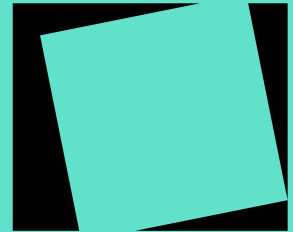


PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

48

V. 27

DEZ 2023

e-ISSN-2179-8001

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor
Carlos André Bulhões Mendes

Vice-Reitora
Patricia Pranke

INSTITUTO DE ARTES

Diretor
Raimundo José Barros Cruz

Vice-Diretora
Jéssica Araujo Becker

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenadora
Teresinha Barachini

Coordenadora Substituta
Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Assistente Administrativo
Patrícia Pinto

Bolsista PPGAV
Thiago Costa Rolin

PORTO ARTE: REVISTA DE ARTES VISUAIS

EQUIPE EDITORIAL

Alexandre Ricardo dos Santos
Claudia Vicari Zanatta
Eduardo Ferreira Veras (editor-gerente)
Marilice Villeroy Corona
Paulo César Ribeiro Gomes
Teresinha Barachini

Bolsista PAEP
Mateus Jardim Santos

CONSELHO EDITORIAL

Androula Michael (UPJV, Amiens, França)
Annateresa Fabris (USP, São Paulo, Brasil)
Cristina Freire (USP, São Paulo, Brasil)
Icleia Borsa Cattani (UFRGS, Porto Alegre, Brasil)
Isabel Sabino (FBAUL, Lisboa, Portugal)
Raquel Henriques da Silva (UNL, Lisboa, Portugal)
Raquel Stolf (UDESC, Florianópolis, Brasil)
Suzete Venturelli (UnB, Brasília, Brasil)
Victor I. Stoichita (UNIFR, Fribourg, Suíça)

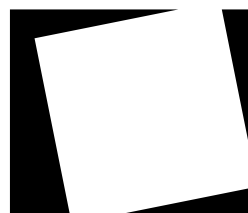
PROJETO GRÁFICO

Geovane Neves da Silva

EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO

Thaís Franco

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Porto Arte. – v. 1, n. 1 (jun. 1990). Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1990 - .

Semestral (jan./jun.)

A partir do v.5, n. 8 (nov. 1993) passa a incorporar o subtítulo Porto Arte : Revista de Artes Visuais.

Os anos de 2015 e 2016 tiveram uma edição comemorativa por ano. As edições semestrais seguem em janeiro de 2017 com o n. 36.

e-ISSN 2179-8001 (versão digital)

1.Arte : Periódicos. 2. Artes Visuais – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

CDU 7 (05)

Silvia Holler – CRB 10/2456

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>
portoarte@ufrgs.br

Como citar:

Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 27, n 48, dez.2023. e-ISSN 2179-8001





Algumas palavras sobre os exercícios do político na imagem contemporânea

Alexandre Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 0000-0002-0413-2268

Camila Monteiro Schenkel

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 0000-0002-5912-6308

Charles Monteiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

ORCID: 0000-0003-1498-8155

Este dossiê começou a se desenhar em pleno momento de incertezas que acenavam para a continuidade de um projeto de governo de extrema direita, quando tentávamos vislumbrar resistências e saídas para a grande crise que se acirrou ainda mais no país com a eclosão da pandemia da covid-19. A presença do medo, da insegurança e a iminência de catástrofes de diferentes ordens, assim como a necessidade de compreender melhor os desafios de nossos tempos por meio da pesquisa em arte, são aspectos que atravessaram nossas motivações para desenvolver no âmbito do Grupo de Pesquisa do CNPq “Deslocamentos da Fotografia na Arte” duas ações complementares entre 2022 e 2023: a curadoria conjunta da mostra “Em Caso de Emergência”, realizada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS, entre setembro e novembro de 2022, e a publicação que ora apresentamos.

Nestes dois projetos, procuramos evidenciar a contribuição da imagem fotográfica e suas derivações para lidar com os limites que desafiam os modos a partir dos quais habitamos e nos posicionamos no mundo. Em sua dupla natureza, que oscila entre o documento e a ficção, a imagem técnica é um meio potente para interrogar as experiências que vivenciamos no presente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Considerando a grande adesão que tivemos à proposta deste dossiê temático, foi preciso dividi-lo em duas partes. Nesta primeira parte apresentamos 12 artigos relacionados a diferentes entendimentos sobre o exercício da política como um atributo fundamental da imagem e da sua função crítica. No conjunto, identificamos três eixos principais que se entrecruzam e se complementam. São eles: a discussão de gênero e seus desdobramentos na arte; as memórias difíceis, referentes a situações-limite geradas por governos autoritários; e, por fim, os textos que lidam com as memórias referentes a tabus sociais ou resultantes de violências colonialistas.

O texto que abre o dossiê, “Gretta Sarfaty e as imagens de si: a fotografia como instrumento político (1975-1980)”, de Annateresa Fabris, versa sobre um conjunto de trabalhos que apresentam a autoimagem da artista de origem grega, radicada no Brasil. A autora analisa imagens fotográficas de viés performático de Sarfaty sob uma perspectiva política que, mesmo não alicerçada no feminismo combativo do período, oferece uma resistência sutil em relação aos cânones de representação, desafiando o olhar masculino de erotização do corpo da mulher em diferentes estratégias e formas de enunciação de si criadas pela artista. Desde procedimentos que alteram as imagens ou oferecem contradiscursos frente à beleza feminina ou mesmo através de recursos que desarticulam a questão desejante relacionada ao corpo feminino nu ou seminu.

O artigo de Juliana Gisi, “Brincando com a autoimagem: os travestismos na fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970”, por sua vez, faz um passeio sobre diferentes representações do que ela chama de travestismo na arte contemporânea daquele momento, ou seja, os procedimentos de artistas que realizaram trabalhos alterando a autoimagem de diversos modos e com diferentes fins. Em sua análise, a autora traz à baila não somente as discussões de gênero e identidade sexual, mas também os recursos às máscaras ou outros elementos de cunho abjeto como estratégias que propõem o embaralhamento da própria imagem dos artistas, ao mesmo tempo em que discutem a arte canônica e, nesta perspectiva, a noção de artista-gênio tão combatida naquele momento.

Já em “Imagens, vozes e identidade nas práticas artísticas latino-americanas”, Gisele Ribeiro propõe uma aproximação entre a dimensão política da arte produzida recentemente na América Latina com as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

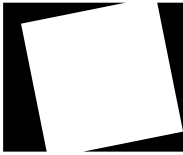
e-ISSN: 2179-8001

discussões levantadas por teorias políticas no que se refere às produções de identidades. Tendo como base de sua análise a noção de Hannah Arendt de espaço de aparência, a pesquisadora traz complementações ao pensamento da filósofa alemã através de diferentes teóricos como Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Judith Butler, Djamila Ribeiro, Nelly Richard, Gayatri Chakravorty Spivak, Paul B. Preciado, Frantz Fanon, Grada Kilomba e Audre Lorde, demonstrando a importância da relação entre o espaço público e as discussões das identidades. Tais debates não são tomados como unitários, mas como complementares, em contrapartida às noções limitantes de uma esquerda tradicional que os vislumbra como um esvaziamento de suas lutas. Ribeiro propõe, ao contrário, uma atualização desta noção equivocada, mostrando o papel político fundamental exercido pela posse dos discursos e dos lugares de fala como força política. Em diferentes trechos do seu texto há pausas para falar de artistas latino-americanos cujas poéticas trafegam nessa direção.

Ricardo Henrique Ayres Alves, em “Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina”, analisa o percurso crítico gerado pelo Centro Cultural Ricardo Rojas e seus integrantes, criado em espaço alternativo na Universidade de Buenos Aires, na passagem dos anos 1980 e 1990. O autor discute as várias nuances das convenções culturais geradas pela cor rosa, sobretudo quando ela começou a ser empregada como atributo ligado à construção do gênero feminino ou aos grupos homossexuais durante o período nazista na Alemanha, através do triângulo rosa. A análise confronta os diferentes conceitos e preconceitos da crítica argentina, referentes à nomeação do grupo como de “arte rosa” ou “arte light”, de forma pejorativa, para tratar de sua suposta “incapacidade” de oferecer uma densidade política à arte em uma Argentina que enfrentava o final de um processo ditatorial violento. Alves chama a atenção para o despreparo preconceituoso da crítica em relação à biografia dos integrantes do Grupo Rojas, muitos deles homossexuais vitimados pela epidemia da aids, cujos trabalhos de cunho autobiográfico eram vistos como superficiais e apolíticos e, portanto, longe dos “verdadeiros” debates políticos que iluminavam a crítica de arte argentina naquele momento.

Aspecto semelhante, relacionado às micropolíticas, aparece no artigo “Contrastes entre silencios y ruidos: comentario crítico sobre *El Silencio es un Cuerpo que Cae* (Agustina Comedi, 2017)”, de Martín Alomar, ao refletir sobre a subjetividade, a política de gêneros, os usos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

dos arquivos e o cinema familiar a partir do filme *El Silencio es un Cuerpo que Cae*, de Agustina Comedi. Entre os dois silêncios – aquele enunciado pelo título do filme e o que nomeia a diretora em uma de suas breves intervenções na trilha sonora do longa-metragem (“El silencio es lo único que pesa”) – se tece um relato de descobertas sobre desejo e identidade. Alguns dos aspectos principais que o autor aborda sobre esse documentário são a família, a origem, o dever, o desejo, o olhar homoerótico, o cosmopolitismo das viagens da pequena burguesia argentina e seus segredos. Questões que nos são apresentadas desde o princípio do artigo, por exemplo na interpretação do autor sobre a cena inicial do filme que, sem palavras e recorrendo a uma montagem inteligente de material de arquivo, constitui o coração central dessa obra que versa sobre o silêncio e seus ruídos.

Em “Leonore Mau e Hubert Fichte no Brasil: alguns cruzamentos entre fotografia e texto no livro *Explosão*”, Alexandre Santos propõe uma reflexão sobre a poética da fotógrafa alemã Leonore Mau em sua parceria com o escritor Hubert Fichte (também alemão), que era seu marido, quando viveram no Brasil nas décadas de 1970 e 1980. O texto tem como eixo principal a análise das relações que o livro *Explosão – Romance de Etnologia*, de Fichte, apresenta com a fotografia de Mau. Neste projeto criativo conjunto, a literatura e a imagem se entrecruzam através de um viés alicerçado pela *etnopoiesia* e, nesta perspectiva, pela arte como um experimento de vida que articula uma tensão constante com as formas canônicas da escrita literária, da etnologia e mesmo da fotografia. Santos demonstra a crítica politizada à ditadura civil-militar brasileira e a empatia com as populações pobres, em sua maioria negras, nas páginas textuais de Fichte, muitas vezes referenciadas nas fotografias de Mau. O romance alicerçado na autoficção, cujos próprios personagens Jäckie e Irma são alter egos dos dois artistas envolvidos no projeto, é um forte e sensível depoimento sobre o período de exceção que o país atravessava.

Rodrigo Montero nos traz, através do texto “A potência do precário nas imagens testemunho”, uma reflexão sobre documentos precários de grandes traumas coletivos, como as contemporâneas ditaduras argentina e cambojana. O pesquisador problematiza as fotografias de identificação de prisioneiros feitas pelos agentes do Khmer Vermelho na prisão secreta S-21 em Phnom Penh, no Camboja (1975-1979), por onde passaram mais de 10.000 prisioneiros e prisioneiras, dos quais, até 2016, o Museu do Genocídio Cambojano reconhecia apenas 12

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

sobreviventes. O outro estudo de caso apresentado pelo pesquisador refere-se ao *Archivo negro de los años en que uno vivía adonde termina la vida y empieza la muerte*, verdadeiro testemunho visual produzido por Jorge Julio López do tempo em que esteve desaparecido, tendo sido detido e torturado em um centro de detenção clandestina durante a última ditadura militar argentina (1976-1983). As questões levantadas por Didi-Huberman em *Imagem apesar de tudo* servem de guia ao percurso interpretativo da análise. Segundo Montero, é necessário olhar e pensar as precariedades destas imagens, “pois é nelas que se sublimam a resiliência contra o apagamento, a urgência do testemunho e a tentativa de lidar com o incomensurável”. Precárias e valiosas, assim são as imagens-testemunho que resistem ao apagamento.

Em “Por una mirada indisciplinada: volver a Lonquén, 40 años después”, Ángeles Donoso Macaya explica, na primeira parte do texto, o conceito de “olhar indisciplinado” e outras noções formuladas em seu livro *La insubordinación de la fotografía*, entre as quais a de prática fotográfica, campo fotográfico em expansão e profundidade de campo. A autora fala de reverberações documentais para enfatizar a importância do documentário e do documento fotográfico, porém desloca o debate da suposta veracidade das fotografias para o eixo da performatividade, de modo a aprofundar o debate sobre a agência das imagens. Abordando o arquivo do Vicariato da Solidariedade – o qual emerge, opera e se expande em resposta à repressão e à desinformação no contexto de uma vigilância extrema –, a autora propõe uma reflexão sobre como ele se adapta e se transforma de acordo com as necessidades. Na segunda parte, o artigo trata das diferentes reverberações documentais do Caso Lonquén, relativo ao sequestro, tortura, assassinato e ocultamento de 15 militantes políticos ocorrido em Maipo, no Chile, após o golpe militar de 1973, liderado por Augusto Pinochet. A autora revisita o processo judicial deste caso emblemático, acessível ao público desde 2018, explicando porque considera necessário o gesto de não mostrar as provas forenses contidas naquele processo.

Em “Diversidade cultural e identidades coletivas”, Sheila Cabo Geraldo discute os impactos das discussões sobre multiculturalismo, pós-modernismo, colonialismo, pós-colonialismo, colonialidade e decolonialidade nos modos de pensar e produzir no campo da arte e da cultura, vislumbrando a preparação de um terreno que poderá favorecer a emergência de um fazer comum coletivo calcado no reconhecimento de identidades, epistemologias e visualidades até então silenciadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Geraldo contextualiza e encadeia conceitos que marcaram o debate cultural a partir da segunda metade do século XX, evidenciando como essas discussões emergem no trabalho de artistas como Paz Errázuriz, Regina Galindo, Jaime Lauriano e Denilson Baniwa. Trata-se de um olhar para produções que sublinham os efeitos das violências coloniais em diferentes contextos nacionais, ao mesmo tempo em que valorizam identidades e memórias excluídas dos relatos oficiais a partir do fortalecimento de contranarrativas.

A necessidade de uma história da arte que se abra para discursos não-hegemônicos é igualmente destacada por Niura Legramante Ribeiro em “A fotografia como dispositivo para discutir identidades invisibilizadas: Rosana Paulino”. Sua análise perpassa diferentes momentos da obra de Paulino, protagonista nos debates artísticos sobre raça e gênero ao abordar, desde os anos 1990, as heranças de nosso passado escravagista e destacar as contribuições das práticas e saberes da diáspora africana para a cultura brasileira. Tomando como fio condutor a presença de fotografias apropriadas na poética da artista, sejam elas oriundas de seu acervo familiar ou de terceiros, Ribeiro destaca as contribuições de Paulino para a reelaboração das memórias da escravidão a partir da reinvenção de imagens pretéritas.

No artigo “El cine como dispositivo agonista: la promesa política de *La sangre bárbara* (2012) de Jesús Mario Lozano”, Laura González Flores reflete sobre as possibilidades de um cinema político nos dias atuais a partir de uma análise do filme de Lozano. Realizada depois de acompanhar, ao longo de três anos, uma comunidade da Sierra Norte de Puebla, Cuetzalan, a obra constituiu um mosaico agonista de micro histórias protagonizadas por sujeitos indígenas que revelam a perpetuação da violência colonial no México contemporâneo. Flores destaca os efeitos de montagem empregados pelo cineasta para tornar visíveis múltiplas formas de exclusão social e racismo em uma obra que é lida a partir de aproximações com a pintura, com o documentário etnográfico e com a tradição experimental do cinema político latino-americano dos anos 1960 e 1970.

Por fim, o texto de Pedro Caetano Éboli Nogueira, “Crentes e pregadores: imagem, política e alteridade”, analisa o modo como a política atravessa os sujeitos e temas abordados por Barbara Wagner na série *Crentes e pregadores* (2014). Se, por um lado, como observa Éboli, o protagonismo recente da agenda moral e anti-minoritária da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

bancada evangélica reforça uma visão unitária e estereotipada dos pentecostais e neopentecostais, marcada também por preconceitos de classe, o dispositivo de representação proposto por Wagner, por outro lado, questiona a artificialidade da categoria que os identifica ao representar os sujeitos evangélicos em sua singularidade e despidos de pompa.

O conjunto de artigos aqui reunidos procura, desta forma, valorizar revisões acerca da história recente, mas também sobre o passado e suas reverberações no que concerne às crises presentes, de maneira a ressaltar situações de grupos sociais invisibilizados ou de memórias históricas silenciadas. No contexto deste início de milênio, acreditamos que seja urgente repensar certos pressupostos e práticas até então recorrentes na academia, no campo da história e da teoria da arte, frente a uma série de demandas e movimentos coletivos de grupos excluídos, silenciados ou apagados pela historiografia da arte ocidental em prol de um cânone artístico europeu hegemônico. Novos/as teóricos/as e artistas evidenciam em suas práticas a necessidade de considerar as especificidades identitárias e suas heranças culturais, especialmente no que concerne à cultura negra, às discussões de gênero (feministas ou LGBTQIAPN+) ou ao legado dos povos originários, questões apagadas por longo tempo na historiografia, na crítica e mesmo nas ações institucionais de museus, galerias ou eventos de arte.

Apalavra exercícios, que compõe o título desta proposta, compreende a realização de práticas regulares que alimentam a constituição de alicerces para futuros possíveis. Tal situação se concretiza através da disciplina sistemática do cotidiano, do trabalho lento, fragmentário e constante. Campo privilegiado para a reflexão sobre o mundo, a arte também se manifesta como um verdadeiro exercício de resiliência, que vislumbra alternativas e dissensos em relação aos desafios trazidos pelas conjunturas históricas. A presença da imagem técnica – fotográfica, fílmica, videográfica ou digital – é uma das experiências mais evidentes da cultura contemporânea e é principalmente através dela que os artistas lançam debates e sínteses provocativas acerca dos regimes de verdade que nos assombram, inclusive aqueles que consolidam o próprio campo da arte.

A política, como herdeira da experiência da pólis grega, é um campo de ação que trata da vida em comum e do embate contraditório como sustentáculos das democracias contemporâneas e da complexidade

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

das suas demandas. A discussão sobre um tema com tal importância se torna premente, sobretudo neste momento que atravessamos, no qual o capitalismo tardio se alia a retrocessos políticos, violências simbólicas e obscurantismos de toda ordem. Os negacionismos científicos, as notícias falsas e a cooptação de imaginários e subjetividades, bem como o sequestro do direito à cidadania, são algumas das ameaças que pairam sobre a chamada era da pós-verdade. Diante de tal situação, de que modo a imagem artística é capaz de lançar mão de alternativas contradiscursivas para esboçar outros futuros? Talvez algumas respostas possam ser encontradas nas páginas que se seguem.

Alexandre Santos

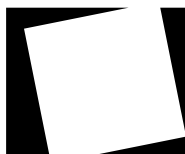
Camila Monteiro Schenkel

Charles Monteiro

Organizadores

Como citar: Santos, A. (2023). Algumas palavras sobre os exercícios do político na imagem contemporânea. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137034>



Gretta Sarfaty e as imagens de si: a fotografia como instrumento político (1975-1980)

Gretta Sarfaty and the images of the self: photography as a political tool (1975-1980)

Annateresa Fabris

Professora aposentada da ECA/USP

ORCID: 0000-0003-3771-9847

Resumo

O presente artigo trata das obras fotográficas e das performances realizadas por Gretta Sarfaty entre 1975 e 1980. Nesse período, a artista explora a problemática do corpo feminino e dos limites impostos pela sociedade à busca de liberdade e de expressão do desejo sexual nas séries fotográficas *Diário de uma mulher* (1977) e *Body works* (1977) e nas performances *Enlace* (1978), *Evocative recollections* (1978) e *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma* (1980). Outras séries fotográficas – *Autofotos* (1975) e *Transformações* (1976) – têm como foco imagens estereotipadas da mulher e a deformação proposital dos padrões correntes de beleza.

Palavras-chaves

Gretta Sarfaty. Fotografia. Performance. Feminismo.

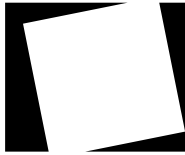
Abstract

*This article deals with the photographic works and the performances realized by Gretta Sarfaty between the years 1975 and 1980. In this period the artist explores the issue of the feminine body and of the limits forced upon by society to the search of freedom and to the expression of sexual desire in the photographic series *Diary of a woman* (1977) and *Body Works* (1977) and in the performances *Enlace* (1978), *Evocative recollections* (1978) and *Change and appropriation of an autonomous identity* (1980). Other photographich series – *Auto-photos* (1975) and *Transformations* (1976) – focus in woman's stereotyped images and in the deliberate deformation of established beauty standards.*

Keywords

Gretta Sarfaty. Photography. Performance. Feminism.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

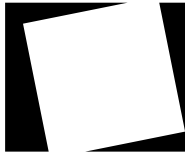
e-ISSN: 2179-8001

Corpo feminino/Corpo universal

Num texto publicado em 1979, Anne-Marie Boetti propunha novas perspectivas de leitura para a produção visual das mulheres, destacando a questão da captação de um novo olhar, e não de teorizações sobre o tema, já que, a seu ver, a vocação do feminismo não era a de recuperar, “simetricamente, os sistemas teóricos e terroristas da cultura dominante”. Dois caminhos abrem-se para a artista que propõe, como “lugar de referência e de sentido, seu olhar diferente, seu corpo e seu alheamento dos significados atribuídos até agora às palavras e às coisas”. Pode buscar uma “visão ‘angélica’ e muda”, distante da cultura. Ou pode tentar “dizer o não dito, fazer ver o não visto, apagando, subvertendo, aparando os critérios de significação disponíveis para inscrever valores em certos aspectos do real que permaneceram até hoje insignificantes”. O corpo da mulher, entendido como um valor sexual que orienta e confere significado à sua relação com o mundo, faz parte desse novo olhar suscitando uma indagação: “onde e quando se inscreve a diferenciação sexual?”. Boetti fornece uma resposta à sua própria pergunta ao salientar o papel desse olhar diferente, “ao mesmo tempo memória e projeto”, que permite ler as obras de certas artistas como “a tentativa de delinear um ‘corpo’ feminino objetivado e significante por meio da experiência deslocada das práticas artísticas disponíveis” (BOETTI, 1979, 134, 137).

A questão da “diferenciação sexual”, central na argumentação de Boetti, não faz parte do quadro de referências de Jorge Glusberg, para quem o uso do corpo pelos artistas contemporâneos respondia a uma “urgência humana primordial”, embora se tratasse de “cerimônias sem Deus, rituais sem crença”. De acordo com o curador, o corpo humano, por ser “a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica da ação cultural”, permitia um retorno ao cerimonial numa época “privada de transcendência e despojada de formas e estruturas”. Essas ideias tinham sido destacadas por Roberto Pontual num artigo intitulado “O corpo é a alma”, em que era lembrado um evento ocorrido no parisiense Centro Nacional de Arte e de Cultura Georges Pompidou entre 15 e 18 de fevereiro de 1979: as “Jornadas Internacionais sobre Arte Corporal e Performance”. Organizado pelo curador argentino, o evento tinha contado com a participação de trinta artistas, dentre os quais Vito Acconci, José Roberto Aguilar, Pierpaolo Calzolari, Les Levine, Mario Merz, Antoni Muntadas, Herman Nitsch, Dennis Oppenheim e Nam Jun Paik. Três nomes femininos são destacados pelo crítico: Gretta, Marta Minujín e Gina Pane; contudo, Lea Lublin, Orlan e Valie Export também

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

participaram do evento. Uma “sequência fotográfica” da artista brasileira recebe destaque no corpo do artigo (PONTUAL, 1979), mas ela nada tem a ver com o que foi apresentado na manifestação parisiense, organizada pelo Centro de Arte e Comunicação de Buenos Aires.

Datada de 1976, e não de 1977, como reportado no artigo, a “sequência fotográfica” integrava a série *Transformations*, na qual Gretta Sarfaty contestava o ideal de beleza feminina por meio de caretas, esgares e intervenções na imagem, conferindo aspectos inusitados e inquietantes àquela parte do corpo denominada rosto, na qual se encontram o político e o psicológico, a autenticidade e a conformidade, a expressão e o apagamento, a “espontaneidade das emoções” e o “silêncio das figuras” (COURTINE; HAROCHE, s. d., 13). A opção por uma sequência articulada em duas fileiras – em que a transição da seriedade para o sorriso e deste para o riso franco é paralela ao crescimento progressivo das orelhas, as quais introduzem um dado monstruoso no rosto da artista – não deve ser atribuída a exigências de autocensura. O próprio catálogo da mostra trazia outra sequência fotográfica da mesma série, em que a deformação era ainda mais acentuada por uma expressão de desespero, cuja disposição em quatro fileiras com um total de oito imagens difere da versão publicada no livro *Auto-photos* (1978).²

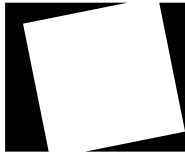
O corpo em ação

De todo modo, naquele momento particular da história brasileira, o jornal não poderia ter reproduzido imagens da performance *Evocative recollections*³, na qual Gretta, semioculta por um mosquiteiro de renda branca, interagiu com um gato preto num jogo erótico que evidenciava a natureza do desejo feminino. No catálogo da mostra “Videoarte a Palazzo

2 Em 2021 o livro teve uma segunda edição, publicada pela paulistana Central Galeria. Foram feitas pequenas transformações nos títulos das seções de cada série; foi acrescentado um texto crítico de Mirtes Marins de Oliveira; e foi divulgada a sequência n. XVIII de *Diário de uma mulher*, em que as nádegas da artista ocupam o primeiro plano.

