional (neste caso, software), são transmitidos por artifícios materiais ou interfaces (hardware). Em contrapartida, os aparelhos são apenas recursos inertes, se não estiverem integrados pela operatividade dos programas. Ao mesmo tempo, a interação humana (*wetware*) é o que justifica sua fruição como obras de arte.

Na atividade crítica e curatorial, essa condição pós-conceitual implica a adoção de abordagens historicamente entendidas como contextuais, informacionais, ambientais ou sistêmicas. Nessa perspectiva, se efetua a gradual inserção da arte digital no sistema da arte mais amplo, bem como a sua apresentação em mostras e festivais específicos, físicos, virtuais ou híbridos. Em ambas as situações, impõem-se desafios diante da variabilidade e instabilidade operacional dos artifícios, autoria múltipla ou difusa (sobretudo quando se consideram os direitos de uso de bases de dados alheias), e obsolescência da materialidade ou linguagem.

Nas três exposições comentadas neste ensaio, observam-se estratégias curatoriais para assegurar a fruição de obras produzidas com inteligência artificial e a comunicação de seus processos criativos com o público. As propostas incluem a profusão de arquivos e a (na)arqueologia da mídia inclinada ao didatismo, expressa de forma mais acentuada na ampla documentação histórica e intercultural dos sistemas inteligentes e das questões éticas interpretadas pela arte, como na exibição do CCCB. Outro caminho pretende incitar a reflexão crítica a partir da exploração de modelos de convivência entre pessoas, instituições e máquinas, como na mostra do ZKM. A terceira opção envolve a prospecção especulativa sobre que rumos pode tomar a capacidade de sín-

tese generativa, tendo em vista a expectativa de aprimoramento dos sistemas numa iminente disseminação da computação quântica, como na edição temática do FILE.

Em qualquer opção, os projetos curatoriais enfrentam riscos de simplificação ou de complicação excessiva da experiência em torno dos elos entre arte e mídia digital. Pois, o didatismo, geralmente ancorado no apelo ao aspecto sensível e lúdico de algumas obras, pode afastar o público de um engajamento cognitivo efetivo, ciente das consequências mistificadoras e ilusórias da caixa-preta de cada artifício. Em paralelo, os complexos enigmas tecnológicos de outros projetos compõem o público a uma apreensão intelectual exaustiva, que pode anular seu interesse ou, então, afastá-lo da materialidade artística, que restaria como mera ilustração do poderio técnico, científico e econômico da indústria. Esse paradoxo tem marcado a curadoria de arte digital e se afirma como uma influência persistente.

REFERÊNCIAS

- (A) I TELL YOU, YOU TELL ME, 2024, Karlsruhe. Exposição apresentada no Zentrum für Kunst und Medien – ZKM, mai. – nov. 2024. Curadoria de Alistair Hudson, Clara Runge e Philip Ziegler. Divulgação: <https://zkm.de/en/exhibition/2024/05/ai-tell-you-you-tell-me>.
- ATKEN, Memo. Learning to See – Interactive. instalação interativa, 2017. Informações disponíveis em: <https://www.memo.tv/works/learning-to-see-interactive/>. Acesso em: 12 nov. 2024.
- ARNAL, Maria. Maria CHOIR. instalação interativa, 2023. Informações disponíveis em: <https://mariaarnalmusic.com/Maria-CHOIR>. Acesso em: 12 nov. 2024.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5a versão). In: _____. Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7–48.
- BÜTTNER, Werner. Der romantische Imperativ. óleo sobre tela, 240 x 190 cm, 2007. Coleção ZKM. Informações em: <https://zkm.de/en/artwork/der-romantische-imperativ>.
- CALLAHAN, S. When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning? *Art Journal*, v. 83, n. 1, p. 74–88, 2024. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043249.2024.2317690>.
- CCCB. IA: Inteligencia Artificial. Catálogo. Barcelona: CCCB, 2024.
- DERRIDA, J. Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, v. 25, n. 2, p. 9, 1995. DOI: <https://doi.org/10.2307/465144>
- DIETZ, S. Interfacing the Digital. In: MUSEUMS AND THE WEB, 7., 2003, Pittsburg. Selected Papers. Pittsburg: Archives & Museum Informatics, 2003. p. 93–102. Disponível em: <https://www.archimuse.com/mw2003/papers/dietz/dietz.html>. Acesso em: 12 nov. 2024.
- ELWES, Jake. The Zizi Show. video, 2020. Informações disponíveis em: <https://www.jakeelwes.com/project-zizi-show.html>.
- FAROCKI, H. Phantom-images. *Public*, Toronto, n. 29, p. 13–22, 2004. Disponível em: <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- FILE, 25., 2024, São Paulo. QUBIT AI – Catálogo. São Paulo: Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, 2024a. PDF
- FILE, 25., 2024, São Paulo. QUBIT AI. Exposição apresentada na Galeria do Sesi, jul.

- ago. 2024b. Curadoria de Paula Perissinotto e Ricardo Barreto.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, V. *Post-history*. Minneapolis: Univocal, 2013.
- FOSTER, H. *An Archival Impulse*. October, v. 110, p. 3–22, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- GUASCH, A. M. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista-Valise*, v. 3, n. 5, p. 237–264, 2013.
- HERTZLAB. *Flatware, Hardware, Software, Wetware*. instalação interativa, 2024.
- HOEL, A. S. Operative Images. *Inroads to a New Paradigm of Media Theory*. In: *Image – Action – Space*.: De Gruyter, 2018. p. 11–28. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110464979-002>
- IA: INTEL·LIGÈNCIA ARTIFICIAL, 2023-2024, Barcelona. Exposição apresentada no Centre de Cultura Contemporània – CCCB, out. 2023 – mar. 2024. Curadoria de Lluís Nacenta. Divulgação: <https://www.cccb.org/ca/exposicions/fitxa/ia-intelligencia-artificial/240941>.
- JORDAN, Anne Duk Hee. *Electrify Me, Baby*. instalação interativa, 2024.
- KITTLER, F. A. *There Is No Software*. In: *The Truth of the Technological World*. Stanford: Stanford University Press, 2020. p. 219–229. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780804792622-016>
- KRAUSS, R. E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.
- KRAUSS, R. E. *Under Blue Cup*. Cambridge: MIT Press, 2011. v. 2011.
- KRYSA, J. [Introduction]. In: KRYSA, J. (org.). *Curating Immateriality: The Work of the Curator In the Age of Network Systems*. New York: Autonomedia, 2006. p. 7–25.
- LEE, Marc; SAREMI, Shervin. *Speculative Evolution – Prototype 1*. instalação interativa, 2024. Informações disponíveis em: <https://marclee.io/en/speculative-evolution/>.
- LEMOS, Gabriela Barreto. *Fotografia quântica*. foto, 2024.
- LIPPARD, L. R.; CHANDLER, J. *A Desmaterialização Da Arte*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25 (maio), p. 150–165, 2013.
- MANOVICH, L. *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*. New York: Bloomsbury, 2013.
- MORÉ, Carme Puche. *My World*. video, HD, 3'19", 2023. Informações disponíveis: <https://www.carmepuche.com/my-word>. Acesso em: 12 nov. 2024.
- OSBORNE, P. *Art Beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art*. *Art History*, London, v. 27, n. 4, p. 651–670, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00442.x>
- OSBORNE, P. *The postconceptual condition: Or, the cultural logic of high capitalism today*. *Radical Philosophy*, London, v. 184, n. April, p. 19–27, 2014. Disponível em: <https://www.radicalphilosophy.com/article/the-postconceptual-condition>. Acesso em: 12 nov. 2024.
- PARIKKA, J. *What Is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.
- PAUL, C. *New media in the white cube and beyond : curatorial models for digital art*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- ROBOTLAB. *AEIOU*. instalação interativa, 2024. Informações disponíveis em: <https://>

www.robotlab.de/EN/aeiou.html.

WITHOUT FIRM GROUND – VILÉM FLUSSER AND THE ARTS, 2017, Karlsruhe. Exposição apresentada no Zentrum für Kunst und Medien – ZKM, abr. – mai. 2017. Curadoria de Baruch Gottlieb e Pavel Vančát. Divulgação: <https://zkm.de/en/exhibition/2017/04/without-firm-ground-vilem-flusser-and-the-arts-gamu-prague>.

ZHANG, Weidi. Ray. Instalação interativa. Informações disponíveis em: <https://www.zhangweidi.com/ray>. Acesso em: 27 nov. 2024.

ZIELINSKI, Siegfried; WEIBEL, Peter; IRRGANG, Daniel (ORG.). Flusseriana: An Intellectual Toolbox. Minneapolis; Karlsruhe: Univocal; ZKM, 2015.

ZKM. Development & Philosophy. ZKM, 2024a. Disponível em: <https://zkm.de/en/about-zkm/development-philosophy>. Acesso em: 27 nov. 2024.

ZKM. intelligent.museum. ZKM, 2024b. Disponível em: <https://zkm.de/en/project/intelligentmuseum>. Acesso em: 27 nov. 2024.

ZKM. The Booklet. Karlsruhe: ZKM, 2024c. Disponível em: <https://zkm.de/en/exhibition/2024/05/ai-tell-you-you-tell-me>. Acesso em: 27 nov. 2024.

DANIEL HORA

Professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) na mesma universidade. Apoio: Bolsa Pesquisador Capixaba da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes).

daniel.hora@ufes.br

O CORPO ALÉM DA PELE EM ANDRES SERRANO

THE BODY BEYOND THE SKIN IN ANDRES SERRANO

Celso Vitelli

ANDRES SERRANO
ARTE ABJETA
RELIGIÃO

O artigo discute a poética visual de Andres Serrano, seguindo o percurso de criação do artista. Realiza-se um recorte das produções visuais de Serrano, a explorar como temas de suas obras a sexualidade e a profanação da religião católica. O estudo reafirma que as produções singulares de cada artista geralmente não acontecem no vácuo, elas afloram e se afirmam, acredita-se, quando comparadas a outras que as precederam.

ANDRES SERRANO
OBJECT ART
RELIGION

The article discusses Andres Serrano's visual poetics following the artist's creative journey. A selection of Serrano's visual productions is made, exploring sexuality and the profanation of the Catholic religion as themes in his works. The study reaffirms that the unique productions of each artist generally do not happen in a vacuum, they emerge and assert themselves, it is believed, when compared to others that preceded them.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Este artigo aborda as representações do corpo na arte, com foco no artista Andres Serrano, analisando as relações entre corpo e obra de arte, assim como entre os títulos e as obras apresentadas.

Com esse artista e suas produções, busco pensar como certas imagens da arte podem suscitar todos os tipos de emoções positivas ou negativas: de indiferença, aproximação ou afastamento. Carrego tal pergunta sempre comigo, sobre o que provocaria no espectador, por exemplo, certas produções visuais como as de Serrano. Acredito que o mais interessante não é somente a imagem em si, o que vemos imediatamente, o conteúdo objetivo da obra, dado a princípio pela própria imagem no seu suporte material, mas os outros significados, para além do que somos visualmente capazes de mirar. Dessa forma, penso que seria importante ampliar os modos de ver e perceber corpos, estéticas e assim por diante – as imagens fabricam discursos e fazem surgir mundos distintos daqueles que aparentemente as habitam. Algumas duplicam fatos do nosso cotidiano, conceitos que carregamos conosco, provocando-nos a pensar mais abertamente sobre o que vemos.

Nessa direção, um ponto a ser explorado seria exatamente as relações entre *títulos x obras*, sobretudo sua importância, haja vista que, por vezes, aparecem de forma irônica em determinadas obras, como as de Serrano. Com essa relação, busco tensionar questões como as que tratam de subtrair o título da obra: o que isso causaria? Como isso muda a percepção da imagem? Podemos pensar que o título é a informação que não está na imagem, mas que a compõe e a faz visível de outra maneira.

Nesse caminho, investigo poéticas visuais para tomar consciência do tema corpo, ou melhor, das suas partes, fragmentos que possam representar o todo, relacionando os títulos das obras às formas criadas e com as quais artistas como Serrano dialogam com os espectadores. Isso tem me levado a pensar o corpo como lugar de conhecimento, mesmo em sua fragmentação. Luisa Duarte (2004, p. 180), sobre os emblemas do corpo, afirma:

O todo deve ser capturado em fragmentos, porque é assim que a vida se apresenta no mundo contemporâneo. Em Manet, como em Baudelaire, a cena cotidiana pode conter o estilhaço esclarecedor, desde que, ao tomar forma, não se submeta às regras de um realismo que castra o sentido. O todo agora se reflete no detalhe.

Ainda sobre pensar e representar o corpo em fragmentos, Mônica Zielinsky, Maria Lúcia Kern e Icleia Cattani (1995) escrevem sobre essa condição do corpo social contemporâneo. As autoras afirmam que seria um incentivo à “[...] representação de corpos humanos seccionados e fraturados. Drama, ambiguidade e heterogeneidade do significado dos corpos exigem esse tipo de representação” (ZIELINSKY; KERN; CATTANI, 1995, p. 68). Para trilhar esse caminho, deve-se pensar nas relações que reúnem em uma só obra temas como corpo, fragmento, título da obra e religião. Meu foco a seguir, considerando tais aspectos, concentrar-se-á em Andres Serrano.

SERRANO: O ARTIFÍCIO DA ABJEÇÃO

Andres Serrano (1950) nasceu em Nova York, Estados Unidos. Ele ficou mais conhecido por suas fotografias com temas polêmicos. Seu trabalho caracteriza-se, principalmente, por imagens em grandes formatos e sem manipulações digitais. Ao longo dos

1. Disponível em <https://www.artnet.com/artists/andres-serrano/>. Acesso em: 31 maio 2021.

anos, ele tem atraído reações negativas de líderes religiosos, ativistas conservadores e senadores, que já protestaram contra o financiamento de seu trabalho com recursos públicos. As obras de Serrano estão presentes em museus ao redor do mundo, incluindo o Museu de Arte Contemporânea de Chicago e a *Corcoran Gallery of Art* em Washington, D.C. Outro detalhe importante sobre o artista é o uso de suas imagens em capas de álbuns para bandas de *heavy metal*, como o *Metallica*, por exemplo. Serrano também explorou a música, gravou um álbum e criou uma série de vídeos sob o alter ego Brutus Faust¹.

As obras do artista, no mínimo, perturbam. Entre elas, temos: *Bloodstream* (1987); *Auto-Erotic* (1996); *Piss in Christ* (1987); *Piss Discus* (1988); *Jane Doe Killed by Police* (1992); *Knifed to Death I* (1992); *Semen & Blood III* (1990); *Rat Poison Suicide I* (1992); *Red Pope I, II e III* (1990).

Seus temas, voltados para a sexualidade ou para a profanação da religião católica, afastam e atraem espectadores, justamente por abordarem valores sensíveis a uma parte considerável do público. Acredito, no entanto, que o artista promove mais do que isso em certas obras, ele produz tensões usando, em sua poética, o artifício da abjeção. Em alguns de seus trabalhos, vemos a união de códigos religiosos, culturalmente construídos para a devoção, com substâncias que geralmente são consideradas repugnantes na cultura ocidental, como urina ou fezes (Fig. 01), por exemplo.

Para pensar a arte abjeta, compartilho o que afirmam Edson Sousa e Silvia Ferreira (2010, p. 76), acerca dessa forma de expressão:

Já não é mais possível simplesmente designar tais categorias como fora do campo da arte e fechar os olhos, reagindo assim de forma ingênua ao excesso de imagem, como os espectadores sem tempo, que fazem seu percurso evitando as imagens de que não gostam.

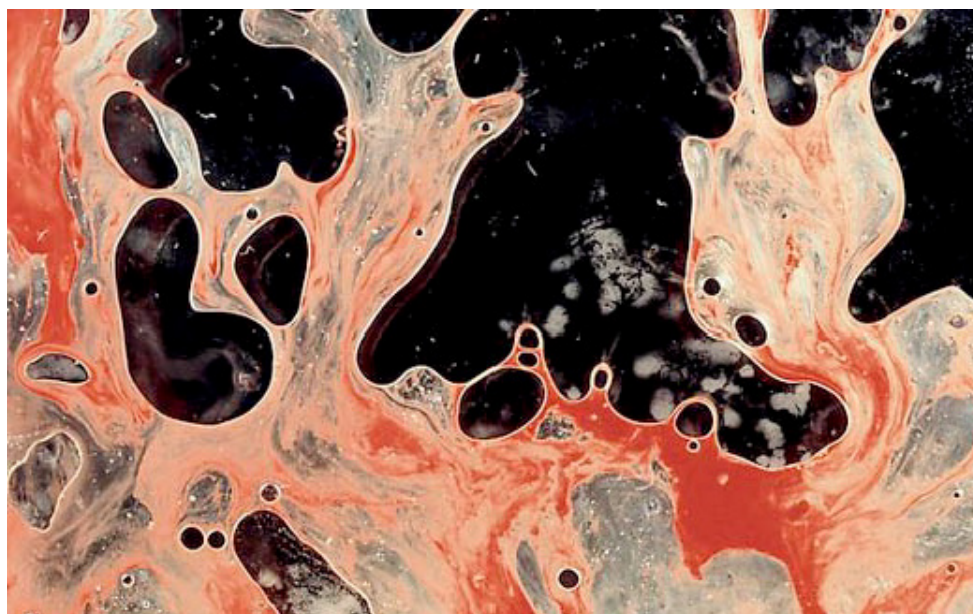


Figura 01. Andres Serrano. *Semen & Blood III*. Fotografia sobre papel. 53 x 80 cm, 1990. Fonte: Disponível em: http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/semen-and-blood-iii-g5_vlaQAXY6xWjq_q_tcqw2. Acesso em 20 jun. 2021.

2. O senador republicano, Jesse Helms, indignou-se com uma exposição retrospectiva de Robert Mapplethorpe e com as fotografias de Serrano ["Cristo do Mijo", em particular], sobretudo por tal exibição ter sido financiada parcialmente com dinheiro público, fato que levou a Galeria Corcoran de Washington, escolhida como o terceiro local para a mostra de Mapplethorpe, a cancelar o evento (FARRINA, 2009).

Para Hal Foster (2014, p. 147), por sua vez, o abjeto é uma "[...] substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele – íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito". Foster (2014, p. 147) ressalta, ainda, que a abjeção é uma condição na qual vemos a posição do sujeito como perturbada, ou seja, "[...] daí sua atração sobre artistas de vanguarda que querem perturbar esses ordenamentos do sujeito e da sociedade". Nesse caminho, Foster (2014) nos lança várias questões sobre o que seria a arte abjeta. Ele questiona se o abjeto chega a ser representável e, também, se seria possível evocar o obsceno que não seja uma pornografia?

Assim, constato que a teoria de Foster (2014, p. 148) dialoga com as obras de Serrano, principalmente quando o autor questiona se o conceito de abjeto seria "[...] destruidor ou, de alguma forma, fundador das ordens subjetivas e sociais; seria uma crise ou, de alguma forma, uma confirmação dessas ordens?". Seguindo seu pensamento, ele afirma que seria tarefa do artista sondar o abjeto e não o sublimar. Já nesse ponto, Serrano nos deixa uma dúvida ao olharmos suas obras: ele sublimaria o abjeto? Penso que a resposta a tal questão depende do público que a contempla. Foster, em continuidade, explica que a arte abjeta seguiu duas direções:

A primeira consiste em se identificar com o abjeto, de alguma forma aproximar-se dele – investigar a ferida do trauma, tocar o olhar-objeto obsceno do real. A segunda consiste em representar a condição de abjeção com o fim de provocar sua operação – flagrar a abjeção, tornando-a reflexiva, até repelente em si mesma (FOSTER, 2014, p. 149).

Creio que as obras de Serrano seguem mais pelo caminho da segunda direção do autor, um *realismo traumático*, porque, ao exemplificar as direções da arte abjeta, Foster refere a obra de Serrano, a qual, segundo o ex-senador dos Estados Unidos, Jesse Helms², deve ser examinada negativamente. Ainda sobre o evento, Matheus Araujo dos Santos (2013, p. 27) afirma que:

O fato de Serrano ter sido patrocinado pelo *National Endowment for the Arts* (NEA) levou diversas instituições políticas e religiosas, como a *American Family Association*, a promover campanhas questionando o patrocínio público de artistas que fariam a 'moral e os bons costumes'.

Outra teoria válida para pensarmos o abjeto na produção de Serrano é a de Júlia Kristeva (1980), principalmente quando ela considera que o cerne da abjeção surge a partir de uma perturbação, de uma transgressão de limites. Seria tudo aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Ainda, tudo que se afasta de valores morais e sociais de uma comunidade a ponto de ser repulsivo para certas pessoas. Também o autor Giorgio Agamben (2007), ao nos apresentar o conceito de profanar, considera aqui outra importante contribuição para pensarmos as obras de Serrano, pois, segundo ele:

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda a memória das diferenças de classe, mas uma

3. *Piss Christ* é um Cibachrome de 60 x 40 polegadas com iluminação radiante, foco quase suave, com o tamanho de um altar. Tem um crucifixo de madeira e plástico de 13 polegadas de altura colocado em um tanque de armazenamento de Plexiglass de 18 x 12 polegadas, preenchido com a urina do próprio artista, que ele guardou por várias semanas (HOBBS, 1994, tradução minha).

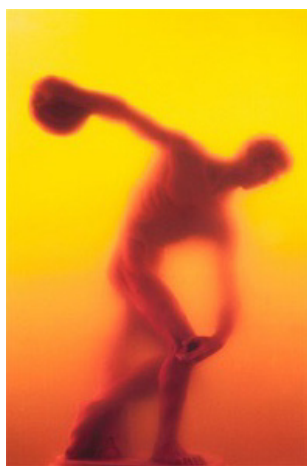


Figura 02. Andres Serrano. *Piss Discus*, Fotografia, cibachrome. 76,2 x 50,8 cm, 1988. Fonte: Disponível em: www.artnet.com/artists/andres-serrano/. Acesso em: 12 maio 2021.



Figura 03. Roberto Cidade. *Cristo Nosso de Cada Dia*. Ferro soldado. 230 x 150 x 60 cm, 1978. Fonte: Disponível em: <https://www.bing.com/images/search?q=roberto+cidade+cristo+nosso&qvt=roberto+cidade+cristo+nosso&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover>. Acesso em 12 maio 2021.

sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso para transformá-las em meios puros (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Essa lógica de raciocínio do autor, do “novo uso” de um objeto, por exemplo, que envolve separar um elemento, podemos ver em *Piss Christ*³, onde o crucifixo é selecionado pelo artista, sendo realocado em outro contexto, conferindo a ele um novo uso. Consequentemente, isso traz uma nova significação, nesse caso com a junção do pote de vidro e o fluido que envolve tal crucifixo.

Ainda sobre a imagem *Piss Christ*, esta foi similarmente atacada em 2011, em Avignon, na França, por um grupo de católicos fundamentalistas, que invadiu uma galeria e danificou a obra com um martelo, que atingiu o rosto de Cristo. Na mesma linha de *Piss*, Serrano possui outra obra, chamada *Piss Discus* (1988), na qual a figura usada para a fotografia foi uma réplica em gesso da estátua grega *Discóbulo* (455 a.C.), do escultor Míron (Fig. 02), transformada em uma figura mítica por um tanque saturado de luz e coberto por de urina (HOBBS, 1994).

Serrano não é o primeiro artista que se aproxima das referências religiosas. Hermann Nitsch (1938), em 1969, já utilizava em seus trabalhos tais referências, como em *A concepção de Maria*, de 1969, uma ação pública na qual “[...] ele joga sangue e vísceras de cordeiro sobre o corpo nu de uma mulher atada a uma cruz, representando a Virgem Maria” (TRIGO, 2009, p. 44). Outros exemplos são: Jeff Koons (1955) e Ron Athey (1961), que, em suas performances, apresentam as relações entre desejos e sexualidade, explorando também o corpo masculino e ícones religiosos, em trabalhos como *Saint Sebastian Removed from the Stake* (1997). Já Roberto Cidade (1938-2011) expõe o tema da crucificação em *Cristo Nosso de Cada Dia* (1978), escultura feita em ferro soldado com tubos que atravessam o corpo de um Cristo (Fig. 03), “consumido por uma estrutura que lembra o maquinário residual de um mundo futurista”, segundo Gaudêncio Fidelis (2017, p. 43). Retrocedendo um pouco na história, Guignard (1896-1962), em *Cristo* (s.d.), apresenta uma pintura com o rosto de Cristo na qual o sangue lhe escorre sob as têmporas (FIDELIS, 2017). Dessacralizando a imagem de Cristo na cruz, temos também Fernando Baril (1948), com um acrílico s/tela neobarroco, intitulado *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996). Nessa pintura, Baril apresenta elementos de toda ordem, nas mãos e pés da imagem, e, entre eles, uma garrafa de Coca-Cola, uma lata de sopas Campbells, instrumentos de tecnologia, além de outros itens (FIDELIS, 2017).

Também nessa linha, o fotógrafo americano Joel-Peter Witkin (1939) trabalha com temas relacionados a patologias, morte, pedofilia, fetos e cadáveres. Ele dá a ver aquilo que alguns podem considerar como um desfile de bizarrices. Assim, imagens como as de Witkin e Serrano podem, além de serem consideradas profanas ou bizarrices, receber bem o status de “poderosas”.

Por outro lado, Luciano Trigo (2009, p. 225) afirma que há uma vertente de produção contemporânea que se baseia na “[...] surrada ideia de transgressão de valores morais e sistemas de crença como recurso para atrair a atenção”. Ele argumenta que esse tipo de produção está mais relacionado à publicidade do que à arte, porque é baseada sobretudo em provocações. Indo mais longe, Trigo (2009, p. 225) diz: “ninguém pode duvidar que a técnica e o talento se tornaram dispensáveis para o sucesso do artista contemporâneo”, sustentando a tese de que a esquisitice se fixou como um dos padrões do pluralismo pós-moderno. Ainda nessa direção, além de as “ofensas a

crenças religiosas e valores coletivos” (TRIGO, 2009, p. 226) serem usadas como ferramentas de marketing, ele informa o nome de alguns artistas que seguem essa linha, como Priscilla Backes, que expôs um quadro que consistia na fusão de imagens de Cristo e Bin Laden, ou Luke Sullivan, que fez uma escultura da virgem Maria de burca, entre outros. Ainda segundo o autor:

No Rio de Janeiro, em 2006, um ‘pênis-crucifixo’, da falecida artista Márcia X., causou tantos protestos que obrigou a direção do Centro Cultural Banco do Brasil a retirar a peça da exposição Erótica – Os sentidos na arte. O que, por sua vez, gerou protestos dos artistas contra a censura. A PEC foi retirada em função de milhares de correntistas do Banco do Brasil (entre os quais dezenas de empresas poderosas) terem pressionado o banco – que, afinal de contas, custeou a exposição com dinheiro dos correntistas (TRIGO, 2009, p. 226).

As obras de Serrano buscam alterar, incitar percepções, promovendo novas experiências de olhar. As conexões entre o abjeto e o real nas obras do artista podem estar relacionadas às referências de signos de opressão, como quando ele faz a imersão da imagem de Cristo ou do Papa em materiais abjetos. Segundo Santos (2013, p. 36), o Papa banhado em sangue remete a toda “[...] violência e ‘impureza’ que envolve a instituição Católica, o que contribui para a desnaturalização da mitologia que insiste em associá-la apenas às dimensões sagradas [...]”. Serrano teria dito, em 1993, o seguinte: “Sinto-me atraído por assuntos que beiram o inaceitável, porque vivi uma vida inaceitável por tanto tempo” (HOBBS, 1994, p. 17). Sobre a “vida inaceitável”, à qual se refere, talvez tenha a ver com o fato de ele ter sido abandonado por seu pai, um marinheiro mercante que tinha outras três famílias, segundo Robert Hobbs (1994). Sobre a biografia do artista, Hobbs (1994) ainda afirma que Serrano, quando bem jovem, passava horas no *Metropolitan Museum of Art* olhando arte Renascentista. Essa experiência, que parece ter sido tão intensa para o artista, pode tê-lo influenciado para que, aos 12 anos de idade, decidisse tornar-se artista.

Impossível pensar os temas de Serrano, suas obras, sem pensar a presença do corpo em diferentes poéticas visuais produzidas ao longo da história mundial da arte. As presenças do corpo na arte, já no início do século XX, especificamente na Arte Moderna, procuram subverter a tradição do nu. Segundo Viviane Matesco (2009, p. 8):

[...] através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século, essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. Dessa maneira, a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e odores.

Serrano fala do seu lugar, de estar dentro e fora ao mesmo tempo, e também de não entender a arte contemporânea. Seu intento é produzir trabalhos que qualquer pessoa possa entender. Nesse caminho, ele faz com que a relação entre títulos e obras (imagens), penso, sejam fundamentais. Ademais, talvez o conceito de beleza presente nos trabalhos do artista resida exatamente no fato de que o resultado, de muitas das imagens produzidas pelo artista, seja tecnicamente dotado de beleza, por meio

do uso de cores. Seus temas, porém, para certos espectadores, não são “belos”. Para o artista, seu trabalho tem potencial de ser “[...] agradável ou desagradável, as reações sobre ele falam mais do espectador do que do material do trabalho. Suas imagens são fortes e trazem certa religiosidade”, segundo Juliana Mafra (2017, p. 71). A autora salienta ainda que Serrano procura a beleza, e defende suas obras sob a argumentação de que o artista quer fazer “uma imagem mais bonita possível” (MAFRA, 2017, p. 71). Creio que um espectador, ao observar as produções de Serrano, só se dá conta do que abordam os temas da maioria das obras do artista quando lê os seus respectivos títulos. Assim, o título às vezes passa a ser algo que não está na imagem, mas que a compõe e possibilita vê-la de outra maneira. Nessa direção, por vezes, as imagens do artista podem nos remeter a algo que ela não é, de fato.

Se a presença de elementos corpóreos contraria a sublimação tradicional do corpo expressa no gênero nu, a redução do corpo apenas à sua corporeidade achata a riqueza de sua complexidade. Certamente, a exposição de dimensões do corpo antes reprimidas profana a idealização de sua imagem e representação no Ocidente (MATESCO, 2009, p. 8).

Sobre o que afirma a autora acima, pensemos no movimento contrário que faz Serrano, ou seja, ele não achata a riqueza de complexidade das imagens dos corpos que apresenta, faz melhor, estabelece uma conexão essencial entre os títulos e as suas obras. Leva-nos a pensar sobre os tantos significados e camadas de sentidos que podem ter a arte. Serrano produz arte que surpreende, faz perguntas. Assim, das muitas reações possíveis dos diferentes públicos em relação aos trabalhos do artista, desde o mais comum até o crítico especializado, vale lembrar que cada sociedade aceita a camada que é possível, aquela que precisa em sua época.

Arthur Danto (2015), no capítulo *A vanguarda intratável*, do livro *O abuso da beleza*, menciona, sobre a fotografia *Piss Christ* (Cristo mijado) de Serrano, que esta se tornou “[...] um talismã nas guerras culturais dos anos 1990, fez uma fotografia menos notória numa série que ele chamou de *The History of Sexuality* (A história da sexualidade)” (DANTO, 2015, p. 57). Lembrando que a fotografia mostra um pequeno crucifixo de plástico submerso em um tanque de vidro com a urina do artista. Danto explica que essa imagem está associada à degradação, assim como o uso da urina em *Cristo mijado* (2015). O autor afirma ainda que:

Faz parte da história do sofrimento de Cristo – sua paixão – a ideia de que ele foi submetido às indignidades que o personagem da foto de Serrano busca voluntariamente. Contudo, o efeito produzido pela urina precisa continuar associado à repulsa, caso contrário, a busca empreendida pelo personagem perde todo o sentido (DANTO, 2015, p. 57).

Podemos pensar com Serrano o quanto ele tensiona com suas obras a relação entre as imagens da violência e a violência das imagens ao mesmo tempo? Também o visível e o invisível que pode conter a iconografia das imagens. Ou seja, imagens que nos conduzem além daquilo que vemos. Nesses pares, Serrano mescla o sagrado e o profano em *Piss Christ*, sobretudo se pensarmos que o sagrado remete ao que não deve ser violado, infringido. Como afirma Pires (2005, p. 74), “[...] ao sagrado se deve

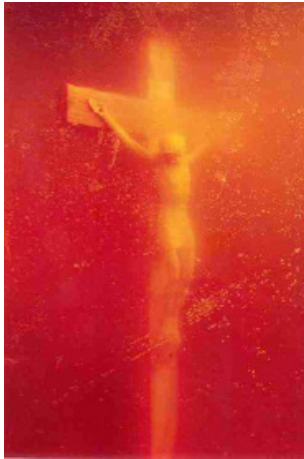


Figura 04. Andres Serrano. *Piss in Christ*, Fotografia, cibachrome, 150 x 100 cm, 1987. Fonte: Disponível em: <https://magazine.artland.com/immersion-piss-christ-stories-of-iconic-artworks/>. Acesso em: 12 maio 2021.

obediência, respeito e crença. Segundo René Girard, sagrado, poder e violência estão intrinsecamente ligados”. Acredito que *Piss Christ* (Fig. 04) remete ao pensamento do artista sobre a Igreja Católica, por ele referida como opressora, principalmente no que diz respeito às mulheres, aos negros, às minorias em geral, ou qualquer pessoa que não siga seu programa.

Serrano ainda afirmou em entrevista que a obra não foi “absolutamente calculada” para ofender e também disse que sua intenção era estetizar Cristo, que via uma linda luz que estetizava a imagem (HOBBS, 1994). Porém, na mesma entrevista, ele admitiu que seu título foi intencionalmente provocativo e que, se não houvesse indicado no título da peça a palavra *mijo*, a maioria das pessoas seria completamente seduzida por ela (HOBBS, 1994). É uma intrigante afirmação, porque, se olharmos somente a imagem, sem saber qual é o título da obra, a intensa luz alaranjada, com o crucifixo nela mergulhado, vemos, esteticamente, com efeito, uma imagem intrigante. Ao mesmo tempo, para certos espectadores, a combinação do encontro impossível entre urina e crucifixo pode causar estranhamento, de modo que uma cacofonia de sentidos é imediatamente acionada. A poética de Serrano, em minha visão, sai do eixo das grandes obras de arte, pelo menos as mais conhecidas, que propõem aos espectadores as mesmas experiências de ver e sentir. Para certos públicos, ao saber dos materiais que compõem as obras do artista, o encontro com elas passa a ser um convite ao mal-estar. Ou seja, ao usar a imagem de Cristo, no crucifixo com a urina, Serrano estaria fazendo uma blasfêmia. Nessa direção, outros artistas na história da arte já foram interpelados por evocarem temas religiosos e blasfemarem com suas poéticas visuais. Certamente a lista é grande para mencionar, além dos artistas já citados neste texto.

Dos estudos minuciosos de Aline Miklos, sobre os muitos significados da palavra blasfêmia, é interessante aqui recortar o que ela aponta (incluindo como exemplo obras de Serrano) como uma *blasfêmia transgressiva*. Para a autora:

Ela não é necessariamente uma crítica, mas faz referência a símbolos sagrados a fim de dessacralizá-los ou colocá-los no limite entre o sagrado e o profano, transgredindo algum interdito de uma determinada religião. Como exemplo, poderíamos citar a obra *Parricruz* e até mesmo a já citada *Piss Christ*. Nelas, não se vê uma crítica precisa e direta ao cristianismo, mas os autores quebram a sacralidade do objeto em questão (MIKLOS, 2013, p. 129).

Miklos (2013) ainda explica que tal expressão poderia ser considerada uma dessacralização do corpo de Jesus. Ainda, a obra dessacraliza o crucifixo quando o mergulha em um líquido formado por urina e sangue, mesmo que, entretanto, não aparente ser constituído dessas matérias. A partir disso, pressuponho que essa “não aparência” dos materiais que compõem as partes de uma obra como *Piss Christ*, ou seja, se eles fossem desconhecidos, assim como o seu título, por exemplo, ficaríamos somente com uma bela estética de luz, fluidos e a imagem do crucifixo.

Seguindo a análise das obras de Serrano, para Matheus Santos, se o sangue pode “[...] horrorizar e o esperma pode provocar nojo, Serrano mescla estes materiais de forma a praticamente anular o aspecto do desgosto, fazendo com que o que há de atrativo sobressalte-se e revele imagens verdadeiramente ‘agradáveis’” (SANTOS, 2013, p. 33).

Durante o verão de 1989, o mundo artístico americano ocupou-se com um debate referente à censura. A discussão referiu-se a dois fotógrafos, Robert Mapplethorpe

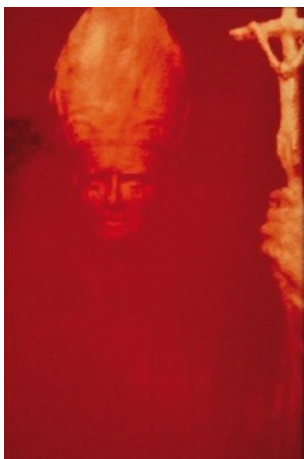


Figura 05. Andres Serrano. *Red Pope*, 1990. Fotografia, cibachrome, 152,4 x 101,6 cm, 1990. Fonte: Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/>. Acesso em: 12 maio 2021

(1946-1989) e Andres Serrano (1950). Serrano havia feito uma série de estudos que envolviam a presença de fluidos do corpo humano. Segundo Archer (2001, p. 214), entre essas imagens, uma delas era:

[...] uma rica imagem em dourado de Cristo na cruz, havia sido obtido fotografando um pequeno crucifixo de plástico num frasco de urina. Como sugeriu o crítico David Levi Strauss, provavelmente não era tanto a imagem, 'que é realmente bonita' – que perturbava as pessoas, mas o seu título, *O Cristo do mijó* (1987).

As retrospectivas dos dois artistas, segundo Archer, foram parcialmente financiadas por dinheiro público, suas peças, no entanto, foram rechaçadas por membros do Senado e pelo público. Como afirmam Sousa e Ferreira (2010, p. 77), “o abjeto nos captura justamente naquilo que, ao nos expulsar de seu campo visual, nos atrai”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar acerca dos temas de e com Andres Serrano ajudou-me a ver como suas obras subvertem, inovam, provocam e transformam conceitos dados como incólumes, como o de religião, por exemplo. Suas poéticas estabelecem novos diálogos com os temas que o artista nos apresenta. Além disso, tal estudo reafirma que as produções singulares de cada artista geralmente não acontecem no vácuo, elas afloram e se afirmam, creio, quando comparadas a outras que as antecederam.