3 A primeira performance pública de Gretta foi realizada em 12 de novembro de 1978, no âmbito do evento “Mitos vadios”, organizado por Ivald Granato, que transformou um estacionamento da rua Augusta (São Paulo) num grande espaço de criação. Nesse espaço coletivo, do qual participaram artistas como Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Artur Barrio, Cláudio Tozzi, Gabriel Borba, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Marta Minujín, Rubens Gerchman, Ubirajara Ribeiro, Gretta apresenta a performance *A maga*. Toda vestida de branco, usando um turbante da mesma cor e grandes óculos, a artista perambulava pelo espaço, propondo aos visitantes a leitura da sorte a partir das linhas das mãos, ou os atendia dentro de uma pequena tenda piramidal, igualmente branca.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

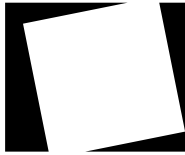
dei Diamanti 1973/1979”, apresentada na Câmara do Comércio de Turim (1980), Janus fala de “uma história muito simples”, narrada a partir de “dados elementares”: um colchão no solo, recoberto por um dossel de tecido transparente e bordado, “como um veleiro num lugar fechado”. No colchão, uma mulher e um gato “brincam, rastejam, se perseguem, se acariciam, se unem, se afastam entre sons e barulhos indistintos emitidos pela protagonista”, que exhibe “movimentos felinos e suaves”. Vestida de preto⁴, a mulher “dobra-se, deita-se, rasteja, experimenta diferentes posições, [...] identifica-se cada vez mais com a natureza do felino, que sobe sobre seu corpo, estuda-o, toca-o, fareja-o, vive-o à sua maneira”. O gato representa a alma da artista, que interpreta a “própria inocência”. Dentro desse contexto, o dossel, “num certo sentido, torna vagos e imprecisos os limites entre a pureza e o pecado, aos quais a autora alude continuamente”. (JANUS, 1980, 37).

A ideia de veleiro proposta por Janus é sugerida muito mais pela sequência fotográfica em preto e branco, na qual a cama recoberta pelo mosquiteiro desempenha um papel central, do que pelo vídeo realizado posteriormente e disponível no site da artista.⁵ Nas fotografias, Gretta dá a impressão de estar nua, mas na realidade estava usando um collant e meias-calças semitransparentes, da cor da pele, por motivos de higiene e para diminuir o impacto de eventuais arranhões (SARFATY, 2022). No vídeo, no qual são intercalados registros estáticos em preto e branco da performance do Pompidou, ela veste um collant azul para continuar a proteger-se dos arranhões do gato e das repercussões moralistas despertadas pela ação (DIMAMBRO, 2018, 174-175). A artista afirma que usou o mosquiteiro para “dar impressão de véu, daquilo que não se pode tocar” (DIMAMBRO, 2018, 173), mas é possível pensar em outra função determinante, que amplia os horizontes conceituais da ação. Por esconder e revelar a um só tempo, o véu é definido por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant como “mais um intérprete do que um obstáculo: ocultando apenas pela metade, convida ao conhecimento”. O jogo entre “o que se revela velando-se e aquilo que se vela revelando-se” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, 951), que está na base da performance de 1979, é bem mais evidente no vídeo do que nos registros fotográficos. Nestes, a fixidez da imagem confronta o observador com uma percepção nem sempre nítida das ações. Em certos momentos, impõe-se a massa negra

4 A artista, na realidade, estava usando um collant azul na rerepresentação da performance em Antuérpia, durante a qual foi registrado o vídeo a que se refere Janus (SARFATY, 2022).

5 Cf. <gretta.info/evocative_recollections.html.>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

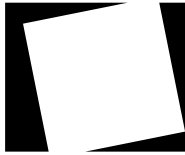
da cabeleira, que cria um contraste com a transparência do mosquitoireio. Em outros, veem-se formas indistintas. Em outros ainda, a interação com o gato e com o travesseiro estimula a fantasia erótica do observador, distanciado do encadeamento da ação (Figura 1).



FIG. 01:
Gretta Sarfaty. *Evocative
recollections*, 1978
Fonte: site da artista
<[gretta.info/evocative_
recollections.html](http://gretta.info/evocative_recollections.html)>

A performance do Pompidou está também na base de um conjunto de fotografias, aquarelas e telas realizadas entre 1978 e 1980, mas Gretta esclarece que nesses novos trabalhos ela reproduziu “a ideia, o conceito”, e não a ação pontual anterior. A criação das novas obras pautou-se por um processo preciso: depois de fotografar diversos padrões de rendas, a artista fez negativos das imagens, aplicou retículas de impressão, inseriu tomadas de seu corpo nu e montou um sanduíche colocado no ampliador fotográfico. O resultado final foi uma criação independente da performance: imagens reticuladas do corpo em diferentes poses e gestos (Entrevista com Gretta Sarfaty por Tálisson Melo, 2022). Nelas, Gretta aparece coberta por um véu preto, definido por Romana Loda como uma “grade pregueada que forma zonas de sombra sobre o corpo nu, tornando mais ambígua e fugidia a visão de conjunto”. A evidência e a ambiguidade são as notas dominantes da série, na qual o véu se impõe sobre o corpo, sem desempenhar, porém, o tradicional papel decorativo de “objeto a ser exibido para alimentar as fantasias masculinas”. A artista desarma, de maneira peculiar, a carga erótica associada ao nu feminino:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Sob a gaze bordada, os membros parecem encolher-se, fixados em posições anômalas, enquanto o jogo das luzes e das sombras cria ilusões que são imediatamente destruídas. [...] É a prisioneira da mística feminina que se serve habilmente dos elementos que a caracterizam desde sempre para desmontá-la e tornar evidentes os mecanismos mistificadores feitos de mentiras e opressões (LODA, 1981, s. p.).

Intitulada igualmente *Evocative recollections*, a série desperta em Gillo Dorfles a imagem da crisálida que, “ainda envolta no seu casulo, aguarda abrir-se à luz e transformar-se num inseto perfeito”. O crítico chama a atenção para o aspecto gráfico/fotográfico das imagens em que Gretta aparece “envolta, coberta e, até mesmo, submersa numa fina trama de mosquiteiro [...] com amplos bordados oitocentistas”, mais importante, a seu ver, que a projeção do corpo:

O emaranhado constituído por diversas posturas corpóreas, a frequente presença de um gato-brinquedo-fetichismo-objeto amoroso, a fusão entre os membros da mulher e aqueles do pequeno animal (que representa a evidente exaltação de uma sensualidade sublinhada metaforicamente) nada mais são do que os “materiais de construção” daquilo que a fotografia terá conseguido destacar ou esconder.

Eu disse: “destacar” e “esconder” precisamente porque é de igual importância aquilo que, nessas imagens, conseguimos ler e decifrar e aquilo que *não* conseguimos distinguir, sendo obrigados a imaginar, a completar à nossa maneira, com nosso gosto, a ambiguidade do documento fotográfico.

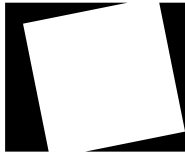
Essa operação de contínua e, por vezes, cansativa decifração de uma imagem que, pela sua própria natureza, é ambígua e equívoca, parece-me constituir o aspecto mais interessante e novo de toda essa série de obras (DORFLES, 1980, s. p.).⁶

Dorfles não tem dúvidas de que Gretta conseguiu uma contaminação pouco habitual entre o uso do corpo de maneira expressiva, dinâmica e plástica e a realização de um registro fotográfico autônomo em termos técnicos e estéticos:

Eis aí: o olho capta um palpitar de membros sob a espessa textura da gaze bordada; não consegue distinguir o que são as sombras do bordado sobre a pele e os verdadeiros traçados da malha; vê e não vê despontar entre as dobras da teia: um seio, uma nádega, uma

6 O texto foi publicado em português em 1979, mas, em virtude de problemas na tradução, recorreu-se ao original italiano.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

bochecha, que, porém, não raro, se confundem com o focinho do gato, com seu pelo entremeado com as sombras projetadas na pele. Este *mixtum compositum* de mulher e de animal (a “bela e a fera” revividas e revisitadas) e o fato de o corpo frequentemente estar revirado em posições anormais faz com que o resultado plástico desses gestos seja muito insólito, até mesmo de um ponto de vista exclusivamente fotográfico (DORFLES, 1980, s. p.).⁷

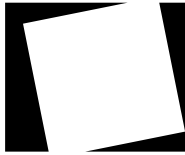
Cláudio Willer detecta na série a “afirmação de um nível mais profundo, antes oculto, do real”: a “explicitação livre de uma realidade feminina e corpórea”. Dando destaque às imagens em que são exibidas apenas as nádegas, o poeta elogia a nudez total, “manifesta em sua plenitude”, que leva a artista a afirmar o “oculto e escamoteado pela sociedade”. Sem fazer concessões ao esteticismo, Gretta reentroniza o reprimido de maneira radical. “*Extensão do sexo*”, o gato tem “a função de enfatizar, de sublinhar o que está sendo exposto”. O mesmo pode ser dito das repetições em diversos tratamentos. Willer não deixa de levar em consideração o uso da linguagem fotográfica como meio expressivo:

Parece-me que o alto-contraste presta-se melhor a determinados tipos de enunciado. Estamos no mundo bipolar, do preto-sobre-o-branco. As coisas devem ser ditas claramente, deixando pouca função para os cinzas e os meios tons. Gretta escolhe o caminho da explosão e da porrada – e a sexualidade plena manifesta-se *sempre* como explosão – podendo se permitir o desprezo às sutilezas e insinuações (WILLER, 1979, s. p.).

Representante de um caso-limite, que Willer denomina “arte como provocação”, o trabalho de Gretta se distingue por uma característica determinante: é uma “enunciação do feminino” assumida por uma mulher, sem os filtros da ótica masculina. Isso implica algumas mudanças, “a começar pela substituição do lirismo pela explosão”. O resultado final do conjunto leva o autor a rever uma assertiva inicial: “É claro que o esteticismo *também* tem seu lugar, [...] e não é por acaso que o traço e o rendilhado das peças terminais de algumas séries lembram desenhos como o de Beardsley” (WILLER, 1979, s. p.).

7 Na 16ª edição de *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettivale* (1999), Dorfles inclui uma breve reflexão sobre a body art. Nela apresenta Gretta como uma das personalidades “de maior destaque” da vertente, ao lado de figuras como Gina Pane, Urs Lüthi, Vito Acconci, Marina Abramovic, Rebecca Horn e Luca Patella. A artista brasileira, no entanto, não é inserida no rol daqueles artistas que se dedicaram posteriormente à “transcrição” pictórica e gráfica de suas “ações teatrais” (Arnulf Rainer, Pane e Lüthi), embora essa prática tenha sido corrente em sua trajetória (DORFLES, 2004, p. 164-165).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Wilson Coutinho, que reporta uma declaração da artista sobre a presença do gato e do travesseiro na série – são “símbolos da sensualidade e da interioridade feminina” –, detém-se sobre o jogo velar/desvelar: “Justapondo ao elástico corpo da mulher e seus movimentos desce um véu rendado e transparente que, se não serve para ocultar o corpo, mostra os opacos limites onde a mulher se isola e procura libertar-se”. O crítico, que não detecta efeitos eróticos no conjunto, e sim, a busca de “libertações internas e pessoais”, dissocia o trabalho de Gretta do feminismo então em voga: “O corpo da mulher também não é uma extensão de um comício feminista, onde homens e sutiãs são considerados indispensáveis (sic)” (COUTINHO, 1980).

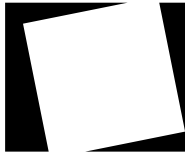
Gretta Sarfaty e a esfera do político

Os diversos artigos dedicados a *Evocative recollections* trazem alguns elementos que levam a indagar sobre as possíveis relações entre o trabalho de Gretta e a esfera política entendida num sentido mais amplo: como um dissenso que permite detectar relações de poder; como “o lugar de um jogo de ser e parecer, de real e imaginário, lugar privilegiado dessa coalescência da visão onde se misturam o real e seu virtual imediato” (TRIKI, 2007, 120, 123). Expressões como “mística feminina” e “comício feminista” remetem, de imediato, ao Movimento de Libertação da Mulher que, desde a década de 1960, vinha lutando por mudanças na sociedade capazes de solapar o poder patriarcal e sua carga de opressão sobre um segmento expressivo da sociedade ocidental.

*Mística feminina (The feminin mystique)*⁸ era o título do livro de Betty Friedan, publicado em 1963, no qual era denunciado o confinamento da mulher dentro do lar, fonte de frustração e distúrbios psicológicos, que iam da depressão ao consumismo. A autora reivindicava uma mudança na relação entre os sexos, que deveria pôr fim ao domínio do homem sobre a mulher, dando a esta a possibilidade de conquistar a própria liberdade e autonomia. O comício feminista é emblema por Coutinho num episódio que não aconteceu: a queima de sutiãs em Atlantic City durante um protesto contra o concurso de Miss América (7 de setembro de 1968). Um grupo de 400 feministas reuniu-se no calçadão da cidade e jogou na Lata de Lixo da Liberdade uma série de símbolos da opressão feminina: produtos associados a tarefas domésticas (esfregões, panelas, frigideiras), revistas para mulheres (*Cosmopolitan*, *Ladies' Home Journal*,

8 Com tradução de Áurea B. Weissenberg, o livro é publicado no Brasil em 1971 pela editora Vozes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

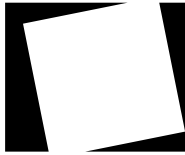
Family Circle), "instrumentos de tortura" (sapatos de salto alto, perucas, cílios postiços, bobes, laquê, perucas, maquiagem, cintas, espartilhos e sutiãs) (VAN GELDER, 1992, s. p.; CORDEIRO & BRITO, 2018, 150-151). A ideia do fogo purificador tinha sido anunciada pela jornalista Lindsay Van Gelder, que estabelecia um confronto com a queima dos certificados de alistamento militar feita pelos jovens convocados para a guerra do Vietnã, mas não passou do plano simbólico (VAN GELDER, 1992, s. p.).

A proposta de Gretta em *Evocative recollection* tinha pontos de contato com uma das principais vertentes da arte feminista norte-americana, que explorava um paralelo "simbólico ou abstrato" com a experiência feminina por meio de imagens de velamento, confinamento, clausura, pressões, barreiras, constrições, bem como de crescimento, libertação, abertura, ou através da criação de superfícies sensuais (LIPPARD, 1976, 7). O conceito de "grade, prisão, fechamento" é explorado pela artista na performance *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma*, apresentada em 1979 em Ferrara e Stuttgart e, no ano seguinte, em Antuérpia e São Paulo (Pinacoteca do Estado). Vestida com um collant vermelho, Gretta move-se dentro de um cubo concebido por Elvio Becheroni, enquanto sua voz gravada recita um texto em italiano, francês, português, inglês e alemão, alusivo à busca da autonomia em diferentes níveis.⁹ As faixas de papel branco, que constituem a estrutura do cubo, vão sendo rasgadas e destruídas aos poucos, com gestos firmes, mas não agressivos; só no momento em que sai da gaiola, a artista faz um movimento brusco. A libertação, porém, é momentânea; logo em seguida, Gretta vira-se e volta a adentrar a gaiola em ruínas, onde, por fim, se agacha, abraçando os joelhos e abaixando a cabeça. No livro homônimo publicado em 1980, lê-se uma declaração incisiva assinada pelos dois artistas:

Nessa situação [...], o protagonista torna-se o trabalho de Gretta, a qual, ao explorar toda a sua problemática de mulher, mulher condicionada e subjugada (ou da própria humanidade) personifica o conceito central dessa grande e violenta aventura da humanidade de hoje em busca da própria identidade e da própria autonomia e, naturalmente, da própria liberdade (GRETТА e BECHERONI, 1980, s. p.).

A sequência fotográfica da performance, composta de vinte e oito imagens, oferece uma visão paradoxal: se a coreografia realizada pela artista dentro da estrutura pode ser acompanhada mais de perto pelo observador, este, porém, não tem condições de aquilatar a natureza dos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

gestos. Depois de alguns movimentos indistintos no interior do cubo minimalista, a presença de Gretta impõe-se de maneira determinante. Os diversos movimentos feitos durante a ação – ajoelhar-se, abaixar-se, levantar-se, ficar de lado ou meio inclinada, olhar para cima, observar e apalpar a estrutura, rasgar o papel, abrir os braços como que para medir o espaço – ganham intensidade graças à marca fotográfica, que confere uma nova visibilidade ao corpo transformado em imagem, diferente da realidade não só por fixar momentos atomizados, mas, sobretudo, por questionar a natureza do que é dado a ver ao observador. O desfecho da sequência é diferente daquele registrado no vídeo: Gretta volta a entrar no cubo e se torna uma forma estática (Figura 2).

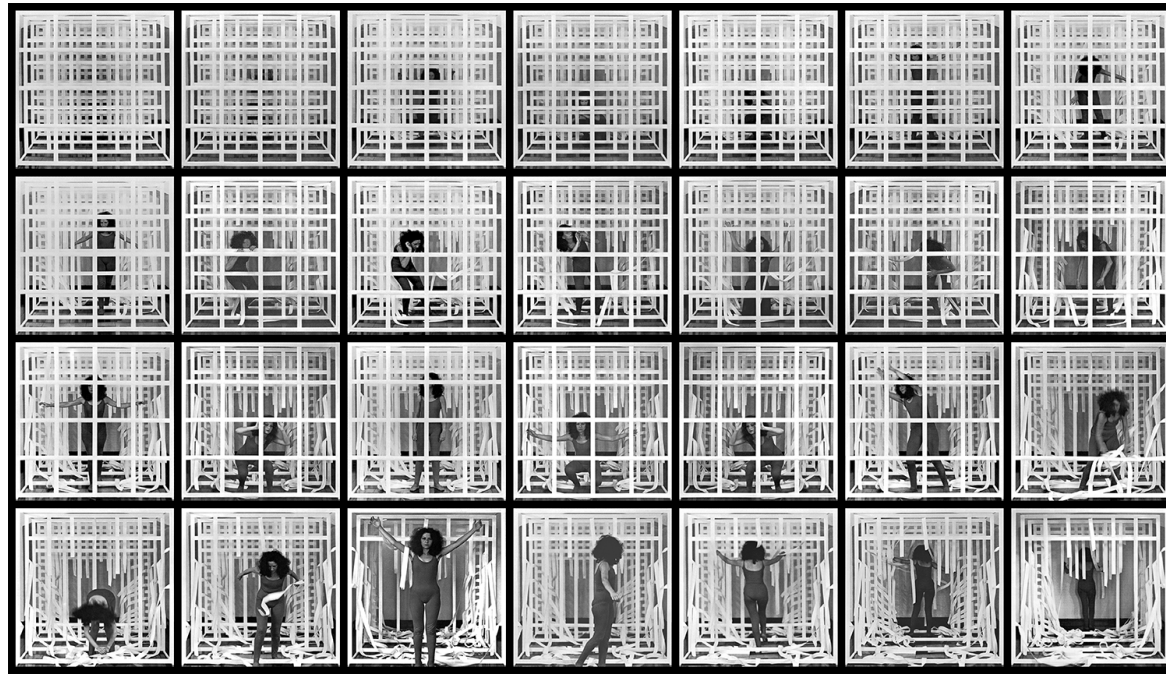


FIG. 02:

Gretta Sarfaty e Elvio Becheroni. *Modificação e apropriação de uma identidade autônoma*, 1979-1980

Fonte: site da artista
<gretta.info/gretta_becheroni.html>

A volta para o cubo cria uma nota ambígua, mas é possível imaginar que a artista esteja buscando uma nova maneira de representação que lhe permita criar uma imagem ou autoimagem não mediada pelo olhar masculino e, logo, afirmar sua condição de agente ativo de um regime visual diferente, no qual ela deixa de ser um objeto sexual para transformar-se em propositora de uma libido capaz de produzir “efeitos de rearranjo político e social muito mais radicais do que se quer pensar” (CIXOUS, 2022, 56). Afinal, como lembra François Soulages, uma das questões centrais da arte contemporânea é “a liberdade dos corpos, de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

suas imagens e de suas representações e, correlativamente, o controle, a vigilância e a sujeição do corpo político e social". A fotografia é um dos instrumentos mais adequados à representação do corpo por ser habitada por uma "dupla tensão: ao mesmo tempo política e individual, pública e privada, íntima e exterior" (SOULAGES, 2007, 8). As imagens de Gretta podem ser inscritas em duas possibilidades de corpo político propostas pelo autor. A artista lida com o "corpo cultural", que abarca tanto o corpo velado quanto o corpo desnudado publicamente. E com o "corpo sexual", vivido na intimidade e em sua atividade (semi)pública, que pode ser transformado pelo erotismo e pela pornografia, ao mesmo tempo em que os transforma (SOULAGES, 2007, 17-18).

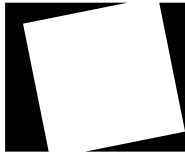
Antes das performances públicas, Gretta tinha realizado um profundo trabalho de escrutínio do próprio corpo em duas séries datadas de 1977: *Diário de uma mulher* e *Body works*. Em *Diário de uma mulher*, a artista lança mão de uma "visão de míope", ou seja daquele olhar próximo e baixo, detectado por Gilda de Mello e Souza na literatura feminina (SOUZA, 1980, 79), para debruçar-se sobre o próprio corpo de maneira fragmentada e obsessiva, criando um conjunto de formas, ora evidentes, ora indeterminadas, que põem em xeque os mitos da bela aparência e do objeto erótico. Gretta opta por diversas possibilidades de tomadas e de composições fotográficas: primeiros planos de fragmentos isolados; montagens de ações temporais fracionadas; montagens de segmentos indistintos; e repetições diferentes concebidas como etapas de uma sequência de gestos. Graças ao uso de um superzum, a artista produz imagens deformadas, nas quais é difícil discernir os fragmentos corpóreos fotografados à guisa de formas geométricas, a não ser no caso da existência de marcadores como um cigarro e meias pretas que aproximam o olhar do observador da mão, da perna e do busto da modelo. Nesse contexto, o cigarro não desempenha a função a ele atribuída por Talita Trizoli de "índice de promiscuidade e liberdade feminina" (TRIZOLI, 2018, 164), mesmo porque fumar tinha deixado há tempos de ser um gesto de rebeldia, sendo um ato socialmente aceito (Figura 3).



FIG. 03:
Gretta Sarfaty. *Diário de uma mulher II*, 1977
Gelatina de prata sobre papel fotográfico
Fonte: site da artista
<gretta.info/womens_diary_prints.html>

Dando a impressão de ver na câmera um espelho nada complacente, a artista, cujo rosto nunca é visível, dobra-se sobre si mesma, formando um estranho casulo; confere proeminência a uma parte do corpo não considerada erógena, o pé; apresenta um tronco deformado pela proximidade da lente. O recurso a contrastes acentuados de claro e escuro e a tendência a destacar fragmentos abstratos permitem definir a série como uma paisagem corporal inusitada, na qual o elemento determinante

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

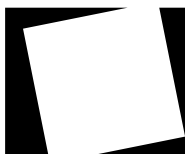
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

é o desígnio de contestar os códigos eróticos convencionais. Olly Beck, ao contrário, acredita que *Diário de uma mulher* deva ser colocado sob o signo da descoberta do erotismo feminino. Por meio de uma sequência cinematográfica, que sugere a passagem do tempo e articula uma breve narrativa, a artista transforma o observador em testemunha dos momentos calmos e tensos em que uma mulher explora o erotismo do próprio corpo. Gretta subverte “o páthos remoto e frio da pornografia ao revesti-lo com um desejo mais poético”, embora use o enquadramento pornográfico. A identidade, que seria expressa pelo rosto (que não se vê), é eclipsada pelo corpo. Há, porém, uma diferença substancial entre a visão pornográfica e aquela proposta pela artista. Na pornografia, o enquadramento das partes sexuais tem como objetivo provocar uma intensa satisfação erótica no observador. As imagens de Gretta vão além disso, pois transcendem a ideia do corpo feminino como um canal meramente sexual (BECK, 2009, s. p.).

O *continuum* corpo-ação-imagem, que não prescinde de uma nova elaboração do significado do visual, coloca *Diário de uma mulher* no âmbito da performance, pois Gretta usa o próprio corpo como um território a ser explorado por ser portador de “tensões entre o eu e o outro, entre privado e social, entre autobiografia e história”. Como escrevem Ludovica Lumer e Semir Zeki, os autores desse diagnóstico, “a carne revelou ser o limite entre o que define o eu e os outros” (DI MARINO, 2013, 58-59). A ideia de performance pode ser aplicada também a *Body works* (1977), em que o corpo nu de Gretta executa uma espécie de ginástica voltada primordialmente para a afirmação da própria capacidade de testar os limites físicos de uma ação criativa na qual natureza e cultura se encontram sem nenhuma contradição ou tensão. Despreocupada com a possível beleza dos gestos executados, a artista busca, antes de tudo, afirmar sua retomada pessoal do corpo a partir da apreensão de seu funcionamento e da aceitação de suas especificidades. Desse modo, a série pode ser vista como uma tentativa de compreender o próprio corpo e suas habilidades, sem levar em conta as deformações ideológicas e institucionais do regime patriarcal, que confinava a mulher dentro de duas possibilidades: uma sensualidade “úmida e obscura” e uma “pureza virginal”. Por meio de uma nudez que evoca destreza e não erotismo, e de uma capacidade de moldar a forma física a partir de um desígnio próprio, distante das injunções da moda, Gretta coloca no centro da série uma questão muito debatida pelo pensamento feminista: a possibilidade de voltar à origem da opressão para trabalhar em prol da libertação (TRASK, 1986, 131-132). (Figura 4)

PORTO ARTE

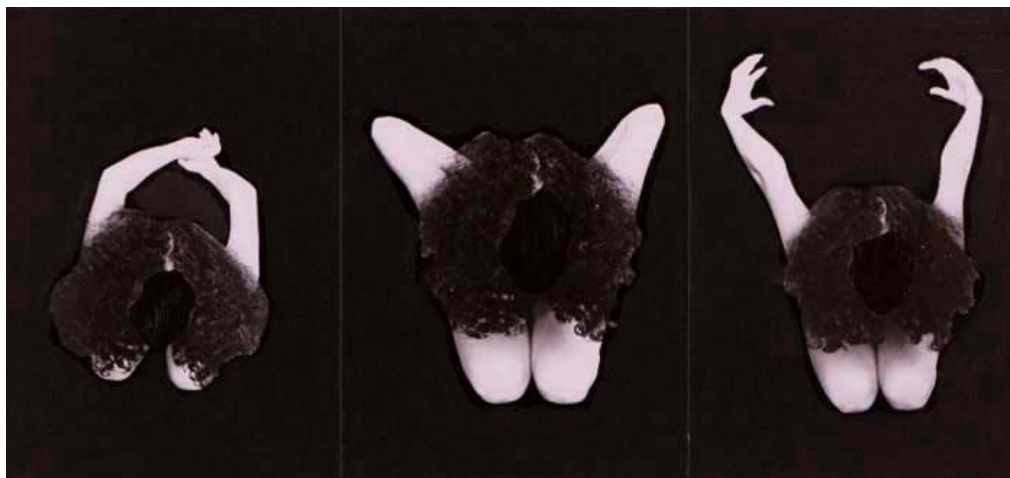


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Ao intitular *Diário de uma mulher* a série fotográfica de 1977, Gretta demonstra o próprio desejo de elaborar uma narrativa de autorreflexão e autoconhecimento centrada num processo introspectivo, bastante diferente do uso habitual do gênero tal como foi codificado no século XIX e no começo do XX. Existem evidentemente exceções, como demonstram os diários de Virginia Woolf, entremeados de reflexões sobre o próprio processo criativo e sobre a redação dos diferentes livros, mas a maior parte dos registros íntimos femininos consistia de anotações cotidianas acompanhadas de objetos como flores e folhas secas, mechas de cabelo, fitas de cetim, anagramas, entradas de teatro etc., que denotavam uma consciência nostálgica da condição da mulher numa sociedade que lhe atribuía o domínio dos afetos, mas não a possibilidade de ter uma vida fora do âmbito doméstico. Muitas artistas da década de 1970 retomam a tradição do diário e da autobiografia com o objetivo de elaborar as relações existentes entre “fatos e sentimentos, memória e presente a partir de um lugar mental isolado”, capaz de evocar a “narrativa sequencial de *uma* história e seu impacto com *a* história” (BOETTI, 1979, 169-170).

Lucy Lippard destaca a importância que adquirem nesse momento os diários, as performances ousadas e as autorrevelações, rotulados anteriormente sob a rubrica da intimidade. Muitas artistas da década de 1970 escolhem a si mesmas como temática, em resposta ao isolamento anterior e a um “processo geral de tomada de consciência. Algumas escolheram um método autobiográfico; muitas optaram por concentrar-se num eu que não era visivelmente aparente, um eu que desafiava ou expunha os papéis que elas vinham desempenhando”. Muitas obras desse período são a contrapartida visual da literatura “confessional”

FIG. 04:

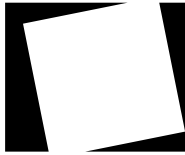
Gretta Sarfaty.

Body works IV, 1977-2020Pigmento mineral sobre
papel de algodão

Fonte: site da artista

<gretta.info/body_works.
html>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

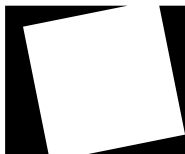
e “diarística” nem sempre bem aceita pelas escritoras. Desafiando as expectativas correntes, diferentes artistas buscam inspiração “na vida real, no tempo real, na experiência real”, e não na tradição artística:

Se o narcisismo nem sempre é resgatado pela estética, essas artistas trouxeram, ao menos, um fluxo de conhecimentos psicológicos para a natureza da arte como um processo de transformação, para a relação entre obra e artista. A arte, afinal, é uma fantasia para todos os “novos realismos” imaginados, e o artista é uma figura da imaginação construída por ela/ele em colaboração com a sociedade e a lenda (LIPPARD, 1976, 103, 108).

A observação de Nadiesda Dimambro de que o uso do superzum desvela “aparências na superficialidade do corpo e na profundidade do sujeito”, funcionando como uma lente de aumento sobre a personalidade e a vida da protagonista da série (DIMAMBRO, 2018, 164), permite estabelecer uma diferença determinante entre o trabalho de Gretta e aquele de um fotógrafo como Bill Brandt que explorou a imagem do corpo por meio de uma visão aproximada. Usando uma câmera com grande profundidade de campo, Brandt chega a uma visão distorcida e irreconhecível do corpo feminino, que dota de qualidades escultóricas e sensuais. A visão de Gretta difere também daquela de Man Ray, que parece esquadrihar o corpo feminino com uma lupa (DE L’ECOTAIS, 2019, 179) por ver na mulher um objeto de desejo e de fantasias, como demonstra uma de suas fotografias mais emblemáticas, *A prece* (1930). Nesta, uma mulher nua e agachada é fotografada de costas de maneira a chamar a atenção para suas nádegas, tratadas como uma forma pura. O enquadramento cuidadoso e a visão aproximada estão na base de uma composição a meio caminho entre o sublime e o blasfemo, já que o título da obra remete às mãos postas num gesto de oração na altura do ânus. Um tríptico de *Diário de uma mulher* só divulgado em 2021 permite estabelecer com maior precisão a diferença entre a visão de Gretta e a de Ray. A forma pura de *A prece*, com sua evocação de uma estrutura escultórica, não se confunde com o exercício quase ginástico da artista brasileira, no qual são testadas diversas posturas um tanto incômodas, sem nenhuma preocupação de atingir um belo idealizado eivado de tensões eróticas.

Mesmo se em diversos momentos de *Diário de uma mulher* e *Body works* a artista brasileira chega a resultados abstratos, seu objetivo não se confunde com aquele dos fotógrafos mencionados. Gretta lança mão do nu para fazer uma reivindicação política: contestar o papel passivo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

atribuído à mulher e sublinhar a natureza peculiar do corpo feminino, dissociando-o do olhar masculino. A artista é bem enfática a esse respeito quando afirma que o motor de seu trabalho é a vontade de ser “uma protagonista da sua própria autonomia e da sua própria maneira de ser”. Se as séries *Autofotos* (1975-1976) e *Diário de uma mulher* representam sua condição de “sujeito da obra”, porém, é com *Evocative recollections* que sua tomada de posição se torna mais determinada:

Começo a viver realmente a minha autonomia, a minha sensualidade, e a minha identidade, antes completamente relegada, congelada, prisioneira deste véu, um doce véu onde todavia nada é permitido, do qual não se pode sair, e que não pode ser desdobrado. Expresso, portanto, uma violência contínua, na qual, como protagonista, sou prisioneira, porém luto, me expressando e me defendendo. No entanto, o “ghetto” permanece, a armadilha continua fechada. A protagonista da minha solidão é esta leve e florida renda, a prisão do machismo e da alienação da nossa sociedade (SARFATY, 1980, s. p.).

Numa performance privada realizada em 1978 e transformada numa série fotográfica e numa instalação multimídia em 2020, Gretta tinha mobilizado a ideia de aprisionamento por meio de uma robusta corda náutica com a qual engaja uma luta tensa para desvencilhar-se a afirmar o próprio direito à liberdade.¹⁰ A nudez exibida francamente em *Enlace* tem como função sugerir uma situação de violência e opressão perante a qual a mulher parece desarmada. A artista, no entanto, coloca sua energia física a serviço da libertação do entrave: vai desfazendo, aos poucos, os nós que a prendem no interior da corda, mesmo se, por vezes, se vê novamente prisioneira. Com uma coreografia feita de gestos expressivos e posturas precisas – sentada no chão e presa na armadilha de nós, deitada, erguendo-se, caindo, e finalmente de pé –, Gretta encena uma situação de conflito na qual se confrontam a corda que a aprisiona e sua determinação a conquistar a liberdade. No fim, sua determinação consegue resolver o impasse: liberta-se dos nós que a prendem, deixando a corda no chão (Figura 5).

Contra o artifício da feminilidade

Nas obras realizadas entre 1975 e 1980, Gretta insurge-se contra a disciplina do corpo exigida pelo artifício da feminilidade. Denunciada



FIG. 05:

Gretta Sarfaty, *Enlace*,
1978-2020 (detalhe)

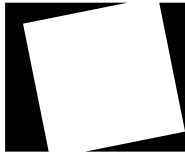
Pigmento mineral sobre
papel de algodão

Fonte: site da artista

<gretta.info/enlace.html>

10 A obra foi apresentada na exposição *Farsa. Língua, fratura, ficção: Brasil-Portugal*, que teve lugar no Sesc Pompeia (São Paulo) entre 20 de outubro de 2020 e 30 de janeiro de 2021, com curadoria de Marta Mestre e Pollyana Quintela.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

por Mary Wollstonecraft em 1792 com a imagem da mente feminina que, desde a infância, “se amolda ao corpo e [...] só procura ornamentar sua prisão” (BORDO, 1997, 233), essa questão foi retomada com vigor, na década de 1970, por Andrea Dworkin na análise da construção social da sexualidade, da beleza e da feminilidade:

Padrões de beleza descrevem em termos precisos o relacionamento que uma pessoa terá com seu próprio corpo. Eles prescrevem sua mobilidade, espontaneidade, postura, porte, os usos que ela pode fazer de seu corpo. Eles definem precisamente as dimensões da liberdade física. E, é claro, a relação entre liberdade física, desenvolvimento psicológico, possibilidades intelectuais e potencial criativo é umbilical.

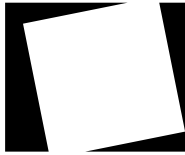
Em nossa cultura nenhuma parte do corpo feminino foi deixada intacta, inalterada. [...] Da cabeça aos pés, cada traço do rosto de uma mulher, cada parte do seu corpo é sujeita a modificação, alteração. [...] Dos onze ou doze anos até a morte, uma mulher gastará grande parte de seu tempo, dinheiro e energia talhando-se, depilando-se, maquiando-se e perfumando-se. É comum e errôneo dizer que os travestis, usando roupas e maquiagens femininas, caricaturizam as mulheres em que se transformariam, mas qualquer conhecimento real do *ethos* romântico deixa claro que esses homens penetraram no cerne da experiência de ser uma mulher, um construto romantizado (BORDO, 2020, 14).

De maneira intuitiva, pois não gosta de criar “em cima de teorias”, como declara na entrevista concedida a Nadiesda Dimambro em fevereiro de 2017 (DIMAMBRO, 2018, 41), Gretta propõe um tipo de alteração corporal que vai na contramão do “mito da beleza”, definido por Naomi Wolf como

um sistema monetário semelhante ao padrão-ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram (WOLF, 2021, 29).

Considerado o lugar que dá acesso ao mundo interior, o rosto é objeto de discursos e censuras baseados no pressuposto de que sua beleza deve ser sistematicamente construída graças a artifícios como a maquiagem, “única verdade possível”, nos dizeres de Georges Vigarello (2004, 220). Transformada numa “segunda pele”, a maquiagem faz da diferença entre beleza natural e beleza construída uma “falsidade [...]

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

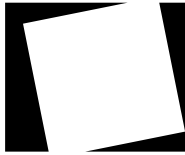
intolerável". Interpretada como resultado de um trabalho incessante, a beleza torna-se progressivamente um "produto digno de ser fabricado e vendido em larga escala", tendo nos cosméticos uma de suas pontas de lança. A partir da década de 1960, o envelhecimento cutâneo passa a ser estudado pela indústria cosmética, "contribuindo para modificar os significados e o imaginário sobre o que é a pele e, em particular, a ruga". Uma pele impecavelmente lisa torna-se o ideal de beleza dos anos 1960 e 1970. Lisos na década de 1960, os cabelos tornam-se exuberantes no decênio seguinte, quando se impõe o modelo de beleza de Farrah Fawcett. A sensualidade feminina é confirmada por "lábios brilhantes de *gloss*" (SANT'ANNA, 2014, 118-119, 127, 135). Num universo dominado pelo mito da beleza jovem, a censura é representada pelo trabalho de eliminação dos sinais da idade no rosto das mulheres, feito pelas revistas. Estas tentam evitar a publicação de fotografias de mulheres mais velhas e quando apresentam celebridades com mais de 60 anos, fazem de tudo para torná-las mais lindas, isto é, mais jovens. Desse modo, subtrai-se da mulher a liberdade básica de "imaginar o próprio futuro e [...] ter orgulho da própria vida. [...] Eliminar os sinais da idade do rosto de uma mulher equivale a apagar a identidade, o poder e a história das mulheres" (WOLF, 2021, 125-126).

Gretta contrapõe-se a essa visão pasteurizada do rosto nas séries *Autofotos* e *Transformations*, nas quais erode o ideal de beleza feminina pela "transformação mecânico-ótica do próprio personagem". Como escreve Gillo Dorfles:

O rosto da artista [...] decompunha-se numa série de imagens extremamente dramáticas e, até mesmo perturbadoras, nas quais a boca, os olhos, os cabelos eram retorcidos, tornados absurdos ou submetidos a uma mímica que remetia ao horror, à desolação, à dissociação. Estes rostos que, não raro, conservavam a doçura do original, eram, na maior parte das vezes, reduzidos a máscaras horrendas, a caretas de Erínias ou de Fúrias vingativas, representando uma deliberada tomada de posição contra a situação falsamente hedonística e hipocritamente agradável da *mulher-objeto* de hoje e de sempre (DORFLES, 1980, s. p.).¹¹

11 Na mitologia grega, as Erínias são representações femininas da vingança. As irmãs Tisífone (a vingadora), Megera (a rancorosa) e Alecto (a implacável) são representadas como seres alados, de boca escancarada e com uma cabeleira de serpentes, que traziam nas mãos os instrumentos usados para torturar quem tivesse violado a ordem moral ou praticado delitos de sangue contra a própria família: fachos, açoites e tições. Tais figuras recebem o nome de Fúrias na mitologia romana.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O crítico italiano não deixa de assinalar a diferença existente entre o trabalho de Gretta e o de expoentes da body art engajados na deformação da imagem humana. O uso particular da câmera pela artista brasileira permite traçar uma distinção entre a autoprovação de estímulos dolorosos própria de Gina Pane e Marina Abramovic e a junção de deformações sobrepostas à própria fotografia explorada por Arnulf Rainer (DORFLES, 1980, s. p.). Também o crítico português Egídio Álvaro estabelece um confronto pela diferença entre Gretta e o artista austríaco:

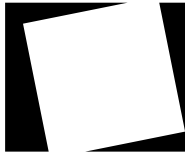
Enquanto Rainer utiliza fotografias do seu corpo ou do seu rosto para as mutilar a golpes de pintura e de escorrimento de cores, Gretta prefere a deformação significativa. Enquanto Rainer se compraz numa certa contemplação beata de efeitos corporais e artísticos, Gretta não dissimula as conotações sociais e psíquicas contidas na sua imagem. A modificação do rosto e a consecutiva deformação servem-lhe para abordar o plano delicado da solidão, da comunicação fragmentária, do medo generalizado que as pessoas têm de assumir seu próprio corpo, sua diferença, sua originalidade (ÁLVARO, 1976, s. p.).

Álvaro diferencia ainda a proposta de Gretta de uma obra de Lygia Pape, *Línguas quentes*, na qual são evidentes “a crítica social, a constatação amarga”. Em Gretta, ao contrário, são “sobretudo os elementos pessoais que contam”¹² Com esse tipo de asseveração, Álvaro demonstra não ter percebido o aspecto político da obra de Gretta, que usa o próprio corpo e o próprio rosto para evidenciar que não está lidando com entidades físicas particulares, mas com discursos produzidos pela sociedade sobre a aparência feminina forjada por normas e interdições. De maneira intuitiva, mas em sintonia com o próprio tempo, Gretta tem consciência de que o corpo é um “lugar de luta política”, um “instrumento de poder”, cuja fisiologia e cuja morfologia foram moldadas por histórias e práticas de contenção e controle (BORDO, 1997, 232, 235).

O trabalho sobre o corpo e a aparência é guiado por uma ideia corrente naquele momento: enunciada por Charlotte Bunck em 1968, ela defendia que a vida pessoal é política e que a questão política é, no fim das contas, pessoal (BORDO, 1997, 233). Gretta imbrica arte e vida nessa tomada de posição política. O recurso à distorção está associado à procura de uma identidade livre de estereótipos, ao desejo de mostrar aos outros “como eu era por dentro e o que eu poderia fazer como artista”. A body

12 Não fica claro de que obra se trata, pois Pape não tem nenhum trabalho com esse título.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

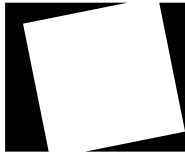
art permite-lhe explicitar a “vontade de ser levada a sério pelas minhas ideias artísticas, não ser julgada pela aparência. Eu estava reagindo ao sexismo”(DIMAMBRO, 2018, 42, 44-45). Num artigo publicado em 1979, Frederico Morais demonstra ter captado esse duplo desígnio. O crítico, que tinha inserido a obra de Gretta num panorama mais amplo, que incluía os nomes de Lygia Clark, Lygia Pape, Wilma Pasqualini, Regina Vater e Iole de Freitas, detecta em suas diferentes leituras do corpo uma nova visão da condição feminina, proposta por um sujeito anteriormente “futilizado”. Depois de definir “expressionista, quase goyesca” a proposta da série *Autofotos*, na qual a mulher coloca-se diante do “espelho da câmara para descobrir seu próprio rosto, ou melhor, sua identidade”, Morais afirma que Gretta expõe,

na verdade, a própria ausência de um rosto, ou a sua procura, a busca desesperada e dolorosa de sua própria afirmação como mulher e como ser. E é justamente o emprego da câmara fotográfica como veículo dessa busca que diferencia seu trabalho criador dos modos mais convencionais da body-art que, ao resvalarem para a violência física contra o próprio corpo, revelam um certo caráter patológico, como é o caso de Gina Pane, Marina Abramovic, Acconci e o grupo de ativistas de Viena. Da mesma maneira, Gretta distancia-se de Arnulf Rainer que acrescenta às suas fotos um grafismo agressivo, limitando-se a apresentar “a transformação mecânico-ótica de seu próprio personagem”¹³, o que não é menos doloroso, como já disse (MORAIS, 1979).

Também destacado por Dorflies, o uso da fotografia demonstraria a abertura da artista ao acaso, se fosse verdadeira a história contada por Olney Krüse sobre sua aproximação da nova linguagem. De acordo com o crítico, as distorções – apelidadas por ele de psicofoto ou psicopintura – foram sugeridas por um erro técnico. Fotografada por um profissional anônimo na Praça Buenos Aires, Gretta encantou-se com uma luz estranha que “surgiu entre seus olhos indo da boca até a testa” (KRÜSE, 1976, s. p.). A história do interesse da artista pela deformação técnica da imagem é, porém, bastante diferente da “fábula” criada por Krüse para promover seu trabalho (SARFATY, 2022). Por ocasião da apresentação de *Metamorphosis* na galeria Arte Global (1976), pertencente à rede Globo, Gretta resolveu romper com o padrão convencional dos anúncios dedicados pela emissora às exposições de seu braço artístico na grade de programação. Não achando interessante ser mostrada pintando no

13 Na caracterização do trabalho de Rainer, Morais utiliza a ideia de Dorflies sobre as séries *Autofotos* e *Transformations*, de Gretta.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

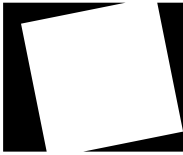
ateliê, pensou num anúncio em quealaria de seu trabalho. No estúdio da Globo, ao brincar com os botões da ilha de edição, acabou tomando uma imagem do próprio rosto, começou a movimentá-la e se deparou com um resultado que lhe pareceu instigante e que resolveu adotar daí em diante: a distorção (Entrevista com Gretta Sarfaty por Tállison Melo, 2022).

Esse episódio desdobrou-se nas experiências na câmera escura que tiveram como produto final distorções acentuadas, nas caretas diante da lente e, em alguns casos, no uso do zum. As deformações que caracterizam a série *Transformações* são vistas por Romana Loda como uma manifestação de sarcasmo por alguém acostumada a ser olhada e que

toma a liberdade de olhar sem reticências e julgar. A situação clássica é invertida em relação aos padrões que querem a mulher passiva, com um rosto perfeitamente suavizado, estático e com uma expressão inequivocamente erótica. Um rosto estereotipado e, logo, abstrato, inexistente na vida cotidiana (LODA, 1981, s. p.).

A crítica acredita que a infração dessa norma teve como consequência a perturbação dos cânones e o reconhecimento de que o rosto da mulher e a própria mulher “podem tornar-se sujeitos autônomos e capazes de ter e transmitir emoções autênticas e não apenas induzidas ou convencionais”. Com suas fotografias, Gretta trouxe à tona as motivações profundas de um mal-estar existencial (LODA, 1981, s. p.). A série *Transformações* é precedida por *Autofotos*, que podem ser vistas como um balão de ensaio para as profundas mutações que a artista iria imprimir em seu rosto. Testando sua capacidade de desempenhar diferentes papéis, Gretta apresenta-se nas *Autofotos* como uma funcionária sexy de óculos (duas vezes), como uma ingênua garota sardenta de trancinhas, como uma mulher mais madura que mostra a língua para a câmera, como diversas encarnações do feminino com o rosto ora compenetrado, ora esboçando um sorriso, ora gritando, ora fazendo caretas. Realizadas em 1975-1976, as imagens de Gretta antecedem uma das obras seminais de Cindy Sherman, *Stills cinematográficos sem título* (1977-1980), igualmente alicerçada na exploração de múltiplas personalidades femininas. À diferença do tratamento bem cuidado das fotografias dos filmes fictícios protagonizados por Sherman, a artista brasileira dá preferência ao formato de prova contato, demonstrando perseguir uma manifestação pobre e provisória.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Modelos e fotógrafas das próprias encenações, Gretta e Sherman optam por uma abordagem diferente do autorretrato. Enquanto a artista norte-americana produz falsos autorretratos em suas encarnações de personagens estereotipadas e anônimas, a brasileira assume, desde o título, seu questionamento do gênero, propondo rostos destituídos de qualquer dimensão íntima e autorreveladora. Apesar das diferenças, suas estratégias de representação acabam confluindo para a configuração de uma série de máscaras que lidam com os códigos da feminilidade, concebida como um estereótipo cultural, no qual o eu se confunde com o tipo (FABRIS, 2004, 58-59; BUCI-GLUCKSMANN, 2007, 94-95). No caso da série brasileira, não se pode deixar de notar a irrupção de elementos de distúrbio em algumas composições. Em *Autofotos I* (1976), o aspecto sedutor da funcionária de óculos e o recato da jovem de tranças vêm entreamados de uma expressão de desespero que cede lugar a um rosto pacificado (Figura 6). Um dispositivo semelhante é mobilizado em *Autofotos III* (1976): os rostos sérios das duas figuras estão inseridos num contexto de desconforto progressivo, que culmina num grito franco, precursor do desespero de *Transformações*. Já *Autofotos II* (1975-1976) caracteriza-se pela contiguidade entre estereótipos da sedução mais banal, caretas e um grito congelado.