Deste momento em diante passo a pensar ainda sobre o despertar de sensações do/a leitor/a, sejam elas de prazer ou repúdio de cada indivíduo em relação a certas produções artísticas, como as de Serrano, que colocam o corpo, ou partes dele, no centro de suas obras e o articulam, ou não, com os desejos ou rejeições continuamente despertadas pelas imagens aqui apresentadas. Nesse caminho, procuro contribuir para a exploração deste tema, que considero sempre relevante para a arte, *o corpo*, relacionado aqui a temas religiosos, à abjeção, entre outras provocações. Como artista e professor de Artes Visuais, não busco somente estudar a liberdade de expressão por meio de minhas leituras e produções poéticas, mas a libertação de pensar em uma estrutura corpórea comum. Acredito que, no ato de criar, o criador próprio sabe o que visa, porém, não criamos somente para nós, pois esperamos, do espectador, reações àquilo que fazemos e a ele apresentamos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*: Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DUARTE, Luisa (Org.). *Paulo Sergio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- FARINA, Mauricius Martins. *Sobre as fotos proibidas de Robert Mapplethorpe*. Studium 29, Campinas, Unicamp, 2009. Disponível em <https://www.studium.iar.unicamp.br/29/4.html?https%3A//www.studium.iar.unicamp.br/29/4/>. Acesso em 07 abril 2009.

- FERREIRA, Edson Sousa e Silvia. Marcas do abjeto na arte contemporânea. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317464263_Marcas_do_abjeto_na_arte_contemporanea. Acesso em 20 fevereiro 2010.
- FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. São Paulo: Santander Cultural, 2017.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- HOBBS, Robert. Andres Serrano: works 1983-1993. New York: Institut of Contemporary Art, 1994.
- KRISTEVA, Julia. Pouvoirs de l'horreus: Essai sur l'abjection. Paris: Édition Seuil, 1980.
- MAFRA, Juliana. O amargo humor na arte contemporânea. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAP-AQPGQ7>. Acesso em 20 abril 2017.
- MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2352/1754>. Acesso em 20 fevereiro 2013.
- PIRES, Beatriz Ferreira. O Corpo como Suporte da Arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: SENAC, 2005.
- SANTOS, Matheus Araujo dos. Imagem-abjeto: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção. Disponível em : Acesso em 04 maio 2013.
- TRIGO, Luciano. A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. São Paulo; Civilização Brasileira, 2009.
- ZIELINSKY, Mônica; KERN, Maria Lúcia B.; CATTANI, Icleia B. Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985). Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-graduação em Artes, 1995. 195 p. (Coleção Visualidade; v.1).

CELSO VITELLI

Professor Associado 3 da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nos cursos de Graduação em Artes Visuais: Bacharelado e Licenciatura. Doutor (2008) e Mestre (2002) em Educação pela UFRGS. Possui experiência na área de Educação, com ênfase no Ensino de Arte.

<http://lattes.cnpq.br/1613583163752757>

<https://orcid.org/0000-0002-9292-9233>

EXAUSTAS E SEM RECURSOS: ESTRATÉGIAS DE ARTISTAS-MÃES NA PANDEMIA

EXHAUSTED AND WITHOUT RESOURCES: STRATEGIES OF MOTHER-ARTISTS IN THE PANDEMIC

Marta Mencarini Guimarães
Maria Beatriz de Medeiros

MATERNIDADE/MATERNAGEM
FEMINISMOS
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS
PANDEMIA

Este artigo integra a pesquisa de doutorado da autora, que consiste em uma investigação poético-acadêmica com foco cartográfico sobre arte e maternidade/maternagem, dialogando com estudos de gênero, feminismos e poéticas desenvolvidas por mães-artistas no campo das artes visuais. Será abordado o projeto de pesquisa "Exaustas e sem recursos: estratégias de mães artistas na pandemia", criado pela Coletiva Arte e Maternagem (AeM). O projeto nasce da necessidade de investigar e compartilhar formas de conciliar a produção artística e a pesquisa com a experiência da maternagem em meio ao cenário desafiador da pandemia. A metodologia envolve entrevistas com Clarissa Borges, Renata Felinto e Silvana Macêdo, além da análise das práticas artísticas de Jocarla Gomes, Malu Teodoro e Clarice Gonçalves, explorando as estratégias que essas artistas-mães desenvolveram para manter a produção artística durante a pandemia do coronavírus.

MATERNITY/MOTHERHOOD
FEMINISMS
CONTEMPORARY POETICS
PANDEMIC

This article is part of the author's doctoral research, which consists of a poetic-academic investigation with a cartographic focus on art and motherhood/mothering, dialoguing with gender studies, feminisms and poetics developed by mother-artists in the field of visual arts. It will address the research project "Exhausted and without resources: Strategies of artist mothers in the pandemic", created by Coletiva Arte e Maternagem (AeM). The project was born from the need to investigate and share ways of reconciling artistic production and research with the experience of motherhood amid the challenging scenario of the pandemic. The methodology involves interviews with Clarissa Borges, Renata Felinto and Silvana Macêdo, in addition to analyzing the artistic practices of Jocarla Gomes, Malu Teodoro and Clarice Gonçalves, exploring the strategies that these artist-mothers developed to maintain artistic production during the coronavirus pandemic.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

MULHERES EXAUSTAS E SEM RECURSOS PÚBLICOS

A Organização Mundial da Saúde (OMS) declara, em 11 de março de 2020, que o surto epidêmico da doença respiratória aguda, nomeada de SARS-Cov-2 (Covid-19), trata-se de uma pandemia mundial, afirma e aconselha aos governos a adotarem estratégias de isolamento social, protocolos específicos de higiene regular das mãos e uso de equipamentos de proteção individual. Diversas medidas comunitárias também foram aconselhadas para diminuir a circulação do vírus tais como quarentena, distanciamento físico e isolamento social a fim de impedir aglomerações, fechamento de estabelecimentos comerciais, suspensão de serviços ditos como não essenciais, nos quais alguns setores adotaram o trabalho em *home office*, bem como fechamento das creches e realização remota das atividades escolares.

A pandemia modificou a vida de parte da população brasileira e, principalmente, evidenciou as desigualdades de gênero, classe, raça e outros marcadores sociais endêmicos no Brasil, alimentados por uma sociedade patriarcal, racista e misógina. Isso acentuou ainda mais seu impacto na vida das mulheres, que enfrentaram uma redução do poder econômico, um acúmulo do trabalho doméstico não remunerado, uma sobrecarga nas demandas do cuidado com crianças e pessoas idosas, e uma sobrecarga mental pela jornada de trabalho ininterrupta. Além disso, houve demissões das camadas mais vulneráveis da sociedade e um aumento dos índices de violência doméstica em suas cinco diferentes formas de violência contra a mulher, apontadas na Lei nº 11.340/06: violência física, psicológica, sexual, patrimonial e moral.

A violência contra as mulheres (...) não é, por certo, fruto do isolamento social, mas de uma estrutura patriarcal que faz com que as mulheres sejam submetidas a sucessivas violações de direitos humanos, simplesmente pelo fato de serem mulheres. Além disso, é um fenômeno multidimensional, se articula sobretudo como um problema de saúde pública e de dimensão mundial. É um fenômeno endêmico no Brasil e sempre nos trouxe desafios em termos de mensuração e atuação voltadas para sua prevenção, combate e erradicação. (MATOS e ANDRADE, 2021, p.181).

Dados apresentados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) (2020) evidenciam que a maior parcela dos casos de violência doméstica e feminicídio no Brasil atinge expressivamente meninas e mulheres negras e racializadas periféricas, que apresentam maior vulnerabilidade e menor assistência pública. Essas mulheres enfrentam múltiplas barreiras para acessar justiça e proteção, o que agrava ainda mais a situação de suscetibilidade. Reforçando a necessidade de reconhecer a violência contra a mulher como um problema de saúde pública e de ampliar políticas públicas eficazes.

Compreendermos que o termo “mulher” não é universal e que existem diversas formas em ser e existir enquanto mulher, a partir do autorreconhecimento de gênero, imbuídas de subjetividades e idiosincrasias pautadas por marcadores sociais da diferença, ainda assim, como nos ensina Simone de Beauvoir (2016) “(...) basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados”. Neste sentido, faz-se politicamente necessário pensar a mulher como coletivo, visto que se busca alcançar a equidade de gênero por meio de uma reavaliação das desigualdades sociais e das distorções históricas, entre homens e mulheres ainda vigentes.

Dados levantados pela ONU Mulheres (2017) identificam que o trabalho doméstico e do cuidado (limpar, passar, cozinhar, administrar a economia doméstica, cuidar das crianças e dos idosos) contabilizados representariam entre 10% e 39% do Produto Interno Bruto médio (PIB) dos países. No caso brasileiro, o trabalho invisibilizado e não remunerado exercido em grande parte por mulheres representa cerca de 11% do PIB.

Trata-se de compreendermos que tanto a manutenção familiar, como as práticas de cuidados e o trabalho doméstico não remunerado, nos quais historicamente foram designados à responsabilidade das mulheres, se estruturam como alicerces do sistema capitalista patriarcal de produção.

O segundo trabalho não só aumenta nossa exploração como também reduz simplesmente o nosso papel de diversas formas (...) o fato de que a vida de outras pessoas dependa de nós, a impossibilidade de enxergar onde começa o nosso trabalho e onde ele termina, onde nosso trabalho termina e começa nossos desejos. (FEDERICI, 2019, p. 50)

François Vergès (2020) destaca não apenas o trabalho doméstico não remunerado, como apontado por Silvia Federici (2019), mas também a economia do cuidado e o trabalho doméstico remunerado, que são frequentemente invisibilizados e desvalorizados. Vergès chama a atenção para o sistema hierárquico e discriminatório que controla e protege os corpos e as vidas nas sociedades capitalistas europeias, e que se estende a outros países que adotam os mesmos sistemas coloniais de saber-poder. Segundo a autora, “a epidemia do vírus torna ainda mais visível a divisão profunda entre vidas tornadas vulneráveis e vidas protegidas” (VERGÈS, 2020, p.21).

Vergès (2020) aponta os corpos-vidas que executam os serviços invisibilizados e mal pagos, essenciais e indispensáveis para o funcionamento da sociedade e do sistema capitalista: empregadas domésticas, babás, serviço de limpeza, atendimento, cuidados sanitários, vigia, coleta do lixo, entregas-transporte de público e de mercadorias, serviços esses executados em grande parte por mulheres negras e racializadas periféricas.

As contribuições do feminismo negro apresentam-se essenciais em relação aos direitos sexuais e reprodutivos, das domesticidades (público e privado), bem como das violências domésticas e sexuais, intimamente ligado aos estudos da maternidade/maternagem e essenciais para as pautas feministas, pois ampliam o debate sobre as relações de poder com base na interseccionalidade e na busca por equidade entre gênero, raça e classe. Acreditamos que as opressões não devem ser tratadas de forma isolada, pois, como afirma Audre Lorde (2019), “não existe hierarquia de opressão”. Consideramos a interseccionalidade um método, como proposto pelo feminismo negro, conceito lançado por Kimberlé Crenshaw em 1989.

Nesse contexto, Carla Akotirene (2020) ressalta a importância de compreender os marcadores sociais da diferença – raça, etnia, gênero, classe, idade e localização geográfica – de maneira interconectada, com o objetivo de dismantelar visões universalistas.

A interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem. (AKOTIRENE, 2020, p. 37-38).

A Cultura Ocidental continua a fortalecer a separação entre os gêneros, classe e raça, criando assimetrias nas relações humanas e promovendo modelos socioculturais dicotômicos fortalecidos pelo patriarcado e pelo capitalismo, impondo caracterizações identitárias que reduzem suas potencialidades tanto das mulheres, como dos homens, quanto para tantas outras possibilidades de ser/estar no mundo.

MATERNIDADE E MATERNAGEM: ROMPIMENTO COM O DETERMINISMO BIOLÓGICO

Com o propósito de investigar a maternidade, passamos a compreendê-la não só como um fenômeno biológico, mas também sociológico e antropológico em suas diversas faces, como propõe Lucila Scavone (2004), como um fenômeno social múltiplo, permeado por marcadores sociais e raciais da diferença. “Um bloco de ideias e práticas sociais historicamente legitimadas, que situam as mulheres em uma posição específica no conjunto das relações sociais”. (SCAVONE, 2004, p. 159).

Estamos considerando determinismo biológico o fenômeno patriarcal em associar a “completude da mulher” à maternidade. Tal fenômeno é alimentado histórico-sócio-culturalmente recebendo forte carga midiática e também religiosa, configurando intrincados sistemas de controle sobre os corpos das mulheres. Porém, “não é o fato biológico da reprodução que determina a posição social das mulheres, mas as relações de dominação que atribuem um significado social à maternidade.” (SCAVONE, 2001, p. 141). O movimento de rompimento com o determinismo biológico, distanciando a reprodução da sexualidade, proporcionou um importante aspecto na transformação da maternidade.

A teórica Elizabeth Badinter (1985) apresenta uma análise sociológica e filosófica, profunda e contextualizada da construção sociocultural e histórica, sobre a ideia/mito de instinto materno, pelo sistema de saber-poder patriarcal, o qual impõe a obrigatoriedade social da mulher em cuidar da casa-crianças-marido.

Pela acepção de Badinter (1985), o instinto materno foi/é utilizado como ferramenta de controle dos corpos-desejos-liberdade femininos. Neste sentido, o “amor materno não é inato” (BADINTER, 1985, p. 13-14), mas passa a ser construído, alimentado e desenvolvido entre os sujeitos da relação de afetos, pelo envolvimento-cuidado entre mãe(cuidadores)-criança.

Ao instituir o amor materno como inato em todas as mulheres, desconsiderando quaisquer condições específicas de quaisquer naturezas, o sistema patriarcal nos enlaça em seu sistema de controle e culpabilidade, de julgamentos hierarquizantes e de incompletudes patologizantes. Deste modo, evidencia-se que a manutenção do modelo patriarcal androcêntrico afeta diretamente as questões voltadas à maternidade, à criação das filhas e dos filhos, à identidade feminina e à equidade entre gêneros.

Na década de 1970, escritoras feministas desenvolveram definições importantes aos estudos maternos. Sara Ruddick (2003) investiga o Pensamento Maternal, [*Maternal Thinking*], no qual centra-se na experiência materna, com foco em quem cuida da criança. Ruddick, em sua pesquisa, traz uma contribuição significativa ao transformar o substantivo “mãe” [*Mother*] no verbo “maternar” [*To Mother*], promovendo a ideia de maternagem como uma prática/ação. Essa transformação é crucial, pois desvincula o trabalho materno do gênero feminino, reconhecendo que a prática de maternar pode ser desempenhada por qualquer pessoa—seja mãe biológica, adotiva, pai, avós ou outros cuidadores.

Ruddick, ao conceber a maternagem como uma forma de trabalho, desafia as concepções tradicionais que limitam a maternidade ao gênero feminino. Ela amplia o entendimento de que a prática de cuidar, nutrir e proteger uma criança não é inerente a um determinado gênero, mas é uma responsabilidade e uma ação que pode ser compartilhada e realizada por qualquer indivíduo ou grupo que assume a responsabilidade em cuidar de uma criança.

E Adrienne Rich (2019) conceitua o termo "*motherhood*", voltado à maternidade enquanto ideologia patriarcal, sendo uma instituição social que impõe normas e expectativas sobre as mulheres, muitas vezes limitando sua autonomia e reforçando papéis de gênero tradicionais. Por outro lado, "*mothering*", ou maternagem é visto como uma prática que pode ser moldada pelas próprias mulheres, permitindo uma vivência mais genuína e menos restrita pelas expectativas sociais.

Ao distinguir entre esses termos, as feministas da época buscavam desafiar e desconstruir as narrativas patriarcais em torno da maternidade, promovendo um entendimento mais amplo e inclusivo das experiências das mulheres que maternam. Essa distinção também abriu espaço para o desenvolvimento de um discurso feminista que valorizasse as escolhas e experiências das mulheres na maternagem, reconhecendo-as como agentes ativos em vez de meras cumpridoras de papéis sociais predefinidos.

Andrea O'Reilly (2016) desenvolve um importante levantamento em relação aos pressupostos ideológicos que moldam a maternidade patriarcal tornando-a opressora às mulheres, buscaremos enumerá-los de forma resumida: a maternidade naturalizada como parte integrante da identidade feminina (essencialização); trabalho doméstico privado e reprodutivo associado ao trabalho realizado exclusivamente por mulheres (privatização); as práticas de cuidados estarem relacionadas à responsabilidade das mulheres (individualização), maternidade estar associada a um "instinto" feminino (naturalização); a crença preconceituosa da maternidade ser exercida exclusivamente por laços sanguíneos, desmerecendo a construção parental e maternal em relações adotivas (biologização); a doutrina em um modelo específico de família nuclear (normatização); a idealização da maternidade (idealização, especialização e intensificação) e a despolitização da maternidade. Os estudos maternos tratam de um campo interdisciplinar que busca abarcar diversas perspectivas que atravessam a maternidade/maternagem, entre elas: equidade entre gêneros; democratização das práticas e responsabilidades da criação e cuidados com filhas e filhos; pesquisa sobre os reflexos que o evento "tornar-se mãe" produz nas identidades, subjetividades, autoimagem de mulheres, bem como discussões sobre construções de políticas públicas que abarquem as necessidades e direitos daquelas/es que exercem a maternagem.

BREVE HISTÓRICO DA ARTE E MATERNAGEM

A maternidade e a maternagem abordada por artistas mulheres, historicamente atravessa dificuldades em ser afirmada como campo investigativo e poético, mesmo por artistas feministas. Nos anos 1970, os debates sobre a maternagem na arte passaram a ser contraditoriamente abafados.

Enquanto o movimento feminista se fortaleceu nos Estados Unidos, com a criação da *Woman's Building* (1973-1991), fundada pelas feministas Judy Chicago, Arlene Raven e Sheila Levrant de Bretteville, com o objetivo em criar um espaço experimental e independente para promover tanto a educação quanto à produção artística de

mulheres, distanciando-se das instituições artísticas tradicionais, estruturando um espaço essencial para conquistas feministas no cenário artístico. No entanto, neste contexto, as artistas do grupo *Mother Art* (1973-1986) - Deborah Krall, Christy Kruse, Helen Million, Laura Silagi e Suzanne Siegel - enfrentam discriminação por serem simultaneamente artistas e mães.

Em *Mother art tells her story* (2012), as artistas descrevem a ação de construir um parquinho – *Rainbow playground* (1973) – na frente do *Woman's Building* (1973-1991) a fim de incluir seus filhos e filhas, bem como se estabelecerem perante o grupo de artistas feministas que almejavam um espaço democrático para estudar e conceber arte.

Parte do movimento excluía dos debates feministas as questões maternas, pois se acreditava que tais demandas poderiam abafar assuntos mais urgentes, como a legalização do aborto, curiosamente o aborto ilegal e os direitos reprodutivos são tratados na instalação *Choise* (1981), do *Mother Art*. Diversas são as estratégias desenvolvidas pelo grupo a fim de travar diálogos sobre a importância das questões que tangem o maternar e suas reflexões políticas, as principais ações do *Mother Art* são, propositalmente, desenvolvidas em espaços públicos a fim de tensionar o debate e travar visibilidade sobre/das questões maternas.

A produção artística que aborda a maternidade/maternagem carrega, em sua ancestralidade, diversos empecilhos para se afirmar como tal, esbarrando no imaginário masculino sobre a mulher-mãe e foi/é colocada em um campo de arte menor. As artistas-mães que assumem a temática materna como campo investigativo passam a desenvolver diversas estratégias poéticas a fim de ultrapassarem rótulos, visibilidade insuficiente, dificuldades de inserção em editais e galerias; dentre outras.

Tomemos como exemplo a importante obra *The Post-Partum Document* (1973-1978), da artista Mary Kelly (1941), que se concentra na documentação do trabalho doméstico da mulher, expondo a divisão desigual na criação de filhos e filhas e travando um debate sociopolítico. Desenvolve uma documentação complexa e minuciosa da relação entre a artista e o filho durante seis anos, nos quais compõe coleções de vários momentos do desenvolvimento infantil e os processos recíprocos de mudanças na mãe.

As questões que destacamos sobre esses trabalhos artísticos se baseiam no limitado reconhecimento, pela história da arte, de sua qualidade, expressividade e impactos sociais, culturais e políticos. A contemporaneidade requer novas áreas de pesquisa, perspectivas, paisagens, materialidades e representações. A urgência das visualidades de artistas que abordam a maternagem como uma investigação estética colide com questões culturais, políticas e sociais centrais para o feminismo, como a equidade de gênero, a divisão do trabalho doméstico, a maternidade compulsória e a autonomia do corpo e do prazer, entre outras.

ESTRATÉGIAS DE MÃES ARTISTAS NA PANDEMIA

Exaustas e sem recursos: Estratégias de mães artistas na pandemia é um projeto desenvolvido pela *Coletiva Arte e Maternagem* (AeM), criada pelas pesquisadoras-artistas-mães; Marta Mencarini (1982) e Tatiana Reis (1985), que se propõem em mapear artistas-mães brasileiras e suas produções atravessadas pelo tema da maternagem/maternidade como campo investigativo, plástico e poético.

O projeto surge com a necessidade de investigação e compartilhamento das maneiras possíveis de se fazer arte e pesquisa dentro do contexto da maternagem somado

ao cenário desolador de uma pandemia. Para isso, foram convidadas seis artistas-mães brasileiras que, em suas poéticas, desenvolvem pesquisa sobre a arte contemporânea e a maternidade/maternagem. Foram entrevistadas as artistas e pesquisadoras Clarissa Borges (UFU), Renata Felinto (URCA) e Silvana Macêdo (UDESC), bem como foram convidadas as artistas Jocarla Gomes (SP), Malu Teodoro (MG) e Clarice Gonçalves (DF) para desenvolverem ocupações artísticas na plataforma, rede social, *Instagram do AeM* [*@arteematernagem*]. O projeto contou com apoio à pesquisa do Departamento de Pós-Graduação (DPG) da Universidade de Brasília – UNB e aconteceu entre os dias 04 de junho à 25 de junho de 2021.

Acreditamos que as circunstâncias instauradas pela pandemia do coronavírus provocaram modificações estruturantes nas dinâmicas econômicas, sociais e domésticas das famílias em todos os estratos sociais e de classe, tendo uma incidência relevante sobre as mulheres, que historicamente generifica os cuidados, a economia e gestão doméstica.

Interessa-nos compreender em que sentido a pandemia atravessou e modificou a produção poética das artistas-mães e, nesse sentido, analisar como o isolamento social e as dinâmicas domésticas, cuidados com a casa e as crianças (filhas e filhos) interferiram na produção artística destas mulheres.

A PRESENÇA DO CORPO E A POTÊNCIA MATERNA

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE/PNAD (2018) revela que as mulheres dedicam, em média, 10,4 horas semanais a mais do que os homens ao trabalho doméstico e à economia do cuidado. A pandemia do coronavírus expôs ainda mais essas desigualdades de gênero, intensificando a sobrecarga mental das mães, agravada pelo ensino remoto e cuidado com os/as filhos/as, além de exclusões e retrocessos no mercado de trabalho, que afetaram principalmente mães solo, mulheres de baixa renda e mães negras.

Neste contexto, a artista-mãe e educadora Jocarla Gomes apresentou a performance *Sobre Cargas em Isolamento* (2020), na qual usou seu corpo-mãe como uma ferramenta poética para tornar visível o trabalho extenuante de ser mãe e exercer a maternidade. Para esta performance [imagem 1], Jocarla reuniu depoimentos de 24 mães que compartilharam suas experiências, desafios e riscos enfrentados durante a pandemia.

A artista performou com sete sacos de pedra brita, cada um pesando 20 quilos, forrados com fronhas brancas e costurados com linha vermelha, com as palavras: mãe; culpa; medo; abandono; invisibilidade; raiva e cansaço. Jocarla envolveu-se com cada saco de pedra, abraçando-os, segurando-os, erguendo-os, sentindo o peso da maternidade em seu corpo. A performance foi acompanhada pelos relatos maternos coletados.

Gomes em sua ocupação no *Instagram do AeM*, contribuindo com a pesquisa e levantamento de dados em arte e maternagem, desenvolveu uma retrospectiva sobre a temática da maternidade na história da arte. Ela convidou a artista e mãe Priscila Costa Oliveira para uma live no *Instagram*, onde discutiram estratégias artísticas empregadas durante a pandemia de COVID-19.

A artista multimeios, fotógrafa e mãe, Malu Teodoro, ao ocupar o *Instagram* da coletiva *AeM*, apresentou diversos trabalhos, estudos e experimentos em arte e maternagem, dentre eles a série de fotografia e bordados intitulada *Você está morta* (2018 – 2021) [imagem 2].



Imagem 1. Jocarla Gomes. Performance sobre cargas em isolamento, still de vídeo. Criação, ação e edição: Jocarla, frames do vídeo, registros: Val Ribeiro, apoio: Nicolas Rafael, São Paulo, outubro, 2020. Fonte: <https://www.youtube.com/channel/UC-GivJfhn7oQ8MrmnXkTUg>

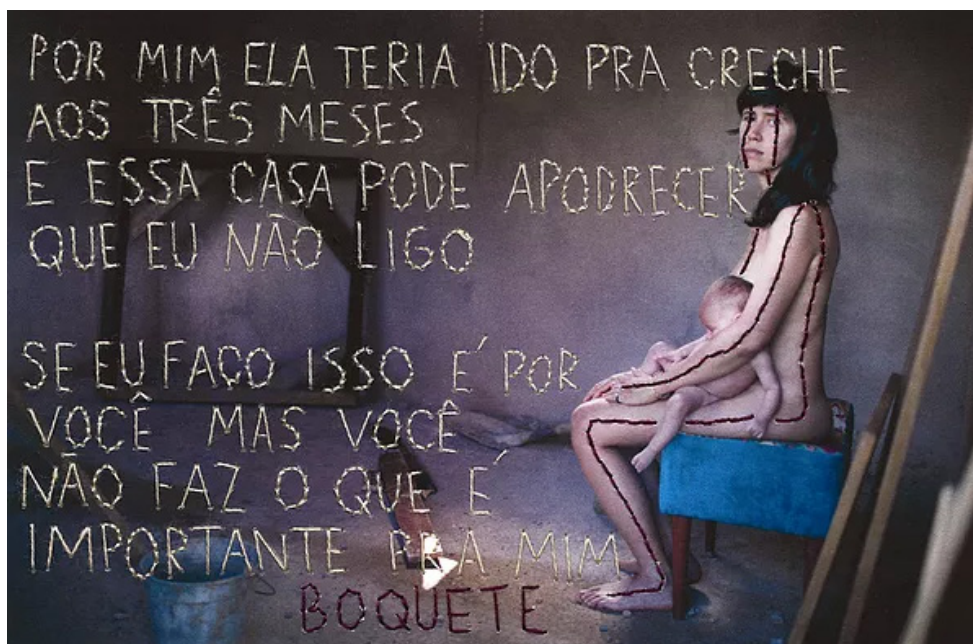


Imagem 2. Malu Teodoro. Você está morta. Fragmento da série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021. Fonte: <https://www.maluteodoro.com/>

Teodoro entra em contato com fotografias de sua filha realizadas enquanto a criança era muito pequena. São corpos-mãe-filha-nuas, pele a pele, imagens carregadas de emoção particular de um tempo-espço específico puerperal, de um recém-nascimento tanto para a filha quanto para a mãe, corpo-mãe-filha emoldurados por uma paisagem de uma casa em construção. Seria o começo de uma relação familiar? Se-

ria a casa em que o casal e o bebê vivem juntos? O escombros rugoso da casa-obra contrasta com o corpo-mãe-filha macio.

Em laborioso trabalho de bordado, costura sobre as imagens fotográficas por meio de furos feitos delicadamente sobre o papel fotográfico, passando linhas em cores vermelha e branco, frases agressivas, abusivas, insultos. Estes sobrepõem o corpo-mãe-filha: “*Você está morta*”, “*Por mim ela teria ido para a creche aos três meses e essa casa pode apodrecer que eu não ligo, se eu faço isso é por você, mas, você não faz o que é mais importante para mim: Boquete*”, “*Não vejo a hora de você parar de amamentar*”, “*há três anos você não trabalha*”, “*Pegue suas coisas, vá embora e não volte nunca mais*”, “*puta mentirosa*”, “*quando tiver dinheiro, te pago a pensão*”, “*você não se comporta como uma pessoa adulta*”. Estas são as frases bordadas na série fotográfica.

Não sabemos ao certo em que medida as frases supracitadas são parte do exercício autobiográfico de Malu Teodoro. Para nossa análise, compreendemos o quanto tais frases são naturalizadas em relacionamentos abusivos e em que medida a estrutura sociocultural patriarcal corrobora com ditados populares como “*em relacionamento de marido e mulher não se mete a colher*” para que tais absurdos possam ser ditos pela boca de um homem que deveria cuidar e não insultar as duas, não só a mãe, mas também a filha. Teodoro assume o lugar da violência verbal, emocional, moral como denúncia, reivindicando o cuidado, a saúde moral e mental a que todas as mulheres têm direito.

De acordo com o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (2020), 67,43% das 92.663 denúncias registradas durante a pandemia referem-se a casos de violência doméstica e familiar contra a mulher. A obra da artista Malu Teodoro, explora temas como a vulnerabilidade, a conexão entre mãe e filha, e as complexidades da vida familiar, especialmente em contextos de violência doméstica, um poderoso testemunho das experiências vividas e como um meio de conscientização sobre a importância de abordar e prevenir a violência intrafamiliar.

Já a artista visual, pintora e mãe Clarice Gonçalves, em sua ocupação, aponta provocações sobre/na história da arte tangenciando a arte e maternagem, referências literárias, bem como trabalhos em pintura, fotografia e performance que a artista vem desenvolvendo, bem antes do nascimento de seu filho, travando um profundo debate sobre feminino, sexualidade, ancestralidade, articulações de gêneros e raça, domesticidades, infância e maternagem.

Na pintura *Baby Art* [imagem 3], o contorno expressivo em tinta fluida desenha duas mãos, uma delas apoia um recém-nascido com a ponta do dedo mindinho, a outra mão segura um canudo introduzido em uma das narinas do bebê; em sua face, dois olhos apertados, a boca aberta projeta visualmente a dor. Gonçalves provoca duas questões críticas que atravessam a arte e a maternidade: violência obstétrica e pediátrica, e invisibilização de artistas mulheres-mães na história da arte, no mercado artístico e na pesquisa artística voltada ao tema da arte e maternagem.

MATERNIDADE ENQUANTO EXPERIÊNCIA POTENCIAL

A artista, professora e curadora Silvana Macêdo pesquisa o diálogo entre a arte contemporânea, ciência, natureza e tecnologia e, mais recentemente, pesquisa sobre arte e maternagem, feminismos e estudos de gênero. Em entrevista, pontua o quanto



Imagem 3. Clarice Gonçalves. Baby art, óleo sobre tela, 90 x 90 cm, 2018. Fonte: <https://www.instagram.com/p/CQWXNrWljJF/>

o pilar da arte e maternagem se faz presente em sua construção sociopolítica, artística e acadêmica (MACEDO, 2021).

A série de fotografias *Devoção* (2013-2014) recebe um título que atravessa as ambivalências da maternidade. Silvana Macêdo lança seu olhar ao espaço doméstico e ao cuidado materno, provocando, pela palavra “devoção”, o aqui-agora diário do culto à vida e da construção de afetos.

Aproximamos a análise da série de fotografias *Devoção* (2013-2014) de Silvana Macedo ao emblemático *Manifesto pela Arte de manutenção, 1969!* da artista Mierle Laderman Ukeles, ressaltada por Macedo como um importante trabalho de visibilidade ao trabalho em cuidar, filhos-casa-cidade, dos espaços públicos e privados, desconsiderados pelo sistema de saber-poder patriarcal capitalista. Ukeles provoca a aproximação entre arte e vida, ressaltando a manutenção da vida relacionada à criação artística. “Meu trabalho será o trabalho” (UKELES, 2019, p. 43).

(...) Dois sistemas básicos: Desenvolvimento e Manutenção. A balinha azeda de toda a revolução: depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã? Desenvolvimento: criação individual pura; o novo; a mudança; progresso; avanço; entusiasmo; voo ou fuga. Manutenção: sacudir a poeira da criação individual pura; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar o avanço; renovar o entusiasmo; repetir o voo; (UKELES, 2019, p. 42).

Ao nomear a série fotográfica *Devoção* (2013-2018), Silvana Macêdo reconhece que o título desta série pode ser politicamente muito arriscado porque poderia ser interpretado como uma apologia ao ideal patriarcal da mulher que se devota completamente ao lar e ao cuidado dos filhos. Contudo, em conversa com a artista, fica evidente que o título aponta para o trabalho amoroso e diário do cuidado, mesmo com todos os desafios e angústias que o envolvem. Trata-se de uma devoção ao cuidado da vida, é uma atitude de resistência no contrafluxo de uma sociedade que cultua o lucro e celebra o produtivismo acima de tudo.

Ela nos conta que passa a documentar e colecionar intimidades de mulheres-mães que vivenciavam e avizinham do próprio universo particular. São imagens que traçam pela autobiografia, paisagens íntimas, da construção afetiva da relação mãe-filho e extensão familiar (MACEDO, 2021). E passa a desenvolver a série *Nó Materno* (2013-2018) [imagem 4].

Silvana Macedo volta seu olhar para a relação mãe-filha, “*mas foquei num momento específico desta relação, em que a filha também ocupa o lugar de mãe*” (MACEDO, 2017, p.10). Segundo Macedo (2017), o título da série é inspirado no título do livro *The Mother Knot*, 1976, da escritora feminista Jane Lazarre, livro no qual a autora aborda as ambivalências da relação materna, a exaustão física em executar as atividades de cuidado materno diárias, a busca pela própria identidade, debatendo com/sobre o “mito da boa mãe”.

Na série, Macedo fotografa mães-avós-filhas-mães de seu envolvimento íntimo e particular, as fotos atravessam resgates ancestrais, ambiguidades de sentimentos e sensações, influências diretas e indiretas na construção das subjetividades filha-mãe, mãe-filha, retratadas. Na concepção do projeto, Macedo tangencia uma construção autobiográfica na medida em que “a ideia de fotografar outras mulheres com suas mães partiu de um desejo de ter tido esta experiência, pois minha mãe faleceu



Imagem 4. Silvana Macêdo. Série *Nó Materno*, 2013. Fotografia digital, Impressão mineral, Papel Matt fibre, coladas em PVC, 60 x 90 cm. Fonte: <https://www.silvanamacedo.com/nomaterno>

antes de eu me tornar mãe” (MACEDO, 2017, p. 10). Através da série *Nó Materno*, somos atravessadas nos gestos, olhares, carícias e cuidado em projeções de nossos próprios envolvimento maternos.

DIVISÃO DO TRABALHO DE CRIAÇÃO E CUIDADO COM OS FILHOS

Renata Felinto, artista, pesquisadora, professora e mãe de duas crianças, desenvolve uma extensa investigação que tensiona narrativas hegemônicas, apagamentos históricos e visibiliza a biografia e produção de artistas afro-diaspóricos e não brancos, pesquisas que reverberam em diversas esferas tensionando debates na arte-educação e sociedade. Em entrevista, Felinto pontua sobre a complexidade de ser artista, pesquisadora e mãe em um país, sul global, que não acolhe a maternidade. (FELINTO, 2021).

No tríptico *Meu bebê* (2013), trabalho desenvolvido durante sua primeira gestação, Renata Felinto inicia sua pesquisa explorando questões relacionadas à maternidade, apropriando-se da imagem de uma boneca branca de plástico bastante popular, vendida em diversas lojas sob o slogan “meu bebê”. Ao fazer isso, Felinto tensiona o debate sobre a construção de subjetividades e identidades infantis, especialmente entre crianças pretas. A artista destaca a escassez de representações de diversidade no mercado, onde, até recentemente, as opções de bonecas refletiam majoritariamente o padrão hegemônico.

Na obra *Embalando Mateus ao som de um Hardcore* (2017) [imagem 5], Felinto explora a maternidade solo de maneira precisa, reunindo boletos de todos os custos relacionados ao cuidado e sustento de seus filhos, como alimentação, aluguel, escola,



Imagem 5. Renata Felinto, *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017. Fonte: <https://renatafelinto.com/embalando-mateus/>

uniformes e babá. A pressão financeira e emocional enfrentada pelas mulheres que vivenciam a maternidade solo, gera mudanças profundas na vida da artista, que transforma essas experiências em inspiração para a criação do trabalho. Felinto construiu um diálogo visual combinando boletos, colagens e desenhos infantis, conectando fotos de sua família em uma teia de memórias, omissões e privações. Sua obra reflete a exaustão ancestral das mulheres, que ressoa e permanece na atualidade.

Para a instalação do trabalho *Embalando Mateus ao som de um Hardcore* (2017), Felinto cria vários enxovais completos, com fronhas, lençóis, mantas, cueiros e fraldas dispostos sobre um berço de madeira. As estampas dos tecidos foram produzidas a partir das impressões de sua coleção particular dos comprovantes de pagamentos e boletos bancários.

As fraldas, cueiros e mantas são decoradas com frases bordadas, extraídas de relatos de mães solo que Felinto coletou. A artista participa de grupos de mães solo em redes sociais, onde compartilha e reúne materiais para sua pesquisa poética. Felinto pergunta a essas mães quais frases elas ouviram enquanto vivenciavam a maternidade sozinhas, sendo mães solo ou não. “*Você sabia que ele não presta*”, “*ano que vem é outro para o bebê*”, entre diversas frases dilacerantes que refletem os julgamentos sofridos por mulheres-mães (FELINTO, 2021).