FIG. 06:

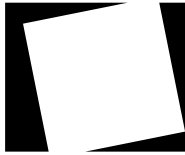
Gretta Sarfaty,

Autofotos I, 1976Gelatina de prata sobre
papel fotográfico

Fonte: site da artista

<[gretta.info/auto_photos_](http://gretta.info/auto_photos_prints.html)
[prints.html](http://gretta.info/auto_photos_prints.html)>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

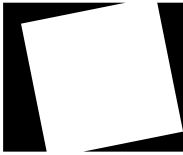
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Transformações introduz o observador num universo marcado pelo horror e pelo desespero. O uso do superzum em diversas imagens da série produz distorções acentuadas que Gretta trata com um sentido temporal refinado, criando narrativas sequenciais que poderiam fazer pensar num filme de terror. Em alguns momentos a performance facial é ritmada pela alternância entre primeiros planos que condensam o horror, e sequências que o articulam num crescendo. No livro *Auto-photos*, a boca escancarada num grito desolador transforma-se numa montagem cinemática que faz lembrar uma projeção enguiçada (*Transformações IV*). Se o uso de fragmentos numa fotomontagem serve para acentuar o profundo desassossego da performer, há momentos em que esta desanuvia o clima de tensão crescente com a proposta de uma visualidade caricata (*Transformações IX*), na qual Olly Beck detecta uma mulher que está rindo de sua metamorfose num alienígena num gesto de resistência contra os estereótipos habituais (BECK, 2009, s. p.). Berta Sichel, por sua vez, propõe ver na artista das deformações “uma moderna Medusa com muitas cabeças”, desejosa de atestar que uma mulher *deformada* é ainda uma mulher (SICHEL, 1993, s. p.).

O jogo entre um primeiro plano intensamente expressivo e uma montagem na qual este é replicada no terceiro fotograma permite aproximar claramente a proposta de Gretta do universo cinematográfico. O rosto em primeiro plano, iluminado diretamente por uma luz que não deixa nada na escuridão, confere um páthos inesperado à figura dentro de um contexto dominado pelo terror e pelo desconforto. Dotado de uma estranha beleza, o rosto da artista é antes uma ideia do que um fenômeno natural (*Transformações V*). Essa representação particular pode ser lida à luz das considerações de Roland Barthes sobre o rosto de Greta Garbo. Este representa “o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, [...] em que o a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher” (BARTHES, 2006, 72-73). Há um encanto peculiar na representação dessa sequência que foge, de certo modo, do clima geral da série, demonstrando a abertura de Gretta a múltiplas possibilidades da condição feminina: a busca de uma beleza própria, proveniente do seu eu mais profundo e portadora de uma mensagem de desconcerto e perplexidade (Figura 7).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Cláudio Willer tem razão quando propõe perceber uma continuidade entre “as distorções de posturas convencionais e estereotipadas” e os trabalhos que lidam com o corpo:

o espelho no qual eram projetadas imagens turvadas ou distorcidas do que somos, na tradição dos maneiristas [...] rompe-se, emergindo uma outra realidade. Movimentos alternados do processo criativo: das metáforas descendentes, passa-se aos signos em ascensão, da negação de um determinado tipo de realidade, à afirmação de um nível mais profundo, antes oculto, do real. O questionamento da repressão implicando na subsequente afirmação do reprimido, do socialmente escamoteado, da alteridade submersa. Passa-se do estudo da *condição* feminina, ou seja, daquilo que é condicionado, à explicitação livre de uma realidade feminina e corpórea (WILLER, 1979, s. p.).

Gretta e a escrita de si

Gretta, de fato, elabora em dois momentos sua reflexão sobre o significado de ser mulher numa sociedade patriarcal. O inconformismo com o papel da mulher leva-a a assumir uma postura exacerbada, que se materializa na busca de uma representação incomum e angustiada,

FIG. 07:

Gretta Sarfaty,

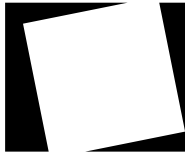
Transformações V, 1976

Gelatina de prata sobre
papel fotográfico

Fonte: site da

artista <[gretta.info/
transformations_prints.
html](http://gretta.info/transformations_prints.html)>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

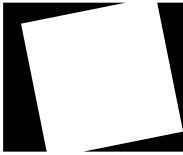
interessada, antes de tudo, em questionar o mito da beleza feminina e seus corolários. A artista, que afirma não se guiar por teorias, acredita, porém, na sincronicidade, na possibilidade de existir uma coincidência entre sua busca e o pensamento de outras pessoas (DIMAMBRO, 2018, 41), e é interessante averiguar os pontos de contato entre sua poética e a tomada de posição de Hélène Cixous no ensaio “O riso da Medusa”, publicado em 1975. No texto político/poético, a autora defende a “invenção de uma escrita *nova, rebelde*”, articulada em dois níveis, que permitirá à mulher “realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história”, quando chegar o momento da libertação (CIXOUS, 2022, 51).

Usando a imagem em lugar da palavra, a artista imprime sua marca no universo da arte nos dois níveis propostos por Cixous. Individualmente, ela retorna ao próprio corpo, transformado num estranho pela sociedade e, por isso mesmo, “causa e origem das inibições”. Ao autorrepresentar-se, ela torna real uma “relação des-censurada [...] com sua sexualidade, com o seu ser-mulher” e aprende a mostrar como deseja ser vista. Desse modo, ela responde inconscientemente à lição da autora, que convida a “matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o sopro da mulher inteira”. Em termos sociais, ao tomar a palavra, ela entra na história, “que sempre se constituiu com base *no seu recalque*”. Ao escapar da “armadilha do silêncio”, ao enfrentar o desafio do discurso dominante, Gretta acaba por forjar para si e para a mulher em geral um lugar diferente daquele tradicionalmente destinado a ela, enfeitado por Cixous na ideia dos “limites da margem ou do harém”(CIXOUS, 2022, 51-53).

Depois de tomar a palavra, isto é, depois de propor-se como uma criadora de imagens que punham em xeque a ideia da mulher como um objeto sexual, a artista resolve explorar a própria sexualidade na performance *Evocative recollections*, desafiando o mito cultural que associa o prazer feminino ao falo. Os jogos com o gato e com a almofada apontam para a busca de uma autogratificação e para a tentativa de controlar a própria sexualidade nos termos determinados por ela e não por um parceiro qualquer. Ao negar o controle da sociedade sobre o corpo feminino, Gretta está, mais uma vez, próxima do pensamento de Cixous, que vislumbra o momento em que a mulher terá condições de manifestar-se sobre a própria sexualidade,

sobre sua infinita e móvel complexidade, sobre sua erotização, sobre as combustões fulgurantes vindas de tão ínfima-imensa região de seus corpos; [...] sobre a aventura de tais pulsões, viagens, travessias, encaminhamentos, bruscos e lentos despertares, descoberta de uma

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

zona há pouco tempo tímida, em breve emergente. O corpo da mulher, com suas mil e uma moradas de ardor, no momento em que ela o deixará – destruindo os jugos e as censuras – articular a profusão de significados que em todos os sentidos o percorre [...] (CIXOUS, 2022, 63).

As performances de Gretta para a câmera ou diante do público, marcadas por aspectos autobiográficos e pela percepção do próprio corpo como um “território visual” (SCHNEIDER, 1997, 35), são fruto de uma tomada de consciência partilhada com outras artistas que buscavam dar vazão a uma nova sensibilidade, diferente dos modos de configuração masculinos. Como sublinhava Lucy Lippard num artigo publicado em 1976:

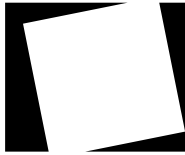
Quando as mulheres usam os próprios corpos em suas obras de arte, estão usando seus *eus*; um fator psicológico significativa transforma esses corpos ou rostos de objeto em sujeito. [...] A autovisão de uma artista é necessariamente complicada por estereótipos sociais. [...] Uma mulher que usa o próprio rosto e o próprio corpo tem o direito de fazer o que quiser com eles, mas um abismo sutil separa o uso que os homens fazem das mulheres para se excitarem sexualmente do uso que as mulheres fazem das mulheres para expor essa afronta.

[...] Os homens podem usar mulheres bonitas e sexys como objetos ou superfícies neutras, mas quando as mulheres usam os próprios rostos e corpos são imediatamente acusadas de narcisismo. Há um elemento de exibicionismo em toda a body art, provavelmente um resultado legítimo da escolha entre explorar a si mesmo ou alguém mais. No entanto, o grau com que o narcisismo embasa e afeta o trabalho varia imensamente. Como as mulheres são consideradas objetos sexuais, dá-se por certo que toda mulher que apresenta o corpo nu em público está fazendo isso porque se acha bonita. Ela é uma narcisista e Acconci, com sua imagem menos romântica e as costas cheias de espinhas, um artista (LIPPARD, 1976, 122, 124-125).

Na contramão do imaginário erótico

O fato de Gretta ver na fotografia um instrumento privilegiado para a materialização de suas ideias sobre a condição feminina pode suscitar um paralelo com o papel exercido pela imagem técnica na difusão e consolidação de um imaginário erótico, cujo protagonista principal é o “Homem, destinatário potente e viril dos olhares lascivos, das ofertas impudicas, das poses insinuantes e das promessas de prazer”, transmitidos sobretudo por cartões-postais íntimos que entram em voga em Paris no último decênio do século XIX (FARINA, 1981, 22).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

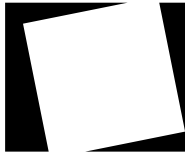
Desdobramento dos primeiros nus fotográficos, que tinham por objetivo atrair o olhar do observador a fim de provocá-lo (NOËL, 1986, s. p.), as imagens divulgadas por esse tipo peculiar de cartão-postal tornam-se rapidamente um produto de consumo em larga escala, tendo os mesmos cenários propostos pela literatura e pelas artes visuais: lugares mitológicos (mulher-deusa) e edênicos (mulher-pecado), *boudoirs* (a toalete como oficina de beleza antes do amor), pequenas salas de estar (rainha do repouso e da conversa) ou sofás convidativos (oferta de amor). Embora a cenografia seja a mesma, a mulher cartão-postal diferenciase das irmãs literárias e artísticas por apresentar um corpo verdadeiro, “uma materialidade concreta de carne, livre de excessivas idealizações diáfanas” e afirmar “uma pretensão de *genuinidade*”, que deveria satisfazer uma nova mentalidade impregnada de ciência positivista (FARINA, 1981, 16-17).

A exposição do corpo feminino é acompanhada pelas tentativas de conferir uma aura científica às teorias que postulavam a inferioridade natural da mulher: dotada de cabeça e cérebro pequenos, era governada pelos órgãos genitais e não pela razão, tendo como única missão dar continuidade à espécie. Dentre os representantes da divulgação de tais ideias destaca-se a figura do médico italiano Paolo Mantegazza, cujas obras se caracterizam por

uma mistura equilibrada de conhecimentos científicos e preconceitos, anedotas e casos clínicos, experiências exóticas e cavalheirismo, romantismo e presunção positivista; a sociedade contemporânea podia, portanto, encontrar nelas respostas em consonância com a mentalidade comum sobre o problema [...] da mulher e do sexo (FARINA, 1981, 23-24).

Em *Fisiologia della donna* (1893), o autor pretendia fornecer uma descrição “objetiva” da natureza feminina, mas o resultado final traz poucas novidades. Ser naturalmente inferior (embora moralmente melhor), a mulher deve ser, antes de tudo, bela. Sua beleza está enfeixada no corpo, e este, possivelmente nu, é o prêmio mais ambicionado pela inteligência e pela força masculinas (FARINA, 1981, 25). Diante de tais pressupostos, não admira que o tratado traga no meio de discussões de teorias sobre a natureza feminina um elenco dos pontos do corpo que estimulam o desejo masculino: nádegas proeminentes; seios; “pudor do ninho de amor”; “cabeleiras prolixas”; “divinas covinhas das bochechas, das costas e das mãos”; “equador da beleza”, isto é, cintura, que separa as “linhas genitais” superiores e inferiores; lábios púberes; veias azuis e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

finas debaixo da pele do pescoço e do peito (MANTEGAZZA, 1893, 60, 307, 315, 323).

Todas as belezas da mulher sublinham a função que a natureza lhe outorgou no “grande mistério da reprodução”:

Sexual é a redondeza adiposa de seus quadris, de seus membros e, em particular, de suas coxas.

Sexuais, os finos ligamentos das articulações, sexual, a cabeça pequena, a testa baixa; características que dão a seu corpo uma finura singular, uma elegância voluptuosa.

Sexual é a estatura mais baixa do que no homem [...]

Sexual, sobretudo, é a pequenez das mãos e dos pés.

Sexual, o comprimento das cabeleiras, [...] que aumentam os tesouros táteis da volúpia e modificam com suas diferentes formas a elegância do corpo, escondendo, sem ocultá-las, todas as formosuras do corpo (MANTEGAZZA, 1893, 316-317).

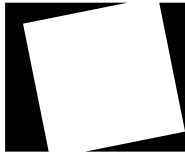
Mantegazza tem certeza de que a mulher conhece “o valor da própria beleza, cultivando-a e aperfeiçoando-a com a arte e o exercício, a tática da sedução e a estratégia do coquetismo”. A relação entre os dois sexos não prescinde dela:

Nós vemos a mulher pelo prisma do desejo, e assim a mulher olha para nós; sua beleza parece-nos tão mais perfeita quantos mais desejos sexuais desperta em nós, e, logo, quanto mais volúpia nos promete sua posse. E assim a mulher pensa e deseja em relação a nós (MANTEGAZZA, 1893, 266, 305).

O autor nada mais fazia do que condensar e emprestar um ar científico a preconceitos arraigados na sociedade, o que levou Ferruccio Farina a propor um exercício de espelhamento entre trechos de *Fisiologia della donna* e cartões-postais íntimos produzidos na França e na Itália entre 1890 e 1914:

O espírito desses “fragmentos” em sua pretensa “cientificidade” corresponde tão bem à concepção da mulher expressa por nossos cartões íntimos com seu pressuposto “realismo” que nos pareceu significativo propor uma leitura paralela, comentando cada imagem com uma frase de Mantegazza. Mesmo não negando que, na escolha das aproximações, fomos guiados por certa malícia, pelo gosto do grotesco e pelo paradoxo, resta sempre o fato de que textos e imagens

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

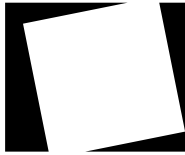
e-ISSN: 2179-8001

assim unidos se correspondem reciprocamente e são testemunhas de uma mesma mentalidade, pois ambos são a divulgação de uma imagem a ser vivida entre utopia e cotidiano e nos contam hoje o sonho feminino de nossos antepassados (FARINA, 1981, 25, 28).

É contra essa visão da mulher, ainda presente na sociedade ocidental no momento da segunda onda feminista, que Gretta realiza seu trabalho de desconstrução dos mitos da beleza e de afirmação de uma sexualidade independente do desejo masculino. Se as imagens divulgadas pelos cartões-postais íntimos, que se tornaram arquétipos das produções posteriores que circularam sob a forma de revistas ilustradas, dão a ver, de maneira maliciosa e provocante, aqueles pontos do corpo sublinhados por Mantegazza, o desígnio da artista brasileira se situa na contramão desse ideário. A diferença entre as duas operações começa pelos sujeitos que emprestam seus corpos para a criação das imagens. Na primeira, as modelos que posavam para encarnar o Eterno Feminino eram mulheres “bem dotadas”, que deixavam de lado os afazeres do dia a dia (poses nas academias de arte e nos ateliês particulares, serviços domésticos, prostituição) pela ilusão de serem protagonistas, pelo menos enquanto eram fotografadas, “do eterno mito de Vênus” (FARINA, 1981, 16). Ser humano individual e forma ideal a um só tempo (STEINER, 2001, 240), a modelo tem como traço distintivo a perda de sua identidade, pois, nos dizeres de Lippard, representa a transformação da mulher em algo determinado pelo artista (LIPPARD, 1976, 108).

Na operação mobilizada por Gretta não ocorre essa perda de identidade, uma vez que a artista desempenha dois papéis – criadora e modelo –, tendo como objetivo uma autodescoberta que pode reorientar não apenas os rumos da arte, mas colocar em discussão a sociedade patriarcal como um todo. Se é próprio do sistema patriarcal ver na mulher um objeto a ser moldado e observado pelo olhar masculino, Gretta põe em xeque esse desígnio ao transformar o rosto numa máscara grotesca, ao propor uma visualização abstrata do corpo e ao expressar em público o próprio desejo, repudiando o processo de reificação e politizando, assim, uma experiência individual. Ao levar suas preocupações pessoais para o espaço público, a artista age narcisisticamente, mas não há nada de negativo nessa atitude, se for adotada a visão de Amelia Jones. Além de proclamar as próprias necessidades e particularidades como sujeito, Gretta estabelece uma relação de proximidade com o observador no momento em que exhibe o próprio corpo em ação, criando a possibilidade da circulação de uma corrente de desejo entre duas sociabilidades e duas subjetividades (JONES, 1998, 47, 52). A artista dá mostras de ter

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

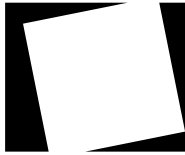
consciência dessa possibilidade quando lembra a reação do público parisiense a *Evocative recollections*. O susto do gato com a barulho provocado pelo público e as luzes a obriga a deixar de lado a ideia de usar “movimentos lentos”. Para evitar a fuga do parceiro, passa a fazer movimentos “bruscos e rápidos”, provocando diferentes reações nos espectadores: vaias, aplausos, pedidos de bis (DIMAMBRO, 2018, 175).

A desconstrução da imagem feminina a partir de dois modelos de representação – exacerbação de estereótipos e decomposição da “bela aparência” graças a deformações propositalis –, a visão fria do corpo, tratado como um conjunto de formas nem sempre passíveis de reconhecimento, o jogo de velamento/desvelamento demonstram que Gretta é guiada pelo desígnio de contestar os eixos centrais da arte erótica. Aos rostos lisos de suas modelos, caracterizados por expressões ora cândidas ora lascivas, ora francas ora furtivas, a artista contrapõe máscaras de desespero e de angústia.

Os nus frontais, as nádegas expostas sem pudor, os seios quase sempre à mostra têm um contraponto crítico em fragmentos corporais que, por vezes, dão a impressão de formas autônomas e isoladas. Ao fotografar aquele que Paul Valéry define “Meu-corpo”, Gretta expressa o mesmo senso de estranhamento descrito por este. O poeta acredita que “Meu-corpo” é um espaço “estranho, assimétrico, e no qual as distâncias são relações excepcionais. Não faço a menor ideia das relações espaciais entre ‘minha testa’ e ‘meu pé’, entre ‘meu joelho’ e ‘minhas costas!’...” As poses assumidas em *Diário de uma mulher*, *Body works* e *Evocative recollections* poderiam ser analisadas à luz da ideia de “Meu-corpo” como “a coisa mais próxima, constante, e também mais variável”, íntima e misteriosa ao mesmo tempo, capaz de acontecimentos surpreendentes: “Por vezes, algumas de suas partes ou regiões se manifestam, se iluminam e assumem uma importância perante a qual tudo não é mais nada e que impõem ao instante a sua doçura ou o seu rigor incomparável” (VALÉRY, 2020, 270-271).

Essa visão de um corpo estranho é potencializada nas fotografias do livro *Evocative recollections*, nas quais a interação da artista com o mosquiteiro faz surgir formas quase sempre indeterminadas e indistintas, próximas de manchas gráficas marcadas por contrastes acentuados de preto e branco. Em alguns momentos, a tela, ao aderir ao corpo, gera motivos florais no corpo de Gretta, dando a impressão de delicadas tatuagens. Em outros, a falta de nitidez das imagens parece colocar o

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

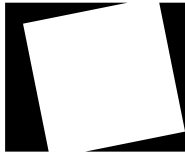
observador diante de metamorfoses e alterações que apontam para o informe, entendido como algo que se situa além da forma, como o que se subtrai à visibilidade, ficando nas margens, na sombra, nas pausas, nas fendas e nos interstícios da linguagem, das identidades e da história (SUBRIZI, 2000, 32). Ao conferir aos trabalhos fotográficos uma ambiguidade maior do que aquela apresentada na performance, a artista desidrata ainda mais a carga erótica do conjunto, retirando do véu sua conotação sexual. Mantegazza, por exemplo, não tinha dúvidas sobre sua função nos jogos amorosos e na arte:

O véu detém o desejo na porta do templo, porta não escancarada, mas entreaberta; o véu é um devir contínuo e longo de uma admiração estética; é o nu semivestido, é a névoa que nada esconde e tudo recobre; é a natureza mais a arte; é o belo verdadeiro centuplicado pela nossa fantasia, que quer mas não ousa, que deseja mas não agarra; é, numa palavra, a soma dos mais poderosos fatores do belíssimo.

O véu é o luxo da arte, e muitos escultores e pintores que sabem esculpir ou pintar uma bela mulher nua, não sabem envolvê-la nas difíceis pregas dos véus. E velar bem uma coisa bela é mais difícil do que fazê-la nua: esta é uma segunda criação, que está para a primeira como a civilização está para a vida selvagem. O nu é a anatomia do belo, o véu é anatomia e fisiologia; é natureza e é arte; é a finura depois da força; é a elegância depois da forma; é a graça depois da riqueza; é o pudor da arte, mais exigente, mais fino, mais casuístico do que aquele outro pudor, que recobre os mistérios do amor (MANTEGAZZA, 1892, 326-327).

Uma comparação entre as imagens de Gretta e alguns cartões-postais íntimos que lançam mão do véu demonstrará de sobejo a diferença entre o olhar que a mulher lança sobre seu corpo e o olhar que o homem lança sobre o corpo feminino. Enquanto a artista brasileira cria um embaralhamento entre o próprio corpo e a superfície diáfana que o recobre, as modelos anônimas de fins do século XIX e do começo do XX usam o véu para excitar o observador. O véu pode cingir os quadris e deixar o resto do corpo exposto, particularmente os seios. Pode estar pousado displicentemente num braço para destacar ainda mais o corpo nu visto de costas. Pode fazer parte de uma espécie de exercício de alongamento que não oculta nada. Pode cair de uma poltrona para o chão para dar realce às nádegas. Pode conferir um ar mais lascivo a uma pose sensual. Cumprem a função de véu também vestes e combinações leves, transformadas em “instrumentos de lascívia”. Como escrevia Mantegazza no livro de 1893, se o vestido não torna a mulher mais bela, pode, porém,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

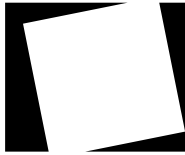
e-ISSN: 2179-8001

levar a adivinhar “o que não se vê” e acrescentar ao “belo da natureza o fascínio do desconhecido, que se adivinha”, desempenhando uma função estética. Cabelos soltos nos ombros e nos seios eram outra forma de véu, podendo, às vezes, levar a mulher a experimentar “a glória de considerar-se vestida” (MANTEGAZZA, 1893, 215, 217, 241).

A esses véus que fazem parte da chamada “pornografia da beleza”, que treina os jovens a “erotizar imagens que não lhes ensinam nada sobre o desejo da mulher” (WOLF, 2021, 194, 232), Gretta contrapõe sua rede, “uma tela delicada e feminina, porém ao mesmo tempo extremamente forte” (SARFATY, 1980, s. p.), numa demonstração de busca de um autoconhecimento capaz de transformar a percepção de si e de seu papel na sociedade contemporânea. Por meio de múltiplas imagens de seu rosto e de seu corpo, a artista quer demonstrar sua insubmissão ao controle que a sociedade quer exercer sobre a mulher, pedindo-lhe que seja bela e desejável, mas impedindo a manifestação de seu desejo. A escolha da fotografia para essa operação de desmonte dos mitos da beleza e da castidade femininas não é casual, pois Gretta se apropria voluntariamente do veículo mais poderoso na conformação e divulgação de imagens que estabeleciam modelos de aparência e de comportamento aos quais as mulheres não poderiam subtrair-se.

Em suas investigações sobre a condição feminina, a artista trabalha com uma temporalidade estendida. Mobiliza, de um lado, a memória quando se contrapõe aos estereótipos culturais sobre a feminilidade. Explora, de outro, o momento presente quando transforma o corpo num lugar de trânsito e de tensões inescapáveis, pondo em xeque visões cristalizadas. Como notou Tálisson Melo, Gretta “desdobra as imagens que fez de si mesma em uma série de repetições, um gesto obstinado que materializa uma crise, com questionamentos sobre a condição da mulher e os estereótipos da feminilidade que intentam formatar e limitar sua potência de vida” (MELO, 2022, s. p.). Nesse processo, a artista usa a fotografia de maneira peculiar, pois o que lhe interessa é chegar a “uma realidade irreal, [...] transformando-se em metáfora plástico-visual” (AULER, 1978, s. p.). Ao desnaturalizar a imagem fotográfica por meio de distorções, deformações, fragmentações e montagens, Gretta demonstra seu compromisso com a busca de uma visão nova da mulher, livre dos tantos preconceitos que pesaram sobre ela desde um passado primordial, embora tenha consciência de que a conquista da liberdade seja uma luta árdua e longa, como demonstram as expressões de desespero e dor das encenações fisionômicas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ÁLVARO, Egídio. "Gretta", in: *Gretta: desenhos*. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

AULER, Hugo. "No próprio nu, o ato de criação", in: *Gretta Sarfaty Grywacz*. Brasília: Galeria de Arte Vasp-Brasília, 1978.

BARTHES, Roland. "O rosto de Garbo", in: _____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 2ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

BECK, Olly. "Bad girl. Rebel girl". *The Rebel*, London, n. 6, verão 2009.

BOETTI, Anne-Marie. "Arti visive: L'arte del diario", in: FRAIRE, Manuela (org.). *Lessico politico delle donne*. Milano: Edizioni Gulliver, 1979, v. 6.