A instalação apresenta um varal onde estão composições imagéticas, fotografias, desenhos, trabalhos infantis e comprovantes de pagamento. Há também uma mesa e uma cadeira, convidando os visitantes a se envolverem no universo exaustivo que muitas mulheres-mães enfrentam diariamente. Sobre a mesa, um álbum de bebê exibe as composições criadas pela artista, e ao lado, um fone de ouvido permite que os visitantes ouçam trechos de conversas entre a artista e o curador da exposição, revelando as inconstâncias, privações e desafios que a maternidade e os cuidados com os filhos impõem às mulheres.

Devido à tenra idade de seus dois filhos, Felinto não pôde comparecer à exposição *Embalando Mateus ao som de um Hardcore* (2017) foi montada em Recife, solicitando que uma amiga fotografasse a obra para ela. Ao receber os registros, Felinto notou que uma das imagens do varal estava voltada para a parede. Refletindo sobre a impossibilidade do controle, “*uma dimensão de desorganização*” sobre sua própria produção artística que muitas mães artistas compartilham. Ao relatar a experiência, pontua: “*eu não consigo fazer tudo (...) essa imagem virada é o dado do impossível, daquilo que você não consegue gerir totalmente, não é totalmente a partir do que você imaginou, do que você projetou*”. (FELINTO, 2021).

PARTO E PANDEMIA

Clarissa Borges, artista-mãe, pesquisadora e professora, desenvolve investigações sobre imagem de parto e maternagem na arte contemporânea a partir de uma perspectiva feminista e vem dedicando-se à investigação desde a preparação do parto de seu primeiro filho, como nos conta (BORGES, 2021).

Borges interessa-se por imagens de parto e, mergulhando neste universo imagético, torna-se colecionista de imagens de parto produzidas por artistas contemporâneas. Assim, passa a elaborar imagens que abordam a temática do parto na arte em duas séries fotográficas: *Narrativas de parto* (2015); *Parto e Êxtase* (2016) e o vídeo *Fantasy birth memory* (2017). Nestes trabalhos, aborda questões em relação às sen-

sações do corpo-mente-mãe que transita entre a dor e o prazer em camadas distintas e complementares.

Borges (2019) pontua que as séries de fotografias sobre o parto partem de uma elaboração estrutural diferente daquela utilizada em seus outros trabalhos fotográficos, nos quais aborda uma metodologia em idealizar e esquematizar a imagem antes de fotografá-la. O parto é um evento que “não oferece um caminho linear, cada parto tem uma história, e seria impossível planejar que tipo de imagem produzir com antecedência.” (BORGES, 2019, p. 155). Borges propõe o desafio de adentrar no espaço de intimidade, mesmo em ambientes hospitalares, nos quais a artista, enquanto fotografa, coloca-se presente, estabelecendo contato direto com o ar-som-corpo-cor-cheiro-textura-luz do todo que envolve o acontecimento; uma mulher parindo sua/seu filha/filho.

Na série *Narrativas de parto* (2015), Borges trafega entre o íntimo e o documental. Ao analisar as imagens que produziu dos partos, passa a elaborar as narrativas de cada um dos acontecimentos-imagens. Cada peça é composta por uma imagem em dimensão maior e uma sequência de imagens em menor dimensão, provocando a aproximação do corpo do fruidor com a obra, bem como trabalhando com o destaque de determinada cena produzindo narrativas interpretativas “a possibilidade de pensar os vários acontecimentos dentro de um trabalho de parto” (BORGES, 2019, p. 157).

Em entrevista, Clarissa Borges aborda o quanto da experiência-troca entre a parturiente e a artista, de estar presente nestes espaços em que acontece o parto, envolve e provoca o fazer artístico, em que a artista busca refletir nas imagens a potência do sujeito-mãe-mulher enquanto vivencia o trabalho de parto.

Os nomes das obras da série *Narrativas de parto* (2015) foram inspirados pelas frases ditas pelas parturientes fotografadas pela artista. Em *Me beija, meu amor, me beija*, 2015, a artista aborda as sensações diferentes que o trabalho de parto envolve entre a sensualidade-dor-prazer-intimidade entre a parturiente e seu companheiro. Em *Dê seu amor todinho a ela*, 2015, trafega por uma experiência de trabalho de parto normal de gêmeos, no qual a parturiente cantava uma música que inspira o nome da obra.

Na série *Parto e Êxtase* (2016) [imagem 6], Borges busca, por meio da sobreposição de imagens, transmitir os movimentos e as mudanças de expressões nos rostos das parturientes, bem como as relações construídas por elas em seus trabalhos de parto. Clarissa Borges (2021) nos conta que, a série fotográfica estreita as relações entre texto e imagem provocando o tabu - evidente principalmente em sociedades cristãs, como a brasileira - da ambivalência entre a sexualidade feminina e o endeusamento da figura materna, bem como a possibilidade de deleitamento do prazer sexual ao vivenciar um trabalho de parto.

A imagem fotográfica é usada aqui, também, como instrumento de poder e convencimento. Sua proximidade com as imagens da realidade, sua verossimilhança, faz com que um fragmento enquadrado e congelado do real ocupe o lugar da própria experiência. Assim, usei esta estratégia para assinalar e ressaltar aquilo que foi cuidadosamente esquecido, ou melindrosamente extirpado, pela cultura da repressão sexual feminina: a possibilidade do prazer no parto (BORGES, 2019, p. 160).

No vídeo *Fantasy birth memory* (2017), Borges debruça-se sobre a própria experiência, revisitando as fotografias dos partos dos dois filhos. Opta por desenvolver um vídeo a partir de sequências e *travelings* sobre as imagens fotográficas, abordando a ambi-



Imagem 6. Clarissa Borges (b.1976), “Cantando para Beatriz e Fernando”, Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60cm. Fonte: <http://clarissaborges.blogspot.com/p/fatasy-birth.html>

valência e intermitência das sensações corpóreas vivenciadas. Um dos recursos poéticos utilizados está na sonoplastia do vídeo, que intercala rock, silêncio e a batida de um coração. Constrói uma narrativa que se finaliza em uma tela completamente escura associada ao som de choro e prazer.

Clarissa Borges (2021) narra as diversas dificuldades em (re)organizar a rotina casa-família-trabalho, sendo professora universitária, mãe de dois filhos e artista visual. Na série fotográfica *Hiding (Trap)* (2020-2021), parte da elaboração estratégica em utilizar o espaço privado, a relação entre os filhos e a condição de isolamento social imposto pela pandemia. Borges produz imagens que provocam a dualidade entre a ideia de jogo e de armadilha. Enquanto a artista se camufla na paisagem doméstica, como um processo lúdico que pode ser associado à brincadeira de esconde-esconde, ela estabelece um diálogo entre o público e o privado, o esgotamento e a invisibilidade materna.

A série fotográfica, foi desenvolvida durante a pandemia, na ARIM (*An Artist Residence in Motherhood*) idealizada pela artista Lenka Clayton, que propõem “*Uma residência artística autodirigida e de código aberto para capacitar e inspirar artistas que também são mães*” (CLAYTON, 2016).

CONSIDERAÇÕES ESTRATÉGICAS

Ser mãe-artista no Brasil é uma trincheira? Tem-se de assumir o corpo-mãe-quimera-polvo com seus diversos tentáculos que abarcam funções domésticas, públicas, privadas, manutenção e cuidados, cobranças sociais e pessoais em “*não abandonar o sonho para manter a família*” (FELINTO, 2021), em um exercício diário de transmutar determinismos socioculturais. Tem-se de vasculhar pelos destroços do corpo-mãe ao

encontro da mulher, assumir-se mulher de mãos dadas à mulher, afagar-se para se-
mear estratégias maternas, gerar poéticas da sobrecarga mental, poéticas do tempo
esgarçado, poéticas do inacabado, *Poéticas Maternas do Enquanto*.

Fecundamos estratégias possíveis: Exigimos a divisão do trabalho doméstico; como
“*refúgio-estratégico*”, realizamos produções artísticas com/sobre junto de nossas fi-
lhas e filhos; descansamos em “*sanitários santuários*” e retomamos nossos “*cadernos
de anotações/caderno de artista*”, investigamos, organizamos e visibilizamos pesqui-
sas, arquivos, ideias e desejos para/que alcancem outras mulheres.

Não teremos pressa para acabar nossos trabalhos artísticos; nosso tempo não é
o mesmo desse sistema que aí está posto. Negociamos diariamente e enfrentamos
nossos colegas de trabalho. Investimos e exigimos recursos financeiros dignos às mu-
lheres que trabalham conosco, seja dentro, seja fora de nossas casas. Criamos redes
de apoio nas/com as escolas, avizinhamo-nos como comadres-mães que buscam ob-
jetivos semelhantes.

A sobrevivência em pandemia com filhas e filhos atravessou milhares de mulheres,
mães, artistas, profissionais, pesquisadoras no Brasil. Exaustas, mas seguimos em luta,
resistindo, formando coalizões, lapidando-nos nesta jornada que nunca fazemos sós.

Cada vez mais, é preciso falar desta batalha diária das mulheres que gestam, pa-
rem, nutrem, maternam e sustentam a vida no planeta. Valorizar o trabalho reprodutivo
e reivindicar melhores condições de vida para todas pessoas é um ato de resistência
frente à necropolítica do sistema colonial moderno, patriarcal e neoliberal. A questão
materna envolve, no nosso entendimento, toda a humanidade, pois só chegamos aqui
nesta terra por meio de um útero, pelo menos por enquanto! “*As mulheres sempre te-
rão recursos*” (MACEDO, 2021), mas nem por isso deixaremos de lutar por uma parti-
lha mais equilibrada de responsabilidades parentais e por uma vida plena a todas as
pessoas que decidem ocupar o lugar de mãe.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaí-
ra, 2020.
- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo: a experiência vivida. volume 2. Tradução Sér-
gio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BRASIL. Presidência da República. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Brasília, 7
de agosto de 2006; 185º da Independência e 118º da República. LUIZ INÁCIO LULA
DA SILVA e Dilma Rousseff. Disponível em: [[https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_
ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm)]. Acesso em: 27/05/24.
- BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Secretaria Nacional
de Políticas para Mulheres. Ofício-circular n. 1/2020/dev/snpm/mmfdh. Recomen-
dações em relação às ações de enfrentamento à violência contra meninas e mu-
lheres no contexto da pandemia de COVID-19, 2020c. Brasília: DF. Disponível em:
[https://www.gov.br/
mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/marco/ministerio-recomenda-que-organismos-de-politicas-para-mulheres-nao-paralisem-atendimento/
SEI_MDH1136114.pdf](https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/marco/ministerio-recomenda-que-organismos-de-politicas-para-mulheres-nao-paralisem-atendimento/SEI_MDH1136114.pdf). Acesso em: 27/05/24.
- BORGES, Clarissa Monteiro. O parto nas artes visuais: uma abordagem histórica e fe-
minista do nascimento e da maternidade. Tese apresentada ao Programa de Pós-
-Graduação em História Social do Instituto de História da Universidade Federal de

- Uberlândia (UFU). Uberlândia, 2019.
- BORGES, Clarissa. Parto como prazer. *METAGraphics*, 1(3), 2017. <https://doi.org/10.26512/mgraph.v1i3.273>
- BORGES, Clarissa. Entrevista 1. [junho 2021] Entrevistadoras: Marta Mencarini Guimarães, Tatiana Reis e Elisa Freitas; Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem, Brasília, 2021. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MQXFW-8dYXo&t=2092s> acesso em: 30/08/2024.
- BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistado: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CLAYTON, Lenka. ARIM_ An Artist Residence in Motherhood. Página inicial.c2016. Disponível em: <https://www.artistresidencyinmotherhood.com/>. Acesso em 16/10/2024.
- FEDERICI, Silvia. O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.
- FELINTO, Renata. Entrevista 2. [junho 2021] Entrevistadoras: Marta Mencarini Guimarães, Tatiana Reis e Elisa Freitas; Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem; Brasília, 2021. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SFEHKyQsZ_k&list=UUGOx8eWJMNNmbtdP_c1XtNA&index=3, acesso em: 30/08/2024.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Violência doméstica durante a pandemia de Covid-19. 3. ed. São Paulo: FBSP, 2020. ISBN 978-65-89596-00-4. Disponível em:[<https://apidspace.forumseguranca.org.br/server/api/core/bitstreams/828494f2-2899-44a1-8d86-c4a05e9f4aaf/content>]. Acesso 11/10/2024.
- IBGE. PNAD (Pesquisa Nacional por amostragem domiciliar) Contínua; 2018.disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/trabalho/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html>. Acesso em. 16/10/2024.
- LORDE, Audre [et al,]. Não existe Hierarquia de Opressão. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). Pensamento Feminista Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019, p. 235-236.
- MACEDO, Silvana Barbosa. A expressão do poder materno na arte contemporânea. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.
- MACEDO, Silvana. Entrevista 3. [junho 2021] Entrevistadoras: Marta Mencarini Guimarães, Tatiana Reis e Elisa Freitas; Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem; Brasília, 2021. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LkyD-JRUayY&list=UUGOx8eWJMNNmbtdP_c1XtNA, acesso em: 30/08/2024.
- MATOS, M., and ANDRADE, L. Mulheres, violências, pandemia e as reações do estado brasileiro. In: MATTÁ, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., and SEGATA, J., eds. Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia [online]. Rio de Janeiro: Observatório Covid 19; Editora FIOCRUZ, 2021, pp. 181-193. Informação para ação na Covid-19 series. ISBN: 978-65-5708-032-0. <https://doi.org/10.7476/9786557080320.0015>.
- O'REILLY, Andrea. Matricentric Feminism: Theory, Activism, Practice. Toronto: Demeter, 2016.
- ONU MULHERES. Trabalho de cuidados oscila entre 10 e 39% do PIB de países, considera ONU Mulheres, 2017. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/noticias/trabalho-de-cuidados-oscila-entre-10-e-39-do-pib-de-paises/>. Acesso em: 10/5/2024.

- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, 2019. *Traficantes de Sueños. Mapas*. Madrid. Edición original: *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, Norton, 1976, nueva edición 1986.
- RUDICK, Sara. *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Balantine Books, 1989.
- Smith, Janna Malamud. *A Potent Spell: Mother Love and the Power of Fear*. Houghton Mifflin Company, 2003.
- SCAVONE, Lucila. *Maternidade e o Feminismo: dialogo com as ciências sociais*, *Cadernos Pagu*, (16) 2001, p. 137-150.
- SCAVONE, Lucila. *Dar a vida e cuidar da vida: Feminismo e Ciências Sociais*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SILAGI, Laura; SIEGEL, Suzanne; KRALL, Debora. *Mother art tells her story*. 2012. *Tecnologia*. Disponível em: <https://motherart.org/mother-art-tells-her-story-video/>. Acesso em: 30/08/2024
- UKELES, Mierle Laderman. *Manifesto pela Arte de manutenção, 1969!* In PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas*. Vol. 2. *Antologia*. São Paulo: Masp, 2019.
- VERGÈS, François. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- VÈRGES, Françoise. *Um Feminismo Decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020.

MARTA MENCARINI GUIMARÃES

Marta Mencarini Guimarães (1982). Doutoranda em Arte pela Universidade de Brasília UnB, na linha de Poéticas Transversais com bolsa CAPES, orientação Bia Medeiros (UnB) e co-orientação Silvana Macedo (UDESC). Co-Coordenadora da Coletiva e Mapeamento; Arte e Maternagem (AeM) (2020).

<http://lattes.cnpq.br/2229321212239963>

<https://orcid.org/0000-0001-6801-2292>

MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS

Maria Beatriz de Medeiros. Atualmente é professora aposentada da Universidade de Brasília atuando em orientações de Mestrado e Doutorado nos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais e Artes Cênicas. Bia Medeiros tem experiência na área de Artes, atuando principalmente em arte contemporânea, arte e tecnologia, arte e performance, composição urbana. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992.

<http://lattes.cnpq.br/9031896312815301>

<https://orcid.org/0000-0003-1899-1052>

MUROS E MEMÓRIAS: ARTE CONTEMPORÂNEA EM DIÁLOGO COM ESTRUTURAS DEFENSIVAS

WALLS AND MEMORIES: CONTEMPORARY ART IN DIALOGUE WITH DEFENSIVE STRUCTURES

Júnia Penna

ARTE CONTEMPORÂNEA
MUROS
CIDADES
DESLOCAMENTOS
MEMÓRIAS

O presente artigo tem como propósito verificar como a arte contemporânea tensiona e amplia os significados simbólicos de estruturas erguidas como barreiras defensivas ao longo da história. Para isso, realiza-se um estudo sobre as obras Sem Título [Muro no fundo da minha casa], MURO, O Castelo, Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço e The Great Wall Walk. A investigação fundamenta-se em material teórico sobre as obras e no estudo da abordagem política do espaço nas artes visuais. A análise das narrativas dessas obras demonstra que essas propostas artísticas promovem reflexões sobre segregação, identidade e memória, estabelecendo um olhar crítico sobre as complexidades dessas estruturas na sociedade contemporânea.

CONTEMPORARY ART
WALLS
CITIES
DISPLACEMENTS
MEMORIES

This article aims to examine how contemporary art challenges and expands the symbolic meanings of structures erected as defensive barriers throughout history. To this end, it conducts a study of the works Untitled [Wall at the back of my house], MURO, The Castle, Comercial São Luís – Everything in one place for the lowest price, and The Great Wall Walk. The investigation is grounded in theoretical material on the works and in the study of the political approach to space in visual arts. The analysis of these works' narratives demonstrates that these artistic proposals foster reflections on segregation, identity, and memory, offering a critical perspective on the complexities of these structures in contemporary society.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da civilização humana, a edificação de estruturas defensivas tem sido uma prática constante na regulação das relações entre nações e povos. A construção de muros como barreiras físicas e simbólicas representa uma presença recorrente nas dinâmicas políticas, econômicas e sociais entre diferentes países. Um representativo exemplo histórico de fortificação é a Grande Muralha China, que, de acordo com dados da Unesco (UNESCO, s/d), foi construída continuamente desde o século III a.C. até o século XVII d.C., alcançando um comprimento total de mais de 20.000 km. Essa estrutura foi erguida com o intuito de proteger a China contra agressões externas e preservar a cultura do país diante dos costumes considerados bárbaros em vista das possíveis invasões estrangeiras. Élisabeth Vallet e Charles-Philippe David, no artigo “Introdução: A (Re)Construção do Muro nas Relações Internacionais” (2012), observam que, desde a antiguidade até os tempos modernos, a construção de muros tem sido uma prática contínua nas relações internacionais.

Ao longo dos séculos, os muros assumiram diferentes formas e propósitos, de modo a refletir as dinâmicas geopolíticas e as necessidades de cada época. No entanto, a queda do Muro de Berlim em 1989, um evento emblemático frequentemente destacado como um marco histórico que assinalou o fim da Guerra Fria e possibilitou a reunificação da Alemanha, representou o início de uma nova era na ordem mundial. O acontecimento simbolizou não apenas a superação de uma divisão física, mas também foi interpretado como o começo de uma era de globalização sem precedentes. A derrubada do Muro de Berlim apontou para o possível fim das barreiras físicas e ideológicas, ou seja, para um mundo sem fronteiras, onde a mobilidade humana e a interconexão global se tornaram realidades palpáveis, inaugurando assim um novo capítulo na história.

No entanto, o cenário de abertura e integração global foi rapidamente transformado pelos ataques de 11 de setembro de 2001. Esse trágico evento marcou o início de uma nova fase de segurança mundial, com o surgimento de muros e barreiras tecnologicamente avançadas. Essas novas estruturas, construídas com o objetivo de controlar o fluxo de pessoas e prevenir ameaças, não só dividem comunidades, mas também geram uma sensação ilusória de segurança. Assim, os muros, que antes tinham uma função estratégica de proteção, começaram a se transformar em símbolos de exclusão e restrição.

Em diálogo com esse contexto, a arte contemporânea tem se dedicado a explorar e expandir os significados dessas barreiras. Proposições artísticas abordam o conceito de muro não apenas como um elemento físico, mas também como um dispositivo discursivo que transcende suas funções originais. Em muitas dessas obras, os muros são reinterpretados, destacando temas que abordam questões como a separação entre as esferas pública e privada, a divisão de territórios e a segregação de povos.

O intuito deste artigo é analisar como a arte contemporânea, por meio do estudo de obras específicas, explora as múltiplas camadas de significados associadas à presença dos muros na sociedade, destacando suas implicações sociais e culturais. Além disso, busca-se verificar de que maneira essas obras ampliam os sentidos atribuídos a essas estruturas defensivas na atualidade.

A análise das obras baseia-se no estudo de material teórico produzido por críticos especializados, a partir da leitura e interpretação dessas obras, entrevistas e relatos dos artistas. A investigação em torno das relações espaciais que perpassam as obras

tem o apoio do pensamento de Miguel Gally (2021), que reconhece a importância da noção de espaço para as artes visuais e, por meio de um recuo histórico, para contextualizar a espacialização das artes, destaca que o (re)encontro das artes visuais-performativas com a arquitetura dá origem ao que o autor denomina como artes espaciais. Observa ainda que o processo de espacialização nas artes aproxima-se da transformação do conceito de espaço, destacando sua crescente politização. A politização é percebida como uma dimensão necessária no contexto da espacialização das artes.

O texto estrutura-se, em um primeiro momento, na análise da obra *Sem Título [Muro no fundo da minha casa]*, de Arthur Bispo do Rosário, que, apesar de ser um pequeno objeto, aponta para o desejo de proteção no ambiente doméstico. Em seguida, são observadas as questões que permeiam a obra *MURO*, concebida por mim, destacando as implicações que estabelece com o lugar onde se instala, bem como suas alusões ao ambiente urbano. Num terceiro momento, o foco do estudo concentra-se na obra *O Castelo*, do artista Jorge Méndez Blake, que aborda a ideia de construção por meio da fusão de dois elementos: tijolos e livros. Para observar o aspecto da memória presente na narrativa de obras relacionadas ao tema, a referência é a obra *Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, elaborada por Marepe. Na última proposição artística destacada, o olhar volta-se para a ação *The Great Wall Walk (A caminhada da Grande Muralha)*, realizada pela dupla de artistas Marina Abramović e Ulay como seu último trabalho em conjunto, marcando o fim de um longo relacionamento e parceria artística. Por fim, observamos como essas obras, cada uma à sua maneira, revelam uma abordagem multifacetada, que vai além da simples consideração da função física dessas estruturas defensivas.

RESSONÂNCIAS DEFENSIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A abordagem e a reflexão em torno de edificações divisórias, como os muros, são frequentes na produção artística contemporânea, com os artistas explorando não só o aspecto protecionista dessas barreiras físicas, mas também as segregações sociais e culturais que elas representam. O muro, enquanto elemento físico e simbólico, configura-se como um espaço político. Sua presença no ambiente, ao mesmo tempo em que delimita, também constrói espacialidades.

Tendo como ponto de partida, obras de arte que transitam entre as “artes visuais-performativas” e a arquitetura, cuja abordagem não está necessariamente vinculada ao funcionalismo, Miguel Gally (2021) desenvolve reflexões sobre as relações espaciais presentes nessas duas disciplinas. Ele observa que ambas exploram espaços ou qualidades espaciais e destaca, ao longo do século XX, a crescente importância da abordagem espacial na produção artística. Nesse contexto, Gally (2021) aponta que tais obras podem explorar experiências relacionadas à espacialidade, questionar concepções de espaço, pressupor ou inventar novos espaços, além de propor práticas espaciais que, de algum modo, envolvem uma dimensão política no interior de suas proposições.

As obras contemporâneas que se dedicam a esse tema, por meio de diversas formas de expressão, desafiam as narrativas convencionais que sustentam os muros. Um exemplo significativo é a obra de Arthur Bispo do Rosário, *Sem Título [Muro no fundo da minha casa]* (imagem 1), pertencente à coleção Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Trata-se de um pequeno objeto de cimento, madeira e vidro, medindo



Imagem 1. Arthur Bispo do Rosário, Sem Título [Muro no fundo da minha casa], 12 x 50 x 6 cm. Disponível em: <https://bienal.org.br/dossie-arthur-bispo-do-rosario/>.

do 12 x 50 x 6 cm, cuja frase “434 Como é que devo fazer um muro para minha casa” está inscrita em uma das faces da madeira que estrutura uma espécie de caixa que contém o cimento. Suas dimensões são pequenas, mas o muro de Bispo do Rosário reflete o imaginário em torno desse tipo de construção que, uma vez erguida, desempenha a função de proteger habitações, defender países ou territórios. Mas, sobretudo, separa um lugar do outro.

Arthur Bispo do Rosário passou grande parte de sua vida confinado no centro psiquiátrico Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Como parte de sua “missão” na Terra, encarcerado no hospital psiquiátrico, embarcou no propósito de criar uma espécie de inventário tipológico da vida cotidiana. Diante de sua condição de reclusão, Bispo enfrentava sérias limitações materiais, que deixavam uma marca indelével em sua obra. Ele habilmente recorria a objetos simples e pouco convencionais, como as linhas azuis retiradas dos antigos uniformes dos internos, além de utensílios cotidianos como canecas, pedaços de madeira, arame, vassouras, papelão, fios de varal, garrafas e uma ampla gama de materiais que ele conseguia resgatar dos descartes da Colônia. Materiais precários que estavam disponíveis ao alcance de suas mãos.

Nessa premissa de trabalhar com materiais ao alcance das mãos, em 2020, sem objetivo prévio, comecei a recolher caixas de papelão em supermercados e abri-las de modo que adquirissem novamente o aspecto bidimensional. Devolver a caixa ao plano foi, em primeira instância, uma atitude que pretendia apenas armazenar o material de modo a ocupar menos espaço. A ação despreziosa de sobrepor as caixas planejadas umas sobre as outras desencadeou o surgimento do trabalho *MURO*, uma instalação com dimensões variáveis que, por seu turno, se definem de acordo com as características do local no qual se inscreve (imagem 2). A primeira montagem foi em 2023, na Sala das Sessões do Museu Mineiro, em Belo Horizonte. A pilha de papel, com dimensões de 8,30 x 1,10 x 1,10 m, ocupou uma grande extensão da sala de exposições que abriga parte do acervo de pinturas clássicas de artistas mineiros do final do século XIX e início do século XX.

A obra instala-se no espaço expositivo e ocupa o lugar de modo significativo e destacado. Sua presença no ambiente aponta uma estabilidade precária. Intercalados entre si, os papéis-cartão de diferentes tamanhos são acomodados de forma solta, gerando uma estrutura irregular que remonta à arquitetura rudimentar construída por meio da técnica da cantaria, característica do barroco mineiro. Ao invés de pedras,



Imagem 2. Júnia Penna, MURO, 2023. Instalação. 8,30 x 1,10 x 1,10m. Fotografia: Rafael Mota.

papelões. Ainda assim, a estrutura conserva a sensação de peso, porém a solidez dos muros de pedra é substituída por um certo estado de vulnerabilidade. O risco de queda é iminente e, a qualquer momento, aquilo que parecia sólido pode desmoronar. Nesse sentido, mais que certezas, o trabalho instaura uma atmosfera de incertezas.

A instalação erguida com papelões não desempenha a função típica de proteção. Ela divide o espaço no qual se instaura ou, mais precisamente, corta-o, alterando completamente sua dinâmica. No texto escrito por Guilherme Bueno, intitulado “*Coordenadas de Instabilidade*” (2023), para a apresentação da obra no Museu Mineiro, em julho de 2023, o autor comenta que o trabalho revela o espaço como percurso — um percurso interrompido ou desviado — que transforma a percepção da sala, destacando a arquitetura como um espaço vivido e “performado”.

A ocupação do espaço não é apenas resultado da existência física da estrutura de papéis-cartão. Um intenso odor proveniente da concentração de papelão impregna o ambiente com sua presença não palpável e confere “existência ao ar”. Dessa forma, a experiência emerge de uma interação física que engloba a escala, o cheiro e a presença de um “muro” no espaço expositivo, que, por sua vez, redefine o lugar.

Na constituição da obra, os papéis justapostos deixam frestas. São brechas que possibilitam vislumbrar o que está do outro lado. Guilherme Bueno (2023) inicia o texto indagando sobre o que se pode ver em um muro e também o que ele não nos deixa ver. Gostaria, então, de acrescentar aqui mais uma pergunta: o que essas pequenas “aberturas” nos permitem ver? Pois *MURO*, ao evocar e duplicar um elemento característico do contexto urbano, traz à tona personagens intrínsecos desse ambiente e sugere outras narrativas. As caixas de papelão que outrora embalaram produtos e objetos nas ruas, não só no Brasil, são utilizadas como material alternativo para a construção de abrigos precários. O trabalho remete a algo comum em nosso cotidiano: as grandes estruturas de papelão, frequentemente encontradas empilhadas em diferentes locais da cidade ou transportadas em carrinhos de mão (BUENO, 2023).

De maneira tangível, a proposição artística assume a forma de uma estrutura física, enquanto, simbolicamente, revela-se como um elemento que aponta para a segregação social, econômica e cultural. Como estrutura física, separa, delimita e demarca. No interior de seus limites, emerge um sentido de propriedade: o que é meu não é seu. Dentro, um “mundo”; fora, outro. Desse modo, apesar de evocar um sentimento de segurança, a presença de muros, quer seja de modo concreto ou apenas imaginário, implica restrições. Assim, o trabalho estimula uma reflexão sobre as organizações de poder que criam hierarquias e dividem os indivíduos em diferentes classes sociais. Por meio de um diálogo crítico, desafia e questiona as estruturas que influenciam e moldam a nossa sociedade.

A construção de um muro com abordagens que ampliam o sentido de limite e a função de proteção também está presente na obra *O Castelo*, que o artista mexicano Jorge Méndez Blake instalou pela primeira vez na biblioteca José Cornejo Franco, em Guadalajara, no ano de 2007 (imagem 3). Trata-se de uma estrutura de 2.300 x 1.750 x 400 cm construída com tijolos sobrepostos uns aos outros, também soltos, como os papelões que compõem o trabalho *MURO*. Na parte central da estrutura erguida por Blake, na primeira fila rente ao chão, o artista substituiu um tijolo por um livro. A presença do objeto promove um discreto desnível, proporcionando uma ondulação das linhas, ou melhor, das frestas existentes entre os blocos empilhados de argila cozida, introduzindo assim um movimento que rompe com a rigidez da estrutura, de modo a gerar uma sutil instabilidade. As fissuras entre os tijolos permitem um atravessamento mútuo entre o lado de cá e o lado de lá, por meio das quais a proposição do artista transcende a função de limite e bloqueio. Pode-se dizer que, apesar de discreta, a presença do pequeno livro em meio ao paredão realiza um grandioso impacto no muro de tijolos. O acontecimento ecoa os interesses do artista pela diferença de escala, demonstrando como algo de pequena dimensão pode provocar uma grande transformação.

Jorge Méndez Blake é um arquiteto e artista contemporâneo mexicano apaixonado por literatura. Ao se interessar pela arquitetura e pela literatura, busca estabelecer pontos de contato entre as duas disciplinas, entendendo-as como espaço e linguagem,

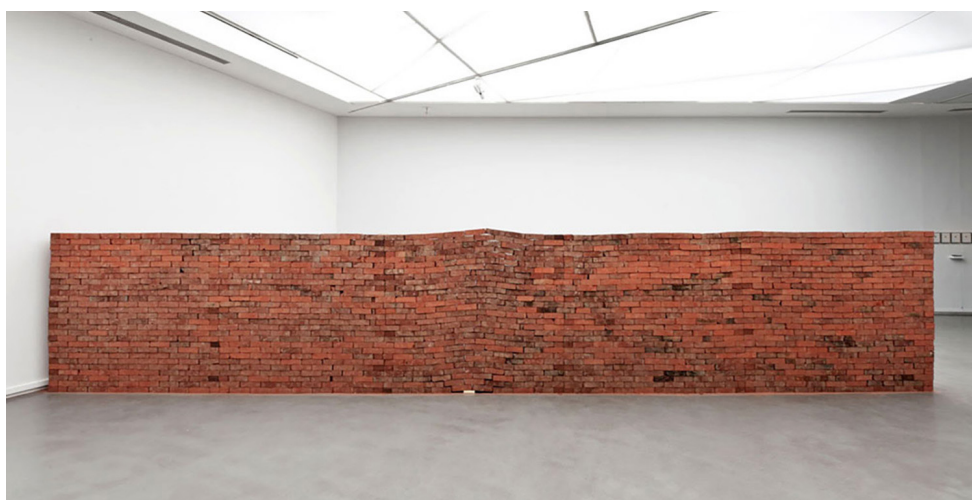


Imagem 3. Jorge Méndez Blake, *O Castelo*, 2007. 2.300 x 1.750 x 400 cm. Disponível em: <https://publicdelivery.org/jorge-mendez-blake-the-castle/>.

respectivamente. Assim, articula conexões entre ambas e, ao explorar os interstícios entre a literatura, a arquitetura e a arte, o artista desafia as estruturas convencionais utilizadas pela modernidade para adquirir e construir conhecimento. Ao comentar sobre seu interesse pela literatura e pela arquitetura, Jorge observa que nenhuma das duas disciplinas o preenchia completamente e que não se sentia confortável trabalhando em uma delas sozinha (COHEN, 2019). Foi, então, através da arte que encontrou esse território intermediário. Desse modo, a obra “O Castelo” representa uma fusão entre dois elementos distintos: tijolos e livros. O tijolo, elemento fundamental da construção de edificações, é um símbolo de engenharia e arquitetura, enquanto o livro carrega consigo uma carga cultural e intelectual significativa. Nesse contexto, ambos se unem em uma expressão singular que transcende sua natureza individual, destacando a importância cultural e simbólica tanto do tijolo quanto do livro.

A escolha da publicação *O Castelo* (1922), de Franz Kafka (1997), para integrar a obra não foi por acaso. Em entrevista concedida a Eleni Zymarak Tzortzi (2019), publicada no site *Ex possessure*, em ocasião da apresentação do trabalho em Atenas, na exposição “After Babel” com curadoria de Anna Kafetsi, como parte do evento da Capital Mundial do Livro de Atenas em 2019, Jorge Méndez Blake (2019) comenta que escolheu o livro pelo título que remete a uma construção arquitetônica visível, e pela história, típica de Kafka, em que um indivíduo enfrenta um sistema grande e incompreensível. Nas narrativas do autor, o sistema sempre prevalece e oprime. Já na escultura, o significado é mais flexível, e o pequeno livro altera a solidez da estrutura.

Mesmo que não se tenha lido o livro *O Castelo* (KAFKA, 1997), o título já nos fornece uma chave de acesso para compreender as relações que o artista estabelece entre o ato de escrever e a arquitetura. É evidente a abordagem da construção na interseção estabelecida pelo artista entre a literatura e a arquitetura, pois ele considera que escrever é também uma forma de construção. Trata-se da construção de mundos e narrativas por meio das palavras. Desse modo, o artista não apenas se aproxima das duas disciplinas através da referência ao ato de construir, mas também estabelece essa proximidade pela narrativa presente no livro. No enredo, o personagem central nunca consegue alcançar o castelo; assim, diante do muro de Blake, somos confrontados com a impossibilidade física de acessar a história narrada no livro.

A obra *Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, de Marepe, um artista nascido na cidade interiorana de Santo Antônio de Jesus, na Bahia, nos convida a explorar novas abordagens em torno desse elemento arquitetônico. Trata-se de um segmento de muro medindo 225 x 500 x 29 cm, pintado com tinta a óleo em uma de suas faces (imagem 4). Esse pedaço de construção divisória, com quase três toneladas de peso, foi meticulosamente cortado e transportado de sua localidade original para a 25ª Bienal de São Paulo em 2002.

O deslocamento da fração do muro percorreu muitos quilômetros até chegar ao seu primeiro destino. Pode-se dizer que a atitude do artista se aproxima do gesto duchampiano que deu origem aos ready-mades, mas, ao invés de objetos provenientes do universo cotidiano, Marepe se apropriou de uma estrutura arquitetônica impregnada de memória, ou melhor, de múltiplas memórias. No pedaço de muro apropriado pelo artista está pintada a inscrição *Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, uma propaganda da loja varejista amplamente reconhecida tanto em Santo Antônio de Jesus quanto na região do Recôncavo Baiano. Um muro comum, facilmente encontrado no contexto urbano das cidades. O que estaria em jogo, então,



Imagem 4. Marepe, 2002. Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço, 225 x 500 x 29 cm. Disponível em: <https://raphaelfonseca.net/Desaguar-no-Rio-Sururu>.

com a ação realizada por Marepe é o propósito do deslocamento: o deslocamento de um fragmento, isto é, uma parte do contexto urbano de sua cidade, que carrega consigo a publicidade estampada de um estabelecimento comercial onde o pai do artista dedicou muitos anos de trabalho.

A escolha por esse muro específico relaciona-se à memória afetiva de Marepe que, no entanto, também traz a memória de um lugar. Nessa perspectiva, a parte da estrutura deslocada pelo artista não se apresenta mais como uma barreira física, mas como um compartilhamento de suas recordações e afetos com o público. Ao se instalar no pavilhão da Bienal de São Paulo, o muro instaura um ambiente que propicia a vivência de memórias em si mesmo, diferenciando-se dos monumentos tradicionais, que tipicamente buscam evocar lembranças de eventos passados. Apesar da aparente banalidade da propaganda, essa parte da estrutura deslocada de seu contexto faz eco às intenções e inquietações do artista já manifestas em proposições anteriores. Em 2002, para a exposição Posições 01 no Goethe-Institut Salvador, o artista, com o intuito de valorizar o trabalho de pintores que estampam propagandas em muros, contratou um pintor profissional de sua cidade para realizar, na parede da galeria, uma pintura nos moldes das pinturas de propaganda, com letreiros que divulgam comércios locais. Com essa atitude, Marepe faz presente, no contexto da arte contemporânea, artistas que não são abarcados pelo sistema da arte.