_____. "Arti visive: Introduzione", in: FRAIRE, Manuela (org.). *Lessico politico delle donne*. Milano: Edizioni Gulliver, 1979, v. 6.

BORDO, Susan. "A feminista como o Outro", in: *Estudos feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, 1º semestre 2020.

_____. "Anglo-American feminism, 'Women's Liberation' and the politics of the body", in: MCDOWELL, Linda; SHARP, Joanne P. (org.). *Space, gender, knowledge: feminist readings*. London-New York-Sidney-Auckland: Arnold, 1997.

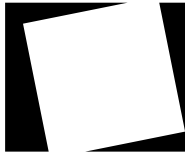
BUCI-GLUCKSMANN, Christine. "Les métamorphoses du féminin: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori", in: COUANET, Catherine; SOULAGES, François; TAMISIER, Marc (org.). *Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CORDEIRO, Luiza Helena Lobo; MOTA, Maria Dolores de Brito. "A 'queima de sutiãs' de 1968: relações entre corpo e roupa na construção de um acontecimento simbólico feminista", in: *Bilros*, Fortaleza, v. 6, n. 13, set.-dez. 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do rosto. Expressar e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Teorema, s.d.

COUTINHO, Wilson. "Imagens feministas", in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 12 set. 1980.

DE L'ÉCOTAIS, Emmanuelle. *Man Ray em Paris*. Trad. Contra Capa. Rio de Janeiro: Artepádua, 2019.

DIMAMBRO, Nadiesda. *Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero*. 2018. 220 f. il. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DI MARINO, Bruno. *Hard media: la pornografia nelle arti visive, nel cinema e nel web*. Monza: Johan & Levi, 2013.

DORFLES, Gillo. "Per Gretta", in: *Gretta Sarfaty*. Verano Brianza: Centro Culturale La Filanda, 1980.

_____. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*. 16ª edição. Milano: Feltrinelli, 2004.

"Entrevista com Gretta Sarfaty por Tálisson Melo" (2022). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BnqRf39O4Yc>>. Acesso em: 7 ago. 2022.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FARINA, Ferruccio. *Cartoline intime: sogni proibiti dei nostri nonni*. Milano: Rusconi, 1981.

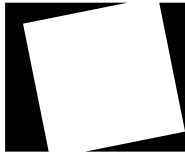
GRETTA (org.). *Auto-photos*. São Paulo: Massao Ohno, 1978.

GRETTA e BECHERONI. "[Sem título]". In: _____. *Modificazione e appropriamento di una identità autonoma*. Milano: Prearo, 1980.

JANUS (org.). *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973/1979*. Torino: Assessorato per la Cultura, 1980.

JONES, Amelia. *Body art/Performing the subject*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1998.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

KRÜSE, Olney. "Gretta: uma ascensão rapidíssima até a psicofoto ou psicopintura", in: *Gretta: desenhos*. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

LIPPARD, Lucy R. *From the center: feminist essays on women's art*. New York: Dutton, 1976.

LODA, Romana. *Gretta: Un tentativo de amor. A strive to love. Un tentativo di amore*. Brescia: Multimedia – Arte Contemporanea; Caracas: Centro de Arte Euro-Americano, 1981.

MANTEGAZZA, Paolo. *Dizionario delle cose belle*. Milano: Treves, 1892.

_____. *Fisiologia della donna*. 3ª edição. Milano: Treves, 1893, v. 1.

MELO, Tálisson. "Retransformações de Gretta Sarfaty". Disponível em: <<https://auroras.art.br/exhibitions/gretta-sarfaty>>. Acesso em: 8 ago. 2022.

MORAIS, Frederico. "As reminiscências evocativas de Gretta". *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 12 nov. 1979.

NOËL, Bernard. "Le toucher du regard", in: Centre National de la Photographie (org.). *Le nu*. Paris: Centre National de la Photographie, 1986.

PONTUAL, Roberto. "O corpo é a alma", in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 1 maio 1979.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.

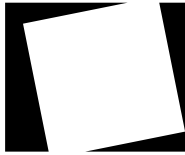
SARFATY, Gretta. "E-mail a Annateresa Fabris" (22 jul. 2022).

_____. "Gretta", in: *Gretta: auto-photos, série transformations, a woman's diary, evocative recollections, metamorphic recollections, gretta & becheroni*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980.

_____. (org.). *Auto-photos*. São Paulo: Central Galeria, 2021.

SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London-New York: Routledge, 1997.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

SICHEL, Berta. "Body works", in: *Gretta Sarfaty*. New York: Foster Goldstrom Gallery, 1993.

SOULAGES, François. "Photographie et corps politiques: du contemporain", in: COUANET, Catherine; SOULAGES, François; TAMISIER, Marc (org.). *Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. "'O vertiginoso relance'", in: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

STEINER, Wendy. *Venus in exile: the rejection of beauty in 20th century art*. New York-London-Toronto-Sydney-Singapore: The Free Press, 2001.

SUBRIZI, Carla. *Il corpo disperso dell'arte*. Roma: Lithos, 2000.

TRASK, Haunani-Kay. *Eros and power: the promise of feminist theory*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

TRIKI, Rachida. "L'image politique du corps: une stratégie de l'intime", in: COUANET, Catherine; SOULAGES, François; TAMISIER, Marc (org.). *Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck, 2007.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. 2018. 434 f. il. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VALÉRY, Paul. *A arte de pensar: ensaios filosóficos*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

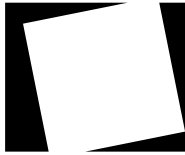
VAN GELDER, Lindsay. "The truth about bra-burners" (set-out. 1992). Disponível em: <grad-school.wayne.edu/news/the-truth-about-bra-burners.pdf>. Último acesso em: 16 jun. 2022.

VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté: le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*. Paris: Seuil, 2004.

WILLER, Cláudio. "Gretta", in: DORFLES, Gillo; WILLER, Cláudio. *Gretta: evocative recollections*. São Paulo: Massao Ohno, 1979.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. Waldéa Barcellos. 16ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

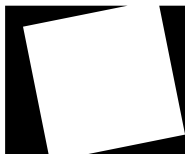
e-ISSN: 2179-8001

ANNATERESA FABRIS

Annateresa Fabris é professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É autora de inúmeros artigos e ensaios sobre a questão da fotografia nas artes visuais. Entre seus livros estão os títulos *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004; *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas*, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011; *A fotografia e a crise da modernidade*, Belo Horizonte: C/Arte, 2015 e *Fotografía y artes visuales*. México: Ediciones Ve.S.A., 2017.

Como citar: Fabris, A. (2023). Gretta Sarfaty e as imagens de si: a fotografia como instrumento político (1975-1980). *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136201>



Brincando com a autoimagem: os travestismos na fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970

Fooling around with the self-image: transvestisms in artists' photography in the 1960s and 1970s

Juliana Gisi Martins de Almeida

Universidade Federal do Paraná - UFPR

ORCID: 0000-0001-8396-8188

Resumo

Apresento aqui uma reflexão que deriva de estudos meus anteriores sobre a fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970, focando no que chamo de travestismo, procedimento em que a/o artista cria ficções do eu a partir de uma caracterização mais ou menos explícita. Experimentações com a autoimagem, distensões identitárias que, de alguma forma, produzem também subjetividades e tocam em questões significativas tanto do mundo social – gênero e sexualidade, familiares, referências artísticas ou teóricas, estereótipos sociais e culturais – quanto artísticas, como a desestabilização da figura do *artista gênio*, tema que dialoga com outros questionamentos do período na quebra de convenções.

Palavras-chaves

Fotografia. Artes visuais. Anos 1960/1970. Travestismo. Artista gênio.

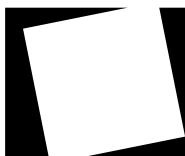
Abstract

I present here a reflection that derives from my previous studies on photography produced by artists in the 1960s and 1970s, focusing on what I call transvestism, a procedure in which the artist creates fictions of the self from a more or less explicit characterization. Self-image, identity distensions that, somehow, also fabricate subjectivities and touch on significant issues both in the social world – gender and sexuality, family members, artistic or theoretical references, social and cultural stereotypes – and artistic ones, such as the destabilization of the figure of the genius artist, a theme that dialogues with other questions of the period in the breaking of conventions.

Keywords

Photography. Visual Arts. 1960s and 1970s. Transvestism. Genius artist.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A fotografia produzida por artistas nos anos 1960 e 1970 me encanta já há alguns anos, foi assunto de minha tese de doutorado e, desde então, a cada vez que retorno para as imagens daquele momento, me lembro dos motivos que me fizeram olhar para elas. Assim, nesse artigo, revolvo novamente meu olhar, mas para pensar algo que passou muito rapidamente pelas minhas discussões/considerações naquele momento, provocando o início dessa reflexão que apresento aqui. Um tema que reverbera muito fortemente na produção mais recente e que teve nos anos 1960/1970 um espaço considerável nas produções de artistas diversos. Não necessariamente como projeto mais conhecido, o que torna essas fotografias ainda mais interessantes, mas como experimentações, movimentos especulativos, talvez, que problematizam diversas questões relacionadas à performatividade do eu – ou como vou nomear aqui: travestismos² –; mas, se focarmos em questões artísticas mais amplas, podemos entender que colocam em jogo um princípio fortemente combatido pelos artistas naquele momento³, o do gênio criador – a fonte sólida, una, sacralizada de onde brotam as *obras de arte* –, ao mesmo tempo em que se materializa em um jogo brincante com a autoimagem.

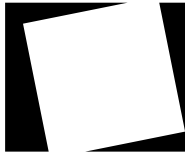
O travestismo como procedimento na fotografia aparece já desde seus primeiros anos com modelos anônimos e, desde então, habita esse campo como uma via subterrânea. Subterrânea pois desafia um princípio fundamental da fotografia de retrato:

o potencial de um retrato de invocar o modelo, e revelar a ‘verdade’ sobre ele ou ela, seja física ou psicológica. Na verdade [os travestismos] parecem declarar que todo o debate sobre a ‘semelhança’ (...) não é mais relevante – ou talvez, mais corretamente, que é explorável em modos que mudam o centro de interesse do modelo/assunto para

2 Aqui opto por utilizar a palavra travestismo para designar o procedimento de artistas que realizaram trabalhos alterando a autoimagem em diversos modos e com diferentes fins, mas entendo que esta palavra e suas derivações não são sem historicidade no contexto das discussões de gênero e identidade sexual, especificamente no Brasil. Agradeço a Francisco Mallmann por chamar minha atenção para este conteúdo e para a significância desta discussão, inclusive naquilo que se coloca no limite entre a arte e a vida, nas experimentações que envolvem contextos variados assim como entendimentos de gênero e arte que são múltiplos e estão em movimento e disputa.

3 Me refiro aqui aos textos escritos pelos artistas nos anos 1960 e 1970, objeto de estudo de meu doutorado, em que este tema é abordado e problematizado, dentre muitos outros, em meio a discussões teóricas, abordagens de trabalhos específicos, problematizações dos meios, do campo e etc. Em minha tese esse tema é trabalhado a partir da noção de autoria com o texto de Michel Foucault “O que é um autor?” (ALMEIDA, 2013).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o modo de representação. No lugar de revelar uma partícula unitária de identidade, essas fotografias disfarçam, dissolvem, multiplicam, contradizem. (ADES, 1992, p. 97, minha tradução).

Questionando esse princípio estrutural da categoria do retrato, travestismos diversos podem ser encontrados na história da fotografia. O que me interessa na tomada deste tema nos anos 1960/1970 é a projeção que tiveram no campo da arte, na produção de trabalhos em que artistas usaram a própria imagem em práticas que podiam ou não ter uma referência subjetiva, mas que projetavam o corpo da/o artista como objeto privilegiado de experimentações. Ao olharmos para estes trabalhos podemos nos questionar em que medida os conteúdos propalados pelas fotografias sugerem investigações mais pessoais ou a simples utilização do próprio corpo como suporte. De qualquer forma, a desmistificação da figura da/o artista, uma zombaria sutil e subliminar dessa personagem tão cultuada em anos anteriores, é uma marca forte daquele momento histórico⁴, dentro de um espectro artístico em que tudo pode, ou, como diria Thierry de Duve, que obedece ao imperativo categórico da arte moderna:

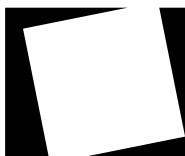
Faça o que quiser, sim, faça o que quiser livremente, mas faça-o de modo a transmitir, através da máxima que você dá a si mesmo, o sentimento de que obedece a uma injunção que recebeu, e que é essa injunção que o obriga a querer que sua máxima se torne uma lei universal. (DUVE, 1999, p. 353, minha tradução).

Esse princípio pós-duchampiano⁵ nos ajuda a compreender a múltipla produção dos anos 1960/1970: arte conceitual, *body art*, *earth art*, performance, *site specific* e etc., modalidades que eclodiram quase todas de uma vez, estilizando um campo até então estruturado pelas categorias mais clássica das artes visuais (pintura, escultura, gravura, assim com a noção de *obra* perene e atemporal e o gênio criador, entre outros). A quebra com convenções foi uma tônica daqueles anos e demonstra uma atitude política ampla que se dirige para âmbitos diversos do campo, ou como coloca Lucy Lippard referindo-se à 1968:

4 “Um período desafiador, pois marcado por um ativo questionamento da autoridade em âmbitos diversos, nas manifestações da Contra-Cultura ou em contraposição à Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, entre outros movimentos sociais que reivindicavam transformações em diferentes instâncias.” (ALMEIDA, 2013, p. 56). Uma discussão interessante sobre este período histórico é desenvolvida por Mike Kelley no artigo “Cross Gender / Cross Genre” (KELLEY, 2000).

5 Pós-Duchampiano em mais de um sentido, se lembrarmos dos retratos de Marcel Duchamp como *Rose Selavy* ou na embalagem do perfume *Belle Haleine, eau de toilette*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Está claro que hoje em dia, até a arte, existe como parte de uma situação política. O que não quer dizer que a arte tem de ser vista em termos políticos ou ser explicitamente engajada, mas a maneira como os artistas tratam sua arte, onde eles a fazem, as chances que se tem de fazê-la, como ela será veiculada e para quem – é tudo parte de um estilo de vida e de uma situação política. (LIPPARD, 2001, p. 8, minha tradução)

Essa explosão abriu radicalmente as possibilidades do campo e, nesse sentido, debruçarmo-nos sobre essas experimentações tem se mostrado um caminho muito interessante para olhar para o que se faz hoje. Pois entendo que muitas das aberturas que foram propostas nos anos 1960/1970 se estabeleceram mais fortemente a partir das décadas de 1990 e 2000 em diante, tendo em vista que nos anos 1980 houve algo como uma recusa da produção das décadas imediatamente anteriores (BUCHLOH, 1990).

Entendo⁶ que a fotografia foi uma estratégia escolhida por muitos artistas naqueles anos de 1960/1970 para problematizar vários destes elementos clássicos e tradicionais, colocando em xeque a necessidade da habilidade manual para a formação da matéria em obras de arte feitas para a contemplação, que derivavam da genialidade de artistas que traziam a marca do dom divino.

Para entender a noção de gênio na arte e sua significância estrutural para o campo da arte, é preciso pensar rapidamente como esta noção se formou, e Jean-Marie Schaeffer (1992) nos ajuda nesse sentido com o que ele chama de Teoria Especulativa da Arte. Para o autor, estabeleceu-se na filosofia do século dezanove uma crise na sua tarefa de responder pelo saber ontológico, a filosofia não podia mais responder por “o que é o ser”, porque sua linguagem não era divina o suficiente para alcançar o Absoluto, e algo precisava preencher esse vazio. Mas a arte, enquanto saber extático, sim: o gênio inspirado, tocado por Deus, podia exprimir o que é o ser, pois, via seu dom, teria acesso a essa realidade escondida às outras pessoas. Nesse sentido, a investigação sobre o que é arte é tão importante naquele momento: se ela vai dizer o que é o ser, não pode ser qualquer coisa, tem que ser algo perfeito e verdadeiro e bom, que se forma pelo acesso a essa outra realidade – a supra realidade divina –, dentro de um princípio do neoplatonismo. À arte é dada a função de devolver o

6 Esta é a minha tese em meu trabalho de doutorado, uma discussão sobre a fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970, escolhida como estratégia para desviar do “artístico” e junto com ele de várias outras das categorias citadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

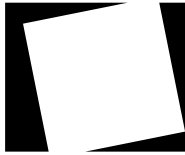
fantástico à vida desencantada pela filosofia, um retorno ao divino, um saber tocado apenas por escolhidos, que, através da inspiração provocada pelo êxtase, ganham poder divinatório, função já anteriormente tida de profeta, um canal imperfeito (artista) de presentificação de conteúdos divinos – esses sim perfeitos. A arte é escolhida como o âmbito a partir do qual a verdade do que é o ser poderia ser extraída, uma via para a vida autêntica, não dessacralizada e não alienada (SCHAEFFER, 1992, p.21); resolvendo a crise da filosofia, mas nunca dispensando-a.

Repitamos: é também porque as obras (e as artes) são redutíveis à Arte que esta última pode ser uma revelação ontológica; a definição de Arte como apresentação da ontoteologia implica a redução das obras (e das artes) à teoria especulativa da Arte. (SCHAEFFER, 1992, p.23, minha tradução).

Dessa proposição podemos derivar o papel do artista, o ser que desempenharia a função de produzir objetos a partir dos quais a filosofia – os filósofos – elaboraria estas verdades, um canal imperfeito que produz objetos perfeitos. Essa elaboração é formulada na noção de *regras da arte*⁷, princípios gerais extraídos das grandes obras de arte e que teriam também a função de ser o parâmetro através do qual uma obra de arte é julgada.

O dom divino, que define o Gênio, seria algo que acontece ao acaso, os seres humanos não têm controle sobre quem recebe ou deixa de receber este presente, pois não é o artista-gênio que é perfeito, mas sim aquilo que ele produz sob o efeito da inspiração – esse acesso súbito a conteúdos de outra forma totalmente vedados aos seres humanos. “Uma obra genial será então uma obra na qual a natureza do sujeito (o talento) dá as regras da arte.” (SCHAEFFER, 1992, p. 55, minha tradução) Para a Teoria Especulativa da Arte, segundo Schaeffer, o gênio é incapaz de fundar racionalmente e/ou voluntariamente as regras da arte, já que estas são fundadas na natureza, elas são passadas passivamente por ele e não elaboradas ativamente, evitando-se, assim, uma determinação conceitual das regras. As regras são descobertas pelos receptores da obra, pois, elas estão no objeto produzido, assim se forma a exemplaridade das obras geniais; mas essa leitura é interdita ao gênio, ele não consegue depreender as regras de sua própria criação, provocando a necessidade dos filósofos para fazer essa descoberta. “... a obra genial é uma obra autônoma que, como a beleza natural, dá prazer por sua forma somente,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

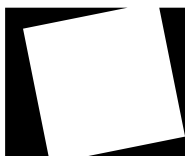
sem que o caráter esteticamente atraente dela pudesse ser reportado a um fim conceitualmente determinado." (SCHAEFFER, 1992, p.57, minha tradução). Para o autor, a teoria do gênio é introduzida para corrigir a posição inicial, apresentada por Kant, e reduzir o campo das belas artes à estética pura, abolindo a distinção entre belo natural e artificial, entre estética pura e teoria das belas artes. Existe uma esfera única, a esfera estética, que inclui o domínio das belas artes identificadas ao gênio. O belo artificial não seria senão um dos aspectos do belo natural. (SCHAEFFER, 1992, p.63)

Charles Baudelaire fala apaixonadamente dessa figura atormentada em "O pintor da vida moderna", livro paradigmático para entender a dimensão dessa abordagem de Schaeffer, publicado originalmente em 1863:

Não! Poucos homens são dotados da faculdade de ver; e existem menos ainda que possuam o poder de exprimir. Agora, na hora em que os outros dormem, estará debruçado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que pousava há pouco sobre as coisas, aplicando-se com seu lápis, a sua pena, o seu pincel, fazendo respingar a água do copo até ao tecto [*sic.*], limpando a caneta à camisa, apressado, violento, activo [*sic.*], como se receasse que as imagens lhe escapem, discutindo, mesmo a sós, aos encontrões consigo mesmo. E as coisas renascem sobre o papel, naturais e mais que naturais, belas e mais que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria acabou de ser extraída da natureza. Todos os materiais com que a alma se entupiu diferenciam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada, que é o resultado de uma percepção *infantil*, quer dizer, de uma percepção aguda, mágica à força de ingenuidade! (BAUDELAIRE, 1993, p. 20, ênfase do autor)

O artista genial, uma figura inventada, mas não por isso menos poderosa na estruturação do saber artístico, é evocado com frequência nas narrativas históricas da arte e, não somente nos círculos acadêmicos, vide *Gênios da Pintura*. Pessoa especial que produz objetos especiais, o gênio incompreendido, o artista indomável, normalmente no masculino, que preenche com romantismo muito da precariedade estrutural do campo (como no mito do artista genial que é "descoberto" somente após a morte e, por isso, vive uma vida de pobreza e isolamento como Vincent van Gogh, por exemplo). Talvez, historicamente, o nosso último artista a vestir profundamente essa personagem tenha sido Jackson Pollock com seu fim trágico, ou, pelo menos, na narrativa de sua trajetória. O que nos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

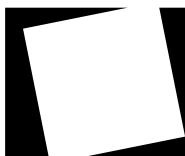
faz retornar aos anos 1960 e à recusa a esta figura, às teorias de Beuys da generalidade da criatividade, aos 15 minutos de fama de Warhol, aos trabalhos de arte encomendados na indústria pelos minimalistas, ao que hoje chamamos de arte conceitual e às brincadeiras com a autoimagem. Projetos de desestabilização de qualidades diversas que compõem essa personagem e das implicações de sua persistência para o apartamento entre artista e público: pessoas especiais *versus* pessoas não especiais.

Nesse sentido, para explorar dispositivos de desestruturação de convenções, acionados nos anos 1960/1970, podemos iniciar dialogando com Company sobre o papel que o estúdio passa a ocupar nesse momento, como uma arena de experimentações, um lugar em que a ficção pode ser explorada, inclusive no que se refere ao eu da/o artista:

[Nos anos 1970, vários artistas] experimentaram de diferentes formas com a ideia do eu como algo desempenhado [performed] no lugar de revelado [...]. O estúdio podia ser usado para retrabalhar ideias mainstream do corpo e da subjetividade. Se era tradicionalmente um espaço reservado do resto da sociedade, então poderia ser um lugar a partir do qual olhar de soslaio para ela, questionar sua pretensão e sugerir alternativas. Assim, o estúdio deixou de ser um refúgio para ser um espaço de vanguarda, onde um engajamento real com o mundo social não precisava significar uma imersão obviamente realista nele. Construir no lugar de “tirar” fotografias também poderia abrir produtores e leitores para uma consideração de perto da construção do sentido – imagens de estúdio são desenvolvidas do nada e então, para artista e observador, tudo se torna um signo ativo dentro da totalidade da imagem. [...] A fotografia permitiu que o público entrasse no estúdio metaforicamente, não tanto para ver trabalhos de arte sendo feitos, como com Pollock, mas para ver as atividades de estúdio como arte. Uma vez que isso era possível os artistas não precisavam necessariamente ser produtores de objetos permanentes. Eles podiam ser produtores ou fazedores de coisas para serem fotografadas. (COMPANY In: ALMEIDA, 2013, p. 231-2, ênfase do autor)

A efemeridade investida nas práticas artísticas que está implícita nessa elaboração de Company sobre o estúdio, fala muito dessa perspectiva da mutabilidade e multiplicidade do eu que aparece nos trabalhos que serão aqui discutidos. Experimentações com a aparência que reverberam na abertura da autoconstrução, da maleabilidade dessa matéria que é a subjetividade. E, ainda, uma transição desse espaço privado, que viabiliza experimentos, para a esfera pública, atingindo outros lugares discursivos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

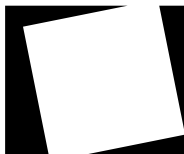
Com essa discussão em mente, podemos começar a olhar para alguns trabalhos de artistas em que o travestismo aparece. Mas, antes de entrarmos nessa produção dos anos 1960/1970, pode ser interessante olhar para projetos mais recentes, já em um contexto em que não causa mais muito frisson – porque acomodado em uma tradição⁸ –, e que podem nos dar a dimensão do sentido em que aquelas experimentações se estabeleceram no campo da arte.

Iniciamos pelo trabalho de Martine Gutierrez⁹, uma artista trans norteamericana cujo trabalho mais conhecido, *Indigenous Woman* de 2018, é uma publicação de 146 páginas que mimetiza uma revista de moda, em que ela aparece, nos créditos, como responsável por todas as funções da revista: modelo, diretora de arte, designer, cabelereira, maquiadora, fotógrafa, editora etc. Na *Carta da Editora*, escrita por ela, lê-se que a revista celebra “A herança maya indígena, a navegação indigenista contemporânea e a autoimagem sempre em evolução” (MARTINEZ, 2018, minha tradução).