O “muro” de Marepe evoca o aspecto da monumentalidade não apenas pela escala e imponência de seu tamanho. A amplitude do gesto de deslocar tal estrutura, que pesa toneladas, por quase dois mil quilômetros de distância e instalá-la na Bienal de São Paulo, faz com que a proposição do artista ganhe amplitude. Trata-se de uma ação performática que tem início em Santo Antônio de Jesus e que continua se desenvolvendo ao longo do período da exposição, pois o visitante também experimenta a obra de modo performático. Encontramo-nos diante de um muro real, não de uma fotografia, que, por sua vez, constrói uma ambiência no pavilhão da Bienal. Inseri-

da no terceiro piso, paralela à parede, a estrutura remete a um lugar de passagem. Percorremos a extensão do muro tal como caminhamos pelas ruas da cidade, como um passante. No entanto, podemos ser transeuntes curiosos, não apenas passando apressadamente, mas indivíduos interessados nas nuances do entorno. Assim, diante da obra, as memórias do artista se entrecruzam com memórias individuais. O muro deslocado de seu contexto nos aproxima do universo de Marepe, da cidade de Santo Antônio de Jesus, bem como do nosso próprio universo, e ainda reverbera questões que giram em torno da esfera pública e privada, como aponta Miguel Gally ao observar que o muro de Marepe:

[...] reverte o sentido dos monumentos tradicionais, que pretendem ser mais uma memória de uma experiência ou acontecimento. Entretanto, utiliza e herda a imponência própria dos monumentos, não sem antes nos provocar sobre se sua instalação é uma privatização de um objeto com qualidades públicas (a imagem publicitária familiar do 'Comercial São Luiz' dentro do imaginário da cidade instalado no espaço da Bienal) ou se torna pública uma memória privada do artista. (GALLY, 2022, p. 120)

O autor comenta ainda que essa ambiguidade é inerente aos muros, pois, de modo dual, são, ao mesmo tempo, parte do âmbito privado e público, que delineiam os limites entre espaços no contexto das cidades. Além disso, a obra está intrinsecamente ligada à noção de trabalho, tanto do artista durante o processo de concepção e realização quanto das pessoas envolvidas na produção do corte, transporte e instalação na Bienal. Adicionalmente, ela também evoca o trabalho dos pintores de muro, pois um dos interesses de Marepe pelo universo popular está relacionado às questões do trabalho e da sobrevivência. Nesse sentido, o artista busca enxergar o que está além das superfícies e, por meio da arte, revelar o que geralmente passa despercebido aos olhos.

Retornando ao emblemático exemplo histórico de fortificação, a Grande Muralha da China, observamos que ela não foi construída apenas com o intuito de defender o país contra indivíduos considerados intrusos, mas apresenta-se também como uma estrutura metafísica. Essa grandiosa edificação, conhecida pelos chineses como o Dragão Adormecido, começa no Mar Amarelo, onde a cabeça do Dragão mergulha nas águas. Sua cauda se estende até o Deserto de Gobi, enquanto o corpo atravessa as montanhas. Foi então a partir dessa simbólica estrutura que a dupla de artistas Marina Abramović e Ulay (cf. LOWRY, 2010) realizou seu último trabalho em conjunto, *The Great Wall Walk* (A caminhada da Grande Muralha), em 1988, marcando o fim de um longo relacionamento e parceria artística.

A proposta de caminhar ao longo da Grande Muralha, como relata Marina em áudio disponível no site do MoMA, surgiu após os artistas tomarem conhecimento do relato de astronautas que estiveram na Lua, os quais mencionaram que as únicas construções feitas pelo homem visíveis da Lua são as pirâmides e a Grande Muralha da China. Inicialmente, a caminhada tinha o intuito de celebrar a união do casal. No entanto, desde a concepção até a realização da caminhada como ato performático, passaram-se oito anos. O projeto acabou transformando-se em uma ação de despedida. Desse modo, os artistas, partindo de pontos opostos, caminharam um em direção ao outro até se encontrarem no meio do percurso, onde se separaram e seguiram caminhos diferentes. Marina partiu em direção a Ulay da Cabeça do Dragão, nas margens do Mar Amarelo, em Xangai. Ulay iniciou seu percurso em direção

à Marina a partir da Cauda do Dragão, no vasto deserto de Jiayuguan. Após percorrerem 2.500 km cada um, ao longo de 90 dias, os dois se encontraram no meio do caminho e se despediram.

Os artistas empreenderam uma ação ao longo de uma estrutura cuja magnitude está impregnada de uma multiplicidade de acontecimentos e memórias. Enfrentaram as intempéries do clima, a aridez do deserto, a intensidade do silêncio, as batalhas mentais e a solidão. Cada um, a seu modo, vivenciou o lugar e a experiência de uma longa e árdua caminhada. Longe de tudo, Marina foi absorvida pela energia e pelo contexto da Grande Muralha. Sozinha, apenas ela e a imponente muralha, viu-se diante da necessidade de reorganizar seus pensamentos ao mesmo tempo em que questionava o motivo de estar percorrendo a estrutura de pedra. Ulay vivenciou a experiência de modo diverso. Movido pela curiosidade, ele conheceu modos de vida tradicionais e se interessou pela maneira como as pessoas trabalhavam a terra utilizando antigos métodos. No percurso, o artista se sentiu constantemente observado. Como uma pessoa estrangeira ao lugar, Ulay colocou sua consciência nas solas dos pés, buscando estabelecer uma conexão com o toque magnético da terra. Passo a passo, foi inserindo o seu corpo na paisagem. Assim, os artistas, cada um à sua maneira, exploraram essa estrutura que não apenas divide territórios, mas também protege, utilizando-a como metáfora para elaborar a separação do casal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente texto, a análise de significativas obras da arte contemporânea que exploram a temática dos muros revela uma abordagem multifacetada, que vai além da simples consideração de sua função física. Esses trabalhos transcendem a mera representação visual das barreiras físicas e adentram no universo dos significados simbólicos e sociais que essas estruturas encerram.

A obra *Sem Título [Muro no fundo da minha casa]*, de Arthur Bispo do Rosário, no âmbito da escala do objeto, atinge o espaço imaginário, refletindo uma visão íntima e poética do muro. A simplicidade dos materiais dos elementos construtivos, associada à frase “Como é que devo fazer um muro para minha casa”, inscrita na pequena escultura, traz à tona o desejo de criar um espaço pessoal e seguro, mas que, simultaneamente, delimita e cerca o espaço destinado à habitação.

Já o muro que construí com papelão promove uma ocupação no espaço que ativa o ambiente expositivo, proporcionando uma conexão sensorial e performativa com os visitantes. O corpo que se move pelo ambiente vivencia as relações espaciais emergentes da obra, por meio de uma experiência que desafia as percepções de estabilidade e segurança associadas a esse tipo de estrutura. *MURO*, além de tensionar barreiras sociais e culturais, estabelece um diálogo com as camadas da história e da arte presentes no local.

Com uma abordagem que associa processos construtivos que atravessam a arquitetura e a literatura, a obra *O Castelo* sugere a fragilidade de sistemas aparentemente sólidos. A inclusão de um livro, como elemento disruptivo, no meio do muro de tijolos erguido por Jorge Méndez Blake, questiona a rigidez das construções arquitetônicas e sociais e aponta como pequenos gestos podem gerar grandes transformações. A referência a Kafka conecta a obra à luta do indivíduo contra sistemas opressivos, enfatizando as limitações impostas pelas barreiras físicas e simbólicas.

Marepe, ao deslocar um fragmento de muro de sua cidade natal para o espaço expositivo, impregna o ambiente com suas memórias afetivas e as de sua comunidade. *Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, com tons monumentais e performáticos, desafia a neutralidade do muro, embaralhando as instâncias públicas e privadas. Desse modo, ao transportar para o contexto da arte um elemento que pertence simultaneamente ao espaço íntimo e ao espaço urbano, o artista tensiona as fronteiras entre essas esferas e promove reflexões sobre pertencimento, identidade e a relação entre memória individual e memória social.

A caminhada realizada por Marina Abramović e Ulay ao longo da Grande Muralha da China não foi apenas um ato performático, mas uma jornada íntima de enfrentamento e reflexão, marcada por desafios físicos e emocionais. Enquanto Marina vivenciou o trajeto de forma introspectiva, enfrentando a monumentalidade do lugar e o silêncio, Ulay se conectou ao ambiente local, interagindo com tradições culturais e com a terra. Essa dicotomia reflete não apenas as diferenças nas trajetórias pessoais dos artistas ao realizar a ação, mas também a capacidade da Grande Muralha de assumir múltiplos significados: barreira, proteção e um espaço simbólico para processar emoções humanas universais.

As obras analisadas neste texto evidenciam como a temática dos muros na arte contemporânea transcende sua função física para explorar dimensões simbólicas, afetivas, políticas e sociais. Cada uma, a seu modo, transforma essas estruturas em metáforas potentes que questionam sistemas de exclusão, limites pessoais e coletivos, bem como os paradoxos entre proteção e segregação.

REFERÊNCIAS

- BUENO, Guilherme. Coordenadas de Instabilidade. [Texto de apresentação da obra MURO]. Belo Horizonte: Museu Mineiro, jul. 2023.
- COHEN, Verónica. Lo que mueve un muro. La obra El castillo de Jorge Méndez Blake. *Artilugio*, n. 5, p. 102-114, 2019. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/25321>. Acesso em: 2 dez. 2023.
- GALLY, Miguel. Artes espaciais: conceito e crítica. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 15, n. 29, p. 115-145, 2021. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/411>. Acesso em: 5 out. 2023.
- KAFKA, Franz. O Castelo [1922]. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LOWRY, Glenn. Marina Abramovic, The Great Wall Walk. 1988/2008. MOMA: 2010. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3125>. Acesso em: 2 ago. 2024.
- TZORTZI, Eleni Zymarak. Jorge Méndez Blake, El Castillo / The Castle, 2007. Interview. *Ex_possure*, 9 mai. 2019. Disponível em: <https://elzimaraki.gr/jorge-mendez-blake-el-castillo-castle-2007/>. Acesso em: 20 mai. 2024.
- UNESCO. World Heritage Convention: The Great Wall. s/d. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/438/>.
- VALLET, Élisabeth; DAVID, Charles-Philippe. Introduction: The (Re)Building of the Wall in International Relations. *Journal of Borderlands Studies*, v. 27, p. 111-119, 2012. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08865655.2012.687211>. Acesso em: 6 mai. 2023.

JÚNIA PENNA

Artista Visual e professora da Escola Guignard - UEMG. Doutora pelo PPGARTES - UERJ. A pesquisa conta com o apoio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) EDITAL PROPPG 10/2022, UEMG e do Edital FAPEMIG 09/2022, Fortalecimento e Consolidação da Pesquisa na UEMG e Unimontes.

junia.penna@uemg.br, <http://lattes.cnpq.br/6116365502991433>. Belo Horizonte, Brasil.

A CASA ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA

THE HOUSE BETWEEN HISTORY AND LITERATURE

Adriana Mara Vaz de Oliveira

CASA
HISTÓRIA
LITERATURA
CONTO
MACHADO DE ASSIS

O estudo concentra-se na arquitetura, particularmente a casa, elegendo a literatura como fonte de reflexão, em conexão com a história. Na escolha de um objeto de estudo como a casa sabe-se de antemão as dificuldades que serão encontradas para o seu esquadrinhamento diante da disciplina histórica, impondo uma diversidade das fontes, entre as quais a literatura. Sem aprofundar as questões que envolvem as fronteiras entre a história e a literatura, recorre-se ao segundo gênero por vislumbrar a possibilidade de entender a casa por meio da construção discursiva de um autor, que transporta para o seu texto o imaginário e as experiências de um tempo. O conto A casa velha de Machado de Assis tem a peculiaridade de ter o seu enredo desenvolvido em uma morada, permitindo o escrutínio dos seus espaços, do morar e da sociedade brasileira do século XIX.

HOUSE
HISTORY
LITERATURE
SHORT STORY
MACHADO DE ASSIS

The study focuses on architecture, particularly the house, choosing literature as a source of reflection in connection with history. When choosing an object of study such as the house, one knows in advance the difficulties that will be encountered in scrutinizing it in the historical discipline, imposing a diversity of sources, including literature. Without delving into the issues surrounding the boundaries between history and literature, we turned to the second genre because we saw the possibility of understanding the house through the discursive construction of an author, who transports the imagery and experiences of a time into his text. The short story A casa velha by Machado de Assis has the peculiarity of having its plot developed in a dwelling, allowing scrutiny of its spaces, of living and of 19th century Brazilian society.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

PARA COMEÇO DE CONVERSA

Esta é uma reflexão feita há alguns anos e que talvez não traga novidades. Entretanto, percebo que os objetos de estudo permanecem ou se renovam, impondo a necessidade de retomar percursos. O estudo concentra-se na arquitetura, particularmente a casa, elegendo a literatura como fonte de reflexão, em conexão com a história.

Na escolha de um objeto de estudo como o meu – a casa – sabe-se de antemão as dificuldades que serão encontradas para o seu esquadramento. A casa, como palco das ações menores, corriqueiras e cotidianamente presentes, não desperta o interesse pela documentação e registro. Ao longo da história, as marcas oficiais e mais facilmente encontradas distanciam-se daquelas em que o acontecimento socialmente relevante não está presente. Nos palácios e castelos, moradias de alguns, encontram-se histórias tecidas em função dos fatos significativos que, na maioria das vezes, descolam-se da cultura de morar daqueles que as habitam. Nas moradas da maioria, estes fatos não costumam acontecer e a percepção do modo de morar perde-se em meio a outros significados diversos.

A empreitada de descortinar tal objeto ancora-se nas pesquisas de estudiosos, como Michel de Certeau, Philippe Ariès, Michelle Perrot, Georges Duby, entre outros, que pressentiram ser o estudo do espaço produzido pelo homem um universo rico de sentidos. Estes espaços definem-se morfologicamente numa arquitetura que consegue ser a expressão material de relações sociais construídas e datadas temporal e espacialmente, ou seja, historicamente. Como tal, consegue ser ainda expressão de um modo de pensar, configurando-se na representação imaginária, suporte da memória social, por sua capacidade de evocar sentido, vivência e valores (Pesavento, 1999, p.16).

Neste sentido, a diversidade das fontes é uma prerrogativa ao se aproximar de um objeto pouco conhecido da disciplina histórica. Percorrem-se caminhos que possibilitem desvendar a materialidade da casa, assim como a sua imaterialidade. Variadas fontes concorrem para esta construção, como plantas arquitetônicas e urbanísticas, inventários, testamentos, diários, jornais, relatos de viagem, imagens, literatura, entre outros.

Sem me ater detalhadamente às questões que envolvem as fronteiras entre a história e a literatura, recorro ao segundo gênero por vislumbrar a possibilidade de entender a casa por meio da construção discursiva de um autor, que transporta para o seu texto o imaginário e as experiências de um tempo. Compreendemos, assim como alguns autores, que a literatura é a representação literária de uma materialidade histórica. Logo, propõe-se o entrelaçamento dos dois discursos – o histórico e o literário, no sentido de perceber a fluidez de suas fronteiras.

Assim, empreende-se uma análise de um conto de Machado de Assis – *A casa velha*, pela peculiaridade de ter o seu enredo desenvolvido na morada. No sentido de confrontar a visão deste autor com outros, estabeleço um diálogo com outro escritor – José de Alencar – utilizando alguns dos seus romances urbanos que transcorrem no mesmo lugar e ao mesmo tempo. Neste bojo, a estrutura do artigo é definida a partir de uma discussão referente à interlocução entre história e literatura, apontando para o contexto histórico brasileiro do século XIX, especialmente o da literatura, para situar o conto e esquadrihar os espaços de morar.

HISTÓRIA E LITERATURA: FRONTEIRAS PERMEÁVEIS?

Segundo Burke (1997, p.108), a história e a literatura (nomeada pelo autor de ficção) são gêneros que se caracterizam como opostos complementares, em que um faz par-

te do processo em que o outro é constituído, caracterizando suas fronteiras como locais de encontro e de obstáculos, simultaneamente. Deste modo, aos olhos do autor, a configuração desta fronteira é também variável ao longo da história do homem. Da Antiguidade Clássica até o nosso tempo, o limite entre estes dois gêneros esteve sempre em mudança, flexibilizando a sua interpretação. O principal motivo é que nem sempre foi perceptível a distinção da história como saber científico e a literatura como manifestação estética, mantendo-os imbricados. Na verdade, ambas emergem como campos disciplinares no limiar da modernidade (Camilotti, Naxara, 2009).

1. Sobre esta discussão no âmbito brasileiro, leram CAMILOTTI, Virgínia, NAXARA, Márcia Regina C. História e literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil, *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 50, p. 15-49, jan./jun. 2009. Editora UFPR.

2. Relatório do Secretário Perpétuo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Suplemento. Tomo segundo (1840)* apud ZILBERMAN, Regina. *Romance Histórico – História Romanceada in Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

Nas últimas décadas¹, no âmbito da História, esta fronteira tem sido recolocada em discussão, enfocando, entre outros problemas, a questão da narrativa, porque esta assumiria o papel do limite flexível e permeável entre os dois gêneros. Neste âmbito, a questão concentra-se em adotar a literatura com uma fonte ou documento (Camilotti, Naxara, 2009).

Diante da perspectiva da crise dos paradigmas que envolvem a verdade em relação ao saber científico, ou seja, o questionamento de que a história trabalha com indícios do que poderia ter acontecido, dos quais o historiador constroi a sua versão (Leenhardt, Pesavento, 1998), cria-se o impasse de que tanto a narrativa histórica como a narrativa literária se colocam “como leituras possíveis de uma recriação imaginária do real.” (Leenhardt, Pesavento, 1998, p.20) E, neste caso, a questão é a interpenetração de olhares que focalizam processos sociais e simbólicos simultaneamente, possibilitando a convergência entre a história e a literatura, ainda que com métodos e fins diferentes.

Entrelaçar a história com a literatura, requer do historiador o reconhecimento da segunda como fato estético, exigindo um olhar atento para as relações estabelecidas entre o texto literário e seu leitor. Para além da percepção estética, o historiador procura desvendar o universo mental do leitor, “uma vez que ele, como sujeito da ação, pode imprimir força às imagens literárias, traduzindo-as no sentido de sua própria vida” (De Decca, 1998, p.256). Além disso, pressupõe-se que, para a apreensão da literatura pela história, deve-se analisar as condições de produção do texto, isto é, o seu contexto e perceber a relação com o momento histórico específico em que aqueles acontecimentos foram narrados (Lemaire, 1998).

No caso específico deste artigo, volta-se o olhar para o século XIX no Brasil e o papel que cumpriu a literatura brasileira naquele momento, bem como a história. Particularmente nos oitocentos, predominavam os romances com traços realistas (Camilotti, Naxara, 2009). As discussões em torno da identidade da nação brasileira foram capitaneadas pela literatura e história. As fundações da revista *Nitheroy* e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ancoradas por um espírito romântico de afirmação nacional, trabalharam em nome desta estruturação da identidade brasileira. A revista publicou um manifesto em 1836, de Domingos José Gonçalves de Magalhães, em que colocava a literatura como a grande responsável pela construção da história de uma nação, chamando a atenção de que, no caso brasileiro, isso ainda estava por ser feito. Por sua vez, o IHGB, em 1840, lança um concurso com prêmio para quem conferisse “à melhor memória sobre o sistema de escrever a história antiga e moderna do Brasil”², ao qual saiu vencedor, no ano de 1845, o alemão Carl F. Philip von Martius com um texto intitulado “Como se deve escrever a história do Brasil”.

Neste estudo, Martius sintetiza as preocupações do seu tempo: incorpora a preocupação com o passado brasileiro, no sentido de retirar uma ideia de Brasil, que pos-

3. O romance histórico pretende ser um relato do tempo presente, o que lhe confere a capacidade de ser a representação do real, valorizando personagens sociais comuns ou construindo histórias a partir de grandes eventos. Sedimenta-se em fatos históricos comprováveis, mas liberta-se na criação de um enredo ficcional.

4. Segundo Roncari (1995:284), por literatura entendiam-se não só os romances e poesias publicados, mas também “as peças oratórias, discursos e sermões, assim como os poemas a serem declamados em igrejas, salões e teatros.”

sibilitaria a integração do índio no projeto nacional; e, por outro lado, sugere a valorização da narrativa na história, com o intuito de demonstrar universos acabados, em acordo com as discussões que envolviam história e ficção naquele momento. Martius propunha o rompimento da fronteira entre literatura e história, restituindo a narrativa, aproximando-se do que Lukács (2011) chamava de romance histórico³.

Segundo Zilberman (1997, p.185), foram Francisco Adolfo Varnhagen, como historiador, e José de Alencar, como literato, que mais se apropriaram das diretrizes de Martius, no sentido de construir narrativas repletas de nacionalismo, ainda que pouca reflexão fizesse sobre o presente. Esta reflexão só surgirá a partir das mãos de Machado de Assis e Lima Barreto, segundo a mesma autora. Neste sentido, “a historiografia e o romance do século XIX empenharam-se na criação dos mitos originários e isto tornou-se mais decisivo em nações recém-constituídas, como foi o caso do Brasil” (De Decca, 1997, p.204).

No Brasil dos oitocentos, muito mais que a historiografia, a literatura⁴ era tida em grande monta na construção do sentido de nação, criando um corpus real para a história brasileira.

À medida que difundia e ordenava a língua, ao mesmo tempo que elegia valores que considerava característicos nacionais, a literatura deu aos homens livres espalhados pelas diferentes regiões do país algo comum, com o que todos poderiam identificar-se e que seria legítimo assumir como seus. Esse envolvimento com os problemas do tempo e da nação deu à literatura brasileira uma grande capacidade de descobrir e revelar o país nos seus contrastes, diferenças sociais e regionais, dissensões culturais, religiosas e políticas. Os temas universais do homem, como a salvação da alma, a vivência amorosa e o destino pessoal, passaram a ser representados num espaço e tempo históricos, seja no Brasil do século XIX, seja em algum momento do passado colonial (Roncari, 1995, p.284).

Os cenários irrealistas desmontam-se, dando lugar a uma paisagem concreta, em que a natureza agrega-se à materialidade artificial das construções. Segundo Roncari (1995), os autores se tornaram atentos à construção de um enredo o mais verossímil, compatibilizando o tempo histórico com os trejeitos linguísticos, os costumes e as descrições dos locais que ambientavam os romances, ainda que, na maioria das vezes, tivesse o mito como pano de fundo. Neste sentido, a verossimilhança permite uma aproximação com a cultura de morar que nem todos os documentos históricos são capazes de transmitir. José de Alencar, como exemplo de escritor romântico, utiliza nos seus romances urbanos uma câmera realista, atenta à miudeza do mundo plausível, para registrar o cotidiano presente da capital (Marco, 1993).

O mesmo escritor escreveu sobre o povo brasileiro daquele momento, no prefácio de 1872 do seu livro *Sonhos d'ouro*, dizendo que:

[...] não assim os povos são feitos: estes tendem como criança ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta. [...] Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todos flutuam, e

pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva e formar a nova e grande nacionalidade brasileira (Alencar, 1991, p.11).

Na segunda metade do século XIX, as conjunturas, tanto mundial quanto nacional, são alteradas. Surgem pensadores como Comte, Darwin, Spencer, entre outros, que revolucionam a maneira de entender e interpretar a sociedade. Neste contexto, a literatura descola-se do subjetivismo romântico e assume uma postura mais realista, em que os personagens e enredos assumem o espírito da época, propondo-se a apresentar a verdade, criticando a mitigação dos temas (Bosi, 1975).

No Brasil, neste período, o debate não girava somente em torno da questão da identidade nacional, mas voltava-se, alimentado pelas ideias europeias, para a abolição da escravatura, para as transformações sociais com a decadência da economia açucareira e a ascensão de uma classe urbana no Sudeste do país, e para a fermentação das ideias republicanas. É neste contexto que se insere a obra de Machado de Assis, bem como os seus leitores.

CASA VELHA: O CONTO DA CASA – UMA HISTÓRIA ESQUECIDA

5. Não me compete enveredar pela análise sistemática da caracterização da obra de Machado ou mesmo periodizar a sua produção. O objetivo deste artigo limita-se a fazer uma interlocução entre literatura e história, apreendendo o objeto de estudo – a casa.

O texto *Casa Velha*, erroneamente classificado como conto segundo Gledson (1986), foi publicado em 1885, num jornal de moda chamado *Estação*. Alguns críticos literários consideram que esta obra foge dos padrões da segunda fase da produção de Machado de Assis, por não conter, de maneira clara, os elementos do realismo psicológico que a caracteriza⁵. Foi publicado após textos como *Helena*, *Iaiá Garcia*, *A mão e a luva* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, na sequência, publicou-se *Quincas Borba*, entre outros. É um texto pouco conhecido porque foi publicado uma única vez pelo autor, sendo esquecido em seguida, recuperado somente em 1943 por Lúcia Miguel Pereira.

O conto é narrado por um cônego da Capela Imperial acerca de eventos que o envolveram em 1839, na casa de um ex-ministro de D. Pedro I. O padre passou a frequentar a casa em busca de documentos que subsidiam a construção da história do Primeiro Reinado, consultando a biblioteca do ex-ministro. O proprietário da casa já havia falecido e, naquele momento, quem a comandava era D. Antônia, mãe de Félix, um jovem apaixonado por Lalau, uma agregada da família. O narrador se vê envolvido na trama criada por esse amor, porque, apesar de querer bem a agregada, D. Antônia não podia admitir o casamento de seu filho com alguém abaixo de sua condição social. O padre tentou persuadi-la a aceitar o casamento, mas ela não cede, revelando, como último recurso, que os dois enamorados eram irmãos, porque Lalau era fruto de uma relação extraconjugal do marido. Revelada a suposta condição de irmãos aos apaixonados, eles se afastam e sofrem muito. Mas no último dia de suas pesquisas, o padre encontrou um bilhete, escrito pelo ex-ministro, que falava de uma criança morta, fruto da relação com outra mulher. Descobriu que a criança morta era filho do ministro com a mãe de Lalau e que, ele, sim, era fruto da relação proibida. Feliz com a descoberta, correu para contá-la a D. Antônia. Esta fica estarecida com a revelação, pois ela havia inventado a história do incesto. Profundamente decepcionada com o marido, a senhora permite o casamento, mas Lalau recusa-se a casar com o filho do homem que desonrou a sua mãe. No final, cada um se casa com alguém de sua classe social e o narrador termina dizendo: “se ele e Lalau foram felizes, não sei; mas foram honestos, e basta.”

Segundo John Gledson (1986), a aparente ingenuidade deste texto literário revela uma intrincada correspondência entre a trama e a história do Brasil. O autor está atento ao tempo em que o enredo se desenvolve e os acontecimentos políticos do país, a começar pela figura do narrador – um cônego da Capela Imperial – que tem um papel político. Os fatos narrados naquele momento de 1839 envolvem a prematura maioridade de D. Pedro II e a ameaça da guerra dos Farrapos, na região sul do país. De acordo com o mesmo crítico literário, o autor teria, por exemplo, articulado habilmente o momento da captura de Laguna – clímax de tensão dos eventos mencionados – com a principal crise do enredo que é a revelação da relação incestuosa entre os apaixonados, desvelado no diálogo entre o padre e a senhora.

[...] por que é que não fui mais cedo?

Não pude; estive sabendo as más notícias que vieram do Sul.

Sim? Perguntou ela.

Contei-lhe o que havia, acerca da rebelião; [...]

Ah! Então os rebeldes...

[...]

D. Antônia passou a mão pelos olhos, sacudiu a cabeça, e perguntou-me se não suspeitava alguma causa absoluta de impedimento entre o filho e Lalau (Assis, 1986, p.28).

Outra menção que concede veracidade à trama é a menção, pelo narrador à Félix, do livro *Storia Fiorentina*, de Varchi, em edição de 1721, que, de acordo com Gledson (1986), foi um texto com várias edições expurgadas, porque relata o estupro homossexual do jovem bispo de Fano pelo filho do Papa Paulo III. Sutilmente, Machado de Assis introduz um elemento picante à história, deixando em suspenso um possível relacionamento não recomendado entre o padre e o jovem filho de D. Antônia, ou somente a existência de literaturas proibidas num mundo conservador e pudico. No Brasil daquele momento, o consumo de livros religiosos era muito comum, principalmente pelas elites. Eram livros escritos nos séculos anteriores e publicados naquele século. Neste caso, o que chama a atenção é a permanência de uma página – a que relata o estupro – que foi expurgada da maioria das edições.

A casa no conto – um olhar indagador

A casa é uma manifestação cultural que possibilita apreender o mundo de quem a concebeu, produziu e utilizou. Antes mesmo da figura do arquiteto, a casa se colocava como uma expressão passível de ser identificada no tempo e no espaço.

[...] quando acendeu o fogo na entrada de uma caverna, o homem primitivo começou, de fato, a construir a cultura arquitetônica, da qual somos herdeiros. [...] Ele faz cultura e, simultaneamente, se faz mais homem [...] na medida em que os procedimentos de construir a morada e de nela morar constituem também instrumentos de acumulação e/ou desenvolvimento de conhecimentos [...] Com, ou sem rituais, a instalação do fogo na morada do homem _ o que já se deu nas cavernas – adquiriu muito cedo e guarda até hoje um significado simbólico de grande poder ilustrativo: **lar** (grifo do autor) é a parte da casa onde se acende o fogo, mas significa também, em sentido figurado, a casa de habitação, o lugar da família, a própria família, o torrão natal, a pátria – a morada do homem (GRAEFF, s/d, p.8/9).

6. O programa de necessidades relaciona as atividades a serem exercidas no espaço arquitetônico, contemplando exigências de ordem pessoal e social. Os meios de composição referem-se a todas as variáveis comprometidas com a execução desse espaço: meio natural, localização geográfica, materiais de construção, técnicas construtivas, mão de obra, entre outros.

São vários os olhares que podem ser descortinados por meio da casa. A materialidade do objeto arquitetônico permite perceber questões relacionadas ao processo de composição, reconhecendo o programa de necessidades e os meios de composição, segundo Graeff (s/d)⁶, abrangendo aspectos concretos ou não. A produção arquitetônica só se completa com a apropriação, em que tudo aquilo que compõe e equipa o espaço contribui para a percepção da cultura de morar. A materialidade soma-se às relações construídas nestes espaços e para desvendá-las, a literatura é um instrumento precioso em que vários são os aspectos passíveis de compreensão a partir da casa: relações familiares, sociais e de trabalho, sentido de privacidade e domesticidade, hábitos, usos e costumes, relações entre a cidade e o campo, alimentação, representação de um tempo e de uma classe social, evolução técnica, formação e capacitação profissional, e outros.

Diante da sinopse do conto, constata-se que a casa focalizada é uma habitação de elite, pertencente a um ministro de Estado, o que induz a pesquisa para a categoria de produção arquitetônica vinculada aos universos representativos de poder. Neste âmbito, o século XIX significou a introdução de uma série de modificações que abarcavam linguagens estilísticas, materiais de construção, técnicas construtivas e usos, sendo estendidas, prioritariamente, aos edifícios oficiais e às edificações civis dos destacados proprietários rurais, entre outros, prioritariamente moradores do litoral ou a locais que tivessem acesso a estas inovações. A homogeneidade da arquitetura residencial, mantida durante o período colonial, começou a ser rompida em decorrência da vinda da Corte Portuguesa, da abertura dos portos e, posteriormente, em 1826, da fundação da Imperial Academia de Belas Artes. Esses eventos introduzem uma nova linguagem arquitetônica – a neoclássica – pautada na importação de todo material de construção e dos profissionais para executá-la. Ressalta-se o aspecto restritivo desta nova arquitetura, o que leva autores como Lemos (1989) e Reis Filho (1983) a afirmar que a maioria da arquitetura residencial até meados dos oitocentos permanece pouco alterada.

A descrição da casa confirma a continuidade do período colonial com adjetivos como sólida, vasta, gosto severo, nua de adornos. Mesmo pertencendo a uma pessoa diretamente ligada ao poder imperial, a sua arquitetura mantinha a feição do século anterior, o que comprova o difícil acesso às inovações de caráter construtivo propagadas pela Corte. A própria denominação dada pela população, segundo o narrador, de *casa velha*, confirma a sua simplicidade oriunda de tempos progressos.

Entretanto, uma outra interpretação pode ser dada. A simplicidade da casa parece estar relacionada ao conservadorismo político do morador, mantido por sua viúva. É uma maneira de metaforizar o tradicionalismo do início do século, insistentemente valorizado nas relações percebidas na trama, em oposição às transformações de final dos oitocentos, período em que é escrito o conto. A todo momento, o autor reforça esses indícios de manutenção do caráter patriarcal da morada e de seus moradores. Neste sentido, a casa posicionaria-se como alegoria, representando a fidalguia portuguesa – há menção de que ela tenha sido construída pelo avô da proprietária, aos moldes dos solares portugueses – aliada à formação patriarcal brasileira, que sofria reveses com a inserção cada vez mais incisiva do modo de vida burguês.

A relação estabelecida é semelhante àquela da casa de D. Antônio de Mariz no romance *O Guarani*, de José de Alencar (1996). Junto à descrição da natureza exuberante, surge o elemento que vai contrapô-la, em que a “temporalidade entra no cenário

como perspectiva humana, materializando-se lentamente através de um componente característico do universo humano – a construção” (Marco, 1993, p,28). A casa surge com a intenção de mostrar a superioridade do homem sobre a natureza, numa união harmônica, em que ambos – natureza e civilização – compõem-se para a construção de um mito fundador para a nação brasileira.

Deste modo, o autor dá indícios, por meio dos ambientes domésticos e das relações estabelecidas nestes locais, da perpetuação patriarcal. O padre narrador teve acesso à casa porque era amigo do reverendo que celebrava a missa naquela residência aos domingos. Relata que a casa possuía uma capela frequentada por familiares e amigos próximos. Era um espaço ornado com azulejos que representavam vários passos da escritura, com confessionário, e chamou a atenção “para os castiçais de prata, para as toalhas finas e alvíssimas, para o chão em que não havia uma palha” (Assis, 1986, p.2). A existência de capelas dentro de casa era um dos componentes mais frequentes das moradias coloniais, principalmente as rurais mais abastadas, alteradas durante o século XIX. A maioria da população contava com oratórios espalhados pela residência ou concentrado num ambiente, denominado “quarto dos santos” (Mott, 1997, p.166). A menção do chão limpíssimo ou “em que não havia uma palha” pressupõe que a limpeza não era algo muito frequente nos vários ambientes da casa.

A descrição da capela dá mostras da segregação feminina falando que “ao rés-do-chão, à esquerda, perto do altar, uma tribuna servia privativamente à dona da casa, e às senhoras da família ou hóspedes, que entravam pelo interior; os homens, os fâmulos e vizinhos ocupavam o corpo da igreja.” (Assis, 1986, p.12). Outro aspecto mencionado é o fato de que o ex-ministro estava sepultado dentro da mesma, fato relativamente comum, porque “as capelas, além das funções religiosas, eram ponto de reunião social”. Ali celebravam-se casamentos, batizados, primeiras comunhões. Com frequência serviam de cemitério aos membros da família” (Mott, 1997, p.168). Reforça-se o apego à tradição, demonstrado nos costumes caracteristicamente coloniais citados acima. Além da capela, menciona-se outros ambientes como a varanda frontal – elemento pouco comum na arquitetura urbana convencional, mas às vezes existentes nas chácaras urbanas, que é o caso, os dois portões enormes – um social e o outro de serviço – a biblioteca, um gabinete contíguo ao ambiente anterior, um pátio interno calçado de cantaria com uma cisterna no meio, um avarandado interno onde ficavam à esquerda alguns quartos e à direita a cozinha e a copa, uma sala de jantar agregada a uma varanda, uma sala de visitas que estava sempre fechada, corredores, alcovas, sala de jogos, cavalariças.

A partir deste rol de ambientes, percebe-se tratar de uma habitação de grandes dimensões com um agenciamento adequado às chácaras, com a existência de varandas externas e internas, além de anexos. A chácara era um tipo de moradia diretamente relacionada com grupos sociais abastados da Corte. Segundo Silva (1977, p.41/42), era a opção preferida de estrangeiros e altos funcionários que fugiam da cidade propriamente dita. No conto, não se menciona a localização da casa, mas provavelmente localizava-se em um dos locais mencionados pela mesma autora, como preferenciais para esse tipo de habitação: a região de Botafogo, do Catete, da estrada de São Cristóvão, ou de Laranjeiras. A chácara era ainda considerada uma casa nobre, pela quantidade de janelas na fachada e a existência de certas comodidades, como cavalariças e cocheiras, indispensáveis à vida na nobreza (Silva, 1977). O milionário Sá, outro personagem de Alencar, também habitava numa chácara, situada entre jardins, ensombrada por casuarinas e laranjeiras (Alencar, 1991, p.32).

Na casa velha, alguns ambientes são parcialmente descritos. A biblioteca aparece como local de trabalho intelectual, em que os livros de política, as cadeiras de couro lavrado, revelam a dominação do gênero masculino, detentor dessas atividades, por excelência. A confirmação de tal condição advém da existência de um retrato do ex-ministro ao lado de um do imperador, nas paredes da mesma.

Era uma vasta sala, dando para a chácara, por meio de seis janelas de grade de ferro, abertas de um só lado. Todo o lado oposto estava forrado de estantes, peçadas de livros. Estes eram, pela maior parte, antigos, e muitos infólio; livros de história, de política, de teologia, alguns de letras e filosofia, não raros em latim e italiano (Assis, 1986, p.5).

A sociabilidade aberta ao convívio social ainda é restrita e se expressa somente em locais como a capela: “Começaram a entrar na igreja algumas pessoas da vizinhança, em geral pobres, de todas as idades e cores. Dos homens, alguns, depois de resignados e rezados, saíam outra vez, para esperar fora, conversando, a hora da missa. Vinham também escravos da casa” (Assis, 1986, p.2). A sala de visitas estava sempre fechada, apesar de decorada com tapetes, assim como a biblioteca. O uso de tapetes não era comum, o que reforça o caráter extraordinário destes lugares. A biblioteca e a sala permaneciam fechados, ainda que ambientes detentores dos signos do poder, porque o homem da casa, o ex-ministro, já havia morrido.