8 “O que é essa tradição se não a genealogia por meio da qual o nome “arte” foi transmitido e deslocado das obras do passado para aquelas da vanguarda, quando passou de uma era em que significava beleza, talvez, ou perfeição na sensibilidade, ou excelência na habilidade, para uma era em que ao mesmo tempo se acreditava, desejava e temia que significasse absoluta indeterminação de sentido e sua abertura polimórfica ao nonsense? É a vanguarda como tradição traída e traição transmitida; é o consenso como impossível; é arte como não-arte e não-arte como arte. E assim, não há melhor nome para isso do que arte, arte em geral. Esta jurisprudência paradoxal leva-nos a reconhecer, e a julgar, que a vanguarda não é somente uma tradição, mas a continuação da tradição tout court.” (DUVE, 1999, p. 73, minha tradução, ênfase no original)

9 Martine Gutierrez é artista visual, nascida nos Estados Unidos da América, trabalha com fotografia, vídeo, performance.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

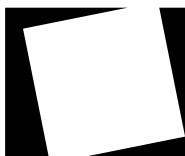
e-ISSN: 2179-8001



FIG. 01:
Martine Gutierrez
(1989-) *Indigenous
Woman*, capa;
Demon "Eater of Filth"
Tlazolteotl; *Demon
of Lust Chin* (linha
superior); *imagens da
série Body En Thrall*
(linha inferior), 2018

Ao olharmos para algumas das páginas da revista, percebemos que a artista aparece em todas as fotografias. Na série dos Deuses e Divindades maya e asteca, travestida com vestimentas e acessórios que reinterpretam as representações dessas divindades, afirma a tradição de sua ascendência evocando entidades cultuadas na América Central antes da chegada dos colonizadores, mas cria uma visualidade afinada com a linguagem das revistas de moda, com todo o glamour e exuberância de um editorial de moda, tanto na composição das cores da indumentária da modelo – no caso, ela própria – contra o fundo, quanto na sua corporeidade e pose. A beleza das imagens vibrantemente coloridas, com a modelo centralizada, o olhar fixo no espectador, nos implica e seduz em uma demora para desvendar a imagem, para ler todos os seus elementos. O travestimento da artista nessas entidades tradicionais, dentro de uma revista que se chama *Mulher Indígena*, produz subjetividade, ou

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

melhor, concretiza uma dimensão da sua subjetividade na incorporação dessas potências, dos conteúdos que são significados culturalmente por essas divindades. Ela assume algumas das qualidades dessas entidades na medida em que se apresenta *como* elas, tem um rastro dessa magia que permanece ou contamina ou, ainda, que ela acessa nesse jogo do faz de conta.

O que acredito acontecer em todas as experiências de travestismos: ao assumir a aparência de um outro – seja uma pessoa existente ou não – uma dimensão subjetiva específica se manifesta e, depois desse acontecimento, isso é agregado de alguma forma, um resquício dessa vivência permanece. A formalização de diferentes aparências dá vazão a diferentes conteúdos subjetivos.

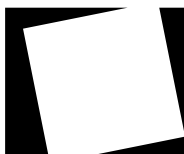
Já no trabalho *Body En Thrall*, cuja tradução literal seria corpo escravizado – mas que sonoramente produz um outro significado, pois a palavra *enthral* pode ser traduzida por encantar –, a artista aparece em diversas fotografias em preto e branco, em sua maioria, interagindo com manequins que fazem o papel de outros modelos no editorial com quem ela contracenava. Aqui o travestismo é mais sutil e, talvez, o conteúdo mais evidente se estabeleça no jogo entre as imagens e o título do trabalho que acaba por remeter a discussões sobre padrão de beleza, interações amorosas, papéis de gênero e sexualidade.

Outra artista que tem um trabalho em que o travestismo é muito importante é Nikki S. Lee¹⁰, especialmente em sua série *Projects 1997-2001*¹¹, em que ela habita diferentes grupos sociais, travestindo-se a partir dos códigos identitários desses grupos e é registrada por uma câmera automática, normalmente por uma das pessoas que fazem parte do grupo ou um passante, interagindo com essas pessoas e vivendo as atividades do grupo.

10 Nikki Seung-hee Lee é artista visual, Sul-coreana, trabalha com fotografia e filme.

11 Esta série da artista gerou polêmica nos últimos anos, quando foi acusada de apropriação cultural. As opiniões são polarizadas na medida em que os argumentos variam dependendo da abordagem do/a autor/a. As complexas problematizações do trabalho emergem a partir do cruzamento entre sua origem (e as noções de identidade que advêm de sua cultura asiática), sua proposição artística no conjunto dos vários projetos, em choque com discussões que interrogam o colonialismo ocidental. Como bem explorado no artigo de Wendy Vogel (2020), na revista *Art in America*, que apresenta vários destes argumentos e posicionamentos de teóricos, críticos e pessoas dos movimentos sociais implicados por essa contenda. Agradeço a Ronie Rodrigues por chamar minha atenção para a importância dessa questão.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

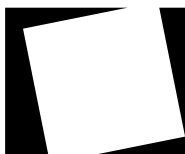


Nesse trabalho em que a artista deriva ideias de eus possíveis, metamorfoseando-se investigativamente a partir de códigos sociais, imerge em subculturas a ponto de confundir-se visual e performaticamente com seus integrantes; coloca em questão, radicalmente, a noção de unicidade do eu: da essência da individualidade que, em um movimento de dentro para fora, seria transmitida para o mundo, dos conteúdos internos que transpirariam como suor conformando a pele, o comportamento, os traços, a aparência. “Essencialmente a vida em si é uma performance. Quando trocamos de roupa ou alteramos nossa aparência, o ato real é de transformação de nosso modo de expressão – a expressão exterior de nossa psique.” (LEE, Nikki S., 2022, minha tradução)

FIG. 02:
Nikki Lee (1970-)
Projects, fotografia,
1997-2001; *The
Hispanic Project*, 2001;
*The Exotic Dancer
Project*, 2000 (linha
superior); *The Tourist
Project*, 1997; *The
Yuppie Project*, 1998
(linha inferior)

Nesses projetos a artista tem um período prévio de preparação, de estudo da subcultura, de aproximação e compreensão dos modos, traços, comportamento, linguagem corporal, valores, gostos culturais de música e passatempos, códigos de vestimenta, e etc. antes de se apresentar e interagir com as pessoas. É um mergulho pontual e muito bem planejado, que pode durar semanas ou meses. Não está claro o quanto ela revela do seu projeto artístico, mas aparentemente ela se apresenta como artista e, a partir daí, passa a conviver com as pessoas, antes de pedir para que a fotografia seja tirada.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

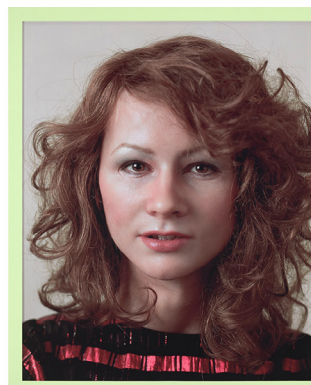
Assim como Gillian Wearing¹², que faz uma trajetória quase inversa à de Nikki S. Lee em sua série *Album*, de 2003, em que a artista se traveste de diversos membros de sua família, evocando outras questões relacionadas à individualidade, à familiaridade, à hereditariedade, à alteridade; multiplicando suas faces como as de um poliedro. Colocando-se *como* a irmã, *como* o irmão ou a mãe, o pai, dentre outros membros da família, Gillian Wearing arremeda seus parentes num gesto que poderia ser um *trompe l'oeil*.



Self Portrait as my Father Brian Wearing from the series *Album*, 2003



Self Portrait as my Mother Jean Gregory from the series *Album*, 2003



Self Portrait as my Sister Jane Wearing from the series *Album*, 2003



Self Portrait as my Brother Richard Wearing from the series *Album*, 2003

Ao olhar para essas fotografias, temos dificuldade de encontrar Gillian Wearing nesses personagens, a similaridade entre a mãe e a irmã desaparecem no pai e no irmão em uma trucagem de maquiagem impecável. O esforço para desaparecer sob a aparência de seus familiares, de alguma forma, remete ao virtuosismo da pintura clássica, o grande desejo que funda o projeto renascentista: capturar e registrar as coisas tal qual se apresentam aos nossos olhos, com a habilidade extraordinária de copiar uma aparência, um exercício de naturalismo que visa uma objetividade que faz desaparecer até mesmo a mão do pintor. Enganar os olhos, criar uma lacuna de dúvida entre a representação e a realidade, uma intercambialidade entre as duas. Para este trabalho Gillian Wearing encomenda de especialistas, formados pelo Museu de cera Madame Tussauds de Londres, máscaras de silicone de cada um de seus familiares para tirar as fotografias, conectando este com outros trabalhos seus em que ela utiliza máscaras – em si mesma ou oferecendo-as a pessoas que participam de seus projetos. A máscara cria, literalmente,

FIG. 03:
Gillian Wearing (1963-),
Série *Álbum*, fotografia,
2003

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

uma película entre o sujeito e o mundo externo, uma camada protetora ou uma interface diferente que viabiliza vivências de outras ordens. A utilização de máscaras em diversas culturas e práticas artísticas tem a função de possibilitar a uma pessoa entrar em um personagem, seja em festas populares, ritos religiosos, espetáculos teatrais, substituindo-se, de certa forma, por esse outro e atuando a partir de suas características. O jogo dramático possibilita essa transição sem anúncio, a própria máscara estabelece o limite entre a ficção e a realidade pela sua própria existência.

Com estes trabalhos mais recentes em que as artistas investigam a autoimagem em direções diversas e com discussões muito particulares, podemos pensar num colapso anacrônico de aproximação entre estas produções e aquelas dos anos 1960/1970.

O trabalho de Michel Journiac¹³ de 1972, *Homenagem a Freud – declaração crítica de uma mitologia travesti*, levanta questões que dialogam com o trabalho da Gillian Wearing, mas a estrutura do trabalho aponta para outros lugares, ele é muito mais incisivo na genealogia e na descendência direta do pai e da mãe, figuras primordiais na constituição freudiana de família. Ao apresentar as imagens de referência, nos dá termos de comparação, tanto para semelhanças como para diferenças, em um travestismo mais evidente, já que ele não se apaga totalmente nesse procedimento de assumir as imagens de pai e mãe. Continuamos vendo Michel nas fotografias, assim como vemos a peruca, os acessórios, as feições do rosto que variam levemente. A descoberta de Michel sob as imagens de pai e mãe abre um espaço de humor, de brincadeira, mas também de experimentação com a ideia de construção identitária, de hereditariedade, de variabilidade, e também de origem. Como se ele deslocasse a noção de indivíduo e se ramificasse a partir dessa constituição: não sou simplesmente uma junção desses dois, sou esse e sou essa, e não sou nenhum dos dois.

Se ver *como* pai e *como* mãe aqui parece construir um lugar de aproximação com as figuras materna e paterna, uma verificação das propriedades e qualidades desses dois seres, fazer-se a pele deles, colocar-se à prova entre reconhecimento e estranhamento. Um jogo sobre a constituição genética de metade daqui e metade de lá, mas

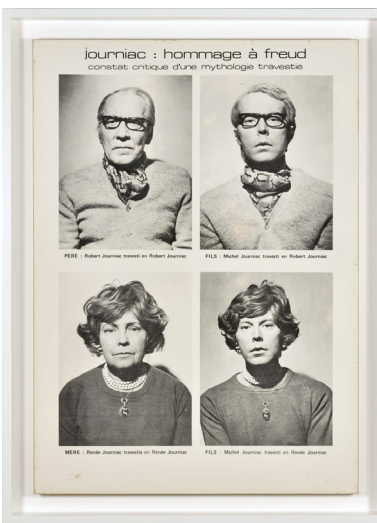
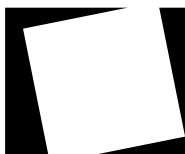


FIG. 04:
Michel Journiac (1935-
1995), *Homenagem a
Freud – declaração
crítica de uma mitologia
travesti*, fotografia,
79x55cm, 1972

13 Michel Journiac foi artista visual, nascido em Paris, um dos fundadores do movimento l'Art Corporel nos anos 1960, trabalhava usando o corpo como material em performances que registrava com fotografia e vídeo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

também de canalização desses conteúdos mais sutis que a dinâmica familiar muitas vezes impõe de identificação entre filhos/as e pais: quais semelhanças e quais diferenças são apontadas por outros ou vividas e reconhecidas por nós. Esse conteúdo impalpável e concreto ao mesmo tempo.

Em sequência a esta questão posta pelo trabalho de Michel Journiac, podemos nos voltar para o trabalho de Giorgio Ciam¹⁴, que nos apresenta um outro lugar para pensarmos a constituição de um eu policomposto, dentro de uma análise combinatória.¹⁵

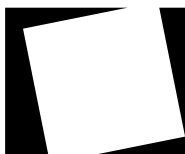


14 Giorgio Ciam foi artista visual, nascido na Itália, membro do movimento internacional de Body Art, trabalhava principalmente com performance e fotografia, mas também com colagem, desenho, pintura e escultura.

15 De acordo com as palavras do próprio artista: “Dezesseis telas: uma tem a reprodução fotográfica do meu rosto, as outras quinze, nas quais minha imagem foi impressa, reproduzem uma série de rostos expressivos para mim: Fontana, Duchamp, Pistoletto, um assassino típico, etc.. Grosso modo, minha intervenção consistiu em remover aquelas partes do meu rosto que não eram comuns ao indivíduo selecionado. As únicas constantes são os olhos e o queixo com a cicatriz, em torno dos quais a operação de desenho/pintura definiu a si mesma. Eu usei cor e lápis para obter as imagens que me interessavam. As telas devem ser vistas em sucessão e não separadamente, para estabelecer uma comparação contínua com a unidade de medida.” Giorgio Ciam. *Attempt to Enrich Ciam's Personality*, 1972. In: VERGINE, 2000, p. 81. [Minha tradução In: ALMEIDA, 2013, p. 236-7]

FIG. 05:
Giorgio Ciam (1941-1996), *Tentativas de enriquecer a personalidade de Ciam*, fotografia aplicada a uma tela, grafite, tinta a óleo, 1976

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

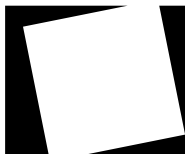
As telas que compõem o trabalho remetem às fotografias de identidade, os retratos 3x4 que servem de referente para nossa vida civil

Suas telas partem de um mesmo autorretrato fotográfico que sofre intervenções gráficas na modulação de seu rosto transformado em figuras significativas, nem todas imediatamente reconhecíveis. O ponto de referência – a primeira imagem não adulterada – estabelece um parâmetro de comparação, como um grau zero das experimentações. O rosto é aqui o lugar de manifestação da personalidade cujo enriquecimento progressivo ou intermitente (já que a cada tela é uma nova personalidade que se efetiva a partir daquele grau zero) ressignifica o eu do artista. O título é fundamental para a determinação deste sentido, nas tentativas de enriquecer a personalidade de Ciam; é ele que determina a relação que se pode estabelecer entre as imagens e marca um centro em torno do qual os vários acréscimos de personalidade gravitam. A palavra tentativas é importante neste contexto, pois marca não somente a ideia de experimentação, como também um movimento cíclico de enriquecimento: a cada nova tela algo pode ser agregado à personalidade do artista. O humor deadpan¹⁶, [...] perpassa a produção de Ciam, incluindo um elemento melancólico no que tange à subjetivação; a tentativa de enriquecimento da personalidade sugere ironicamente uma insuficiência ou pobreza. (ALMEIDA, 2013, p. 237-8).

Nas modulações faciais de Ciam, podemos reconhecer personalidades como Beuys, Duchamp, Nietzsche, Karl Marx talvez, dentre outros (que deixo para vocês descobrirem). O que coloca este trabalho em relação

16 “Deadpan é literalmente definido como uma cara anódina ou sem emoção; a palavra “pan” é uma gíria para rosto na América [do Norte] do século dezenove. Tradicionalmente, é considerado um modo de endereçamento retórico, usado em discursos, palestras públicas e comédia, no qual o humor é apresentado sem mudança de emoção ou expressão facial, geralmente enquanto se fala em um tom monótono. Também sugere um tipo de “arte sem arte” em seu modo seco e direto de apresentação. Este tipo de humor tem sido principalmente associado à cultura Anglo-Americana. O termo mesmo não parece ter entrado em nosso léxico [anglófono] como um advérbio ou um adjetivo de uma só palavra para efeitos de humor seco até o século vinte. Em fotografia, é usado para sugerir um modo de apresentação “pragmática”, uma abordagem da apresentação fotográfica que é desprovida de emoção subjetiva ou afeto. [...] Fotografia deadpan é frequentemente usada como uma forma abreviada para sugerir um distanciamento irônico de, e um comentário crítico sobre, assuntos de habilidade artística e das tradições da fotografia artística expressiva ou fotografia documentária “comprometida” (me adiantando um pouco, eu diria que o deadpan não é fundamentalmente irônico de forma alguma). A abordagem deadpan, então, é um modo de fotografia que parece distanciado emocionalmente ou “neutro” no sentido em que não faz julgamentos definitivos e, portanto, tende a enfatizar o que pode ser chamado de condição “evidencial”. VINEGAR, Aron. Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography. In: COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret (Eds.). *Photography after Conceptual Art*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010, p. 30. [Minha tradução, ênfase no original] In: ALMEIDA, 2013, p. 126.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

com o de Journiac por diferença: Ciam não está preocupado com o lugar genético ou psicológico de constituição do eu, ele está olhando para uma autoconstrução por escolhas de descendência, não a dada pelo nascimento, mas aquela da pesquisa, a constelação de afinidades teóricas e artísticas que nos fazem. Ao travestir-se de personalidades significativas, o artista se encontra – ou se procura? – na identificação forjada com aqueles de quem ele parece querer algo ou, mais do que isso, ele se contamina de cada um deles e expõe publicamente essas escolhas.

O que é interessante neste trabalho é que o artista não se traveste fisicamente de cada um desses personagens, ele produz esse travestismo sobre a fotografia, um gesto muito diferente de todos os outros que vimos até aqui. Ele trabalha sobre a sua imagem, sobre seu retrato, ajustando-se ao rosto do outro: retirando elementos, apagando, ou acrescentando, desenhando/pintando. Um outro modo de olhar-se, não na corporeidade dos trejeitos, acessórios, perucas, adereços, vestimentas que caracterizam o personagem, mas no lugar mais mental e visual do registro, diretamente na imagem, fora do corpo.

Para além dessas proposições mais direcionadas, com imagens de referência, existe uma gama de trabalhos em que a/o artista simplesmente brinca com sua imagem, com seu rosto ou seu corpo, plasticamente, como se fosse argila, esculpindo outras feições possíveis, modelando-se, como faz Ana Mendieta¹⁷ no trabalho *Sem título (Transplante de Pelo Facial)* de 1972.



FIG. 06:
Ana Mendieta (1948-
1985), *Untitled (Facial
Hair Transplant)*, 1972

17 Ana Mendieta foi artista visual, nascida em Cuba, trabalhava principalmente com performance, fotografia, escultura, pintura e vídeo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

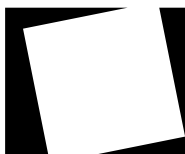
e-ISSN: 2179-8001

Construir o registro tendo o universo ficcional como horizonte é atuar na cesura da imagem fotográfica, no espaço invisível e paralelo em que a manipulação e a montagem expandem o vocabulário da fotografia. A teatralidade e a narrativa são trazidas para a prática na produção ficcional da distensão da imagem do eu, da construção de cenas ou da manipulação do dispositivo fotográfico. A temporalidade própria da ficção provoca uma apreensão das imagens diferente das fotografias de simples registro: a imagem deve ser desvendada, inclusive nas trucagens mais aparentes. (ALMEIDA, 2013)

Nesse trabalho de Ana Mendieta, temos o registro de uma performance realizada em conjunto com seu colega Morty Sklar, em que ele retira partes de sua barba enquanto ela as cola em seu rosto, absorvendo um marcador de masculinidade. Mas essa absorção acontece progressivamente nas imagens que compõem o trabalho: não temos apenas uma fotografia em que a artista está de barba e ponto. Aqui temos acesso ao processo de trabalho, os passos que levaram a esta imagem final, e isso é muito importante, pois o trabalho que recebemos é uma composição de quadros que mostram cada uma destas etapas, de onde podemos derivar que todas elas são significativas. Os três primeiros retratos da linha superior dão sentido para as outras fotografias em que não é possível discernir exatamente o que está acontecendo. Nesse sentido, ao olharmos para todo o conjunto de fotografias, juntamente com o título do trabalho, e ordenarmos mentalmente a sequência e significado das imagens, percebemos que o transplante de barba de uma pessoa para outra se torna o âmbito privilegiado em que o trabalho acontece, e não apenas no retrato da artista de barba. O foco no processo de construção, no gesto que aplica sobre o rosto da artista esse marcador de masculinidade, enfatiza o vira-a-ser, a abertura para possíveis mais do que um estado determinado ou outro. A artificialização do rosto masculino sugere que o masculino é tanto uma construção quanto o feminino – tema que já estava sendo amplamente debatido pelas feministas naqueles anos (assim como pelas drag kings nos dias de hoje). Torna-se homem assim como torna-se mulher. As fotografias de frente e de perfil da artista com a barba postiça aplicada, como nas fotos de ficha criminal, são demonstrativas, só afirmam.

Se relacionarmos este com outros trabalhos de Ana Mendieta, especialmente aqueles que ela intitula *Sem título (variações cosméticas faciais)*, percebemos que há uma constante que permeia sua poética, exercícios de alteração de marcadores estéticos: cores e cortes de cabelo,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

dados pela substituição de perucas, posições do rosto que alteram seu desenho, expressões faciais levemente diferentes, fotos em que seu rosto é comprimido contra um vidro produzindo variações.

Uma reflexão sobre procedimentos estéticos disponíveis, mas prioritariamente realizados por mulheres, e que estavam sendo colocados em evidência por algumas artistas como Annette Messenger com *Les Tortures Volontaires* de 1972, ou *Starification Object Series* de Hannah Wilke¹⁸ de 1974.

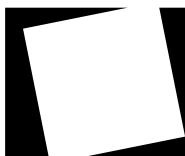


A busca infinita pela beleza, realizada através de procedimentos que podem mesmo ser entendidos como torturas voluntárias, em contraste com a brincadeira com a autoimagem dessas artistas, demonstra claramente a inutilidade e insaciabilidade desse universo dos ideais de beleza e, ao mesmo tempo, a indiferenciação entre esse ou aquele resultado. O ridículo e o humor que podemos depreender das imagens produzidas pelas artistas falam de outras ficções, não das que habitam o campo da arte, mas daquelas que habitam o mundo em comum, aquelas produzidas por todas as pessoas no estabelecimento de seus eus possíveis, seus eus sociais, seus melhores – ou piores – eus. Escancaram uma percepção de que não há um eu somente, mas projetos de eus que se desdobram nas aparências e nos espaços discursivos a que se dirigem.

FIG. 07:
Hannah Wilke
(1940-1993), SOS -
Starification Object
Series, 1974

18 Hannah Wilke (Arlene Hannah Butter) foi artista visual, nascida nos Estados Unidos da América, trabalhava com performance, pintura, escultura, fotografia e vídeo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Ana Mendieta, que tem vários trabalhos em que utiliza o próprio corpo como suporte, atua, nesse trabalho, exatamente no lugar em que a aparência é colocada em evidência: toda plasticidade que tem uma fisionomia para ser conformada de acordo com diferentes *tipos*. Mas aqui, o objetivo não é atingir tal ou qual ideal de beleza estabelecido e propagado pelos meios de comunicação e sim distender essas possibilidades de modulação, fugindo exatamente desses padrões. O *cross-dressing* – tipo de travestismo definido pela adoção de marcadores sociais de gênero, diferente daquele com o qual a pessoa se identifica – que vemos nesse trabalho, evoca uma série de discussões identitárias que estavam em pauta naquele momento histórico (e continuam) e que, de várias formas, propõe um distanciamento afirmativo do *adequado* socialmente estabelecido, mas que, por isso mesmo, coloca essa *adequação* em destaque.

Nesse mesmo caminho, podemos olhar para o trabalho de Hannah Wilke *SOS Starification Object Series*, um título difícil de traduzir, pois composto por uma palavra que não existe e que não tem tradução. Poderíamos entender *Starification* como um derivativo da palavra *star* – estrela –, com a terminação *fiction* que designa um processo em andamento, a transformação em algo. Assim, podemos entender esse título como: um processo de transformação em estrela através de um objeto. Outro paralelo possível seria com *scarification* – escarificação, técnica de modificação do corpo que consiste em produzir cicatrizes através de objetos cortantes, similar a uma tatuagem, mas sem a tinta. O objeto através do qual a *starification* – estrelificação (?) acontece é o chiclete mastigado, que vemos grudado no corpo da artista, assim como colado abaixo das fotografias em pequenas molduras quadradas. Para além da utilização desse objeto – o chiclete – como um dispositivo de modificação corporal, temos a artista em poses associadas a um vocabulário da erotização do corpo feminino, divulgado pelos meios de comunicação, mas não sem uma pitada de humor. Ela aparece seminua, com os seios à mostra, com chicletes grudados pelo corpo e rosto, em poses sensuais, nesse processo de tornar-se “estrela”: em busca do “estrelato”? Essa brincadeira pode falar do glamour das estrelas de cinema, mas também da fama no campo da arte. Muito próxima da afirmação mais conhecida das Guerilla Girls¹⁹ “As mulheres têm que estar nuas para entrar no Met. Museum?”

19 Guerilla Girls é um grupo de artistas anônimas ativistas que usam “fatos, humor, imagens ultrajantes para expor o sexismo, racismo e corrupção na arte, política e cultura pop”, as ações começaram em 1985 e elas continuam ativas, somente aparecem em público usando máscaras de gorila (<https://www.guerrillagirls.com>, minha tradução)

PORTO ARTE

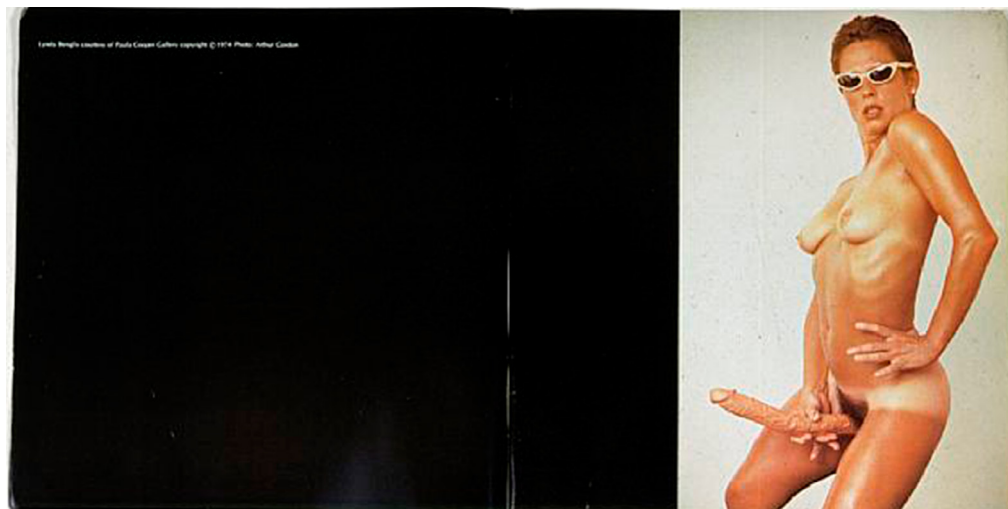


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Dialogando com o mesmo universo de Hannah Wilke, mas via outro caminho, essa imagem de Lynda Benglis²⁰ causou fortes reações no momento em que foi publicada²¹. Este é um anúncio da abertura de sua exposição, em que a artista mostrava o trabalho pelo qual é mais conhecida, esculturas. Nesse sentido, a “propaganda” da exposição não apresenta nenhuma relação imediata com a produção exposta na galeria; dialoga com outros universos visuais, nesse caso, das revistas eróticas. Mas não tão diretamente, na medida em que aqui temos uma proposição visual de afirmação produzida pela artista com total controle sobre sua imagem e sobre o endereçamento dela. Como descreve Smith em seu artigo:

20 Lynda Benglis é artista visual, nascida nos Estados Unidos da América, trabalha, principalmente, com pintura e escultura.

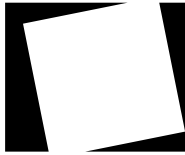
21 Em 2009, Roberta Smith escreve o artigo *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss*: “Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74” at Susan Inglett Gallery, em que apresenta informações que circundaram o evento da publicação do anúncio na *Artforum* em 1974. Tendo trabalhado na galeria que representava

Lynda Benglis no período em que o anúncio foi publicado, ao mesmo tempo em que contribuía como escritor para *Artforum*, Flores teve um contato muito próximo com toda situação. O artigo refere-se a uma exposição organizada na Galeria Susan Inglett entre junho e julho de 2009, que apresentava os anúncios de Benglis, a fotografia de Robert Morris [Figura 09] publicada na *Artforum* poucos meses antes da de Benglis e que anunciava sua exposição na Galeria Castelli-Sonnabend, juntamente com as cartas e resenhas sobre o anúncio de Benglis enviadas para a revista *Artforum*, muitas com indignação e poucas elogiosas. As feministas que a criticaram naquele momento, são reveladas por Flores como sendo Rosalind Krauss e Annette Michelson, críticas que contribuía para a revista, além de outras que não foram nomeadas. SMITH, Roberta. *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss*: “Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74” at Susan Inglett Gallery. 2009. Disponível em

< <https://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html> > acesso 10/8/2022.

FIG. 08:
Lynda Benglis
(1941-), *Anúncio para
Artforum*, novembro
de 1974, divulgação
da exposição na
Galeria Paula Cooper

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Sobre o que era mesmo todo esse alarido? Bem, por um lado, o Sr Plagens estava certo. Realmente é uma fotografia incrível. Lembrome do choque de vê-la e sempre me surpreendo com o quão chocante permanece. É emocionante de *rir alto* e o falo é o de menos. Se este item continua a assustar em vez de parecer ridículo, é porque tudo ao seu redor é tão perfeito: a magreza brilhante do torso andrógino de Benglis, a inclinação atrevida de seus quadris, o leve movimento de seus dedos em seu quadril, o ângulo de sua cabeça, seus lábios cheios e ondulantes à la Man Ray, reiterados pelas curvas dos óculos de sol olho de gato. Tudo se comunica plena e pictoricamente. (SMITH, 2009, minha tradução, ênfases da autora)

A essa descrição cheia de humor podemos juntar a diagramação da revista que apresenta a fotografia em duas páginas sendo dois terços da imagem em um sólido preto, com um pequeno texto em branco onde se lê a divulgação da abertura da exposição.

[o anúncio] tem uma radicalidade que transborda esta primeira, e mais óbvia, referência [às imagens pornográficas], especialmente quando percebido no contexto da produção de Benglis. [...] Este dado redimensiona o sentido da fotografia-anúncio na medida em que a artista produz algo específico para mídia de divulgação da exposição, mas que não evoca o que está exposto. Os trabalhos expostos e o anúncio são como proposições paralelas com fins diferentes. O desdobramento do eu em diferentes visualidades afirma o caráter ficcional da produção e desloca o centro subjetivo evidenciando-o como construção e representação, e não como fixo e predeterminado e revelado no trabalho de arte. As fotografias de Benglis que se destinam aos meios de comunicação, neste caso a revista, mimetizam a síntese da imagem promocional e seu apelo visual, provocando sua absorção imediata pelo contexto midiático; é no olhar mais cuidadoso para a imagem que sua radicalidade a extrai daquele todo aparentemente homogêneo. Na declaração da artista, a consciência desse processo é evidente na referência ao sistema das estrelas de Hollywood, pela paródia da exposição midiática das atrizes, e ao contexto artístico de Los Angeles com a sua dominância masculina; além de sua vontade de dialogar com o movimento feminista, que ela percebe como forte, mas ainda não muito visível. [...] A fotografia que compõe o anúncio é provocativa em vários níveis e parece ter atingido seu objetivo de evidenciar a dominância masculina na comunidade artística a que pertencia. Benglis termina sua resposta afirmando a ilusão e, portanto, o caráter ficcional desta imagem como uma trucagem, um efeito visual, uma aparência, um personagem midiático. (ALMEIDA, 2013, p.240-2)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

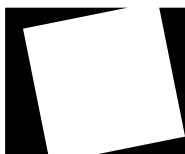
Em sua entrevista²², Benglis afirma que queria colocar em evidência essa dominância masculina que percebia e, que hoje, sabemos muito bem como era: da dificuldade de encontrar espaços para expor seus trabalhos a plágios e etc. ser uma artista mulher era – e ainda é – desafiador e obviamente frustrante na percepção de que o falo determinava quem podia (pode) ocupar os espaços de exposição e de fala. Assim, ao olharmos para essa fotografia em que a artista se apropria de um falo posição para afirmar seu lugar, podemos pensar nesse corpo ciborgue²³, com sua prótese, que desafia em zombaria o *status quo* do contexto artístico californiano dos anos 1974. O humor de Benglis torna o anúncio ainda mais provocativo. Mas esse olhar somente é possível para quem sente tudo isso em seu corpo, como propõe Donna Haraway, a partir de Chela Sandoval, com o conceito de ‘consciência de oposição’: “Esse modelo baseia-se naquela capacidade de analisar as redes de poder que já foi demonstrada por aquelas pessoas às quais foi negada a participação nas categorias sociais da raça, do sexo ou da classe.” (HARAWAY, 2022, p. 48).

Roberta Smith (2009) ainda relata que Lynda Benglis e Robert Morris vinham colaborando em uma série de trabalhos há algum tempo, já antes desse anúncio, que é também fruto dessa parceria, assim como o anúncio de Morris para sua exposição, que aparece na mesma revista, meses antes do de Benglis, mas que não recebeu a mesma atenção. No anúncio de Morris, ele aparece nu da cintura para cima, com um capacete do exército alemão, óculos espelhados de avião, algemas de aço e um colar com espinhos, ligado às algemas por uma corrente pesada que ele segura em suas mãos.

22 Um excerto da entrevista, em que a artista aborda especificamente este anúncio além de outros dois em que utiliza fotografias suas, está publicada em minha tese, ALMEIDA, 2013, p.238-9.

23 O Manifesto Ciborgue de Donna Haraway apresenta uma discussão profunda sobre os dualismos ocidentais e as dicotomias entre corpo e máquina, por exemplo. Me aproprio aqui do conceito ciborgue para pensar esse corpo criado por Benglis. “um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias.” HARAWAY, 2022, p. 46.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Nessa fotografia, Robert Morris apresenta uma personagem tão extrema como a de Benglis, também ligada ao universo do erotismo e, também, completamente desvinculada da produção apresentada na exposição para a qual é a divulgação. No entanto não recebeu críticas. Esse é um dos pontos levantados por Smith em seu artigo no NYTimes: a desproporção de reação causada pelas duas fotografias. O que torna toda a discussão de Benglis ainda mais forte e contundente.

Se continuarmos seguindo por esse caminho, podemos voltar nossos olhos para a série *O Ser Mítico* de Adrian Piper:

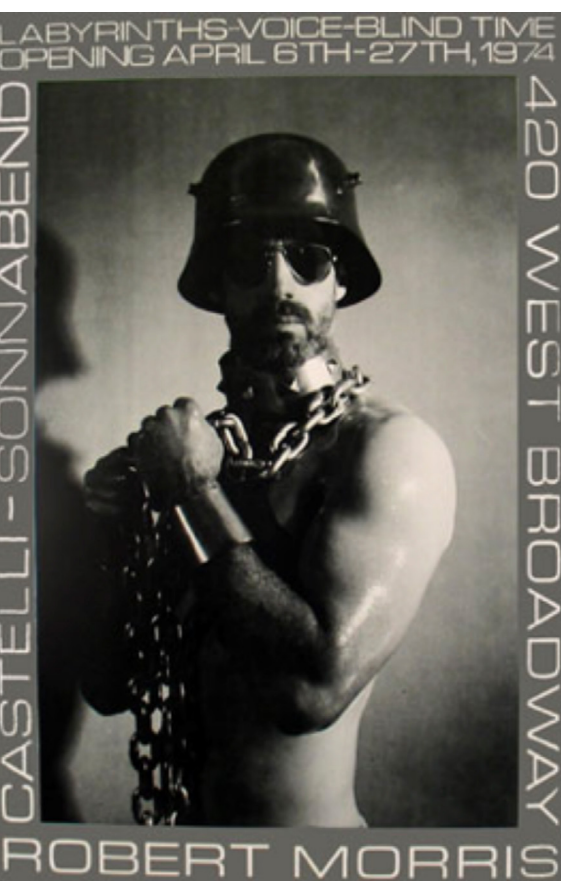


FIG. 09:
Robert Morris
(1931-), *Anúncio para
Artforum*, Abril de
1974, divulgação da
Exposição na Galeria
Castelli-Sonnabend



FIG. 10:
Adrian Piper (1948-),
*The Mythic Being,
Typing* (linha
superior); *Street
Crossing* (linha
inferior), cópias em
saís de prata, cada
20,1x25,3cm, 1974

Entre os anos de 1972 e 1975, Adrian Piper realiza o trabalho *The Mythic Being*, uma série de fotografias de autorretrato em que Piper aparece travestida como o seu *alter ego* masculino, um afro-americano; construído com intervenções gráficas sobre fotografias ou com a artista travestida executando ações em situações diversas.(...) Em Piper, travestir-se do outro para dirigir-se a um mesmo hegemônico é um modo de desvelar o que era sentido e silenciado mas que estava em evidência com a força que o Civil Rights Movement estava alcançando em um contexto no qual os movimentos sociais começam a rebrantar com a Contracultura, o Black Power, o Movimento Feminista, a oposição à guerra do Vietnã. (ALMEIDA, 2013, p. 241-2)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

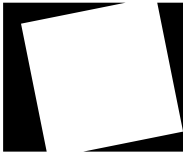
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Nessa série, a artista tem um procedimento semelhante e inverso ao de Benglis pois a radicalidade da ação não está na afirmação do símbolo do hegemônico, mas na caracterização do masculino afro-americano, aquele cuja voz é apropriada pela artista na seguinte enunciação: “Eu encarno tudo o que você mais odeia e teme” (PIPER In: ALMEIDA, 2013, p. 242), essa figura proscrita socialmente, ameaçadora, temida. Ao andar pela rua travestida de afro-americano, Piper se coloca nessa posição de um poder às avessas, absorve um pouco dessa condição e dessa proscricção, ao mesmo tempo em que seu travestismo também deixa entrever ela mesma sob o disfarce. Seu corpo feminino não desaparece sob essa masculinidade, assim como o de Ana Mendieta. O *cross-dressing* evidente já é uma declaração, assim como a circulação pelo mundo através dessa figura do afro-americano. Colocar-se no lugar de receber os olhares das pessoas na rua, enquanto executa tarefas ordinárias, dá visibilidade para o seu travestismo e para a condição social do afro-americano em meados da década de 1970. Nesse sentido o trabalho se realiza em duas instâncias: na performance de passear pela rua ou executar tarefas diversas travestida e nas fotografias de registro que permanecem como documentos (além dos outros trabalhos dessa série em que a artista produz o travestismo com desenhos sobre fotografias).

Assim como Piper, Anna Bella Geiger também cola sua imagem a uma figura não-hegemônica e proscrita na sociedade brasileira. Em um de seus trabalhos mais conhecidos, *Brasil nativo / Brasil alienígena* de 1977, a artista apresenta nove pares de fotografia em formato de cartão postal. Em uma das colunas (originalmente na vertical, exposto em displays semelhantes aos de bancas de jornal), ela apresenta cartões postais comprados – portanto souvenirs destinados a turistas –, que trazem imagens de indígenas realizando ações diversas e na outra coluna, imagens em que ela simula estas mesmas ações.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Aqui o travestismo assume outra dimensão, pois a artista não se apropria somente, e nem em todas as fotografias, dos acessórios que caracterizam essas personagens, mas nos oferece uma imagem de referência, um termo de comparação, como fizeram Michel Journiac e Giogio Ciam apresentados anteriormente. Para Dária Jaremtchuck:

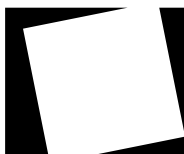
Quando cotejados os dois conjuntos, a série paradigmática apropriada e a série simulada, surge um estranhamento. Posando como personagem, a artista evidencia o fracasso e a impossibilidade de pertencer ao *Brasil nativo* e sua recriação produz um *Brasil alienígena*. As simulações repetidas revelam-se insuficientes para que se assumam a condição de 'homem primitivo'. O paralelo entre a 'cena autêntica' e a 'cena montada' evidencia que a repetição de gestos é insuficiente para estabelecer conexões e reconstruções identitárias. A simulação estabelecida pela artista parece afirmar que há natureza contingente em ambos os lados e que a fixação de significados é sempre ficcional. O intervalo entre as colunas sugere que as imagens modelares dos índios foram igualmente construídas. (JAREMTCHUCK, 2007, p. 199)

FIG. 11:

Anna Bella Geiger
(1933-) *Brasil Nativo*
/ *Brasil Alienígena*,
1976-77 (série de 9
pares de cartões
postais, 10x15cm
cada)

O fracasso de Anna Bella em subsumir-se à categoria dos povos originários, identificado por Jaremtchuck, aponta para uma afirmação política do apartamento destes povos no contexto da sociedade brasileira, para a exotização do indígena e, ao mesmo tempo, para a descontinuidade histórica em nossa constituição como povo. Por outro

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

lado, o exercício da artista em recriar as cenas, a corporeidade, os gestos, os fazeres, produz uma experimentação, um agir *como*, uma tentativa de adentrar esse vocabulário e experimentar-se. Aproximar-se de uma *idealização* de índio processada pelos meios de comunicação, muito distante da realidade da maioria dos povos originários já naqueles anos de 1970, uma ficção idílica do que seria o índio como generalidade. Mas afirmando uma vontade de pertença, um movimento de calcar-se no solo brasileiro, perguntar-se o que é ser brasileira. Inclusive na impossibilidade de integração com aquelas imagens.

Nesse trabalho percebemos o mesmo humor *deadpan* apontado no trabalho de Giorgio Ciam, a falha como estruturante desse gesto de tentar se parecer, tentar absorver algo desse outro, tentar fazer parte; reiterando a impossibilidade, a falta, a incompletude como condições do estar no mundo.

Em todos esses gestos ou movimentos de deslocar-se de si para apresentar-se *como* uma/o outra/o, percebemos emergir um experimentalismo artístico que não se dirige à formação da matéria, ou seja, não um distender da linguagem ou do meio artístico, mas dos eus das/os artistas. Algo muito diferente do postulado pelo discurso greenberguiano dos anos anteriores da busca por aquilo que seria único e irreduzível de cada arte, alcançado pela autocrítica, excluindo elementos que pudessem ser associados a outras artes: a planaridade da pintura, o tridimensional da escultura, a narrativa da literatura e etc. (SÜSSEKIND, 2014). Isso é significativo e indicativo de algo muito próprio do momento histórico dos anos 1960/1970 que desvia do projeto de pureza e especificidade, em prol de práticas artísticas misturadas, contaminadas, cruzadas, múltiplas, com dinâmicas plurais e problematizações que tocam o mundo em comum.

Após nos debruçarmos sobre este conjunto de trabalhos que apresentam isso que estou chamando aqui de travestismos na arte, percebemos que a brincadeira com a autoimagem é um dispositivo significativo que levanta questões muito importantes e relevantes tanto para a arte quanto para discussões do mundo social mais amplo. Pois as questões de identidade e de autoimagem reverberam disputas políticas e discursivas. No âmbito das questões artísticas mais estruturais, percebo que, ao colocar em jogo a autoimagem, as/os artistas minam por dentro a noção de gênio, pois sua constituição implica uma essência una e imutável, essência essa tocada por Deus que caracteriza o dom divino.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

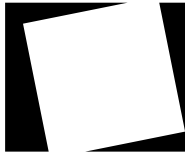
e-ISSN: 2179-8001

Essa força interna que produziria as obras de arte depende de uma estabilização identitária, pela conexão com seu presente divino, para se tornar o canal de presentificação de conteúdos celestiais. O que carrega junto a espera pela inspiração, pelos momentos singulares em que essa essência se manifesta e viabiliza um fazer genial, aquilo que traz a marca da sua mão, do seu eu mais profundo e verdadeiro, a auto-revelação quase involuntária de conteúdos internos que chamamos de expressão. Ao distender a ideia de eu pelas experimentações, pela diversidade de formalizações possíveis, pelas brincadeiras com diferentes aparências e também pela investigação de subjetividades, essa figura é desmontada e, de certa forma, ridicularizada. Não há uma essência pura a partir da qual brotam obras de arte, não há a grande inspiração, não há conteúdo divino que chega pronto e acabado; o que existe é um processo de variadas experimentações, testes, tentativas, desejos, aspirações, dimensões subjetivas instáveis e titubeantes que arriscam. Nada é definitivo e perfeito. Colocar me jogo sua aparência em trabalhos de arte que flertam com diferentes subjetividades – portanto diferentes conteúdos internos –, focaliza a/o própria/o artista como objeto privilegiado do fazer artístico, mas também como ser humano em constante pesquisa.

Ao mesmo tempo em que todas essas brincadeiras levantam questões que estão também sendo investigadas no mundo social: discussões de gênero e sexualidade, massificação de padrões de beleza e comportamento, relações familiares de identificação e projeção, ascendências e descendências, relações com estereótipos sociais e toda a carga de conteúdos difíceis que vem com eles, as escolhas artísticas e teóricas que constituem nosso pensamento, nossas reflexões e referências. O travestismo dá vazão para todo um universo de experimentações sobre ser humano e sobre convenções e padrões sociais, especialmente na sua desestabilização, pois coloca em evidência a sua fragilidade e instabilidade.

Os anos 1960/1970 foram marcados justamente pela experimentação, pela quebra de convenções, pela desestabilização de princípios artísticos e sociais. Assim, os travestismos diversos que habitam o campo da arte podem ser vistos como pesquisas plásticas que referenciam diferentes modos de ser e estar no mundo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ADES, Dawn. Duchamp's Masquerades. In: CLARKE, Graham (Ed.), *The Portrait in Photography*. Reaktion Books: Londres, 1992. Pp. 94-114.

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *Fotografia e Práticas Artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970*. Tese de Doutorado, UFRGS, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da Vida Moderna*. Ed. Veja, Limitada: Lisboa, 1993

BUCHLOH, Benjamin H. D.. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". *October*, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778941> Acesso: 04/07/2009.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

FONTGALAND, Arthur & CORTEZ, Renata. 2015. "Manifesto ciborgue". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue> ISSN: 2676-038X (online) acesso 18/8/2022

Guerilla Girls < <https://www.guerrillagirls.com> > acesso 22/8/2022

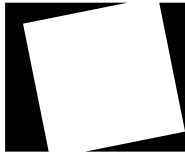
GUTIERREZ, Martine. Entrevista: A trans latinx artist's incredible high-fashion self-portraits. 2018. Disponível em <https://www.vice.com/en/article/9kvaey/martine-gutierrez-trans-latinx-artist-indigenous-fashion-photography> acesso 11/8/2022.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto ciborgue – ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: https://cochabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf acesso 18/8/2022

HUME, David. *Do padrão do gosto*. In: *Hume – Vida e Obra*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

JAREMTCHUCK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

LEE, Nikki S. In: Museum of Contemporary Photography, <https://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=6722&t=objects> acesso 16/8/2022

LIPPARD, Lucy R.. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972- California: University of California Press, 2001.

KELLEY, Mike. "Cross Gender / Cross Genre" In: PAJ: A Journal of Performance and Art, vol. 22, nº 1 (Jan., 2000), pp. 1-9. The MIT Press on behalf of the Performing Arts Journal, Inc. < <http://www.jstor.org/stable/3245906>> acesso 9/5/2009.

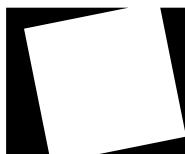
SCHAEFFER, Jean-Marie. L'art de l'âge modern: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

SMITH, Roberta. Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss: "Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74" at Susan Inglett Gallery. 2009. Disponível em < <https://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html>> acesso 10/8/2022.

SÜSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e O Fim da Arte. Revista Kriterion. N. 55. Jun. 2014. Disponível em < <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2014000100019>> acesso 31/8/2022

VOGEL, Wendy. Twenty Years On, Nikki S. Lee's Shapeshifting Art Provokes Debates About Cultural Appropriation. In: Art in America. March 26, 2020. < <https://www.artnews.com/art-in-america/features/nikki-s-lees-shapeshifting-art-cultural-appropriation-1202682096/>> ace

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

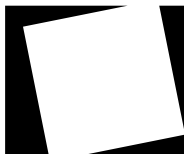
e-ISSN: 2179-8001

JULIANA GISI

Graduada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2000), tem Especialização em História da Arte do Século XX, pela mesma instituição (2002). É mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2004) e doutora em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora adjunta da Universidade Federal do Paraná. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, Fotografia e Educação.

Como citar: Gisi, J. (2023). Brincando com a autoimagem: os travestismos na fotografia produzida por artistas nos anos 1960/1970. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136204>



Imagens, vozes e identidade nas práticas artísticas latino-americanas

Images, voices and identity in Latin-American artistic practices

Gisele Barbosa Ribeiro

Universidade Federal do Espírito Santo/UFES

ORCID: 0009-0008-6101-797

Resumo

A partir de uma posição crítica, com relação à importância que o visual assume tanto na esfera pública política geral quanto no domínio específico da arte, o artigo discute o modo como as identidades se estruturam sob perspectivas coloniais, sexuais e de gênero, em um espaço público conformado à noção arendtiana de espaço da aparência. Enquanto muitas artistas feministas propõem uma articulação de suas práticas com uma crítica da visualidade, investindo em produções sonoras e textuais – como Narcisa Hirsch, Rubiane Maia e Gloria Camiruaga –, em paralelo, feministas negras vêm destacando a potência das vozes e da fala ao enfrentar opressões interseccionalizadas. Interessa aqui uma aproximação entre a dimensão política da arte, produzida recentemente na América Latina, e discussões levantadas por teorias políticas no que se refere às produções de identidades.