Mais uma vez, o autor reforça a vinculação a uma ordem colonial, num tempo em que as casas já se equipavam para um convívio social frequente. Este outro lado é mostrado em romances como *Lucíola*, de Alencar, em que há referências da alteração do sentido de domesticidade em alguns lares brasileiros. Primeiramente, menciona o piano, o grande fetiche dos brasileiros em meados do século XIX, colocado na área social e dedilhado por sua proprietária. Depois, Alencar nos apresenta uma outra face do Rio de Janeiro ao descrever a suntuosidade da decoração da sala de jantar do sr. Sá, também morador de uma chácara. Nesta descrição, mostra a proximidade de parcela da população com os requintes dos interiores burgueses europeus. Ao contrário da sisudez colonial de D. Antônia, o galante Sá era um *bon vivant*, aberto às novidades, próprias do Império.

Entremos, já que as portas se abrem de par em par, cerrando-se logo depois de nossa passagem. A sala não é grande, mas espaçosa; cobre as paredes um papel aveludado de sombrio escarlata, sobre o qual destaca entre espelhos duas ordens de quadros representando os mistérios de Lesbos. Deve-se fazer ideia da energia e aparente vitalidade com que as linhas e o colorido dos contornos se debochavam no fundo rubro, ao trêmulo da claridade deslumbrante do gás.

A mesa oval, preparada para oito convivas, estava colocada no centro sobre um estrado, que tinha o espaço necessário para o serviço dos criados; o resto do soalho desaparecia sob um felpudo e macio tapete que acolchoava o rodapé e os bordos do estrado. Os aparadores de mármore, cobertos de flores, frutos e gelados, e os bufetes carregados de iguarias e vinhos, foram suspensos à parede. [...]

Pela volta da abóbada de estuque que formava o teto, pelas almofadas interiores das portas, e na face de alguns móveis, havia tal profusão de espelhos, que multiplicava e reproduz ao infinito, numa confusão fantástica, os menores objetos (Alencar, 1991, p.34).

Do período colonial vinha outro costume, mantido nesta morada: a existência de quartos de hóspedes na parte frontal da edificação ou aposentos fronteiros, como chamado por Machado de Assis. “As grandes distâncias e o parco povoamento transformaram a hospitalidade numa característica e necessidade do mundo colonial brasileiro. O viajante, contudo, não passava com facilidade do alpendre, espécie de varanda. [...] Quando ao lado do alpendre dianteiro havia um quarto de hóspede, era nele que guardava seus pertences” (Algranti, 1997, p.93/94). O culto à hospitalidade foi enfraquecendo na proporção que avançava a urbanização brasileira, o que prendia a existência deste aposento ao mundo rural.

O narrador exprime surpresa com a continuidade de uma vida patriarcal ali naquela casa, em contraposição às modificações engendradas na sociedade brasileira dos oitocentos.

Casa, hábitos, pessoas davam-me ares de outro tempo, exalavam um cheiro de vida clássica. Não era raro o uso de capela particular; o que me pareceu único foi a disposição daquela, a tribuna de família, a sepultura do chefe, ali mesmo, ao pé dos seus, fazendo lembrar as primitivas sociedades em que florescia a religião doméstica e o culto privado dos mortos. [...] Com efeito, a casa era uma espécie de vila ou fazenda, onde os dias, ao contrário de um rifão peregrino, pareciam-se uns com os outros; as pessoas eram as mesmas, nada quebrava a uniformidade das coisas, tudo quieto e patriarcal (Assis, 1986, p.2).

A continuidade desta postura é articulada com a dependência acentuada da vida rural, de acordo com as observações do autor. Neste sentido, a vida urbana, ainda mais de uma cidade como o Rio de Janeiro, já teria distanciado-se da rigidez patriarcal, porque já tinha adquirido autonomia, sendo capaz de gerar sua própria vida.

A ligação com o meio rural é expressa ainda no costume frequente de Félix ir toda a semana na roça, confirmando a existência de uma propriedade rural. O padre também narra a constante presença de carros de boi que traziam, da roça para a casa velha, uma ou duas vezes por mês, frutas e legumes (Assis, 1986). A imbricação da cidade com o meio rural também é perceptível em outra passagem quando o narrador fala que “eram mais de onze horas; o dia estava quente, o ar parado, a casa silenciosa, salvo um ou **outro mugido** (grifo nosso), ao longe” (Assis, 1986, p.11) Por volta dos anos 30 dos oitocentos, iniciaram-se as publicações, via jornais, das posturas que regiam sobre vários aspectos da vida urbana, inclusive sobre a criação de animais que passa a ser proibida dentro da cidade (Oliveira, 2001). Estes dispositivos normativos eram desconsiderados pela maioria da população.

A justificativa para tal sentido patriarcal foi indicada pelo narrador, descrevendo a personalidade de D. Antônia como uma pessoa que sempre viveu no receso e na obscuridade, essencialmente simples, governando seu pequeno mundo com discricção, brandura e justiça (Assis, 1986). Deste modo, ela compartilharia da postura de resguardo da mulher e a sua submissão ao homem, restringindo-se ao espaço familiar. Percebe-se ainda que D. Antônia exerce o poder de definição do destino dos que a rodeiam: mandar Félix para a Europa e arranjar casamento para Lalau. Em contrapartida, para o mesmo período, alguns personagens femininos de José de Alencar transitam mais pelo mundo social, fazendo, inclusive, viagens para a Europa.

7. Pequena carruagem.

Um aspecto detectado no decorrer da trama é a existência de preconceitos sociais. A impossibilidade de uma simples agregada casar com um filho de ministro aponta as dificuldades de ascensão social. Lalau não poderia se casar com Félix, mas, como recebeu educação esmerada, tampouco poderia se ligar a qualquer um. D. Antônia achava inadequado casá-la com um condutor de sege⁷, indicando um empregado de foro ou uma pessoa de negócio.

Alguns hábitos familiares podem ser reconhecidos, como o horário das refeições. O jantar era servido às duas horas da tarde, seguido de um café servido na varanda. “De uma maneira geral os ricos levantavam-se às nove horas, almoçavam às dez, entregavam-se aos seus negócios até às três horas, jantavam, faziam em seguida uma longa sesta e às oito tomavam o chá em família” (Silva, 1977, p.12/13) Segundo a mesma autora, os funcionários públicos almoçavam às duas, horário que as repartições fechavam, o que justificaria o hábito da casa em almoçar às duas. O jantar, a principal refeição do dia, era compartilhado por todos ao redor da mesa, havendo muita conversação. Na casa de D. Antônia, ele compunha-se de diversos pratos, confirmado por Debret citado por Silva (1977, p.13) ao se referir às refeições da classe abastada.

O jantar do homem abastado começava com um caldo de sustância, servindo ao mesmo tempo o cozido, ou seja, um monte de várias espécies de carnes e de verduras. Perto estava um prato de escaldado (flor de farinha de mandioca), de que se comia uma colherada de cada vez que se mudava de iguaria, e Debret apresenta esta substância farinhenta, meio líquida, como substituta do pão, que não era muito usado. A isto se seguia galinha com arroz e, como tudo era acompanhado com molhos picantes, comiam-se em seguida laranjas e uma salada, para acalmar o paladar. Como sobremesa, bolo de arroz salpicado de canela, queijo-de-minas, ou da Holanda e Inglaterra, frutas variadas, vinho da Madeira e do Porto, e está farta refeição terminava com um café.

Os tipos de alimentos não são mencionados, os únicos registros em relação à alimentação é o costume de comer melado com farinha e pão com queijo. Freyre (1996, p.218/219) expõe que o melado ou mel de engenho com farinha, ou queijo eram comuns entre as sobremesas das mesas brasileiras dos oitocentos. A farinha de mandioca foi a “rainha da mesa” brasileira, principalmente em regiões como o Nordeste, segundo Câmara Cascudo (Algranti, 1997). Era preparada de inúmeras formas – bolos, beijus, sopas, angus – misturada simplesmente à água, ou ao feijão e às carnes, quando havia.

O jovem Félix não completou os estudos e pretendia seguir a carreira do pai. De acordo com Silva (1993:85), era usual a transferência das carreiras, ofícios e cargos de pai para filho, principalmente aqueles ligados à Coroa. Quando não estava em casa ou na roça, saía para caçar ou para ir à cidade a passeio ou a negócio de casa, demonstrando como eram educados os jovens. As moças, como Lalau, recebiam uma educação em que aprendiam a ler e a escrever, bordar, coser, fazer crivo e renda. Maria Beatriz Nizza Silva (1993) fez um exaustivo levantamento dos anúncios de jornais publicados no Rio de Janeiro, no período de D. João VI, e constatou que a maioria dos ensinamentos oferecidos nos colégios para moças eram ligados aos afazeres domésticos, além da alfabetização. No desenrolar da história, há sempre a participação das

mulheres no convívio social, indicando que se incentiva as meninas para uma formação com participação na vida social, mas mantém-se aquela doméstica, explicitadas acima. Além disso, o preconceito era muito forte em relação às mulheres que não se faziam acompanhar por um homem, fosse ele marido, pai ou irmão. O personagem Paulo, de *Lucíola*, compreendeu a condição da mulher que admirava, quando o seu companheiro chamou a atenção para o fato de que a mesma estava desacompanhada num festejo público, o que a tornava “suspeita”.

Dos objetos pessoais, nota-se a valorização de uma boceta de rapé que pertenceu ao ex-ministro. Aliás, cheirar rapé era um hábito comum e estendia-se às mulheres, como mostra a passagem em que a baronesa, visitante da casa, abre uma caixa de rapé e oferece ao padre narrador, num momento em que todos estão presentes.

Dos escravos, assinala-se a existência de um que era velho e doido. Era o sineiro da capela, manso (Assis, 1986) e entoava cânticos africanos. Talvez ele próprio fosse africano, já que a maioria dos escravos existentes na Corte em meados do século XIX eram africanos. “O censo de 1849 mostra um dado revelador: um habitante de cada três do município do Rio de Janeiro tinha nascido na África. Isto é, viviam na corte 74 mil africanos escravos e livres” (Alencastro, 1997, p.25). Vários foram os estrangeiros viajantes que relataram sobre as cantorias dos negros no Brasil, geralmente vinculadas ao exercício dos seus trabalhos.

Além dos escravos, o conto confirma a existência de agregados, mesmo nas casas urbanas. A jovem Lalau é filha de agregados que prestaram serviço durante um longo tempo à casa. O pai exercia um ofício mecânico, tendo sido, anteriormente, pertencente à guarda da cavalaria de polícia, e a mãe era filha de um escrivão da roça, não mencionado especificamente a sua função na casa, destacando unicamente a sua beleza. Observa-se que a condição de agregado poderia não estar ligada diretamente a uma vinda da roça, ou seja, a existência de profissões urbanas mal remuneradas poderiam levar a esta condição. Outro ponto que envolve esta questão é o tratamento diferenciado do proprietário para com o agregado em relação ao escravo. Lalau é prova disso porque recebeu educação esmerada, sendo, por vezes, tratada como hóspede e não agregada.

Muito pouco se falou da relação casa/cidade. A sociabilidade pública mantinha-se forte apesar do amadurecimento que vinha passando a sociabilidade privada, após a introdução de costumes europeus com a vinda da Corte Portuguesa. Alguns pontos foram tocados, como a novena da Glória, a presença de um prestigitador, os bailes de máscaras e os teatros, mas sem maiores detalhes. A festa da Glória era considerada uma das poucas festas populares da Corte, segundo um personagem de José de Alencar, no ano de 1855. Era uma procissão em louvor de Nossa Senhora da Glória, em direção ao Outeiro da Glória, onde se encontra construída a igreja do século XVIII (Alencar, 1991). E ilustra:

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha.

É uma festa filosófica essa festa da Glória! Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de desperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira (Alencar, 1991, p.12/13).

Os prestigitadores circularam por um grande número de vilas e cidades no Brasil. Durante a segunda metade do século XIX, encontram-se registros destes profissionais em Goiás (Oliveira, 2001). Freyre (1996) relata que uma das novidades de meados do século XIX foi o baile mascarado, pelo tempo do carnaval, em teatro público e não apenas em casa particular, desviando o sentido da tradição do entrudo para aqueles à maneira francesa ou italiana. As sessões teatrais eram bastante procuradas pelas classes mais abastadas, sendo o Real Teatro São João (inaugurado em 1813) o preferido. Falou-se também das novenas da Glória e em passeios no Passeio Público. Neste período eram comuns os festejos públicos promovidos pelo Império, além das procissões, cavalhadas, corrida de touros. Um dos momentos de lazer eram os passeios a cavalo. Não explicitam os trajetos, mas no livro *Sonhos D'ouro* de José de Alencar eram comuns as cavalgadas à floresta da Tijuca, o que indica uma possibilidade. Dos acessórios específicos para esta atividade, faziam parte os chicotes e as esporas para os homens e chicotinhos para as mulheres.

A locomoção das pessoas, principalmente mulheres, era feita por seges conduzidas por cavalos. A sege era uma carruagem de passeio, pequena, de um só assento, com cortina ou vidraça, e sinal de graduação social elevada (Assis, 1986). Além disso, a existência de cavaliças na casa pressupõe uma quantidade maior de cavalos, o que acabava sendo uma prioridade para quem morava nas chácaras. Existia também o tílbur, que era uma carruagem sem boleia, com dois assentos, capota e duas rodas, puxada por um só animal, citado por Alencar (1991).

Fala-se pouco sobre os materiais de construção, discorrendo sobre uma varanda toda ladrilhada e sustentada por colunas de cantaria, citou as grades de ferro da biblioteca, mencionou uma sala toda calçada de pedra e abobadada. O aspecto da sala abóbada é interessante porque remete à arquitetura vernacular portuguesa oriunda da região do Algarve, onde é visível a influência muçulmana, que se utiliza desta técnica, assim como o piso ladrilhado. Do pouco dito, percebe-se ainda uma pouca diversidade dos materiais de construção, alicerçados em uma precária estrutura técnico-industrial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma casa tem muitas vezes as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em se arejar e expor para você e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora.

Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressionantes que aqui vão, ideias, histórias, críticas, diálogos, e verás explicados o livro e o título. Possivelmente não terão a mesma suposta fortuna daquela dúzia de outras, nem todas valerão a pena de sair cá fora. Depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha (Machado de Assis, 1997, s/p).

A advertência, feita pelo autor da coletânea de contos “*Relíquias da casa velha*”, ilustra a forma de utilização da casa nos seus escritos. Machado enxerga a casa alegoricamente como a representação de um tempo. No caso do conto escolhido, o autor a coloca como a tradução material e comportamental de um tempo monárquico, escravista e rural. É a casa-chácara (versão urbana da casa grande), severa, simples, sem ostentação, comandada por uma matriarca que assume o papel de patriarca. É um tempo em que as estruturas convencionais escondiam relações “escusas” como o relacionamento do ex-ministro. Em contraposição, aparecem os sobrados urbanos que representariam um novo tempo, filiados à República e às tramas econômicas capitalistas. Neste caso, transparecem os valores de consumo traduzidos em móveis, ornamentação doméstica, vestimentas, comportamentos, atitudes e outros.

Muito além da representação de um tempo, a casa relata esse tempo. A sua forma física indica uma conjuntura maior que o próprio espaço de habitar, ampliando o sentido de domesticidade para captar aspectos sócio-políticos e econômicos. Gilberto Freyre (1971) via a casa como definição de um sistema cultural e chave para sua interpretação através do tempo. Não é à toa que seus livros tinham nos títulos as tipologias das casas brasileiras, caracterizando-as como *locus*, a partir do qual ele constrói a sua obra e seu discurso sobre o Brasil (Roland, 1997, p.241).

A literatura contribui para arrematar um quadro matizado pelas mais variadas fontes. Na confrontação entre história e literatura, compreendemos que é possível apreender um objeto de estudo que, em princípio, é de difícil abordagem. Ao longo da investigação, percorre-se a literatura, problematizando-a, e encontram-se elementos que conferem recursos que as outras fontes não supriram. Deste modo, independente da localização e da permeabilidade, a fronteira entre a história e a literatura deve ser explorada. D. Quixote nos dá a lição de que é difícil caminhar no tênue limite entre a lucidez e a loucura, mas deste caminho provém uma riqueza que só quem a trilha sabe reconhecê-la.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe; VASCONCELOS, Sandra Guardini (Orgs). Gêneros de fronteira. Cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.
- ALENCAR, José. Sonhos d'ouro. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. Lucíola. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. O guarani. 20ª ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). História da vida privada no Brasil: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ANDRADE, Ana Luiza (Org). Machado de Assis – Casa velha. Chapecó: Grifos, 2000.
- ASSIS, Machado de. Relíquias da casa velha. São Paulo: Globo, 1997. (Obras completas de Machado de Assis).
- ASSIS, Machado de. Casa Velha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/> Acesso: agosto 2024. Domínio público.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2a ed. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOUTIER, Jean, JULIA, Dominique(orgs). Passados recompostos. Campos e canteiros da História. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ; Ed. FGV, 1998.
- CAMILOTTI, Virginia, NAXARA, Márcia Regina C., História e literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil, História: Questões & Debates, Curi-

- tiba, n. 50, p. 15-49, jan./jun. 2009. Editora UFPR.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. Estudos de teoria e história literária. 5a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional,
- COUTINHO, Afrânio. Introdução à literatura no Brasil. 4a ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.
- DE DECCA, Edgard. Literatura, modernidade e história: um olhar estrangeiro sobre o mundo colonial. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). Discurso histórico e narrativa literária. Campinas: UNICAMP, 1998.
- FREYRE, Gilberto. Casa grande & senzala. 34a ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koo- gan, 1991.
- _____. Sobrados e mocambos: introdução à história da sociedade patriarcal no Bra- sil. 9a ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. A casa brasileira. Rio de Janeiro: Grifos, 1971.
- GLEDSON, John. Machado de Assis: ficção e história. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GRAEFF, Edgar Albuquerque. Arquitetura erudita e arquitetura popular. S/d. Mimeo.
- LEENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). Discurso histórico e nar- rativa literária. Campinas: Ed.Unicamp, 1998.
- LEMAIRE, Ria. Discurso histórico, narrativa literária: cruzamentos e encontros intri- gantes. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). Discurso histórico e narrativa literária. Campinas: UNICAMP, 1998.
- LEMOS, Carlos A C.. História da casa brasileira. São Paulo: Contexto, 1989.
- LUKÁCS, György. O Romance Histórico. Tradução de. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARCO, Valéria de. A perda das ilusões. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: ALENCAS- TRO, Luiz Felipe de (Org.). História da vida privada no Brasil: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de. Uma ponte para o século XIX: um estudo da casa meiapontense. Goiânia: Agepel, 2001.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Casa Velha. São Paulo: Martins; INL, 1972.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy A contribuição da história e da literatura para a constru- ção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). Discurso histórico e narrativa literária. Cam- pinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 17-40.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Pa- ris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS, 1999. p.16.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da arquitetura no Brasil. 5a ed. São Paulo: Pers- pectiva, 1983.
- ROLAND, Ana Maria. Comentário, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacio- nal, Rio de Janeiro, n.26, p.239-241, 1997. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat26_m.pdf. Acesso: setembro, 2024.
- RONCARI, Luiz. Literatura Brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Edusp, 1995.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza. Cultura e sociedade no Rio de Janeiro(1808-1821). São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.

_____. Vida privada e quotidiana no Brasil na época de D.Maria I e D.João VI. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

SOUZA, Laura de Mello e (Org.). História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ADRIANA MARA VAZ DE OLIVEIRA

Arquiteta, doutora em História pela Unicamp, professora curso de Arquitetura e Urbanismo e Programa Pós-Graduação Projeto e Cidade - FAV/UFG.
amvoliveira@ufg.br

PELAS MÃOS DE MOISÉS PATRÍCIO: RESISTÊNCIA, ARTE E RELIGIOSIDADE

BY THE HANDS OF MOISES PATRÍCIO: RESISTANCE, ART AND RELIGIOSITY

Sirlene Ribeiro Alves

Eliane Almeida de Souza e Cruz

Ricardo Tenorio de Albuquerque

ARTE CONTEMPORÂNEA
MOISÉS PATRÍCIO
RELIGIOSIDADE E ARTE
ARTE AFRO-BRASILEIRA

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre os processos de ser, relacionando as religiões de matrizes africanas e a arte contemporânea brasileira. Para isso, estabelecemos um diálogo teórico com o conceito de colonialidade e os padrões hegemônicos estabelecidos, compreendendo o ocultamento e o preconceito instituído à cultura, à religiosidade e às estéticas das populações negras. Através do trabalho artístico e do percurso biográfico de Moisés Patrício, artista negro paulistano, que através de diferentes linguagens (pintura, fotografia, escultura e performance) traz questionamentos sobre o lugar ocupado pela população negra nos diversos campos de nossa sociedade (arte, política, religião, consumo, entre outros) para compreendermos a potencialidade das tradições negras/africanas na arte contemporânea.

CONTEMPORARY ART
MOISÉS PATRÍCIO
RELIGIOSITY AND ART
AFRO-BRAZILIAN ART

This article aims to reflect on the processes of being, relating African-based religions and Brazilian contemporary art. To this end, we established a theoretical dialogue with the concept of coloniality and established hegemonic standards, understanding the concealment and prejudice imposed on the culture, religiosity and aesthetics of black populations. Through the artistic work and biographical journey of Moisés Patrício, a black artist from São Paulo, who through different languages (painting, photography, sculpture and performance) raises questions about the place occupied by the black population in the different fields of our society (art, politics, religion, consumption, among others) to understand the potential of black/African traditions in contemporary art.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

INTRODUÇÃO

No sistema de dominação colonial, mais precisamente durante a exploração escravista, a estratégia para subjugar pessoas que até então eram livres, mas que foram raptadas e escravizadas, era retirá-las de seu lugar de pertença. Não somente tirá-las do seu ambiente físico natural, de sua parentela, de seu povo, mas também apagando sua história, cultura e identidade, batizando e impondo-lhes novos nomes. Essa prática fazia parte do próprio processo de submissão, buscando dessocializar e despersonalizar o indivíduo, para reinseri-lo em uma nova categoria social.

Por volta de 1532, chegam ao Brasil os primeiros africanos escravizados, trazidos pela força do egoísmo, da exploração e da ganância dos europeus. Os escravizados pertenciam a etnias diferentes, cada qual tendo sua língua, seu sistema de governo, suas deusas e seus deuses, sua religião, isto é, cada povo com o seu ethos, o tom, o caráter e qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – sua visão de mundo (GEERTZ, 1978, p. 104). Os africanos escravizados eram arrancados de sua terra e transportados da África para o Brasil em navios (tumbeiros), o que era uma marca da violência física, mas também simbólica:

A escravidão implicou sempre numa desterritorialização, isto é, num desenraizamento de indivíduos, transplantados de seu lugar próprio para a organização de outro, que os faz experimentar a morte da origem (...) a morte de seu pertencimento a terra-mãe (...) Ihe degradava forçosamente a identidade, o que em termos culturais africanos implicam numa diminuição de sua força vital ou potencial de ser. (SODRÉ, Muniz. O Terreiro e a Cidade. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 113).

Nesse processo, os povos africanos foram afastados e impedidos, através da força, de suas heranças culturais. Todo aparato simbólico que envolvia sua cultura, incluindo sua religião e sua arte, foi proibido, perseguido ou menosprezado: “Ao contrário, foram coagidos e incentivados a usar suas forças e talentos para construir os símbolos, o aparato físico e os elementos necessários às práticas sociais dos colonizadores” (CONDURU, 2007, p. 13). É preciso pontuar a diversidade étnica e cultural dos povos africanos que foram escravizados e transportados para o Brasil, para não supormos a existência de um único modo de ser, sentir e cultivar. Além de extraídos de seu território, essas populações foram misturadas para dificultar a criação de laços e impedir revoltas. E toda a bagagem cultural desses povos foi subjugada. Seus descendentes sofreram a tentativa de apagamento de sua história e cultura, sendo ensinados por outras lógicas que menosprezavam seus saberes, sua estética, seu modo de ser e sentir.

Mas, os escravizados e seus descendentes encontraram formas próprias de preservação e resistência, que passaram pela luta e pelo enfrentamento, como também pela apropriação e ressignificação da simbologia dos colonizadores. Dentro desse esquema, as religiões de matrizes africanas desempenharam e desempenham um papel de extrema importância. Para as sociedades africanas, suas religiões exerciam um papel estruturante, que não foram esquecidas no processo de escravização. Essas religiões foram toleradas por alguns senhores, serviam como um refúgio para continuar sobrevivendo aos martírios do cativo. Mesmo restringindo o culto, a devoção às suas divindades e o material ritualístico constituído para as mesmas, era impossível retirar essas crenças de suas mentes, elas permaneciam em suas memórias, em seu ima-

ginário. Assim, foi preciso readaptar o ambiente religioso, os modos e os elementos ritualísticos, de acordo com as condições disponíveis (CONDURU, 2007).

A partir dessas questões, o presente artigo tem como objetivo refletir sobre os processos de ser, relacionando arte e religião, através do trabalho artístico de Moisés Patrício. Artista negro paulistano, Patrício apresenta uma série de trabalhos que nos “oferece”, através de diferentes linguagens (pintura, fotografia, escultura e performance), um questionamento sobre o lugar ocupado pela população negra nos diversos campos de nossa sociedade, seja na arte, na política, na religião, no consumo, entre outros.

Como uma forma de estabelecer um diálogo teórico com esses trabalhos e compreender os padrões hegemônicos estabelecidos, iremos apresentar o conceito de colonialidade e as relações entre arte e religião estabelecidas a partir daí.

ENTRE A COLONIALIDADE DO PODER, SABER E SER

1. O conceito de Europa é um invento ideológico de fins do século XVIII (romântico alemão), que se limita em direção ao Norte e Oeste da Grécia até os atuais países da Croácia e Sérvia; trata-se da sequência do mundo medieval e, finalmente, do Mundo Moderno Europeu a partir de 1492.

2. Domínio político de controle sobre um território ocupado e administrado por um grupo de indivíduos com poder militar, ou por representantes do governo de um país ao qual esse território não pertencia, contra a vontade dos seus habitantes que, muitas vezes, são despossuídos de parte dos seus bens (como terra, arável ou de pastagem), de seus saberes, de sua cosmovisão, de seu ser e de direitos políticos. Ainda que o colonialismo acabe, a colonialidade permanece.

A tríade Modernidade/Capitalismo/Colonialidade que se espalhou pelo mundo a partir do século XV e se projetou como uma nova ordem mundial, ocasionando à humanidade um pretenso desenvolvimento humano. Foi, na verdade, segundo a visão de Dussel (2005), uma tríade condicionante a uma razão universal da Europa¹; constituindo-se como o Centro da História Mundial - Universal, e transformou todas as outras culturas em periferia, subalternizada, negada e silenciada. Essa colonialidade estabeleceu o padrão para manipular, dirigir e controlar as populações não europeias.

A colonialidade representa, apesar do fim do colonialismo², um padrão de poder que emerge como resultado do colonialismo moderno, porém, ao invés de estar limitado a uma relação formal de poder entre os povos ou nações amplia seus tentáculos, direciona a forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 127-167). A colonialidade sobrevive até hoje nos manuais de aprendizagem, nos critérios para os trabalhos acadêmicos, na cultura, no senso comum, na autoimagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos, e em tantos outros aspectos de nossa experiência moderna. Portanto, para Maldonado-Torres, a colonialidade tem suas bases em quatro eixos, que foram determinantes para a negação e a subordinação daqueles que foram colonizados pelos europeus: colonialidade do poder; colonialidade do saber; colonialidade do ser e colonialidade da mãe natureza e da vida.

A colonialidade do poder estabelece um sistema de classificação racial e sexual, uma formação e distribuição de identidades sociais de grupos superiores e inferiores, ou seja, delimita uma hierarquização da formação identitária entre homem/mulher e entre brancos/negros/indígenas/mestiços. Com isso, ocasiona um conflito que permanece imbricado nas estruturas contemporâneas em várias sociedades. Por certo, a manutenção dessa hierarquia se configura pela homogeneidade dos centros de poder, de um poder branco/homem/europeu e na negação de outras formas de identidade mulher/negro/indígena.

Já a colonialidade do saber determina uma posição de que existe uma única perspectiva de conhecimento: eurocêntrica, e descarta qualquer existência ou visibilidade de outras racionalidades epistêmicas. Esta colonialidade se evidencia, principalmente, no sistema educativo, desde a escola básica (Educação Infantil, Fundamental e Média) até nas universidades (graduação e pós-graduação). Trata-se de locais que sempre estão evidenciando os saberes e a ciência europeia como padrão científico-

3. Conhecimento que cada território possui.

-acadêmico e intelectual, e no grande silenciamento de diferentes saberes e realidades de outros espaços geoepestêmicos³.

A colonialidade do ser estabelece todo um constructo discriminatório e preconceituoso para descaracterizar outros povos, principalmente, negros e indígenas, como bárbaros, não civilizados, não gente, os sem almas, ou seja, o não ser, considera que são grupos impermeáveis de ética, ausência de valores e negação de valores (FANON, 2008.), imputando a eles um trato de inferioridade, de subalternização e desumanização. Trata-se de uma racionalidade moderna que assim os definiu. É um desenho criado para considerar esses grupos como não humanos, ocasionando a “[t]odo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, op. cit., p. 34).

Na colonialidade da mãe natureza e da vida, a Modernidade/Colonialidade encontra a sua base na dissociação de princípios mútuos entre a Natureza e a Sociedade, além de uma Colonialidade cosmológica, descartando, totalmente, a relação do Ser Humano/Natureza e vice-versa. O caráter milenar de cultuar a Natureza (biofísico), os humanos e o espiritual, incluindo a ancestralidade, foi esquecido; a quebra destes princípios, o mágico-espiritual e o social, que sempre ocorreu em várias sociedades, para a integração da vida entre os seres vivos e o meio ambiente.

Esses quatro eixos da colonialidade se espalharam pelos locais de domínio colonial europeu e suplantaram suas bases epistêmicas hegemônicas, que estabeleceram preconceitos e discriminações contra povos, saberes, religiões e até formas artísticas. Porém, toda essa construção foi questionada nas re-existências dos povos subjugados, mantendo vivas suas heranças, crenças e valores, mesmo que as resignificando e as adaptando aos mais diversos contextos.

ARTE, CORPOREIDADE E RELIGIOSIDADE NAS OBRAS DE MOISÉS PATRÍCIO

Moisés Silva Patrício nasceu em 1984 na cidade de São Paulo e foi marcado pela religiosidade africana. Como filho de Exu, orixá ligado à comunicação, seus pais entenderam que ele teria uma predisposição e uma sensibilidade para se comunicar. Educado no terreiro, o artista afirma que desde pequeno teve dificuldade para entender a lógica ocidental que destoava de sua forma de ser e pensar:

Mesmo estando aqui no Brasil, sofrendo todos esses processos de violência da colonização, eu herdo essa cosmovisão africana.

A forma como percebo o mundo é diferente mesmo. Eu saquei isso na escola pública. As professoras que tinham dificuldade de aplicar o conteúdo me chamavam de disléxico, de qualquer outra coisa. E, na verdade, era uma dificuldade de aprender a partir de uma lógica conteudista. Eu sempre aprendi no terreiro de uma forma coletiva os processos.

Nas artes não é muito diferente, porque nas artes a partir de uma cosmovisão ocidental, as coisas são entendidas numa caixinha. A estética dificilmente está de mão dada à espiritualidade. A estética dificilmente está de mão dada com outras coisas que estão em outras caixinhas.

Para gente educada no terreiro, a lógica é circular, tudo está conectado. (PATRÍCIO, 2021)



Imagem 1. Moisés Patrício, 2020.
Fonte: Itaú Cultural

Foi através de um projeto chamado “Meninos de Arte de Santo André”, iniciativa de um artista argentino chamado Juan José Balzi, que através de uma metodologia desenvolvida para ensinar a arte para jovens negros e periféricos, que Moisés Patrício entendeu que poderia se comunicar através da arte e utilizá-la como uma forma de comunicação. Indo além, o artista percebeu que poderia se expressar, extravasar e dar asas à sua imaginação, que foi um universo que o seduziu. Foi esse arte-educador que conseguiu quebrar a barreira existente entre a arte e o candomblé, estabelecendo sentidos para a arte de Moisés Patrício.

Assim, ele compreendeu que havia outros saberes, outros sentidos e significados para além da colonialidade do saber, da produção de conhecimento ocidental. Ao perceber que os conhecimentos e saberes que foram silenciados, negados e excluídos da racionalidade moderna ocidental eram mais próximos de sua vivência, de sua experiência de ser e dialogar com o mundo: “O que era lido como animalesco, como primitivo, selvagem na história da arte, eram as coisas que eram mais caras e importantes para mim” (PATRÍCIO, 2021).

Importante destacar que o artista se formou em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), tendo contato com teorias e com a história da arte em que predominam os conceitos, valores e estéticas europeias.

Porém, o artista admite que todo esse processo foi violento, pois ele sofreu com o processo de negação de sua sensibilidade, com o convencimento de que o modo de produção de conhecimento e sentidos eurocêntricos era mais importante do que outros meios. Violência esta que não está ligada somente ao seu eu, mas a toda sua ancestralidade, imputada à violência física, cultural e simbólica sofrida pelo povo negro no processo de escravização colonial, mas que permanece até hoje em suas mentes, memórias e ao seu próprio corpo.

O artista precisou estabelecer um movimento de rompimento, deixando a pintura para mergulhar na fotografia, e com isso desenvolveu uma série de fotografias de seu próprio corpo como uma forma de se ver e se entender. Escolheu sua mão como uma forma de referência para uma sequência de fotoperformances que denominou “Aceita?” Uma interrogação, uma pergunta que questiona o observador. Nela, Patrício fala de si, desse corpo negro que reflete e questiona vários assuntos que passam por sua existência e que estão em diálogo com a realidade urbana de uma cidade.

Essa série é uma provocação que se estabelece através de fotografias expostas nas redes sociais, em que, com a mão direita estendida, o artista oferece um objeto, palavras ou gestos relacionados à sua experiência na circulação pela cidade de São Paulo. Alegria, tristeza, desânimo, frustração e revolta são sensações provocadas no artista pelos lugares que trafega e que são transmitidas em seus atos fotográficos. É possível encontrar em todo tipo de objetos nas esquinas da cidade, resíduos que seriam descartados socialmente, como tampinhas de garrafa, pedaços de plásticos e até animais mortos ganham novos contornos e configurações, um novo olhar sobre o cotidiano e sobre as complexidades de suas relações. O próprio consumo e descarte no espaço urbano são revistos e questionados nesse trabalho artístico, impregnando simbologias outras.

Com essa série, o desafio inicial era produzir um diário fotográfico, uma foto por dia, durante dois anos, um processo de repetição que se relaciona com o próprio cotidiano e com o consumo. Desde 2013, são mais de 1.000 imagens, trazendo referências sobre sua ancestralidade africana e que também incorporou questionamentos sociais e políticos. Compreendidas para além de imagens fotográficas, e sim “fotoperforman-

ces”, o artista deseja reforçar o processo de construção em oposição ao resultado. Esse conceito pode ser utilizado para demarcar toda carga simbólica e social dessas mensagens que tensionam lugares, exclusões e descartes.

Inspirado pelo local, ele prepara o cenário, o ambiente a ser fotografado, interagindo e construindo uma mensagem. Sua experiência com a pintura está presente, marca o trabalho nas relações entre figura e fundo, luz e sombra, cores, texturas e formas. Também utilizava os recursos próprios da fotografia, como o foco e o desfoco, para transmitir sensações.

“O que me interessa nesse trabalho é entender o meu trânsito pela cidade” (PATRÍCIO, 2021.). E esse trânsito é transpassado pela racialidade, nos lugares que simbolicamente e culturalmente foram interditados ou forçados à população negra. Para isso, Patrício usa seu próprio corpo, a mão de homem negro e suas potencialidades no espaço urbano, estabelecendo um diálogo entre essa corporeidade negra, os espaços, objetos, gestos e palavras que compõem suas imagens.

A mão negra que movimentou a economia no período colonial e imperial, tão importante para o desenvolvimento brasileiro, não pode ser fixada a uma identidade braçal. Uma identidade única ligada ao passado escravocrata, que até os dias atuais marca a vida de pessoas negras nos mais diversos níveis, como na saúde, na educação ou no trabalho. Uma mão que foi assimilada pela produção e pelo consumo, estipulada forçadamente para a categoria servil. O artista fala da mão de obra, mas também reflete sobre a produção intelectual das pessoas negras.

Mãos negras que estiveram presentes nas artes visuais nos diferentes períodos artísticos, no período colonial, na Academia, no Modernismo e na contemporaneidade, mas que ainda precisam exigir espaços de representação e de visibilidade. Por isso, esses espaços de exclusão também se referem à Arte, na pequena representatividade da população negra no campo artístico erudito, ao protagonismo negro e à valorização da cultura e cosmologia africana nessa área.

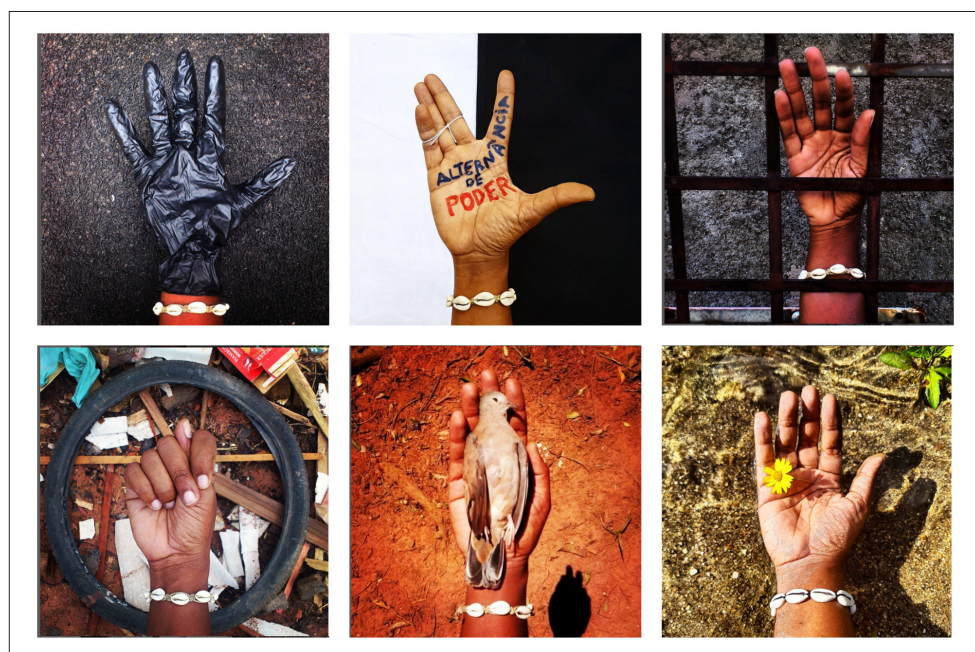


Imagem 2. Série Aceita?. Fonte Instagram: @moisespatricio

A linguagem artística, que pode ser múltipla no desempenho do artista, é um meio de comunicação escolhido por Patrício para refletir sobre esses aspectos. Além de apresentá-los, é uma forma de denunciá-los, utilizando a Arte como uma ferramenta de luta e combate ao racismo e às desigualdades raciais. A própria representação de luta é utilizada pelo artista nas imagens que utiliza o punho fechado, nas quais materiais que podem ser utilizados na comunicação e nas artes estão presentes.

De igual forma, a sua ancestralidade é demarcada quando visualizamos o uso da pulseira com os búzios. Os búzios são conchas marítimas que podem ser encontrados em diversas regiões do mundo. Os africanos e sua cultura foram espalhados pelo mundo através do mar, e esses elementos podem representar essa relação entre o mar e sua terra natal. Na África, os búzios foram utilizados como moeda corrente e passaram a fazer parte da arte divinatória das religiões de matrizes africanas, servindo como uma espécie de comunicação entre o mundo material e espiritual. Assim, algumas religiões, como o Candomblé, Tambor de Mina, Umbanda, Omolocô, entre outras, praticam o jogo de búzios. Ele também é utilizado em outros ornamentos e objetos africanos, como em alguns relacionados ao culto das religiões afro-brasileiras, como nas vestimentas de certos orixás e adornos dos praticantes.

Além disso, a relação com a religião pode ser estabelecida pelo ato de “oferecer”. A oferenda nas religiões afro-brasileiras é um ato em que os praticantes se desfazem de um bem material em homenagem a um orixá ou entidade espiritual. Em suas imagens, Patrício nos faz sua oferenda e nos interroga se a aceitamos.

Como sabemos, sem a possibilidade de trazer o repertório cultural e religioso, os africanos fizeram de seu próprio corpo um repertório de sua ancestralidade, abrigo das suas heranças e suas memórias através da tradição oral, como também através do gestual. Então, ao colocar em evidência o corpo negro, Moisés Patrocínio evoca uma identidade negra coletiva que não está apenas em si, mas em sua ancestralidade e em seus irmãos. E essa corporeidade e seu saber, um saber que é corpóreo, foi menosprezado pela produção de conhecimento, pela ciência moderna ocidental, mas é ressignificada pela herança negra/africana. Nesse sentido, O corpo passa a se constituir como o saber dessa comunidade, fazendo-se como um arquivo vivo, fortalecido em uma sabedoria corporal. Sobrevive até os dias atuais através da religiosidade, pela luta ou pela dança, como um modo de resistência sociocultural às imposições discriminadoras do corpo negro no Brasil (AMARO, 2022.)

O sagrado dentro das religiões de matrizes africanas passa pelo corpo. O corpo é o meio de ligação entre o mundo material e o mundo espiritual, e por meio dele, na incorporação, o orixá, o sagrado, se manifesta. Mas também é usado no culto e seus rituais através do gestual e das danças. As religiões de matrizes africanas, como o Candomblé, são ritualísticas, tendo como base a crença da possibilidade de mudar o real a partir de forças sobrenaturais que são evocadas através do ritual, o que as difere de outras religiões que acreditam na salvação e estão impregnadas de valores morais.

Assim, Patrício traz a mitologia africana, relacionando símbolos, alimentos e objetos que representam a identidade dos deuses de seu panteão, não deixando de fora sua corporeidade, o seu gestual, que são importantes para a religiosidade.

Amaro, se referindo a Prandi, argumenta sobre o candomblé como uma religião de exaltação das sensações e emoções. O ritmo dos atabaques, a dança, a comida ritual e os sacrifícios oferecidos despertam o lado sensorial e emotivo. Em suas fotoper-



Imagem 3. Série Aceita?. Fonte Instagram: @moisespatricio

fomances, Patrício desperta essas sensações e percepções com o uso de texturas, formas e cores que relembram essa característica da religião.

O lugar ocupado pelos negros em nossa sociedade caminha ao lado da valorização de sua ancestralidade em suas obras. Diversas imagens produzidas pelo artista levantam a questão da intolerância religiosa e étnico-racial, que podem ou não englobar palavras, algumas transcritas na pele, outras retiradas de materiais de consumo, que auxiliam e completam suas mensagens. Não somente o passado é tensionado, como uma reminiscência na realidade da população negra brasileira, nos lugares fixados ou interditados, ou na própria história da arte.

De igual forma, o artista não foge da questão política. Através de suas composições fotográficas, coloca o seu posicionamento político defendendo aquilo em que acredita.

Moisés Patrício utiliza diferentes linguagens, dentre elas, a performance e a instalação. A performance está incorporada a sua poética, não somente no trabalho *Aceita?*, através da fotoperformance, mas também na série denominada “A Presença Negra”. Ela foi organizada por um grupo de artistas que reuniu diversas pessoas negras para visitar aberturas de exposições em galerias de arte. É uma ocupação do espaço pela presença negra, um lugar pouco reconhecido como espaço para intelectualidade artística negra brasileira. A diversidade brasileira é tão celebrada, mas pouco compreendida e, principalmente, pouco respeitada, fez com que a estética negra ficasse restrita às categorias como folclóricas ou exóticas, hierarquias que desqualificaram a herança negra africana dentro do mercado contemporâneo de arte.

Apesar de a população negra (pretos e pardos, conforme indicação do IBGE) ser a maioria no Brasil, tradicionalmente alguns espaços foram interditados, como a abertura de exposições, o que leva a indagar o mercado de arte sobre a visibilidade dada aos artistas negros/negras. Foi através de uma página do Facebook que o coletivo marcou o evento e esteve presente em aberturas de renomadas galerias de arte. Chegaram um a um, e de forma silenciosa, deixaram que seus corpos, que sua numerosa



Imagem 4. Performance Presença Negra. Fonte: Folha de São Paulo

presença dialogasse com o espaço, este acostumado a receber um grupo majoritariamente branco. Estranheza, olhares desconfiados, talvez tenham sido essas as sensações causadas nos habituais visitantes das galerias, mas o importante é que essa ação artística quebra o silêncio sobre uma segregação artística/social.

O artista retoma a pintura, criando uma série que homenageia sua família espiritual, isto é, pessoas que foram importantes para sua formação e essenciais para a preservação da cultura afro-brasileira. Com este trabalho, Patrício mostra a valorização de suas vivências e aprendizagens coletivas dentro do seio familiar e mergulhada em sua religiosidade. Para ele, ao contrário da cultura escolar, a qual não se identificava, no terreiro a transmissão de saber era mais circular e estava impregnada de sentido e estava baseada no respeito aos mais velhos, à iniciação e à partilha. Transmissão de saber vinda de pessoas que não eram vistas, importantes no contexto religioso e cultural dentro do terreiro, mas que não eram reconhecidas como sujeitos/as de conhecimento em nossa sociedade.

As imagens a seguir nos fazem lembrar como os escravizados foram afastados de suas famílias consanguíneas, estabelecendo um rompimento com suas memórias e histórias, um apagamento violento que fazia parte do processo de dominação de seus corpos e de sua identidade. Através de movimentos de resistência, essas pessoas foram construindo outros laços através do acolhimento, resignificando seu pertencimento, como na fala do artista de se tornar pessoa de novo, nas referências das “famílias de santo” que são representadas por essas pinturas. É sobre ausências e presenças, na representação da espiritualidade, do pertencimento, dos transe, de saberes e vivências.

A paleta de cores dentro dessa série de trabalhos é mais contida, a relação entre vida e morte, espiritual e material, se mostra nas cenas dos transe e rituais de sua religião. Através da pintura, Moisés tenta compensar a falta de registro das pessoas que são estruturais em sua comunidade, mostrando através de seu olhar a ética e a estética desses personagens.



Imagem 5. Série “Álbum de família”. Fonte site oficial do artista

Outra série que exalta sua ancestralidade negra é a “Homenagem ao Mestre Didi”. Oriundo do terreiro, Mestre Didi fez pontes entre os universos artísticos e espirituais, sem diminuir ambos, mas trazendo um novo olhar para essa ligação. Desde a década de 1960, esse artista insere sua experiência religiosa no diálogo artístico. Segundo Roberto Conduru, a presença de suas obras em exposições de arte e cultura, em museus, centros culturais e galerias de arte e da cultura dos terreiros, sendo um exemplo de como elas podem transitar entre os circuitos religioso e artístico, sem concessões, mantendo todos os atributos exigidos para o uso do culto, mas também revelando sentidos outros de maior amplitude e pertencimento cultural (CONDURU, 2015, p. 40).

Moisés Patrício se identifica com o Mestre Didi pelo sacerdócio e pelo caminho percorrido dentro das artes visuais. Em respeito aos mais velhos, fundamento apreendido por sua espiritualidade, essa série é um pedido de licença para aquele que lhe abriu caminhos possa lhe ensinar através de sua produção de conhecimento que está em sua arte.

Com esse trabalho, o artista evoca a coletividade, por compreender que sua construção é coletiva. Por isso, da permissão, da licença pedida aos ancestrais, no caso ao Mestre Didi, sabendo que é um entendimento daquilo que o tornou artista, passa também pelo coletivo, pelo saber do coletivo. Contrastando com o processo de indivi-



Imagem 6. Homenagem ao Mestre Didi. Fonte: Site AMGaleria

dualização de nossa sociedade capitalista, tão competitiva, em que aspectos individuais precisam sobressair do coletivo. Por isso, para o artista, essa construção é um exercício de se manter no coletivo, a partir da reverência aos antepassados.

A obra é construída a partir de uma bucha vegetal natural que é utilizada para banhos, em que são costuradas uma a uma xuxinhas de cabelo. A repetição desse movimento seria como um mantra, uma oração, pela qual se vai agregando, uma a uma, e cada uma dessas partes vai compondo um todo, uma totalidade, uma comunidade. Assim, produzindo uma metáfora com sua própria comunidade:

Um corpo que vai surgindo a partir da comunhão, a partir do encontro, a partir da convivência. Que é uma preocupação desses povos africanos, de como manter juntos, de como acessar uma inteligência coletiva. De que a coletividade é muito mais interessante, porque você vai mais longe quando se está em grupo. E esse exercício, esse aprendizado, eu vou exercitando no fazer mesmo, no gesto. Como entender isso no fazer, a partir do gesto (PATRÍCIO, 2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que as séries e obras apresentadas neste artigo não contemplam a totalidade do repertório artístico de Moisés Patrício. Mas escolhemos obras significativas para pensarmos o processo de colonização, a colonialidade e suas permanências em nosso meio social, que são trabalhadas, debatidas, denunciadas, questionadas pelo artista. Ele nos apresenta uma sensibilidade, um modo de conhecer, de ler, de produzir, de se relacionar com a realidade que foge aos padrões da cultura capitalista eurocentrada.

Para isso, seu corpo é utilizado como uma ferramenta para construção e afirmação de sua subjetividade, como um modo de se conhecer e se posicionar, mostrando a potência de um corpo negro e de uma coletividade negra que se manteve viva, apesar de todo o processo de destruição de suas identidades. O artista ainda apresenta e combate ao racismo nas diversas áreas sociais, inclusive na arte, propondo pontos de reflexão.

Patrício nos revela toda a plasticidade que está associada às práticas da religiosidade afro-brasileira, seus símbolos e significados, que passam pelo respeito aos idosos, à ancestralidade e aos valores coletivos em detrimento dos interesses individuais. Sua arte é um convite para que possamos romper com as práticas coloniais e que possamos “aceitar” o aprendizado que a cultura africana e afro-brasileira nos oferece. E você, Aceita?

REFERÊNCIAS

- AMARO, Fernanda. Culto e Corporalidade no Candomblé: o corpo-memória entre o mito e o rito. Disponível em: <https://www.cuerposelocuentes.blog/single-post/2017/01/23/culto-y-corporalidad-en-el-candombl%C3%A9-el-cuerpo-memoria-entre-el-mito-y-el-rito>. Acesso em: 11 ago. 2022.
- CONDURU, Roberto. Arte Afro-brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- COSTA, Patrícia. O Candomblé nas mãos de Moisés Patrício. Afreaka. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/arte-e-o-candomble-nas-maos-de-mois-es-patricio-aceita/>. Acesso em: 9 fev. 2021.
- GALERIA ESTAÇÃO. Moisés Patrício. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/100/mois-es-patricio>. Acesso em: 18 jan. 2021.
- GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. São Paulo: Zahar, 1978.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Org.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo de Hombre Editores, 2007, p. 127-167.
- MOISÉS Patrício. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa503553/mois-es-patricio>. Acesso em: 13 ago. 2022.
- MOISÉS PATRÍCIO. Site Oficial do Artista. Disponível em: <https://moisespatricio.weebly.com/about-the-artist.html>. Acesso em: 9 fev. 2021.
- MOREIRA, Matheus. Arte feita por negros. Você aceita? Arte! Brasileiros, 24 jun. 2018. Disponível: <https://artebrasileiros.com.br/arte/arte-feita-por-negros-voce-aceita/>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- PRÊMIO PIPA. Moisés Patrício. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/mois-es-patricio/>. Acesso em: 9 fev. 2021.
- SODRÉ, Muniz. O Terreiro e a Cidade. Petrópolis: Vozes, 1988.
- VALENÇA, Jurandy. Moisés Patrício – Um convite ao encontro. Aceita? Revista Continente, 2 dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/237/mois-es-patricio>. Acesso em: 9 fev. 2021
- _____. Prêmio Pipa 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/mois-es-patricio/>. Acesso em: 9 ago. 2022

SIRLENE RIBEIRO ALVES

Doutora em Educação - Proped UERJ, mestre em Relações Etnicorraciais pelo Cefet-RJ. Tem experiência na área de Arte/Educação, graduada em Educação Artística (UERJ), especializada em Educação de Jovens e Adultos (UFRJ). Pesquisa as relações entre memória e identidade em práticas pedagógicas, na Educação de Jovens e Adultos, e as relações étnico-raciais implicadas no campo educacional, histórico e artístico.

<http://lattes.cnpq.br/0931600627662820>

ELIANE ALMEIDA DE SOUZA E CRUZ

Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas (UFRRJ/2020). Mestrado em Relações Etnicorraciais (CEFET/RJ-2014). Tem experiência na área de História, atuando principalmente nos seguintes temas: relações raciais, educação decolonial antirracista e formação docente.

<http://lattes.cnpq.br/7783231719000851>

RICARDO TENORIO DE ALBUQUERQUE

Graduação em Licenciatura Educação Artística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Estágio supervisionado em Artes Visuais Colégio Pedro II.

<http://lattes.cnpq.br/1458401945155297>

A NINFA SIMONETTA E A NINFA GIOVANNA. DUAS ENCARNAÇÕES POSSÍVEIS DA DONZELA DE PÉS LIGEIROS

NINFA SIMONETTA AND NINFA GIOVANNA. TWO POSSIBLE INCARNATION OF THE NYMPH

Daniela Queiroz Campos

ABY WARBURG
NINFA
SANDRO BOTTICELLI
SIMONETTA VESPUCCI
GIOVANNA TORNABUONI.

O presente texto tem como objetivo abordar a Ninfa em alguns textos de Aby Warburg. Almeja-se alcançar tal objetivo, a partir de duas personagens pesquisadas pelo historiador da arte ainda em sua tese doutoral *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli*. Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni foram duas belas mulheres que viveram na cidade de Florença durante o *Quattrocento* e morreram ainda jovens. Ambas eram parte integrante de distintas famílias toscanas e conviveram com os Médici e seu círculo de humanistas. Tanto Simonetta, como Giovanna, de certa feita, encontraram uma sobrevivência em imagens pintadas e cunhadas por diferentes artistas da época.

ABY WARBURG
NYMPH
SANDRO BOTTICELLI
SIMONETTA VESPUCCI
GIOVANNA TORNABUONI

This text aims to address the Nymph in some texts by Aby Warburg. In order to achieve this goal, these pages focus on two characters researched by Warburg in his doctoral thesis "The Birth of Venus and the Spring of Sandro Botticelli". Simonetta Vespucci and Giovanna Tornabuoni were two beautiful women who lived in the city of Florence during the Quattrocento and died at young age. They were both part of distinct Tuscan families and lived with the Medici and its circle of humanists. Both Simonetta and Giovanna, in a certain way, found survival in images painted and coined by different artists of the time.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

No ano de 1900, o linguista André Jolles indagou Warburg sobre a “donzela de pés ligeiros” que figura no afresco da Igreja florentina de *Santa Maria Novella, O Nascimento de São João Batista* (1485-1490) de Domenico Guirlandaio (1449-1494): “[...] quem é ela e de onde ela vem?” (Jolles, 2015, p.9). Warburg responde a seu amigo, que: “segundo sua realidade corpórea, pode ter sido uma escrava tártara, mas segundo sua verdadeira essência, é uma Ninfa pagã no exílio” (WARBURG, 2015b, p.30).

As imagens de Simonetta Vespucci e Giovanna Tornabuoni evocam a mesma donzela de pés ligeiros. Elas tratam da mesma coisa, ou melhor, elas são encarnações possíveis da mesma criatura. Ninfas pagãs em exílio naquela movimentada Florença do século XV. A ninfa que foi “[...] intensamente reivindicada pelos artistas do *Quattrocento* como o índice de sua vitalidade em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.42). E o movimento fora um dos sujeitos centrais da tese warburguiniana (Didi-Huberman, 2015, p.34). A “Ninfa que Warburg descobre em tantos lugares como imagem do movimento e imagem em movimento” (Lahuerta, 2015, p. 22).

A NINFA SIMONETTA

Aby Warburg dedicou alguns parágrafos de sua tese doutoral – aquela que analisou *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera de Sando Botticelli* (Warburg, 2015a) – especialmente à ninfa Simonetta Vespucci. “Na tese de doutorado defendida em Strasbourg sob a direção de Hubert Janitschek em 1892 [...]” (Recht, 2012, p. 8), a Ninfa Simonetta permeia por entre diversas partes e páginas.

Levando em consideração que o mote da tese warburguiniana consistia em “esclarecer o que, na Antiguidade, “interessava” ao artista do *Quattrocento*” (Warburg, 2015b, p.27), é assertivo afirmar que o historiador da arte abordou a ninfa em toda extensão de seu trabalho. Grosso modo, a tese de Warburg teve como escopo “A vida póstuma das imagens da Antiguidade através da Idade Média e a continuada influência artística dos modelos antigos – sarcófagos, marfins, estatuária doméstica [...]” (Yvars, 2010, p.40-41). No citado trabalho inicial, percebe-se muito bem contornado aquele que seria o grande problema de pesquisa que atravessou a vida do historiador da arte alemão: “o que significava a Antiguidade para o homem renascentista” (Saxl, 2010, p.96). Na tese, foi “(...) identificado um tema central para a compreensão da cultura do *Quattrocento* florentino em termos de uma “volta à vida do antigo”, segundo as próprias palavras de nosso autor (das *Nachleben der Antike*)” (Burucúa, 2007, p.15). E, justamente, a Ninfa pode ser apontada como uma figuração possível do que Warburg denominou e entendeu como esse *Nachleben der Antike*. A Ninfa foi “(...) um *Leitmotiv* perene a evocação viva do paganismo ao longo de todo o Renascimento e ainda mais além” (Burucúa, 2007, p.16).

O nome de Simonetta aparece efetivamente na última parte do texto: *III. Motivação externa dos quadros: Botticelli e Leonardo*. “A ninfa Simonetta que corresponde, na realidade, a Simonetta Cattaneo, proveniente de Gênova, a bela esposa do florentino Marco Vespucci e quem, em 26 de abril de 1476, aos 23 anos, teve a vida abreviada pela tuberculose” (Warburg, 2015a, p.74). No decorrer dos parágrafos, Warburg assinala a verossimilhança entre as feições do rosto de Simonetta Vespucci e da deusa da Primavera que figura os dois notáveis quadros de Sandro Botticelli (1445-1510): *O Nascimento de Vênus* (1485) e *A Primavera* (1482).

Simonetta Vespucci afamou-se no Renascimento florentino em virtude de sua destacada beleza. A jovem se transformou numa espécie de personagem mítica, numa

ninfa que encantou com seu movimento e beleza a cidade de Florença. A mulher Simonetta, nasceu no ano de 1453, muito provavelmente na cidade de Gênova. Casou-se com um homem de uma notória família Toscana: os Vespucci. Seu esposo, Marco Vespucci, era um primo distante do popular navegador genovês Américo Vespucci. Simonetta encantou a cidade de florentina do *Quattrocento*. Mas, a questão mais cara a este texto é que ela morre, ainda mais importante para a questão que desejamos assinalar é que ela morre ainda muito jovem. Aos 23 anos, no dia 26 de abril de 1476, a bela Simonetta morre devido a tuberculose.

Como escreveu Georges Didi-Huberman, “todo aquele que quiser estudar a arte italiana, de Cimabue até o final do século XVI, fatalmente marchará na sombra de Vasari” (Didi-Huberman, 2013b, p.72). E Aby Warburg não fizera de outra maneira. Mesmo tendo pesquisa bastante dispar daquela empreendida pelo “pai da história da arte”, o cortesão florentino Giorgio Vasari, recorre àquele texto fundador para se referir a Simonetta Vespucci e para buscar informações sobre a “personagem”, a mulher feita imagem de arte. Em suas *Vidas dos artistas*, Vasari (2011) fez menção a dois retratos que vira da jovem Simonetta pintados por Sandro Botticelli na propriedade do Duque de Cosimo. O historiador da arte florentino se refere à jovem como amante de Giuliano de Médici – irmão de seu grande mecenas Lorenzo de Médici. No texto, Vasari justifica que Sandro Botticelli conheceria Simonetta em vida e que, para além das imagens pintadas por Botticelli, outros artistas deram forma e cor à jovem moça. Tanto formas imagéticas, como textuais. Por exemplo, Angelo Poliziano (1454-1494) em *Giostra* (1478) descrevera em texto seus cachos loiros, seu movimento gracioso, seu vestido, as flores que a rodeavam.

1. Atualmente, tanto a identificação da jovem Simonetta Vespucci no retrato, quanto a autoria dos quadros são questionadas.

Os dois retratos mencionados por Vasari apresentam o rosto de Simonetta Vespucci de perfil¹. Nas imagens, assemelham-se os ondulantes cabelos loiros-avermelhados e o belo par de olhos azuis. Warburg também sublinhou o longo pescoço e o perfeito ângulo levemente arqueado que ligava ao queixo. “O nariz se liga à parte de cima dos lábios, escarpa, mais uma vez praticamente num ângulo reto. A ponta do nariz está um pouco empinada, e as narinas bem contraídas; por isso, e pelo lábio inferior saliente, o rosto adquire uma expressão resignada” (Warburg, 2015a, p.76).

Durante o Renascimento italiano, uma série de mulheres foram feitas imagem em razão de sua beleza e celebridade. Laura de Petrarca teria sido a primeira de muitas delas. Burckhardt aponta fontes da época que considerou “[...] o pintor afortunado apenas por ter tido oportunidade de viver no tempo do poeta, a quem teria encontrado em Avignon animado pelo desejo de ter o retrato da amada feito pelas mãos de um mestre” (Burckhardt, 2012, p.60). Petrarca teve efetivamente um retrato de Laura, como também escreveu muitíssimos versos sobre ela. Um século depois, Poliziano narrava também em versos a beleza de Simonetta Vespucci.

O primeiro retrato mencionado de Simonetta (imagem 1) atualmente pertence a coleção do *Städel Museum de Frankfurt* – mesmo local no qual Warburg relata ter visto o quadro. A mulher foi apresentada por Botticelli, tendo o rosto em perfil completo e o tronco levemente torcido. Como o mestre de Hamburgo bem assinala, são destacáveis tanto as angulações do pescoço e queixo, como a do nariz. Para além das roupas, dos acessórios e do elaborado penteado, a jovem é apresentada com postura corpórea que marca o lugar social ocupado por ela naquela cidade toscana de outrora. Com uma linguagem acadêmica típica de nossa época, podemos escrever que Botticelli pintara o corpo de Simonetta de forma a assinalar seu *habitus* (Bourdieu,



Imagem 1. Sandro Botticelli. Retrato de uma jovem mulher. Técnica mista sobre painel, 81,3 x 54cm, 1476-1480. Städel Museum, Frankfurt. Fonte: <https://www.staedelmuseum.de/de/>

2. Sobre os escritos de Warburg acerca das figuras votivas em cera, ver mais em: Anexo I do Texto Arte do Retrato e Burguesia Florentina.
3. Sandro Botticelli foi filho de um ourives, ver mais em Vasari (2011).
4. Com a expressão Mestre de Florença, nos referimos a Giorgio Vasari, por ter nascido morrido e produzido na (e para) aquela cidade.

1979). Afinal, tratava-se de uma mulher pertencente a uma riquíssima família e muito provavelmente amante de um Médici.

Neste retrato (imagem 1), a boca da mulher é carnuda e tem tonalidade rósea, as sobrancelhas são loiras, finas e muito bem-posicionadas, o nariz angular tem a ponta levemente elevada, seus olhos claros estão também posicionados inteiramente de perfil. Simonetta parece olhar para algo que nos escapa, ela parece fitar algo que está além da moldura que um simples e complexo quadro nos permite ver. O cabelo fora apresentado significativamente trançado e adornado com fita de cetim de seda vermelha, cordão de pérolas e uma bela joia de ouro e rubi, que, no topo da cabeça, prende fios de penas ou plumas. Ela porta um vestido branco, aparentemente um museline de seda, com um pequeno detalhe em vermelho em meio ao torso. Uma trança, da exata cor de seu cabelo, repleta de pérolas, cruza o decote do vestido de forma a quase compor uma gola. Em seu peitoral, ela porta um belíssimo colar de ouro com o pingente de camafeu que evocam duas intrigantes questões.

A primeira, que audaciosamente aponto, é a potência que contém a imagem de um camafeu num retrato pintado. Para uma clássica historiografia da arte, que começa a ser redigida por Vasari, a arte “renasce” das cinzas. “Isso já foi por demais repetido: o que renasce no Renascimento é a imitação da natureza. Essa é a grande noção-to-tem. [...] A arte imita: todos parecem estar de acordo nesse ponto”. (Didi-Huberman, 2013a, p.96). Segundo o próprio Vasari, a nossa arte é imitação, em primeiro lugar da natureza e depois das melhores obras dos grandes artistas (Vasari, 2011, p.150). No entanto, a apresentação de um dito “real” corpóreo não pode ser vista apenas numa chamada “Arte Maior” durante o Renascimento. Como Hans Belting (2014) muitíssimo bem escreveu, tal qual Georges Didi-Huberman (2013b) também fizera quando escreveu sobre o “cúmulo do realismo” dos objetos votivos. Eram simplesmente *ex-votos* ou *bòtis*, como chamados em Florença. “Em suma, objetos de uma devoção religiosa medieval que aos poucos desapareceu e condenou todos esses retratos “hiper-realistas” à mais complexa destruição” (Didi-Huberman, 2013a, p.287). Warburg (2015b) problematizou tais imagens votivas quando escreveu sobre as figuras votivas em cera² da igreja florentina de *Santíssima Annunziata*, as quais considerou uma sobrevivência nas igrejas cristãs da arte pagã do retrato. “Em 1630 era ainda possível ver na igreja 600 esfinges de tamanho natural, 22.000 *voti* de papel amassado e 3.600 representações dos milagres da SS. Anunziata” (Warburg, 2015b, p.64).

Para além dos ex-votos que eram prática comum naquela Florença Renascentista os camafeus preservaram em pedra a imagem “real” do rosto humano durante séculos, milênios. E não existiria ninguém melhor do que o filho³ de ourives para nos lembrar disso. O camafeu de Simonetta nos rememora que as narrativas sobre a arte durante o Renascimento são incríveis e belas, mas também perversas e mentirosas. Nosso mestre de Florença⁴ nos quer fazer acreditar que a imagem como “imitação da natureza” “morre” na Idade Média. Ele também inventa o Renascimento como Idade Fénix das artes e de sua história, uma vez que ela existira outrora – na Antiguidade Clássica (Didi-Huberman, 2013, p.70-80). Vasari credita a Giotto (1267-1337) a “ressurreição” da Antiguidade a “arte da bela pintura” e a introdução da arte do retrato a partir do modelo natural aos pintores modernos (Vasari, 2011. p.350).

O historiador da arte suíço Jacob Burckhardt escreveu sobre a prática empreendida por Giotto ao pintar afrescos de igrejas toscanas com histórias bíblicas. Os personagens apresentavam as feições do rosto de contemporâneos ilustres, que por vezes

eram os patrocinadores da obra. Ou seja, Giotto pintou inúmeros retratos de florentinos da época em seus afrescos com temáticas religiosas. “Foi exatamente a partir desse modelo exemplar que a pintura italiana abriu as portas ao retrato, já que, de agora em diante, nos retábulos de altar encontram-se colocadas, em primeiro plano ou entre os santos, as figuras ajoelhadas dos doadores” (Burckhardt, 2012, p.57). Burckhardt sublinhou o fenômeno como proveniência da pintura e da escultura do Norte europeu. Ademais, analisa um afresco de 1223 em que um pintor teria pintado o *ritratto dal naturale* (um retrato natural) de São Francisco de Assis na Abadia de Subianco. No caso de São Francisco, sua imagem sinaliza justamente o retrato imbricado a imagem votiva. Uma vez que o retrato tem o desejo de fixar a recordação votiva dos grandes feitos do homem Frater Franciscus.

O retrato de Simonetta, no entanto, não está relacionado a uma prática votiva. Se inscreve numa prática específica de retrato individual pintado sobre madeira, em meia-figura. O retrato pintado se “difundiu depois em toda Europa e que se tornou dominante até o início do nosso século [século XIX]” (Burckhardt, 2012, p.72). Esta imagem, a pintura de retrato, restitui os traços da pessoa humana. Leon Battista Alberti (1404-1472) em seu *Da Pintura* (Alberti, 2014) já escrevera sobre uma essência mágica ou divina do retrato de tonar presente pessoas ausentes.

O quadro de Simonetta Vespucci conservado no acervo do museu de Frankfurt apresenta a donzela a meia altura, mas, se ensaiarmos sair do primeiro hipnótico plano, deparamo-nos com um destacado e profundo fundo negro. O fundo negro pintado a tinta por Botticelli no quadro parece misturar-se ao fundo negro do camafeu – provavelmente esculpido em ônix – que Simonetta Vespucci porta em seu colo. Os fundos negros talvez nos recordem que a prática do retrato se liga sobremaneira a uma palavra tão cara a nós: a palavra imagem. A imago, máscara de cera que moldada no rosto do morto que preservava sua imagem do esquecimento (Debray, 1992). Ou nas palavras de Hans Belting “Devido a morte, as imagens tornam-se portadoras enigmáticas de uma ausência [...]” (Belting, 2014, p.240). Por esse motivo, para Warburg o retrato pode ser entendido como um *Nachleben*. O retrato pintado renascentista foi compreendido pelo historiador da arte como uma sobrevivência de uma prática deveras antiga, que conecta aqueles homens renascentistas aos antigos etruscos e a tantos outros povos que pintaram, esculpiram, moldaram o rosto de seus entes queridos, entes que este mundo deixaram. Ele é uma “sobrevivência pagã, do culto romano dos antepassados” (Warburg, 2015b, p.64).

O camafeu do retrato de Simonetta Vespucci pintado por Botticelli faz menção à grande família florentina, cujo círculo ela também frequentava. “A pintura que se encontra em Frankfurt (cujos) elementos superficiais já de saída apontam para uma relação entre a mulher retratada e os Medicis, devido ao camafeu com a cena da punição de Marsyas” (Warburg, 2015a, p.77). Segundo as informações que constam nas paredes do museu de Frankfurt, o *Städel Museum*, os apetrechos pintados na referida obra sinalizam que não se trata de um retrato num sentido restrito, mas do retrato idealizado de uma entidade mitológica: uma ninfa.

Para além dos apetrechos assinalados pelos especialistas do museu, outro elemento nos faz lembrar que talvez aquele não seja “apenas” o retrato de uma jovem mulher, mas a imagem de uma ninfa. Nosso mestre de Hamburgo aponta os penteados pintados em ambos os retratos de Botticelli. O fantasioso “penteado de ninfa” é visivelmente marcado por ondulações, tranças e acessórios – como pérolas. Os elaborados

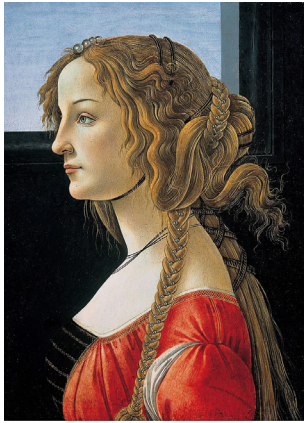


Imagem 2. Sandro Botticelli. Retrato de uma jovem mulher. Tempera sobre painel, 55,4 x 43 cm, 1476- 1480. Gemäldegalerie, Berlim. Fonte: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/gemaeldegalerie/home/>

penteados de Simonetta Vespucci nos dois retratos de Botticelli aludem a uma duplicidade temporal. As trançadas madeixas de Simonetta fazem menção a outros tempos, aquela Antiguidade que se dava principalmente a ver no Renascimento através das formas esculpidas em mármore branco. Todavia, faz também referência ao seu próprio tempo, o *Quattrocento* – tempo em viveu Simonetta e no qual Botticelli pintou o retrato. Uma vez que, elaborados penteados não podem ser considerados uma singularidade à época. Retratos de jovens mulheres eram significativamente marcados por elaboradas amarrações de cabelos. Podemos, por exemplo, citar a tese do historiador da moda italiano Massimo Baldini (2006), quem assinala a importância e as mudanças que os penteados se distinguiam num sistema de moda.

O retrato de Simonetta Vespucci do acervo da *Gemäldegalerie* de Berlim (imagem 2) também fora pintado por Botticelli e apresenta similitudes e diferenças com aquele já descrito. Tal qual o retrato de Frankfurt (imagem 1), parece ter como desígnio aquela alhures prática do retrato tanto ensaiada pelos antigos romanos: a atividade de captar a alma, algo que podemos perceber lindamente nos antigos retratos de Fayoum (Belting, 2014, p.207).

No retrato da *Gemäldegalerie* (imagem 2), Simonetta igualmente fora apresentada em perfil completo. Suas madeixas loiro-avermelhadas são engenhosamente trançadas e o penteado contém acessórios como fitas e pérolas. Um vestido vermelho de tecido encorpado – provavelmente trata-se de um veludo de seda – tem as mangas bufantes e, no torço, vemos detalhe na cor preta. No belo rosto da jovem moça, realça-se um belo par de olhos azuis que fixam o olhar para algo que está imediatamente fora do quadro, à esquerda.

Ao contrário do fundo completamente negro do retrato de Frankfurt (imagem 1), no retrato de Berlim (imagem 2), a escuridão é interrompida por uma janela, na qual podemos perceber o azul do céu. Para um expectador comum, uma janela numa tela renascentista é apenas mais uma janela. Para um historiador da arte, a janela renascentista tem um eco albertiniano. Em seu *Da Pintura* (2014), um dos mais notórios Tratados de Pintura do século XV, Alberti escrevera a afamada analogia do quadro como janela. Nosso olhar Ocidental aprendeu a ver a partir da perspectiva – da matemática inventada no Renascimento florentino (Arasse, 2016) – e da associação do quadro a uma janela emoldurada. “A revolução inaugurada pela perspectiva remete, desde o início, ao conceito da janela” (Belting, 2015, p. 115). No segundo retrato de Simonetta Vespucci descrito neste artigo, para além de uma janela, percebe-se uma moldura que a enquadra, assim como outra moldura enquadra o retrato.

Para Warburg, nos dois retratos de Botticelli não existe nada que se oponha à ideia de estarmos diante de pinturas de uma Simonetta idealizada como ninfa. Após a leitura da tese warburguiana, Burckhardt concorda com Warburg e escreve “Estamos prontos para reconhecer na bela Simonetta, a amada de Giuliano, o personagem retratado em alguns bustos femininos antes recordados por sua execução de perfil e geralmente considerados de Botticelli ou de sua escola [...]” (Burckhardt, 2012, p.112).

Para além das imagens pintadas por Botticelli, na tese doutoral, Warburg (2015^a, p.78) também mencionou outro quadro, mais um retrato de perfil que, na parte inferior, se pode ler o nome “Simonetta Januensis Varpuccia” de Piero de Cosimo (1462-1522). No *Retrato de uma jovem mulher dita Simonetta Vespucci* (1490), hoje integrante do acervo do *Musée Condé*, vemos uma jovem moça cujas feições assemelham-se bastante às de Botticelli. Todavia, esta apresenta o torço torcido e praticamente descoberto, que mar-



Imagem 3. Piero de Cosimo. Retrato de uma mulher dita Simonetta Vespucci. Óleo sobre madeira, 57 x 42 cm, 1490. Musée Condé, Chantilly. Fonte: <https://chateauduchantilly.fr>

cam a nudez de redondos seios. Uma espécie de manta, com estampa marcada pelas cores verde e vermelho, rodeia a parte superior do corpo. O cabelo é igualmente marcado por um complexo penteado trançado repleto de acessórios em pérola, mas menos solto e ondulante do que os apresentados por Botticelli. O longo pescoço porta uma gargantilha dourada, que por sua vez é envolta numa fina e delicada serpente. Warburg identificou a figura como Cleópatra instantes antes de levar a fatal mordida da venenosa víbora. Todavia, a serpente envolta ao pescoço pode apenas fazer alusão à prematura morte da jovem Simonetta. Para além da identificação de Simonetta Vespucci pintada como Cleópatra, o que inquieta Warburg é que o pintor da tela, Piero de Cosimo, nasceu no ano de 1462. Logo, Simonetta não pousou – não foi usada como modelo direto – para Piero de Cosimo, pois na ocasião da feitura do quadro ela já estava morta.

A Ninfa Simonetta parece ter encantado a Florença da segunda metade do século XV. A Florença dos Médici, de Botticelli, de Poliziano. Como bem assinalado por Warburg, ela já estava morta no momento em que seus mais conhecidos retratos foram pintados e/ou finalizados. A morte, mais uma vez, marca o retrato e a imagem. Ela parece não nos deixar esquecer o significado da palavra latina *imago*, nem do milenar hábito humano de tornar presente em imagem a ausência, a mais terrível ausência. “A pintura [...] não possui apenas a capacidade de tornar presentes pessoas ausentes [...], mas tem também o poder de tornar vivos – “quase vivos” – em distância de séculos [...]” (Burckardt, 2012, p.74).

Simonetta Vespucci morreu aos 23 anos, mas sobreviveu na e pela imagem. Sua imagem sobrevive de maneira muitíssimo mais direta do que o proposto *Nacheben* warburguiniano. Contudo, em suas muitas apresentações imagéticas, podemos perceber *Nacheleben* da Ninfa. A Simonetta de Warburg é mais uma encarnação possível da donzela de pés ligeiros, sobre a qual ele escreveu alguns anos depois. Eu poderia escrever que Simonetta Vespucci é a personificação da Ninfa na tese warburguiniana. No entanto, este posto também é ocupado – de maneira mais singela – por outra jovem que vivera e morrera na Toscana do *Quattrocento*.

A NINFA GIOVANNA

Aby Warburg escrevera sobre Giovanna Tornabuoni também em sua tese doutoral. A jovem mulher florentina afamou-se, principalmente, a partir do *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1490) pintado por Domenico Ghirlandaio. Todavia, na tese, não fora a imagem de Ghirlandaio que capturara os olhos do historiador da arte, mas uma de Sandro Botticelli. O afresco *Vênus e as Três Graças oferecendo presentes a uma jovem mulher* (1486) “[...] representa as três Graças, que, conduzidas por Vênus, aproximam-se, trazendo presentes, de Giovanna d’Albizzi, no dia de seu casamento com Lorenzo Tornabuoni (1486)” (Warburg, 2015, p.57).

A referida imagem (figura 4) foi pintada à têmpera num afresco na *Villa Lemmi* – nas proximidades da cidade de Florença. No entanto, fora visto pelo historiador hamburguês no *Musée du Louvre*, coleção a qual pertence até a atualidade. Segundo os dados do museu, o afresco não pode ser atribuído em sua totalidade a Botticelli. Muito provavelmente, a obra fora em parte pintada por outros artistas que compunham o renomado ateliê e por pinceladas do próprio Botticelli.

Hoje, nas paredes do Louvre, vemos fragmentos que outrora compuseram um conjunto maior. Warburg escreveu sobre as três Graças que seguiam os passos de Vênus



Imagem 4. Sandro Botticelli. Vênus e as Três Graças oferecendo presentes a uma jovem mulher, afresco, cerca de 1483-1486. Museu do Louvre, Paris. <https://www.louvre.fr>

que, por sua vez, entregava um presente a uma jovem mulher. Cosimo Conti atribuiu a figura da jovem mulher à de Giovanna Tornabuoni, a partir de uma conhecida medalha cunhada por Niccolò Fiorentino e atualmente pertencente ao acervo *National Gallery of Art de Nova York*. No afresco, Giovanna Tornabuoni foi apresentada em perfil, trajando um vestido cinturado e um sapato de tonalidade vermelho-escuro. Seus cabelos loiros e ondulados apresentam-se parte cobertos por um opaco véu branco. Com as mãos erguidas, recebe num pano branco uma rosa de uma das quatro jovens que compõem a porção esquerda da imagem, segundo uma iconologia identificada como Vênus.

As quatro mulheres que compõem o lado esquerdo do afresco portam vestes significativamente díspares da jovem mulher da porção direita da imagem. Suas roupas fazem alusão às vestimentas das divindades gregas que ambicionam representar. Vênus também tem o rosto pintado em perfil total – tal qual Giovanna – e porta um vestido drapeado rosa e branco. Ademais, é a única das quatro mulheres que é apresentada com uma sandália, esta também à antiga maneira grega. As três outras figuras femininas – identificadas com as três Graças – foram pintadas de pés descalços e usando vestidos drapeados – um alaranjado, um branco e outro verde e roxo.

Como escrito previamente, a jovem mulher foi identificada como Giovanna Tornabuoni a partir de uma medalha cunhada por Niccolò Fiorentino. Tanto o afresco, como a medalha foram encomendados para festejar as bodas de Giovanna Albizzi com Lorenzo Tornabuoni no ano de 1486. Lorenzo era filho de Giovanni Tornabuoni – [...] “tio consanguíneo de Lorenzo o Magnífico, e seu representante diplomático bem-sucedido na cúria romana (Warburg, 2015, p.12).

Na tese doutoral, Aby Warburg escrevera sobre o verso e o reverso da medalha de Giovanna Tornabuoni. O exercício warburguiniano de ver as inversões imagéticas

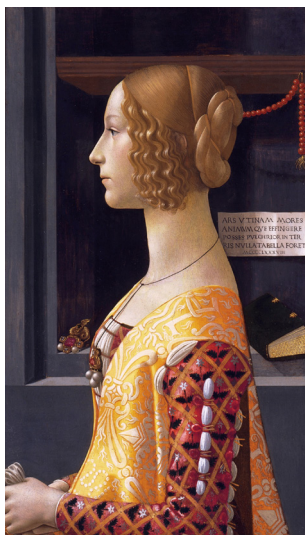


Figura 5. Domenico Ghirlandaio - Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, tempera e óleo sobre tela, 1489-1490. Museu Thyssen-Bornemisza, Madri. <https://www.museothyssen.org>

5. O Museu Thyssen-Bornemisza apresentou, no ano de 2010, a exposição “Retratos de Mulher”, na qual ilustres retratos femininos foram montados em suas paredes. Sendo o Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni de Domenico Ghirlandaio, uma das mais importantes obras deste museu, ele recebera considerado destaque. No ano anterior – o de 2009 – o museu organizou um ciclo de conferências sobre a temática, ficando a cargo do diretor artístico do Thyssen-Bornemisza - Guillermo Solana – conferir fala sobre o retrato de Giovanna. Observação: estas conferências foram gravadas na íntegra.

pode ser sinalizado no texto quando faz menção ao anverso do retrato de Giovanna. No anverso da moeda é notório o retrato da jovem de perfil circulada pela inscrição “ioanna albiza vxor laurentii detornabonis”. Como bem escreve Warburg, os anversos de medalhas muitas vezes apresentavam cenas mitológicas distintas. Sendo assim, segundo estudos iconográficos, a imagem cunhada no anverso da medalha de Giovanna apresentava as Três Graças nuas agrupadas.

Tal qual Simonetta Vespucci, Giovanna Tornabuoni também fora pintada por outros artistas de sua época. Seu mais célebre retrato, hoje exposto no museu madrileno *Thyssen-Bornemisza*, fora pintado por Domenico Ghirlandaio (figura 5). *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1490) constitui um clássico retrato do Quattrocento toscano. Se o Musée Condé considera o Retrato de uma jovem mulher dita Simoneta Vespucci (figura 3) de Piero de Cosimo uma das obras-primas mais célebres de seu acervo, o *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza* credita essa celebridade ao *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* de Ghirlandaio.

No referido retrato pintado por Ghirlandaio, fora apresentada uma jovem mulher em perfil completo. O corpo apresenta postura expressivamente ereta e esguia, a angulação pescoço queixo obedece a um preciso plano, tal como a do nariz. No quadro, vemos duas marcantes joias em pérola e rubi, que sinalizam não apenas o status social ocupado por Giovanna, como também nos recorda a formação que Domenico Ghirlandaio tivera como ourives. Warburg nos lembra que “Ghirlandaio provinha da esfera das oficinas de ourivesaria” (Warburg, 2015, p.31).

Na imagem, Giovanna foi dada a ver com penteado deveras elaborado. Ghirlandaio desenhou e pintou cuidadosamente um vestido em brocado de ouro. As vestimentas destacam-se por adornos de rica elaboração, tons alaranjados e avermelhados se mesclam ao preto e ao branco. Tais tonalidades foram replicadas em dois elementos do fundo do quadro – um broche em ouro e um colar de contas de coral. No mais, o fundo é marcado por coloração de tonalidades frias – um azul significativamente acinzentado. Neste plano destacamos, outrossim, um pequenino livreto de horas verde-escuro apoiado no que nos parece uma estante.

Entre o colar de contas preso numa prateleira de madeira e o livro de horas apoiado na parte inferior da estante temos uma inscrição em língua latina “ars vtinam mores/animvm qve effingere/posses pvlchrior en ter/ris nvlla tabela foret MCCCCLXXXVIII”. Os dizeres em português soam algo como “arte, quisera o céu que pudesses representar o seu caráter e virtude e não haveria na terra pintura mais bela 1488”. Os algarismos romanos não fazem referência ao ano de feitura do quadro, mas ao ano da morte de Giovanna Tornabuoni. Segundo o catálogo do *Museo Thyssen-Bornemisza* os escritos constituem uma adaptação dos versos de um epigrama do poeta clássico Marcial (40-104 d.C.), bastante admirado pelos florentinos. Em fala realizada em ciclo de conferências⁵ em decorrência da *Exposición Retratos de Mujeres* realizada no mencionado museu ano de 2010, Guillermo Solana – diretor artístico do mencionado museu – afirma que os dizeres do epigrama de Marcial sublinham não apenas as belas características físicas da jovem mulher, mas também as virtudes da jovem.

O *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* não constitui a única imagem em que Domenico Ghirlandaio pintou a jovem. No conjunto de afrescos da Igreja florentina de Santa Maria Novella (figura 6) também podemos identificar a imagem da jovem. Segundo Giorgio Vasari (2011, p.376), no século XIV, a capela-mor de Santa Maria Novella fora pintada por Andrea Orgagna, por encomenda da família Ricci – cujos

6. Sobre o direito dos afrescos atribuídos aos Sasseti em Santa Maria Novella ver mais em Realidade Florentina e idealismo Antiquante de Aby Warburg de 1901.

membros foram ali enterrados no Trecento. No entanto, em virtude de uma infiltração, a pintura apresentava péssimo estado de conservação ainda nas últimas décadas do século XV. Giovanni Tornabuoni – sogro de Giovanna – foi o responsável a financiar a renovação da capela.

Sobre o tema, Warburg escreve que “[...] sendo que os relatos, de matriz anedótico, de Vasari, sobre os Ricci como patrocinadores ininterruptos, não constituem senão actas de duvidosa credibilidade” (Warburg, 2015, p.11). O historiador da arte hamburguês fez então menção à documentação de 1470, na qual é mencionado o direito de ornamentação do altar do coro principal de *Santa Maria Novella* à Francesco Sasseti⁶. Todavia, Sasseti pretendia que Ghirlandaio pintasse no coro de Santa Maria Novella imagens que contasse as histórias de São Francisco – “santo concorrente” de São Domingos. Logo, segundo Warburg, não sem contestação dos Sasseti tais afrescos em honra à São Francisco foram pintados na Igreja de *Santa Trinitá* também de Florença.

Os símbolos da família Ricci foram mantidos – em forma de brasão – como gesto de respeito. No entanto, a nova pintura da capela executada por Ghirlandaio almejava celebrar a vida e as glórias dos Tornabuoni. Giovanni Tornabuoni planejou um “trabalho magnifico a fim de honrar sua própria memória e granjear fama e ganhos para Ghirlandaio” (Vasari, 2011, p.376). Nos afrescos da capela, cujo contrato firmado em 1485 previa os objetos das imagens (Warburg, 2015), foram pintadas cenas bíblicas, nas quais muitos personagens ganharam as feições de pessoas da família Tornabuoni e de outras de célebres famílias daquela Florença renascentista. Segundo Aby Warburg, “Giovanni Tornabuoni obteve por acaso o patrocínio do coro e o direito a ornamentá-lo com imagens e, agora, os seus parentes podem aparecer pessoalmente como figuras das lendas sagradas [...] (2015b, p.10)”.

Especificamente, nos afrescos de *Santa Maria Novella* pintado por Ghirlandaio nos interessam duas cenas: O Nascimento de São João Batista (figura 7) e A Visitação



Figura 6. Domenico Ghirlandaio. Visitação, afresco, 1485-1490. Santa Maria Novella, Florença. Fonte: <https://www.smn.it/it/>

(figura 6). Esta última cena apresenta “[...] a visita de Nossa Senhora à Santa Isabel, nela muitas mulheres a acompanham com vestes daqueles tempos” (Vasari, 2011, p.378). Giovanna Tornabuoni faz parte do conjunto de três mulheres apresentadas à direita da cena. “Avança assim, altiva, Giovanna d’Albizzi, no *Encontro de Isabel*, à frente da comitiva” (Warburg, 2015, p.13). A jovem mulher fora pintada por Ghirlandaio com postura, penteado e vestes similares ao seu retrato solo (figura 5). No entanto, no afresco (figura 6) Giovanna nos é dada a ver de corpo inteiro.

A pintura de retratos compondo cenas bíblicas em afrescos é prática bastante visível na Toscana renascentista, como Giotto o fez nos termos anteriormente assinalados. Domenico Ghirlandaio adiciona a estas cenas não apenas as feições dos rostos de pessoas contemporâneas a ele, mas vestes que também marcavam seu tempo – o século XV. Ademais, muitos retratos apresentados em afrescos eram repintados ou repinturas de retratos que pertenciam ao círculo familiar, ou seja, eram pintados em quadros de madeira que objetivavam compor as paredes dos palácios da família. Como bem salienta Burckhardt, “No caso dos abastados, o retrato apresentado ao público num afresco ou num altar doado era frequentemente a ocasião de uma réplica individual para a casa e a família” (2012, p.76).

Feita imagem por Domenico Ghirlandaio e Sandro Botticelli, Giovanna Tornabuoni também fora mulher bastante conhecida em Florença. Nascida em 1468, Giovanna degli Albizzi era filha de um rico mercador da cidade. “Giovanna degli Albizzi casou-se com Lorenzo Tornabuoni em 15 de junho de 1486. Nascida em 18 de dezembro de 1468, morreu aos dois anos de seu casamento, em 7 de outubro de 1488, durante um parto” (Borbis, 2012, p.32). Seu esposo – Lorenzo Tornabuoni, filho de Giovanni Tornabuoni – era um membro de uma conhecida e riquíssima família aparentada com os Médici. No primeiro ano do casamento, em 1487, Giovanna e Lorenzo tiveram um primeiro filho, que, tal qual o avô paterno, chamava-se Giovanni Tornabuoni. A jovem mulher morre aos 20 incompletos anos no dia sete de outubro de 1488 em trabalho de parto de seu segundo filho. Seu corpo foi enterrado no mesmo local que afamara sua imagem: na Igreja *Santa Maria Novella*. O corpo morto, de carne e osso, partilha o mesmo lugar físico do corpo que encontrara sobrevivência encarnado nas tintas pineladas por Domenico Ghirlandaio.

Guillherme Solana afirma que sabemos muito pouco sobre a vida de Giovanna, pois, de certa feita, sua vida começou depois de sua morte. Giovanna Tornabuoni, tal como Simonetta Vespucci, encontrou uma vida póstuma nas imagens.

A DONZELA DE PÉS LIGEIOS

Entre os anos 1900 e 1901, Aby Warburg trocou interessante correspondência ficcional com o amigo André Jolles – linguista também holandês. Tais escritos tinham como mote, mais uma vez, a bela e jovem ninfa. As primeiras citações deste artigo foram a propósito retiradas da primeira parte da referida troca de cartas.

Em resposta à primeira carta escrita por Jolles, Warburg justifica ao linguista: “Não, meu amigo, assim não posso, sem mais apresentar-te à donzela; sem teres qualquer modo sido apresentado, atiras-te contra o couro defensivamente frechado de uma família patrícia florentina, e logo com tanta fogueira com a tua donzela de pés ligeiros” (Warburg, 2015b, p.10). A donzela de pés ligeiros que Warburg mencionara era a servente que figura no afresco *O Nascimento de São João Batista* (1485-1490), de



Figura 7. Domenico Ghirlandaio. O Nascimento de São João Batista, afresco, 1485-1490. Santa Maria Novella, Florença. Fonte: <https://www.smn.it/it/>

Domenico Ghirlandaio, da Igreja de *Santa Maria Novella de Florença* (figura 9), a cena que faz parte do conjunto de afrescos da *Cappella Tornabuoni*.

Para além dos pés ligeiros da servente, o historiador hamburguês menciona a impossibilidade de apresentar a donzela ao amigo em virtude da fechada família patriciana florentina da qual ela fazia parte: os Tornabuoni. “[...] Não se pode pretender-se, ao jeito dos hussardos, travar conhecimento íntimo com alguém que pertence à casa dos Tornabuoni, ainda que só como espírito serviçal” (Warburg, 2015b, p.10). Se Warburg ignorava quem era a donzela de pés ligeiros, conhecia muitíssimo bem aquela família que encomendara o afresco e se dava nele a ver. Os Tornabuoni e sua atuação como mecenas de arte na Toscana e em Roma fora especificamente analisada por Warburg na correspondência já mencionada e no texto *Realidade Florentina e Idealismo Antiquante. Francesco Sassetti, o seu túmulo e a Ninfa de Ghirlandaio* de 1901 (Warburg, 2015b).

“Noto já que desconheces inteiramente o que se passa por detrás destas imagens... [...], os Tornabuoni oferecem aqui um espetáculo espiritual em honra à Virgem Maria e São João Batista” (Warburg, 2015b, p.10). Na imagem (figura 9), Ghirlandaio pintou *O Nascimento de São João Batista* – primo de Jesus Cristo. A cena bíblica foi apresentada num rico e adornado cômodo florentino do século XV, marcando um anacronismo característicos das narrativas históricas (Arasse, 2016; Didi-Huberman, 2013b). Na majestosa cama de gala, Santa Isabel descansa após ter dado à luz ao bebê que é aleitado por uma ama de leite que lhe tem entre os braços. A cena é composta por oito mulheres, distribuídas em cinco diferentes grupos.

A figura feminina, portando um monocromático vestido branco, desprende-se da cena por diferentes motivos, talvez o mais significativo seja sua agilidade viva. Um de seus braços erguido até a cabeça apoia um cesto de frutos frescos e no outro segura um vasilhame, onde provavelmente carrega água. O vestido branco difere das

vestimentas das demais mulheres da cena que trajam vestidos à moda florentina do *Quattrocento*. Ao contrário, o vestido monocromático e drapeado faz menção aos traços de uma Antiguidade greco-romana cujos vestígios chegaram à Península Itálica renascentista, principalmente pelas formas esculpidas dos brancos mármore, sendo muito deles sarcófagos.

Para além da notória diferença das vestes, seu movimento a descola imediatamente da cena. “A sua origem romano-pagã atraiçoa-se no vestido enfundado, no pregueado estilizado e até nos pés revestidos de sandálias” (Warburg, 2015b, p.30). Os pés ligeiros, sobre os quais Warburg fez menção, aliam-se a um vento que parece soar e fazer drapear e movimentar o tecido branco de seu vestido – que torna visível seu “desembaraçado passado antigo”.

“Através da máscara de criada, que caminha apressada, cintila de forma demasiada diáfana, a deusa romana da vitória, habituada a medir e a percorrer em voos impetuosos os espaços aéreos” (Warburg, 2015b, p.30). Na cena imediatamente abaixo d’*O Nascimento de São João Batista, Na Aparição do Anjo a Zacarias*, Warburg nota a replicação da figura da Ninfa que coroa o imperador vitorioso Zacarias, agora pintada como a habitual deusa da Vitória, fielmente ancorada numa imagem esculpida no Arco de Constantino em Roma. Como bem nos lembra Fabián Ludueña Romandini, “[...] na ninfa, os homens não buscam representar a si mesmos, mas um conjunto de divindades” (Romandini, 2017. P.35).

AS ENCARNAÇÕES POSSÍVEIS

A servente de pés ligeiros, a ninfa de Ghirlandaio pode ser considerada a grande ninfa warburguiniana. Fora nos textos dedicados a ela que Aby Warburg escrevera sobre a ninfa de maneira mais direta e quiçá mais poética. Ela era a representação possível de uma sobrevivência pagã apresentada em díspares cenas, inclusive nas dedicadas às histórias bíblicas. Foi através da personagem ninfa – uma personagem também teórica – que Warburg se deu conta que algo que vinha (temporalmente) de muito longe não continuou a existir, mas encontrou uma nova vida possível. Porque, “A Ninfa não é mais que uma bela estrangeira na história onde ela faz sua aparição” (Didi-Huberman, 2015, p.53).

Neste artigo, o intento não foi apresentar a multiplicidade de encarnações possíveis da ninfa. O exercício de análise problematizou esta personagem teórica a partir das imagens de duas mulheres, sobre as quais escrevera Aby Warburg. Logo, a questão teórica da ninfa fora adicionada a duas figuras femininas históricas: Simonetta Vespucci e Giovanna Torbanuoni. A personagem teórica fora então analisada em duas personagens históricas. Tal análise rememora a questão que permeou todo o trabalho warburguiniano: o que sobreviveu do paganismo. A resposta primeira foi aquela argumentada na tese de Warburg: o movimento. Uma segunda resposta possível, que também já fora interpretada pelo historiador da arte hamburguês no início do século XX, é o próprio retrato. O retrato renascentista, como o retrato dos tempos de agora, liga-os a uma prática pagã muito antiga. O retrato que tem como primordial incumbência a conservação do rosto de um ser humano. Ele assim garante uma sobrevivência imagética a um corpo que, pela morte e pela purificação, deixará de existir. O retrato representa a preservação de algo iminentemente efêmero. Logo, “[...] o retrato é inevitavelmente uma meditação sobre o tempo que passa” (Arasse, 2016, p.47)

REFERÊNCIAS

- ARASSE, Daniel. História de Pinturas. Lisboa: Editora KKYM, 2016.
- BALDINI, Massimo. A invenção da moda. As teorias, os estilistas, a história. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BELTING, Hans. Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, 2014.
- BORBIA, Mar. Retrato de Giovanna degli Abizzi Tornabuoni. In : Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid : 2012.
- BOURDIE, Pierre. La distinction : critique social du jugement. Paris : Minuit, 1979.
- BURCKHARDT, Jacob. A cultura do Renascimento na Itália. Um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURUCÚA, José Emilio. História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Madrid: Fondo de cultura económica, 2007.
- DIDI-HUBERMAN. A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- LAHUERTA, Juan José. Aby Warburg Marginalia Carl Einstein. Madri: Ediciones Asimétricas, 2015.
- RECHT, Roland. L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg. In : WARBURG, Aby. L'Atlas Mnemosyne. Paris : l'Écarquillé, 2012.
- ROMANDINI, Fabián Ludueña. A Ascensão de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- SAXL, Fritz. Testimonios. La Biblioteca Warburg y su propósito. In: SETTIS, Salvatore. Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca. Barcelona: Ediciones de la Central, 2010.
- THYLUS, Jane. Lucrezia Tornabuoni di Medicis. Sacred Narratives. Chicago: University Chicago Press, 2001.
- VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- WARBURG, Aby. A Presença do Antigo. Textos Inéditos. Volume I. Campinas: Editora Unicamp, 2019.
- YVARS, José Francisco. Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg. Barcelona: Editorial Elba, 2010.
- _____. Nascimento de Vênus e a Primavera de Sando Botticelli. In: _ História de fantasmas para gente grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.
- _____. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre o Oriente e o Ocidente. In: ALLOIS, Emmanuel (org.). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- _____. A Ninfa Fiorentina. In: _ Domenico Ghirlandaio. Lisboa: KKYM, 2015b.
- _____. Diante da Imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- _____. Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir. Paris : Gallimard, 2015.
- _____. O retrato na pintura italiana do Renascimento. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

DANIELA QUEIROZ CAMPOS

Professora de História da Arte do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pós-doutoramento realizado junto ao Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA) da L'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de Paris. Doutora em História pela UFSC tendo realizado estágio doutoral também no CEHTA da EHESS/Paris.

<https://lattes.cnpq.br/6762399715666997>

“BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA”: PERFORMANCES, MEMÓRIAS E LEGADO DRAG QUEEN EM GOIÂNIA

“BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA”: PERFORMANCES, MEMORIES AND DRAG QUEEN LEGACY IN GOIÂNIA

Paulo Reis Nunes

Nivalda de Assunção de Araújo

Rogério Camara

DRAG QUEEN
IMAGENS
LEGADO
MEMÓRIA
MORTE
VISUALIDADE

O objetivo deste artigo é refletir sobre as performances drags e os seus estilos baseados nos seus elementos visuais, definidos pelas montagens no seu contexto cultural, nas quais produzem significados e imagens sobre feminilidades. As drags também ressignificam palavras no *bajubá*, atuando sobre a linguagem na comunidade LGBTQPNIA+. Da mesma forma que as drags nascem, elas também falecem. Seja uma morte simbólica, quando os intérpretes deixam de performar as suas drags em vida, ou a morte civil, quando os intérpretes são considerados falecidos. Diante da morte de uma drag, quais são os legados, estilos e linguagens que se perpetuam no seu público? Como método de pesquisa, utilizamos a pesquisa bibliográfica e entrevistas com drag queens que moram na cidade de Goiânia. O trabalho aborda a profissionalização da arte drag e a memória de artistas.

DRAG QUEEN
IMAGES
LEGACY
MEMORY
DEATH
VISUALITY

The objective of this article is to reflect on drag performances and their styles based on their visual elements, defined by montages in their cultural context, in which they produce meanings and images about femininities. Drag queens also give new meaning to words in *bajubá*, acting on language in the LGBTQPNIA+ community. In the same way that drag queens are born, they also pass away. Be it a symbolic death, when performers stops performing their drags while alive, or civil death, when performers were considered deceased. In the face of the death of a drag queen, what are the legacies, styles and languages that are perpetuated in your audience? A research method, we used bibliographical research and interviews with drag queens who live in the city of Goiânia. The work addresses the professionalization of drag art and the memory of artists.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Esconder o pênis/saco escrotal com dobradura e fixação para parecer uma vagina. [grifos meus]
2. Interjeição que designa uma brincadeira. [grifos meus]
3. Interjeição para declarar que fará sexo com um homem. [grifos meus]
4. Pergunta retórica para avaliar a maquiagem. [grifos meus]
5. Usaremos os nomes fictícios por preferirem não se identificar com seus pseudônimos drags usuais devido a depoimentos peculiares, conforme comitê de ética na pesquisa.
6. Termo usado na sociabilidade drag para designar caracterização. [grifos meus]
7. Milena Cyber não emprega o termo mais amplo do movimento social porque acredita que “LGBT” inclui todas as letras.
8. Usamos o anonimado das drags que se aposentaram/faleceram para evitar abordagens pelos nomes das suas ex-drags, respeitando a ética na pesquisa.

INTRODUÇÃO

Ser drag queen não é uma tarefa fácil. Afeta-se a barba, os pelos corporais, cuida-se da pele, estuda a maquiagem, o figurino, escolhe o salto, cola-se a peruca, unhas e cílios postiços, põe a lente de contato, brincos, colares e pulseiras. “Aquenda a neca”¹, veste enchimento, se monta. Borrou a maquiagem? Refaz tudo! O visual não está harmônico? “Faz a louca!”² e pega o figurino da amiga! Deu vontade de urinar? Segura! Ou se desmonta, vai ao banheiro, já “atende um boy”³, dá aquela conferida na make, volta como se nada tivesse acontecido e pergunta: “estou bonita?”⁴.

Na descrição acima mencionada por minhas interlocutoras drags na cidade de Goiânia — Gin Cristal e Milena Cyber⁵ — percebemos a complexidade das montagens drag queens em diversas etapas, que são variáveis entre tal nicho. Contudo, é comum que criem o seu próprio ritual — o que pode servir de inspiração para as aspirantes a drags — mas que, ao mesmo tempo, não são detentoras de uma técnica, uma vez que a montagem⁶ é construída a partir da própria experiência e da sociabilidade entre drags.

Tal rito fabrica uma caracterização através da fabricação corporal e produz certa visualidade, gerando imagens destas queens que podem ser entendidas como cartografias drags. Estas cartografias podem ser compreendidas como categorias em que elas se apresentam e performam. É preferível utilizar o termo cartografias drags por ser mais flexível e não tornar a compreensão mais difícil, pois, mesmo numa categoria, podem surgir outros elementos, devido à variedade do fazer drag. Atualmente, é possível que pessoas trans e mulheres cisgêneros se tornem drags, o que é controverso e problemático historicamente no fazer drag.

A partir de Nunes (2015), encontramos cartografias drags caricatas, personificadas, andrógenas e transformistas no estudo do grupo *Jú Onze e 24*, que identificou tais categorias na cidade de Goiânia. Dada a influência da cultura estadunidense, ainda é possível pensar nas drags barbadadas, *queens fishs*, *clubbers*, *faux*, *genderfuck*, góticas, *pageants*, *camp*, trans queens, dentre outras, em um contexto global.

Conforme a drag Milena Cyber, a popularidade de fazer a drag em Goiânia ocorreu a partir de empresários, pessoas LGBT’s⁷, e artistas drags que fortaleceram a cena drag entre as décadas de 1990 e 2000. Gin Cristal destaca nomes como Ludmila Pimentel, Regina Perri, Alessandra Serafim, DJ Érica Lins, Cristiano Mullins, Osvald Ribeiro, como principais idealizadores de shows drag queen na cidade.

Nas entrevistas, visamos resgatar a memória de drags que faleceram em Goiânia e contribuíram para a formação deste mercado de entretenimento, como Júlio Vilela, Marques Mattos (Amargoza Simpson) e Randerson Martins/ Valentina Brazil (Tina Brazil), a partir de memórias sociais e análise de filmagens. Trouxemos ainda a memória de drags que faleceram simbolicamente ou aposentaram-se, buscando compreender o contexto que as levou a tomar essas decisões: usaremos os nomes fictícios Samantha Drag e Big Kayte.⁸

O objetivo é resgatar o contexto cultural da cidade de Goiânia, enfatizando as visualidades drags e seus possíveis legados, além de registrar a memória destes artistas, a fim de contribuir para os estudos recentes sobre performance drag. Neste contexto, a memória destes performers é duplamente efêmera, pois acionamos a memória e acionamos um corpo vibrátil.

Sueli Rolnik (2011) aborda a noção do método cartográfico em Deleuze e Guatarri, para apresentar um corpo vibrátil como um conceito que se vivencia, que deseja es-

tar inserido e entregar-se, em forma de acontecimentos. É percebido um corpo que resiste nas existencialidades.

O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua. (ROLNIK, 2011, p. 2)

Nesta entrega do corpo que vibra, propõe uma cartografia sentimental que visa atravessamentos com proposições de corpos que vão ao encontro do outro, entendendo propósitos e refazendo questionamentos. Tal cartografia visa “descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem, favorecem a passagem das intensidades que percorrem o seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender”. (ROLNIK, 2011, p. 66).

É crucial destacar que o bajubá se estabelece como linguagem, codificando ações, gestos e símbolos compreendidos pelos indivíduos que o empregam como meio de comunicação, seja para proteção ou código de identificação, podendo ser considerado ofensivo para determinados grupos sociais. Algumas expressões podem ser consideradas chulas ou sexistas, mas à medida que vão sendo compreendidas, são percebidas como proteção e resistência.

O segmento LGBT adotou o bajubá como identidade social e linguística, bem como um mecanismo de resistência e defesa. Esta maneira de se comunicar surgiu da necessidade de, em suas práticas discursivas, o grupo não ser compreendido por quem não convive no espaço onde eles atuam, assim como forma de opor-se à discriminação. (SANTOS; MORAES; SILVA, 2016, p. 25)

Tomaremos emprestado essas cartografias para explicar as diversas drags, atravessadas pela experiência empírica de pontos de contato, para apresentar características peculiares destes artistas, como performances, construção/desconstrução de corpos e discussões sobre gênero a partir da arte drag em variadas visualidades.

Gin Cristal nos conta que a sua maquiagem começa na técnica de ocultar as sobrancelhas masculinas e somente ao final colam-se os cílios e unhas postiças, mas que isso variou a cada geração, na busca de se fazer uma sobrancelha mais verossímil possível conforme a construção drag de cada época.

As interlocutoras revelaram que, para esconder as sobrancelhas, usaram vários materiais, como sabonetes, pomadas farmacológicas, bases de unha, cola em bastão ou raspagem parcial/total das sobrancelhas. Milena Cyber relata que, para colar cílios e unhas postiças, foram utilizadas colas permanentes para tecido, colas de alta precisão, além de unhas permanentes/alongamentos.

Segundo PAVIS (1999) a maquiagem tem a função de embelezar, codificar o rosto ou teatralizar a fisionomia, podendo realizar melhoramentos estéticos, evidenciar características simbólicas dos personagens, acentuar a teatralidade em diálogo com outros elementos da representação.

A máscara deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante. Expressão grotesca ou estilização, cópia reduzida ou ênfase, tudo se torna possível com os materiais modernos como formas de mobilidade surpreendentes. (PAVIS, 1999, p. 234).

Neste sentido, é possível refletir que a maquiagem, independente dos materiais e técnicas utilizadas, tem a função de máscara. De acordo com Pavis, tal máscara desenha formas modernas não para esconder, mas para revelar ou apontar a identidade da drag e apresentar simbolismos com os seus elementos de montagem.

Da mesma forma, os estudos das visualidades drags se tornaram mais amplos, com as suas formas de se apresentar, a produção corporal e os locais de apresentação cada vez mais fluidos neste início de século XXI, se comparados às performances do final do século XX.

Hal Foster (1988) argumenta que as visualidades vão além do que a visão pode compreender, uma vez que a visão é, essencialmente, biológica. A visualidade trata da percepção visual como um fato social, permitindo debater sobre suas técnicas históricas e determinações discursivas. Neste sentido, experiência visual e cultural são aprendidos social e historicamente.

As imagens drags são percebidas nas cartografias, nos processos de montagem e performance, interagindo com os elementos visuais presentes na sua composição corporal e acessórios, como laces, figurinos, enchimentos, lentes de contato, sapatos, meias, postigos, seios e brincos. É possível refletir que esse ritual de montagem é parte do processo de performance da drag, uma vez que conforme os materiais são usados e vestidos, a drag se corporifica. A performance da drag não se limita apenas ao show ou à apresentação pública, mas também abrange toda a montagem, re-caracterização e descaracterização.

Visto o crescimento das pesquisas e vertentes conceituais a versar sobre a arte da performance, cabe localizar um recorte sobre o tema. Neste sentido, Renato Cohen propõe uma síntese:

A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta, a força motriz da arte. (COHEN, 2007, p. 45)

A performance drag surge embaralha as mediações culturais, por meio de gestualidades e dispositivos que moldam/fabricam o corpo que performa o gênero, questionando a própria ideia de heterossexualidade e a sua matriz normativa. Segundo Judith Butler:

A performance do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência. (BUTLER, 2012, p. 196)

A drag performa o gênero denunciando uma fabricação cultural. Suas performances se complementam, codificam e descodificam criando limiares nos questionamentos identitários, abarcando o nosso contexto cultural. Judith Butler afirma que:

A noção de gênero é algo que fazemos e que inclui toda nossa experiência cultural, ao modo de ser e agir no mundo com sua marca, expressão e signos corporais. Desta forma, podemos refletir que somos moldados desde que nascemos, e nos apropriamos de diferenças em nossa cultura. (BUTLER, 2012, p. 25)

Butler (2012) aduz que a noção de gênero performa o cotidiano para subverter categorias binárias que determinam o que é ser homem ou mulher, por regras impostas, onde a ação do gênero requer uma performance repetida.

A performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária — um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. (BUTLER, 2012, p. 200).

Contudo, Jaqueline Gomes de Jesus (2012) aponta uma definição sobre as drag queens, visando esta inversão de gênero como entretenimento ou diversão em aspecto temporário, pois ao final da sua performance, a sua identidade não muda.

Artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações são conhecidos como drag queens que são homens fantasiados como mulheres. [...] O termo mais antigo, usado no Brasil para tratá-los, é o de artistas transformistas. Drag-queens/king são transformistas, vivenciam a inversão do gênero como diversão, entretenimento e espetáculo, não como identidade. (JESUS, 2012, p. 18)

Assim, as drags nas suas performances podem animar, ironizar ou satirizar, apontando as críticas sociais com as suas interferências para poderem atentar aos sujeitos estudados na teoria queer. Recorro a Marvin Carlson para ratificar a visibilidade política e social na performance drag, que se faz na resistência:

Entretanto, não há dúvida de que como a performance tem sido recentemente mais e mais utilizada para ganhar visibilidade política e social, o drag, para algumas performers, e para certa audiência, pode ser visto como o capacitador político e pessoal. [...] é como se alguém se expressasse teatralmente numa sociedade heterossexual. (CARLSON, 2010, p. 178)

Deste modo, é possível afirmar que as drags quebram as barreiras da arte de entretenimento, questionam a fabricação de gênero, criam visualidades e devires de feminilidade que seguem determinadas cartografias e resistem ao seu contexto político e cultural.

PERFORMANDO CONTEXTOS: JÚLIO VILELA E SUAS DRAGS.

Gin Cristal e Milena Cyber contam que conheceram Júlio Vilela, Marques Mattos e Randerson Martins, assistindo algumas apresentações em boates gays e apreciando o espetáculo *Jú Onze e 24*, em Goiânia. Para entrar nas boates, era preciso ter completado a maioridade civil, mas, com a premissa de serem artistas, conseguiam ter acesso sem barreiras.



Imagem 01 CRISTIANO BORGES. [Júlio Vilela]. 17 jun. 2006. 1 fotografia. Disponível em: <https://photos1.blogger.com/blogger/1228/1550/1600/ju%20dm%20cristiano%20borges.jpg>. Acesso em: 01 jul. 2024.

9. O Martin Cererê é gerido pelo Governo do Estado de Goiás e desde a sua fundação, na década de 1980, são ofertados cursos/oficinas em variadas linguagens artísticas. [grifos meus]

10. Significa esconder ou não revelar sua orientação sexual. [grifos meus]

Nos anos 1990 e 2000, diversos artistas de Goiânia complementavam sua formação técnica com apresentações em grupos de teatro/dança ou participando de cursos gratuitos em escolas públicas, ou particulares de formação artística, o que contribuiu para o desenvolvimento artístico e apontava os rumos da identidade cultural de Goiânia.

Neste recorte temporal, eram realizados diversos festivais de teatro, promovidos pela Federação de Teatro do Estado de Goiás (FETEG), com o intuito de promover grupos locais e nacionais, formação de plateia e intercâmbio entre artistas, ocorridos no Centro Cultural Martin Cererê⁹. Dispõe os palcos do teatro *Yguá*, teatro *Pyguá*, teatro *Ytakuá* e no bar *Karuá*, onde são realizados ensaios e reuniões de grupos ou da FETEG. Nestes ensaios, era comum ver Júlio Vilela acompanhado de alguns dos seus atores ensaiando no teatro *Pyguá*.

Júlio era frequentemente convidado para participar de núcleos culturais, avaliando projetos de editais de cultura, de formação artística e fazendo a cena cultural acontecer. Além disso, oferecia serviços de animações e, paralelamente à profissão de produtor cultural, ator, apresentador de programa televisivo e diretor, trabalhava em agência de viagens.

As interlocutoras dizem que, na sociabilidade gay, era comum ganhar ingressos de cortesia para assistir ao espetáculo, gerando uma expectativa de medo e curiosidade, pois o fato de assistir ao espetáculo também carregava imaginários e discursos na fila para entrar à sala de espetáculo. O boato era de que o público deste espetáculo era formado predominantemente por gays e lésbicas, o que levava muitos espectadores que “estavam no armário”¹⁰ a entrarem na sala de espetáculo somente quando a entrada era permitida, para não serem notados e interpretados como tais, como nos conta Milena Cyber.

Alguns rumores diziam que algumas pessoas do elenco tinham o Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) e Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), então as pessoas achavam que todos estavam nessa situação. Essa questão foi associada porque o grupo trabalhava com ações junto a Organizações não Governamentais (ONGs) de prevenção ao HIV/AIDS e outras Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST's), além do acolhimento e suporte para pessoas diagnosticadas, acompanhadas pelo Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS (UNAIDS).

Conforme a UNAIDS (2017), as instituições, ONGs, profissionais de saúde e grupos de apoio que trabalham com campanhas de prevenção ao HIV têm automaticamente o estigma de serem portadores do vírus. Esta associação justifica a falta de informação das pessoas e o medo da doença naquele momento, uma vez que a mídia popularizava a doença como o câncer gay e sentença de morte.

O espetáculo *Ju Onze e 24* parodiava o extinto programa *Jô Soares Onze e Meia*, do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), sob apresentação de Jô Soares, e trazia em formato de quadros diversos, um espetáculo de variedades, com cenas, piadas encenadas, brincadeiras interativas com a plateia, jornal informativo e entrevistas que se intercalavam para revezar as performances drags com bailarinos.

O espetáculo era uma vitrine para divulgação de outros espetáculos e eventos na cidade, obtendo parcerias com jornais e emissoras locais de televisão. Durante o espetáculo eram vendidas bebidas diversas, assim como petiscos industrializados, a fim de complementar os custos de produção. Tinha uma vanguarda de café-teatro, mas, ao mesmo tempo, uma pegada de cabaré-teatro. Por meio do espetáculo, era divulgado o trabalho de várias drags, mas destaco aqui o ator Marques Mattos que per-

11. Usava-se a sigla para representar Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros.

12. Na década de 1990, usava-se a sigla para referendar locais e produtos destinados a este grupo segmentado para Gays, Lésbicas e Simpatizantes. [grifos meus].

formava a assistente de palco Amargosa Simpson, assim como Randerson Martins, performando a sua drag Tina Brazil, realizando a arte de transformismo.

Júlio Vilela falece em 2006, durante a parada do orgulho LGBT¹¹ da cidade de São Paulo, cidade de onde trazia matéria-prima para confeccionar novos figurinos, maquiagens e novidades da cena drag paulistana. Sem ele, finda-se o espetáculo e o teatro *Pyguá*, no ano de 2006, recebe o complemento “Sala Júlio Vilela”, como homenagem aos seus mais de 20 anos em cartaz naquele espaço, como reconhecimento artístico da categoria teatral.

É importante destacar que a maioria das drags que estava no elenco do espetáculo também atuava em boates do segmento GLS¹² em Goiânia. Após o falecimento do diretor, poucas drags veteranas continuaram a realizar shows em eventos esporádicos visando preservar a memória do grupo, enquanto outras desistiram completamente da profissão, fato este que fortaleceu o crescimento de novas aspirantes a drags e a profissionalização das drags em ascensão.

Após alguns anos, houve tentativa de resgate ao grupo com a nomenclatura *Trupe do Jú*, que não perdurou devido a diversos fatores que vão desde conflitos com a produção, comparativos com a direção de Júlio Vilela, pois o espetáculo tinha muito da sua identidade artística. A memória de Júlio Vilela é percebida por minhas interlocutoras como uma figura que desencantou e “virou um arco-íris”, por ser uma referência importante na história da arte drag e das artes cênicas em Goiânia.

PERFORMANDO DESMONTAGENS: QUANDO UMA DRAG MORRE, VIRA PURPURINA?

Certa vez assisti ao filme *Priscilla — a rainha do deserto*, que trazia na cena um velório de um personagem gay. Caricaturalmente, havia uma diversidade de cartografias drags que acompanhavam o enterro. Desde então, fiquei a imaginar: como seria encarada a morte de uma drag na realidade? Que moralidades seriam permissivas? As outras drags poderiam ir montadas no enterro? Como isso chegaria nas pessoas? Tais inquietações surgiram quando encontramos com os familiares do/a artista falecido/a, e que, em alguns casos, desconhecem a carreira artística como drag ou evitam destacar a sua sexualidade.

A morte real e a morte simbólica de uma drag passaram a inquietar-me à medida que elas ocorreram, por deixarem marcas nos seus pares, assim como no público que as acompanha nas suas carreiras. Que memórias, legados e contribuições deixam na sua comunidade? Quais técnicas possuíam para se montar? Como performavam e quais contextos culturais da cidade? Que linguagens e códigos criaram/alteraram/extingiram? Para tais questionamentos, partimos para a metodologia de pesquisa bibliográfica e documental, com entrevistas de livre narrativa, buscando como base uma memória social dos sujeitos.

Segundo Jô Gondar (2005), a memória social não é vista apenas como uma lembrança, mas um conjunto de narrativas que revisitam representações e conhecimentos plurais de indivíduos que sugerem chegar mais perto da realidade por ser viva, pulsante e está em constante mudança.

Segundo as minhas interlocutoras, Samantha Drag e Big Kate fizeram parte do grupo *Jú Onze e 24* e tiveram as suas mortes simbólicas/aposentadorias em período posterior ao fim do espetáculo justamente por estar no grupo das drags veteranas que

continuaram a fazer shows. Repentinamente, por volta do ano de 2008, pararam de realizar shows e em tentativas de entrevistas, evitam dialogar sobre tais questões, tendo em vista que nas suas atuais profissões, apontam que revelar suas atuações como ex-drags possam trazer-lhe algum prejuízo moral e social.

Não é sabido o motivo das suas aposentadorias, pois os relatos das interlocutoras são hipotéticos oriundos de diálogos informais acerca de abandonar o fazer drag, mas relatam que tanto Samantha Drag quanto Big Kate acompanham esporadicamente shows de outras drags. Por um lado, argumenta-se que a morte simbólica de Samantha Drag e Big Kate deram-se pela perda de Júlio Vilela e o abalo psicológico possa ter gerado um trauma. Por outro lado, há relatos de que a aposentadoria ocorreu a partir de conflitos com outras drags em desacordo com o pagamento de cachês. Em outra versão mais subjetiva, seria que os seus respectivos namorados/parceiros não aceitavam que performassem suas drags.

Contudo, sabe-se que tais artistas adotaram visualidades másculas, frequentando academias de musculação e discretamente se distanciaram de outras drags. As interlocutoras acreditam que esta mudança explica a projeção de masculinidade para que as suas imagens não sejam mais vinculadas às suas drags.

Neste caso, ficam lacunas na morte simbólica drag. Em alguns contextos, muitas aspirantes drags falecem simbolicamente por não serem validadas por outras drags experientes, observadas por montagem de baixo custo, falta de investimento na produção, qualidade dos shows (fraca ou mediana), pois se montar é oneroso. No caso de Samantha Drag e Big Kate, fogem a tais premissas, pois mantinham rede de apoio e contato com outras profissionais drags que lhe forneciam suprimento para suas montagens e detinham de recursos para custear as suas produções.

Algumas perguntas ficam como reflexão: como era o mercado drag e a relação entre pares? Em que medida performar drag influenciava nos relacionamentos homoafetivos, sendo a cultura gay falocêntrica e projetada em corpos masculinizados? Ser drag naquele momento poderia gerar a demissão no trabalho formal? Ocultar o passado drag é motivo de vergonha ou orgulho?

O que se sabe sobre o legado de Samantha Drag e Big Kate são contribuições para uma comédia estruturada na representação de corpos não padronizados, pois parodiavam as diferenças. Algumas das suas performances atualmente poderiam ser analisadas como politicamente incorretas. Ao mesmo tempo, em que nos alertam, denunciam que, apesar de lutarmos para fugir de corpos não padronizados, na fronteira entre a caricatura e a resistência, podemos cair em armadilhas.

PERFORMANCE E CARACTERIZAÇÃO DRAG NOS ANOS 2000

Nos anos 2000, algumas drags em Goiânia mantinham relações imaginárias de parentesco¹³ e compartilhavam percepções de caracterização, aprimoramento técnico e estabeleciam relações de aprendizagem no fazer/performar a drag, tornando fluida a busca identitária, criando os seus primeiros legados. Esta iniciação ou relação de parentesco se extingue nas drags das novas gerações.

Nesse sentido, a caracterização drag toma emprestada a caracterização teatral para montar a sua personagem. Segundo Patrice Pavis (1999), o ato de montar o personagem é o resultado de adição e subtração de propriedades, baseado em improvisações e elementos caracterizantes na atuação. Sendo assim, “a caracterização te-

13. Uma drag se torna madrinha ou mãe de outra por ensinar como montar e cuidar bem das suas performances.

atral consiste em fornecer ao espectador os meios para ver ou imaginar o universo dramático, para criar um efeito de real que prepara a verossimilhança/credibilidade da personagem” (PAVIS, 1999, p. 38).

No final dos anos 2000, as indústrias de cosméticos produziam escassa variedade de maquiagens, produzindo materiais para tons de pele mais claros e as drags apresentavam maquiagens de aspecto “esbranquiçado” ou “fantasmagórico”, enquanto nas drags negras a maquiagem no rosto destoava visivelmente com o seu tom de pele, gerando certa comicidade ou opacidade.

Podemos constatar que para as drags negras, havia uma ausência maior de recursos de maquiagem que dialogassem com as nuances das suas peles, fato que fizeram manusear produtos não recomendados para suas peles, visando igualar o tom da sua cor ou assimilar a estética branca — o que acarretaria às discussões sobre embranquecimento drag — e deste momento em diante, passaria por uma cisão entre empoderamento da negritude ou usa a passabilidade branca.

O processo histórico de ridicularização das pessoas negras, indígenas, imigrantes e pessoas desprovidas de uma estética padronizada foi uma constante nas drags que realizavam caricaturas ou paródias. É uma questão polêmica que precisa ser urgentemente repensada, pois a visualidade da drag caricata trabalha com o escracho, ou exagero, para a construção de arquétipos femininos que indicam significados risíveis. Nesta fabricação de corpo, enaltecem algumas características físicas ou psicológicas que fogem do idealismo de corpo feminino, a exemplo de seios voluptuosos, cabelos despenteados, dentes careados, pintas e/ou verrugas. Contudo, entram numa linha tênue entre ofender determinados grupos sociais em antagonismo à resistência através do humor.

Já para a visualidade top-drag, a maquiagem deveria aproximar da verossimilhança com o feminino. No entanto, drags que possuíam o tom de pele claro/pardo, com corpos magros e/ou torneados, tinham facilidades em alcançar tal visualidade, pois as cores das maquiagens favoreciam a harmonização para sua caracterização.

Neste jogo entre performar desde caricata a top-drag, Vencato (2002) destaca que as drags estão sempre se transformando e que estas categorias vão se alterando ao longo do tempo por preencherem requisitos de pertencimento a um grupo, sendo voláteis e que não se fixam. Isso tem um impacto direto na percepção visual, construída ao longo do tempo e do espaço.

Estar feia ou estar bonita parecem ser definidores do estilo de drag que se quer seguir. [...] se espera de uma drag caricata que ela esteja “ridícula” enquanto se espera de uma top-drag que ela esteja “impecável” e “bela”. Poder-se-ia dizer que os parâmetros de beleza para as drags são pré-estabelecidos, e (re) afirmados a cada montaria. [...] as categorias não são fixas ao longo de uma trajetória drag. (VENCATO, 2002, p. 53).

Então, cada drag se destaca na sua visualidade e lança a sua purpurina ao seu modo, num processo efêmero da sua performance quando é avaliada como “boa” nesta ou outra categoria, situação análoga aos atores da *commedia dell’art*, que fixavam repertórios no século XVI. Passemos, agora, para os contextos de Amargoza Simpson e Tina Brazil.



Imagem 02 CAROL ARCANJO. [Amargosa Simpson], 12 Nov. 2015. 1 fotografia. Disponível em: https://web.facebook.com/cabaredasdivas/photos/pb.100063769951718.-2207520000/823001267845326/?type=3&locale=pt_BR. Acesso em: 01 jul. 2024.

14. Atualmente, o movimento social adota a sigla para designar Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros, Queer, Pansexuais, Não-binários, Intersexo, Assexuais e “+” para outras orientações e identidades que não se encaixam nas letras anteriores. [grifos meus]

AMARGOZA SIMPSON: CONTEXTUALIZANDO A DRAG CARICATA.

Marques Mattos era conhecido no meio artístico e no público LGBTQPNIA+¹⁴, como a drag Amargosa Simpson, sendo uma característica comum entre os seus pares de serem referenciadas pelo nome das suas personas drags. Além de ator, Marques trabalhava como produtor cultural e realizava animações em boates, eventos privados e saunas gays na cidade de Goiânia.

Desde o espetáculo *Jú Onze e 24*, Amargosa Simpson interpretava uma assistente de palco desastrada (referindo-se às chacretes e vedetes), com movimentos ligeiramente desordenados, levando o público aos risos, pela falta de sincronia nas suas danças e as suas piadas ranzinzas no palco.

A maquiagem de Amargosa apresentava estética esbranquiçada e forte (característica da sua formação) e na sua performance destilava feminilidade rude, antagonizando as top-drags com a sua visualidade que referenda as rainhas do rádio ou senhoras socialites, ostentando imitar grandes figuras, o que provocava efeito cômico. É interessante observar que a percepção da figura drag em nosso imaginário opera na jovialidade e em poucos momentos vemos a aparição das drags em idade madura devido ao etarismo.

Por outro lado, Amargoza Simpson parecia não renunciar à sua estética drag e pouco variava experimentações na composição estética da sua maquiagem. Seja por pouca habilidade ou desinteresse de aprimoramento técnico, era constantemente criticada por alguns dos seus pares. Porém, quando era chamada para os eventos-chave, outras drags realizavam a sua maquiagem com o intuito de elevar ainda mais a sua produção.

Temos que a relação da atuação da drag queen não se faz sozinha. É na relação entre atuante e espectador que a sua performance se constitui, seja por meio de signos ou representação poética, dublagens ou textos do seu repertório que convergem na animação do seu público, trazendo a identificação ou catarse.

Para o filósofo Vilém Flusser (1996), o ser humano, através dos gestos, produz simbologias e códigos. Tais gestos produzem imagens e textos que se articulam com a imaginação, até chegarmos a uma conceituação.

Tal premissa faz refletir como a performance drag carrega expectativas ao criar simbologias e joga com códigos da sua contemporaneidade, brincando com imaginários. Milton Santos (2008) nos alerta que esta relação do conceito só faz sentido se ele estiver relacionado entre passado e presente, atravessado no hoje.

A expressão conceito é geralmente traduzida como, significando uma abstração extraída da observação de fatos particulares. Mas, pela razão de que cada fato particular ou cada coisa particular só tem significado a partir do conjunto em que estão incluídos, essa coisa ou esse fato é que terminam sendo o abstrato, enquanto o real passa a ser o conceito. Mas o conceito só é real na medida em que é atual. (SANTOS, 2008, p. 19).

Flusser (1996) e Santos (2008) me levam a refletir sobre as dublagens e os seus códigos, pois a oralidade, a visualidade e a sincronia labial se tornam técnicas e codificam-se na fabricação do corpo drag e na recepção das suas performances. A exemplo da dublagem, em que se sabe que não é a voz do performer, há um jogo para convencimento e apreciação, pois esta relação já é esperada pelo espectador.

A partir da montagem, a performance drag será direcionada para provocação de instâncias ditas como imutáveis e tradicionais. Há, de certa forma, uma contextua-

lização para o debate e a aparição drag não ser lida ou apreciada sem sentido, desconexa do assunto. Carlson (2010) explana o crescimento de performances preocupadas com homossexuais e minorias étnicas no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, exemplificando o feminismo cultural e operações de “controle” da homossexualidade. Nesse sentido, podemos destacar que as performances drags cumprem um papel de visibilidade.

É a performance envolvida com as preocupações, os desejos e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe ou gênero, pelo tetro tradicional ou mesmo pela performance moderna, pelo menos em seus anos de formação. (CARLSON, 2010, p. 163)

15. Ato de humilhar mediante brincadeiras ou piadas para se beneficiar. [Grifos meus].

16. Drag interpretada pelo ator Lázaro Leal.

Amargosa era uma das integrantes mais experientes do grupo *Jú Onze e 24* desde a formação original e era aclamada por tentar “gongar”¹⁵ o apresentador Júlio Vilela e como jogo cênico, tecia comentários maldosos ou ácidos às demais drags, assim como convidados no palco, no objetivo de provocar risos. Nesse sentido, Marvin Carlson (2010, p. 176) aponta sobre a função cômica grotesca que as drags trazem:

Um homem vestido de mulher, para efeito cômico grotesco, é um fenômeno comum, mas o travestimento mais simpático tem sido, por muito tempo, parte dessa tradição e não há dúvida de que muitos performers travestidos criaram personas alternativas, que funcionaram para eles.

Nesta cartografia caricata, a drag pode trazer à luz, uma cena ou contexto na sua caracterização, tentando nos contar um enredo. De certa forma, se aproxima do teatro, por apresentar um hibridismo cultural que apresenta uma vida social, embaralhando-se na sua representatividade.

O público se deleitava nas brigas (previamente encenadas) entre Amargosa e outra assistente de palco, Kanichala Vonique¹⁶, que realizavam apoio logístico para as demais drags e bailarinos no camarim, transitando no palco, e improvisando piadas e jogos de interação com a plateia para subsidiar o trabalho coletivo. Nas suas performances, usava o texto como principal fator cômico, em complemento com as suas visualidades que carregavam certo exagero feminino, com maquiagem carregada e arquétipos caricatos, revelando paródias sobre o gênero.

Marques Mattos faleceu em Goiânia (2019) por complicações pulmonares devido ao tabagismo, e tinha como local constante de apresentação a sauna *Termas Botafogo*. Atuava também no espetáculo *Cabaré das Divas*, um espetáculo como um cabaré de variedades, atualmente dirigido por Deivid Delux, na cidade de Goiânia. Amargosa deixa no seu legado a sua comicidade bizarra e humor ranzinza de tombação, que é constantemente lembrada por, aparentemente, não ter nexos causais com as suas performances e ainda assim, ter sido uma das drags que atravessou gerações e que estava em atividade.

TINA BRAZIL: CONTEXTUALIZANDO A TOP-DRAG.

Randerson Martins era conhecido entre os seus pares como a drag Tina Brazil, elogiada pela versatilidade de seus shows que transitavam desde a caricatura à produção



Imagem 03 JOÃO TAVARES [Tina Brazil], 06 Set. 2009. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/joaotavares/3901640189/>. Acesso em: 01 jul. 2024.

17. Gira-se a cabeça em formato de números: “6” (iniciantes), “8” (intermediário) e “helicóptero” (avançado).

18. Fio sintético de plástico usado na confecção de bonecas e perucas de valor comercial baixo.

19. Pode ter diferentes significados, desde um cumprimento informal até para dizer que a pessoa é gentil e não desagradável. [grifos meus]

de feminilidade mais verossímil, com diversas cartografias em shows, troca de figurinos, trazendo à luz, o que se chamava *top-drags*.

Entre as suas produções, destacavam-se pelos figurinos com grande exibição do corpo, com pedrarias e brilhos, e perucas que traziam cabelos humanos, investindo na fabricação deste corpo e gestualidades projetadas como femininas.

Uma das características para ser *top-drag* era o investimento financeiro em indumentárias, perucas e acessórios para uma performance que pudesse envolver bate-cabelo, assim como o equilíbrio e coreografias em cima de um salto alto. O bate-cabelo é uma técnica onde a drag gira a cabeça repetitivamente, parada, em pé sob o eixo ou girando em torno dele, fazendo com que a peruca balance e crie fotografias e movimentos a partir dos cabelos.¹⁷ É uma técnica difícil porque precisa de muito treino para não ficar tonta e cair no chão ou no palco, causando acidentes.

Segundo Gin Cristal, se a drag fica tonta, cai ou se a peruca se desprende da cabeça, indica que não foi considerada perfeita para ser reconhecida como uma top-drag, sendo necessário o sucesso para ser considerada tal. Em muitos concursos de miss drag, o ato de cair a peruca pode ser decisivo na eliminação da candidata, elemento analisado e penalizado neste tipo de concurso. Entre as *top-drags* a rivalidade é alta, pois o mínimo detalhe pode levar à desclassificação ou coroação da candidata. Atualmente, as interlocutoras dizem que esses critérios se tornaram mais claros, com juízes que analisam a dublagem, o figurino, a performance e o comportamento da plateia.

Para aprimorar a técnica do bate-cabelo, é necessário investimento em perucas confeccionadas com cabelos humanos ou fibras leves que imitam o cabelo humano por ser necessário apresentar leveza, enquanto as fibras de *kanekalon*¹⁸ são pesadas e pouco permitem balanço para a tentativa de bate-cabelo.

Tina Brazil marcou presença nos palcos de boates gays das cidades de Goiânia, São Paulo, Rio de Janeiro, Palmas, Brasília e Belo Horizonte, onde a cena drag e os concursos de miss drags e campeonatos de *top-drags* já eram consagrados.

Tina sofreu intervenções cirúrgicas para atingir a sua visualidade feminina, assim como uma transição capilar para que a busca pela identidade também alimentasse a sua produção drag. Tina ostentava carões e muita simpatia dentro e fora do palco, seguidos de bordões como “oi, meu amor, não faz a uó, hein”¹⁹. Nesta visualidade, podemos refletir a desestabilização que a drag opera no gênero e sexualidade por seus atos performativos. Segundo Butler:

A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo — por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero. Seria o drag uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? (BUTLER, 2012, p. 9).

É importante salientar que, em 2010, Tina Brazil inicia a sua transição de gênero, assumindo o nome social de Valentina Martins, o que nos faz pensar que a proximidade com o trabalho drag contribuiu significativamente para isso, sem, portanto, se identificar com o gênero de nascimento. Após o reconhecimento, afasta-se gradualmente da figura da drag e se muda para a Itália. Ela estuda maquiagem e caracterização

em formação técnica, além de realizar diversos trabalhos para revistas, salões, dentre outras atividades na Europa.

Valentina Martins Brazil faleceu na Itália (2020) com rumores de que seria suicídio em plena pandemia por Covid-19. No seu legado, deixa os cuidados de se pensar no figurino, ser uma maquiadora em constante pesquisa e de ser uma das precursoras do bate-cabelo em Goiânia.



Imagem 04 REGINA PERRI. [Tina Brazil e Alexya Pignatta] 21 de junho de 2012. Alexya Pignatta, falecida em 2013, fazia shows na extinta boate *Jump*, em Goiânia. Fonte: arquivos da extinta boate *Jump*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da constante ampliação do debate sobre gênero, no início dos anos 2000, o trabalho das drags era massivamente confundido com outras identidades de gênero, (travestis e transexuais), pois a sua performance também quebra ou modifica qualquer imposição heteronormativa.

À medida que os aparatos técnicos vão sendo modificados na indústria de cosmética (com as maquiagens) e na produção cênica (com postigos, perucas e próteses), tais materiais recebem novas cores, texturas, dando a entender que técnica ou montagem anterior pareça entrar em defasagem, e se torne antiga.

O conceito de drag revela expectativas de cada época. Tais cartografias até o final do século XX eram determinadas em poucas visualidades, antagonizando entre o feio e o belo, sendo como elemento primordial saber dublar.

As performances drags desestabilizam ou embaralham a noção de gênero, e através dela contestam toda a fabricação corporal. Tais drags, em cartografias caricatas e *top-drags* contribuíram para a constituição de novas cartografias, pois o hibridismo destas fabricações corporais permitiu criar visualidades performando novos imaginários.

Júlio Vilela foi grande incentivador da arte drag em Goiânia, pois o seu trabalho alcançou visibilidade e respeito, mesmo através da paródia. Contudo, é possível afirmar

que o espetáculo projetou artistas drags em Goiânia, sendo, por muitos, considerados uma formação vivida no palco pelo momento efêmero.

Marques Mattos será uma eterna rainha do rádio caricata, de humor ácido nas improvisações e gestualidades desordenadas. Sua drag debochava e denunciava as nossas desordens em tentarmos nos encaixar em gêneros? Se colocar no lugar da caricatura é, sobretudo, revelar aspectos que precisam ser repensados em nós mesmos, pois somos nós que criamos categorias de comparação e determinamos significados através do nosso contexto cultural.

Já Tina Brazil será lembrada por produções refinadas, com figurinos brilhosos, que exibiam o seu corpo, assim como uma maquiagem de aprimoramento técnico, na busca de uma feminilidade impecável. Além disso, a *top-drag* detinha de habilidades para dançar e dublar músicas em língua estrangeira, *drag music*, além do bate-cabelo e esbanjar muita simpatia.

O que uma drag deixa no seu legado após se transformar em purpurina? Um bordão, um figurino, um jeito de se performar. Uma técnica, outra estética, ou um modo de se purpurinar. O brilho, seu salto, um jeito de aquendar. Uma memória, várias histórias, uma narrativa para sempre lembrar. Uma performance, efêmera, que nunca se repetirá.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do ocidente. In: Caderno Rio Arte. Ano II, nº 5, 1996.
- FOSTER, Hal (org.). Vision and visuality. Seattle: Bay Press, 1988.
- GONDAR, Jô. Quatro proposições do que é memória social. In: O que é memória social? Editora Contracapa, 2005.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Brasília: UnB, 2012.
- NUNES, Paulo Reis. Jú onze e 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO). Dissertação de mestrado em Performances Culturais. UFG: 2015.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina. Editora da UFRGS, 2011.
- SANTOS; MORAES; SILVA. BAJUBÁ: “Linguagem” como traço identitário do segmento LGBT. Monografia de licenciatura em Letras. UNIFAP: 2016.
- SANTOS, Milton. Espaço e Método. São Paulo: Edusp, 2008.
- UNAIDS. Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS. Guia terminologia da UNAIDS, 2017.
- VENCATO, Ana Paula. Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado, Antropologia, UFSC, 2002.

PAULO REIS NUNES

Ator, Bailarino e Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Pesquisa caracterização e maquiagem, Arte Drag Queen, Artes do Corpo e Educação por meio das diferenças. Atualmente, cursa o Doutorado em Artes Visuais na Universidade de Brasília.

<http://lattes.cnpq.br/2901640426484813>

<https://orcid.org/0009-0007-3844-0035>

NIVALDA DE ASSUNÇÃO DE ARAÚJO

Artista Visual, Arquiteta e Professora Associada do VIS/IdA/UnB. Doutorado em Arts et Science de L'art na Panthéon-Sorbonne e Pós-Doc na École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette. Pesquisa a relação entre arte-cidade-natureza, processos artísticos ancorados em escultura, performance e tecnologias digitais. Líder do grupo de pesquisa GEPPA/CNPq.

<http://lattes.cnpq.br/1324439742747081>

<https://orcid.org/0000-0003-2510-0617>

ROGÉRIO CÂMARA

Doutor em Comunicação pela UFRJ (1999). Participou como docente do PPG-Artes (2010-2021) e do PPG- Design (2012 – 2021), ambos da Universidade de Brasília. Autor do livro Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres além de outros livros sobre a poesia concreta brasileira. Realiza pesquisas sobre as relações entre escrita e cidade com ênfase em poéticas visuais.

<http://lattes.cnpq.br/4684085149051278>

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

FERREIRA GULLAR, O CRÍTICO POETA

LIVRO **Ferreira Gullar: Crítico de arte (1950-1971)**

AUTOR **Marcelo Mari**

RESENHISTA **Glaucia Villas Bôas**

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

Ferreira Gullar tem sido lembrado em suas diversas facetas de crítico de arte e jornalista a escritor e poeta. Um militante *sui generis* em todas as áreas em que atuou, Gullar procurava inovar, fugindo dos parâmetros convencionais, sem deixar de atender às demandas de seu tempo. Suas tomadas de posição diretas e firmes nem sempre agradaram. Mas ele podia mudá-las, e o fez algumas vezes, radicalmente, acentuando o polemista que sempre foi. As reviravoltas do pensamento do crítico fizeram dele um personagem controverso, nem sempre fácil de ser compreendido. Do jovem migrante, que chegou ao Rio de Janeiro vindo de São Luís do Maranhão em (1951) ao Gullar político de esquerda exilado (1971), até o vencedor do Prêmio Camões (2010) e membro da Academia Brasileira de Letras (2014), vislumbra-se uma trajetória ímpar.

Uma das qualidades do livro *Ferreira Gullar. Crítico de arte* (1950-1971), recém-publicado pela editora da UNB, concerne ao modo como o seu autor, Marcelo Mari, enfrenta a dupla tarefa de iluminar o Gullar crítico de arte que se destacou pelos escritos publicados em jornais cariocas na década de 1950 em defesa do movimento construtivo brasileiro, cujo reconhecimento na história da arte é hoje inquestionável, e o Gullar participante do movimento pela cultura nacional popular nos quadros dos embates dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, acontecimento único na história da cultura brasileira. Tal escolha fez o autor mergulhar em uma pesquisa histórica de fôlego e mobilizar uma vasta literatura que inclui os teóricos da Gestalt, Merleau-Ponty, Gramsci e Leandro Konder, além de muitos outros filósofos, cientistas sociais, artistas e críticos de arte. Porém, o sentido da escolha de rastrear os dois momentos da crítica de Gullar se fundamenta no argumento central do livro: para Mari, a mudança abrupta de posição de Ferreira Gullar no início dos anos de 1960, frequentemente incompreendida, se deve a um acerto de contas do crítico frente “aos desdobramentos ocorridos com a arte contemporânea” (Mari, 2023, p. 21). Naquela ocasião, Gullar passou a considerar inaceitável o distanciamento da arte das questões sociais e políticas. Neste sentido, ao reconstituir a trajetória de Ferreira Gullar nos anos de 1950 a 1971, o autor revela o enorme contraste, vivenciado por artistas e intelectuais brasileiros entre o construtivismo e a cultura nacional popular, movimentos que irromperam naqueles anos conturbados de mudanças econômicas, sociais e políticas. Mas não apenas isso.

Sem perder de vista o seu personagem, Mari persegue passo a passo a atuação do crítico, deixando o leitor conhecer as concepções de arte e de cultura de Gullar bem como sua rede de sociabilidade integrada por amigos e colegas com quem concordava ou de quem discordava. No início, Ferreira Gullar é um jovem de 21 anos que chega ao Rio de Janeiro à procura de emprego na cidade. Uma circunstância especial marca o começo daqueles anos de formação e atuação profissional: Gullar já era poeta e conhecia a tese de Mário Pedrosa, indo à casa do mestre, logo após sua chegada ao Rio, para conversar sobre *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. O jovem acatou o trabalho de Pedrosa, não sem antes tecer comentário crítico a respeito da ausência de subjetividade na proposta do crítico. Ainda assim, Pedrosa se tornou uma figura chave na sua formação como crítico de arte. A proposta concretista se inscreve também na sua poesia, de tal modo que Gullar se tornou um defensor da poesia concreta ao lado de Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Contudo, apesar da proximidade com as ideias de Pedrosa, Mari indica com sutileza que, desde o início, Gullar tinha questões próprias relativamente ao concretismo. Um

ponto importante, mencionado pelo autor, diz respeito à inquietação do crítico quanto ao comprometimento da arte abstrata e seu potencial “subversivo”, como define Mari. Para Gullar, no limite, a arte poderia criar valores dissonantes com os valores da época. Porém, o que ocupa de fato o crítico poeta, em seus artigos para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, é combater o racionalismo que “rouba da arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra por noções de objetividade científica (...)” (Mari, 2023, p. 112). Segundo Gullar, na linguagem simbólica da arte não caberiam questões racionalmente definitivas, uma vez que os artistas apresentam sentidos possíveis dos objetos. Na realidade, as ideias do crítico abriam as portas para a conquista de maior liberdade de expressão na arte.

A teima do poeta com o excesso de racionalismo e sua insistência em proclamar que a significação da forma era inerente ao trabalho artístico acabou por justificar uma revisão do concretismo, proclamada por Gullar em 1959, quando da publicação do Manifesto Neoconcreto. Segundo Mari, a posição de Gullar não quebrou os alicerces da arte concreta, mas significou um afastamento decisivo dos concretos paulistas mais afeitos aos preceitos científicos que, segundo Gullar, haviam se sobreposto aos estéticos. Era preciso ampliar o leque das possibilidades expressivas dos artistas a partir de suas experiências pessoais.

A nova leitura do concretismo feita por Gullar ganha peso mediante a relação do crítico com os artistas cariocas, especialmente com Lygia Clark, cujas experimentações levavam à quebra da moldura e à criação dos Casulos e Bichos, enquanto os poemas de Gullar abandonaram o plano gráfico e estático da página pelo plano tridimensional e cinético de seus livros poemas. Essa movimentação criativa é analisada por Gullar em artigo intitulado “Lygia Clark: uma experiência radical” de 1958 e, posteriormente, aprofundado no seu famoso texto “A Teoria do Não Objeto” de 1959. Diga-se que outros estudiosos também se ocuparam dos experimentos conjuntos do poeta com Lygia Clark (Erber, 2015, p. 121-144 e Martins, 2016, p. 195-208). Mari, porém, destaca especialmente um aspecto daquele acontecimento que se refere à proximidade da arte com o público. Utilizando-se de escritos de Gullar, publicados depois de seu rompimento com o neoconcretismo, na década de 1960, o autor afirma que “o não objeto garantiu a passagem da arte autônoma para a arte participativa diante dos apelos da realidade brasileira” (Mari, 2023, p. 223). Ainda que as afirmações de Gullar a respeito do assunto tenham sido feitas *a posteriori*, elas contribuem para mostrar que sua insatisfação com o distanciamento da arte dos “fatos concretos da vida” vinha de longe. (Mari, 2023, p. 224).

Afastado do neoconcretismo, no início da década de 1960, e demitido do Jornal do Brasil, Gullar voltou a procurar emprego. Certamente não é mais o jovem migrante maranhense, mas o crítico, poeta e jornalista experiente, com família para sustentar. Gullar vai para Brasília presidir a Fundação Cultural de Brasília. O deslocamento o surpreende com uma revelação: a vida dos candangos na recém-criada cidade de Brasília, a mobilização do povo, o trabalho, as desigualdades sociais. Atraído pela vida fora da redação dos jornais cariocas, Gullar sente o turbilhão das mudanças sociais e políticas que atravessavam o país. Com o golpe de 1964, em curto espaço de tempo, ele envereda por novas leituras, entra para o Partido Comunista Brasileiro, cria o grupo Opinião com Oduvaldo Vianna Filho e começa a atuar no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, levantando a bandeira da cultura nacional popular.

O crítico se envolve profundamente com a cultura enquanto um instrumento de transformação social. Os intelectuais e artistas deveriam estar comprometidos com os problemas sociais e políticos de seu país, fazendo com que a cultura se aproximasse do povo, educando-o. Além do engajamento do crítico nos Centros Populares de Cultura, Marcelo Mari destaca as suas relações com os artistas que participaram da exposição Opinião 65, sua proximidade com Hélio Oiticica e sua contribuição para o texto manifesto que serviu de base para a exposição Nova objetividade brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. O livro inclui ainda uma análise de *Cultura posta em questão* (1965) e *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969) publicados por Gullar, e de seus artigos para a revista *Senhor* e a sua seção para a *Revista da Civilização Brasileira* sobre literatura e artes visuais. Nessa fase, a relação de Gullar com Pedrosa arrefece. Os dois se afastam, seguindo diferentes orientações com relação à política e à cultura. No início dos anos de 1970, ambos se tornaram exilados políticos.

Não resta dúvida que, ao colocar lado a lado a participação de Ferreira Gullar em dois importantes movimentos artísticos e sociais, o livro de Marcelo Mari não só apresenta de modo original momentos decisivos da trajetória de Ferreira Gullar como contribui para a história da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

- Erber, Pedro. Breaching the frame. Tre rise of contemporary art in Brazil and Japan, California, University of California Press, 2015.
- Martins, Sergio. “Entre a fenomenologia e o historicismo. Amílcar de Castro enquanto ponto cego da teoria do não objeto” em *Novos Estudos CEBRAP*, vol 35, n 1, 2016.
- Pedrosa, Mário. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, em Arantes, Otilia (Org.), *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, p. 107-177, 1996 (Textos escolhidos II).

GLAUCIA VILLAS BÔAS

Professora Titular aposentada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Integra o Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia.

<http://lattes.cnpq.br/7707037701632549>



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.br

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.