Palavras-chaves

Práticas artísticas latino-americanas. Identidade. Vozes. Espaço da aparência.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Abstract

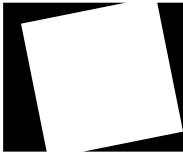
From a critical position regarding the importance that the visual assumes both in the political public sphere and in the specific domain of art, the article discusses the way identities are structured under colonial, gender and sexual perspectives in a public space conformed by the arendtian notion of space of appearance. While many feminist artists propose an articulation of their practices with a critique of visuality, investing in sound and texts productions – like Narcisa Hirsch, Rubiane Maia and Gloria Camiruaga –, in parallel, black feminist authors have been calling attention to the potential of voices and speech in order to face interseccionalized oppressions. There is an interest here in connecting the political dimension of art produced recently in Latin America and discussions held by political theories regarding the production of identities.

Keywords

Latin-American artistic practices. Politics of identity. Voice. Space of appearance.

De início, parece-me importante situar que este trabalho é parte de uma investigação mais ampla sobre as relações entre arte, crítica institucional e debates em torno das noções de identidade no cenário político atual. Parto de uma posição resistente com relação à primazia do visual na concepção do campo da arte e, também, crítica a respeito da centralidade que a construção de visualidade assume nas noções de esfera pública política. Pode-se atribuir essa concentração na constituição e no controle da visão ao desenvolvimento histórico da arte. Mas, por outro lado, deve-se considerar seu acirramento devido ao crescente e generalizado interesse que suscitam os dispositivos de produção e circulação de visualidade, principalmente, desde o século dezenove. Alinho-me politicamente, portanto, à fuga retiniana proposta por práticas conceitualistas, por problematizarem a força política do visual tanto na experiência artística quanto na prática social. Seria a partir de reflexões sobre o que está além da imagem, fora do quadro, que as investigações, em torno da dimensão conceitual e política da arte, seus vínculos institucionais e condições de produção de sentido, ganhariam relevância, permitindo afrontar os aspectos sociais e ideológicos que atravessam os espaços públicos artísticos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Neste sentido, enquanto a vertente da produção artística implicada politicamente elabora, a partir deste desvio retiniano, suas condições conceituais, discursos provenientes da crítica aos dispositivos fotográfico e cinematográfico – muitos informados pela psicanálise e por argumentos althusserianos em *Ideologia e aparatos ideológicos do Estado* (1976) – vão atuar diretamente sobre as produções audiovisuais, de Jean-Louis Baudry (2008) a Laura Mulvey (2008). Entre os anos 1960 e 1970, o olhar e a visualidade são amplamente problematizados, deslocados e politizados.

Do ponto de vista das discussões levadas a cabo pela filosofia e teoria política, as noções de espaço público também implicaram o papel da imagem na constituição do que seria o público. Para além das aproximações kantianas entre o sujeito desinteressado da arte (e do olhar) e o cidadão racional da esfera pública burguesa, a formulação de Hannah Arendt, nos anos 1950, chama a atenção por convocar ainda mais precisamente o debate visual, já que conforma sua ideia de espaço público a um espaço da aparência (ARENDR, 2007). Apesar de sua noção se configurar por aspectos muito distintos da tradicional concepção habermasiana de esfera pública burguesa, o espaço público arendtiano também se dá fluida e discursivamente – movendo-se facilmente por distintos lugares e meios² –, é permeado pelo poder, mas, antes de tudo, é caracterizado por um espaço no qual os “homens” se apresentariam uns aos outros quando agrupados para o discurso e para a ação.

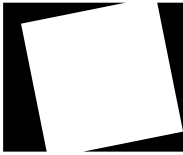
Trata-se do espaço da aparência, no mais amplo sentido da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço aos outros e os outros a mim; onde os homens assumem uma aparência explícita, ao invés de se contentar em existir meramente como coisas vivas ou inanimadas. (ARENDR, 2007, p. 211)

Em sua análise, Arendt dá tanta ênfase à aparência, ao aparecer, que logo afirma: “Privar-se dele [*do espaço da aparência*] significa privar-se da realidade que, humana e politicamente, é o mesmo que a aparência. Para os homens, a realidade do mundo é garantida pela presença dos outros, pelo fato de aparecerem a todos [...]” (2007, p. 211).

Embora omita, surpreendentemente, as mulheres da lista de excluídos, as grandes restrições ao acesso e à participação em tal espaço não

2 Tal concepção é chave para entendermos a importância, hoje, dos meios de comunicação e o modo como as redes sociais têm direcionado os rumos das eleições presidenciais no Brasil e no mundo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

privam a autora de conceber este espaço público de maneira agregadora, reforçando os encontros e associações mais do que se detendo sobre o caráter dissociativo das formas de estar-junto:

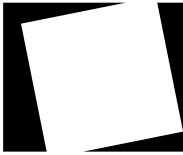
Nem sempre este espaço existe; e, embora todos os homens sejam capazes de agir e de falar, a maioria deles – o escravo, o estrangeiro, o bárbaro na antiguidade, o trabalhador e o artesão antes da idade moderna, o assalariado e o homem de negócios da atualidade – não vive nele. Além disso, nenhum homem pode viver permanentemente nesse espaço. (ARENDRT, 2007, p. 211)

Em outras, mais recentes, concepções de espaço público, contudo, há um distanciamento do caráter associativo (de encontro e de reunião) presentes na concepção arendtiana, já que a própria noção de “público” seria, na perspectiva de alguns autores, indissociável do confronto político, no qual o antagonismo e o dissenso não seriam apenas toleráveis, mas definidores de qualquer esfera pública. Nesta linha, as noções, formuladas pela teórica política Chantal Mouffe (2007, 2014), deslocam a centralidade do econômico, característico das abordagens marxistas tradicionais, reconhecendo a emergência das inúmeras lutas determinantes e estruturais na configuração dos espaços públicos, sempre inevitavelmente políticos. Estas lutas ocorreriam, na atualidade, principalmente no terreno das identidades coletivas, ainda que sob ataques de visões políticas resistentes a abandonar a primazia da luta de classe.

Várias vozes têm se feito ouvir recentemente em defesa de um “retorno à luta de classe”. Elas argumentam que a esquerda tornou-se excessivamente identificada com questões “culturais”, e que abandonou a luta contra as desigualdades econômicas. É tempo, dizem, de deixar de lado a obsessão com a “política da identidade”, e ouvir novamente as demandas da classe trabalhadora. [...] Defendemos que as lutas contra o sexismo, o racismo, a discriminação sexual e em defesa do meio ambiente, precisam ser articuladas às dos trabalhadores num novo projeto hegemônico de esquerda. Numa terminologia recentemente em voga, insistimos que a esquerda precisava enfrentar questões tanto de “redistribuição” como de “reconhecimento” (MOUFFE; LACLAU, 2014, p. 46-47).

Interessante notar que nesta passagem do prefácio à edição brasileira do livro *Hegemonia e estratégia socialista* (2014), Chantal Mouffe e Ernesto Laclau fazem referência ao intenso debate em torno da relação entre o econômico e o cultural nos anos 1990, alinhando-se aos movimentos sociais que reclamariam por uma “política das identidades”. No final da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

passagem, contudo, mencionam os termos – redistribuição (econômica) e reconhecimento (cultural) – que Nancy Fraser (2006) utilizaria no final dos anos 1990 para defender sua ideia de contra-esfera pública e que foram motivo de contundentes e prontas respostas de autoras como Iris Marion Young e Judith Butler. Ainda que Fraser proponha em *Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”* (2006) uma articulação entre o econômico e o cultural, a própria distinção entre uma e outra demanda política levaria aos questionamentos de Butler, primordiais para reposicionar os elementos em jogo na tensão entre o econômico e o cultural, resistindo à tendência dos discursos políticos da esquerda conservadora (vigentes até hoje) de opor o debate econômico materialista às perspectivas culturais próprias de movimentos sociais em luta contra o racismo, o sexismo, o patriarcado, a homofobia, a transfobia, o colonialismo, etc. Na defesa, entre outros pontos, de que as lutas *queer/cuir* não poderiam ser relegadas a reivindicações apenas no âmbito cultural como “reconhecimento”, em seu artigo *Meramente cultural* (2016) – publicado originalmente em 1997 –, Butler convoca os históricos argumentos feministas para reiterar que a crítica à regulação sexual e à ordem familiar estariam na base da crítica materialista da reprodução social. E não haveria modo de enfrentar uma política de “redistribuição” econômica sem considerarmos a ampliação das perspectivas sobre as relações econômicas decorrentes de vários debates – desde, pelo menos, os anos 1960 (de Althusser às teorias socialistas feministas) – e o papel da sexualidade neste enquadramento mais amplo. Butler defende que seriam, precisamente, os novos movimentos sociais que manteriam a vitalidade da esquerda, enquanto que a tentativa, por parte de uma ressurgente ortodoxia de regressar à subordinação a um modelo de universalismo domesticador, estaria implicada na “manipulação tática da distinção entre o cultural e o econômico para reinstaurar a noção desacreditada de opressão secundária” (BUTLER, 2016, p. 247). Tal projeto – considerado por ela um anacronismo teórico – provocaria:

a resistência à imposição de unidade, fortalecendo a suspeita de que aquela unidade só é adquirida por meio de amputações ou ressubordinações violentas. [...] Esta recusa a se tornar, de novo, subordinado a uma unidade que caricaturiza, desmerece e domestica a diferença se torna a base para um impulso político mais expansivo e dinâmico. Esta resistência à “unidade” pode trazer consigo a cifra da promessa democrática na esquerda (BUTLER, 2016, p. 247).

De modo geral, os argumentos de Butler visam a impedir o avanço de discursos que supõem uma separação entre o econômico e o cultural.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

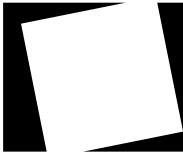
Mas, de modo mais contundente, tratam de resistir a uma configuração teórico-política, na qual o cultural estaria implicitamente rebaixado a uma condição subordinada, de menor importância, cujos enfrentamentos seriam sempre postergados. Se nos anos 1990 já se apresentavam, portanto, respostas às críticas aos movimentos sociais envolvidos com debates identitários – como atestam também títulos de outros artigos e livros como *Taking Identity Politics Seriously* (CLIFFORD, 2000) e *Social Theory and the Politics of Identity* (CALHOUN, 1994) –, na conjuntura política atual tais lutas seguem sendo culpabilizadas por uma suposta fragmentação da esquerda, enquanto sofrem violentos ataques no avanço da direita ultraconservadora em todo mundo.

No contexto brasileiro recente, a partir de discursos em torno de um feminismo negro, a filósofa e ativista Djamila Ribeiro (2017) defende (junto a Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde, Angela Davis, Lélia Gonzalez e outras feministas negras) a urgência de se pensar a interseccionalidade entre lutas, ressaltando que os debates identitários seriam inelidíveis se pretendemos enfrentar as opressões e os inúmeros processos de subalternização. Destaca, ainda, as dificuldades de inserção de outros pontos de vista em debates pautados por uma concepção de esfera pública caracterizada estritamente pelo econômico. Em sua análise do cenário político brasileiro, já em 2017, Ribeiro aponta que:

É comum feministas negras, como bell hooks, serem chamadas de “identitárias”, assim como vemos no debate virtual pessoas dizerem coisas como “os movimentos identitários não discutem questão de classe”, “violentos identitários” e por aí vai. Pessoas que se consideram progressistas se utilizando desse tipo de “crítica” para pessoas ligadas a movimentos negros, feministas, LGBTQ, certo? (RIBEIRO, 2017, p. 28).

Neste sentido, vale mencionar que, para além dos embates entre “movimentos identitários” e “marxistas ortodoxos”, outras concepções de feminismo (que historicamente têm lutado por um reposicionamento da luta feminista como estrutural) também apresentam restrições ao que denominam “fragmentação identitária”. Na América Latina, tanto os escritos de Nelly Richard (2002, 2008, 2013), a partir do Chile, quanto o livro-manifesto de María Galindo, do coletivo boliviano Mujeres Creando (2013), consideram os debates identitários como possíveis debilitadores no processo de aliança política dentro da luta feminista. Entretanto, nestes dois casos, o que se percebe como problema é a maneira como as identidades seriam concebidas: seja de modo essencialista, seja por

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

si só já politicamente comprometidas ou subversivas. Em *Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción* (2013), Richard analisa o debate feminista das últimas décadas:

A crise pós-moderna do sujeito autocentrado, a indeterminação dos referentes de identidade que se encontram hoje fragmentados e disseminados, atentaria contra a necessidade do feminismo de fortalecer politicamente ao conjunto de mulheres que, para se mobilizarem grupalmente como agentes de transformação, requerem uma concepção de si mesmas como sujeitos que contam com roteiros de autodeterminação da identidade. Muitas feministas ativistas desconfiam de como a crise pós-moderna do sujeito, em seu afrouxamento desmobilizador, chega a triunfar justo quando emergem com força as políticas de identidade do feminismo, vendo em tal coincidência uma insidiosa manobra de desativação dos efeitos transformadores da consciência de gênero (RICHARD, 2013, p.138, tradução nossa).

Enquanto María Galindo (2013, p. 78) aposta em uma aliança “insólita, impossível e proibida” entre diferentes, como resposta ao que considera ser uma problemática “fragmentação do feminismo em torno de identidades como um feminismo lésbico ou um feminismo negro ou um feminismo descolonizador”, Richard analisa a complexidade dos processos de construção identitária, mas coloca (principalmente em seus textos mais antigos³) tanta ênfase na divisão masculino/feminino, que se arrisca a voltar à lógica da primazia de uma luta sobre outras, substituindo a centralidade da luta de classe pela luta de gênero. O que certamente borraria as especificidades das lutas em torno de outros enquadramentos identitários, reduzindo e postergando uma vez mais suas reivindicações. Em um ensaio, publicado originalmente em 2001, *Feminismo e desconstrução: novos desafios críticos*, Richard (2002) considera que:

A filosofia da desconstrução parece não ter percebido o que foi demonstrado pela teoria feminista, a saber, que longe de ser uma diferença entre outras, a diferença masculino/feminino estrutura *toda* a economia discursiva da simbologia da representação sexual e social. Ao organizar a divisão categorial do universal, segundo conotações de valor (superior/inferior) que o dividem em “mente/corpo, cultural/natureza, civilizado/ primitivo, realidade/aparência, todo/parte, agente/recurso, ativo/ passivo, etc.”, a diferença masculino/feminino agencia não somente os respectivos significados da diferença sexual, mas todo

3 Vários destes artigos foram traduzidos e incluídos na publicação brasileira, *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política* (RICHARD, 2002).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o conjunto de figurações discursivas que derivam de seu binarismo de pensamento e identidade. Ao não admitir a função *estruturante* desta diferença masculino/feminino, cujo valor regula todo o universo da representação, as filosofias da desconstrução também podem se dar ao luxo de não reconhecer a força da *transversalidade crítica*, elaborada pela análise feminista dos jogos da diferença sexual, no campo do pensamento contemporâneo (RICHARD, 2002, p. 160, grifo da autora).

Ainda que sua argumentação traga aspectos relevantes, ao outorgar ao par “masculino/feminino” toda a “divisão categorial do universal” de modo binário, a fim de caracterizar a luta feminista como mais estruturante que outras, não estaria Richard entrando em uma disputa frente a outras lutas identitárias por um único lugar central a ser ocupado na função de ordenação social geral?⁴ Por outro lado, ao propor uma aliança desestruturante do poder patriarcal, Galindo articula três eixos-posições (fig. 01), que serviriam para delimitar o espaço social de luta: “as índias, as putas e as lésbicas não ordenadas em uma fila de prioridades, nem compreendidas a partir de uma visão identitária, mas relacionadas umas com as outras, formando um espaço indigesto, que é o da luta feminista” (GALINDO, 2013, p. 77). Mais adiante completa:

A ideia é propor um sujeito complexo, capaz de combinar questões simultaneamente, capaz de combinar sujeitos e lutas e capaz de combinar e trazer complexidade às interpretações. Não é a fragmentação do feminismo em torno de identidades como um feminismo lésbico ou um feminismo negro ou um feminismo descolonizador; é um feminismo fundado em uma combinação e na aliança insólita, impossível e proibida entre diferentes (GALINDO, 2013, p. 78, tradução nossa).

Pausa.

Talvez possamos compreender a proposta da artista argentina Narcisa Hirsch com o vídeo *Come Out*⁵, de 1973, como uma busca por alianças entre lutas que conecta, a partir de sua posição como artista feminista, o enfrentamento à ditadura na América Latina – no seu caso,

4 Neste ponto, vale mencionar a discussão em torno do pensamento pós-fundacional. Ver MARCHART, Olivier. *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy*, Lefort, Badiou y Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

5 O trabalho pode ser acessado a partir do vídeo da palestra da artista no Seminário organizado pela UNA, Buenos Aires, Argentina (HIRSCH, 2017). Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=isRxTNqyYU4>. Acesso em 20 de julho de 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

especificamente na Argentina dos anos 1970 – com os confrontos encarados cotidianamente pelo movimento negro nos EUA. Se considerarmos as narrativas recentes da história da arte latino-americana entre os anos 1960 e 1980, verificaremos que persiste uma abordagem que atribui às propostas conceitualistas do período (entre as quais enquadra-se a produção de Hirsch) um caráter “político-ideológico” devido a seus embates com os regimes militares nas ditaduras⁶. Entretanto, é dada muito pouca atenção às análises de práticas que neste contexto oferecem resistência também às regulações identitárias. Neste trabalho videográfico, Hirsch toma a música “processual” de Steve Reich, construída a partir da repetição até a distorção de uma frase do testemunho de Daniel Hamm, um jovem de 19 anos torturado pela polícia: “*I had to, like, open the bruise up, and let some of the bruise blood come out to show them*”. Em 1966, Reich compõe esta peça no contexto da campanha por um novo julgamento de jovens acusados de assassinato durante manifestações no Harlem em 1964, entre eles Daniel Hamm, a quem ouvimos no áudio. Na primavera daquele ano, Hamm e Wallace Backer foram brutalmente golpeados pela polícia na tentativa de extrair suas confissões por um crime que não cometeram. Segundo relatos, apesar de várias horas de tortura, os policiais não permitiram que Hamm fosse levado ao hospital argumentando não ter feridas visíveis. Segundo entrevista de Hamm (*apud* BETA, 2016), como não tinha sangue aparente, o jovem teve que “abrir a ferida e deixar que algo do sangue da ferida saísse [*come out*] para mostrar-lhes”⁷. A dor repetida, repetida e repetida e a demanda por tornar visível o político no espaço da aparência permitem precisas conexões históricas e políticas, amplificadas no filme de Hirsch. Sua proposta expande, ainda, as possibilidades de sentido do trabalho de Reich, ao contrapor os sutis movimentos narrativos do som e da imagem em seus 12 minutos de duração. Enquanto a voz-faixa sonora de Hamm-Reich se distancia de uma suposta inteligibilidade – já que a distorção aumenta gradativamente devido à incapacidade material da fita gravada em dois canais se manter fixa no tempo, em *sync*, quando em contínua repetição –, a imagem parte de um borrado avermelhado

6 Dentre os escritos mais conhecidos que insistem nesta abordagem estão os de Simón Marchán Fiz (1974), Marí Carmen Ramirez (2001, 2007), bem como o livro *Conceitualismos do Sul/Sur*, organizado por Cristina Freire e Ana Longoni (2009).

7 No artigo *Blood and Echoes: The Story of Come Out*, Steve Reich’s Civil Rights Era Masterpiece (2016), Andy Beta conecta os eventos de 1964 com o recente movimento Black Lives Matter, argumentando que “estas vinte palavras, ditas por um jovem que permaneceu injustamente na prisão por nove anos, nos tocam ainda como uma surra a cassetes” (BETA, 2016, p. 1).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

indefinido em direção a uma cena focada que deixa visível o disco em vinil de Steve Reich, rodando na vitrola que emite o som. A narrativa não se desenvolve pela inclusão de novos elementos ou fatos, não há nada que não estivesse ali, em cena, desde o início do filme. Apesar das repetições, a percepção precisa de constantes ajustes, sempre políticos, a fim de acessar o mundo e ouvir as demandas de lutas em subversão. Sem subordinações, as alianças permitem tanto o aprendizado, quanto a reverberação de vozes levando à atualização de uma luta em outros tempos e espaços.

Fim de pausa. Retorno.

Creio que o cabe considerar com mais atenção, na análise de Nelly Richard, (2002), é a ideia de um nomadismo da identidade baseado em relações posicionais e articulatórias, que estariam atuando em uma “multiplicidade de vetores de identificação transitivos e contingentes entre diferentes” (p. 164). Neste sentido, longe de abandonar o debate identitário, argumento que o modo como se estruturam as identidades em luta ganha hoje uma pertinência fundamental, ainda mais considerando a ampla emergência de fascismos – governamentais ou disperso no social como no Brasil – prontos a exterminar qualquer sinal de outridade, incluso daqueles supostamente menos subversivos.

A importância do debate político em torno da construção de identidades (seja enquadrado por gênero, sexualidade, racialização ou colonialismo) tem situado a aparência – a imagem do corpo – como problema a ser enfrentado em articulação com a linguagem. Se as identidades são construídas discursivamente, envolvem fortemente a linguagem na constituição identitária; os nomes, sem dúvida⁸. Como vemos na discussão de Judith Butler em *Discurso de ódio: uma política do performativo* (2021), a vulnerabilidade dos atos de enunciação estaria justamente implicada na relação inseparável e instável entre corpo e fala, do mesmo modo que entre a fala e seus efeitos.

Se o falante dirige seu próprio corpo ao destinatário, então não é apenas o corpo do falante que entra em jogo: é também o corpo do destinatário. Quem fala está apenas falando ou está conduzindo o seu corpo em direção ao outro, revelando a vulnerabilidade do corpo do outro ao chamamento? Como “instrumento” de uma retoricidade violenta, o corpo do falante excede as palavras ditas e revela o corpo

8 Segundo Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018, p. 264), há nomes que carregamos como um insulto permanente e outros que carregamos por hábito.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

do destinatário, expondo que esse corpo não está mais (ao menos não completamente) sob controle (BUTLER, 2021, p. 29).

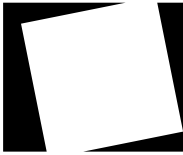
A atenção dada por Butler (2021) à vulnerabilidade – ou, diria, à abertura, à precariedade e à indeterminação – nestes “atos de fala”, a aproxima tanto de teóricos políticos como Mouffe e Laclau – para quem o sentido do social estaria sempre incompleto e precariamente determinado (dependente de uma articulação hegemônica) – quanto de Ludwig Wittgenstein e John Langshaw Austin – que investigam os limites da linguagem –, bem como dos pressupostos conceitualistas, já que desestabilizam o sentido e a identidade da palavra e do trabalho de arte e a soberania do sujeito orador e propositor. Aqui, a indeterminação da linguagem, extensamente trabalhada pelas práticas artísticas conceitualistas latino-americanas, encontra-se com a indeterminação das identidades.

A relação entre identidade e corpo, portanto, ocorre em um espaço público político precário que precisa enfrentar o “espaço da aparência” como arena de embates. Sob a perspectiva dos debates em torno do colonialismo e da negritude, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), Frantz Fanon se vale da psicanálise para refletir sobre como as identidades seriam conformadas antagonicamente, abordando o caso específico do racismo. Escrito em 1952, logo depois da Segunda Guerra Mundial, o livro não deixa de conectar análises sobre o antissemitismo com o racismo sofrido por pessoas negras em sociedades ocidentalizadas. Em uma determinada passagem, entretanto, o autor faz uma distinção entre as duas lutas precisamente no que diz respeito à relação entre identidade e imagem do corpo no espaço público:

O judeu só não é amado a partir do momento em que é detectado. Mas comigo tudo toma um aspecto *novo*. Nenhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da “ideia” que os outros fazem de mim, mas da minha aparição. (FANON, 2008, p. 108).

Fanon destaca ainda a importância das imagens na configuração daquilo que elabora como um tipo de inconsciente coletivo, no qual pretos e indígenas seriam associados ao Mal e ao Selvagem, inclusive para aquelas crianças que poderiam se ver reconhecidas como tais. A indústria cultural (e também a arte, importante frisar) como parte discursivo-visual essencial da esfera pública burguesa, por meio de obras de arte, revistas, quadrinhos, seriados televisivos e filmes (além

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

dos atuais videogames, redes sociais, etc.) produziria identificações nas colônias e ex-colônias, imediatamente fissuradas no contato da imagem do corpo considerado negro com uma sociedade tomada como branca (2008, p. 130-131). A isso, Fanon chama de traição.

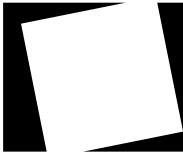
As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, de Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas – e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias – os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário “que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados”, tão facilmente quanto o menino branco (FANON, 2008, p. 130-131).

Pausa.

Em *Antes que eu me esqueça* (2014), a artista brasileira Rubiane Maia propõe uma performance e uma instalação em vídeo em três telas⁹, nos quais coloca seu corpo, incluindo aí sua voz, em contato com um espaço arquitetônico que reclama por memórias que insistem em serem esquecidas. O espaço de seu corpo e o espaço arquitetônico se conectam como fragmentos de histórias que buscam narrações com as quais possam se mover politicamente no presente. Repetidamente, conjuga oralmente o verbo “esquecer” em vários tempos e pessoas. Assim, faz com que a linguagem se materialize em ambos os espaços – em seu corpo e na arquitetura de um teatro abandonado – e que os pronomes pessoais assumam corpos e diferenças. *Antes que eu me esqueça* (2014) busca alianças entre tempos, passados, presentes e futuros, entre vozes, pronominais e de antepassados, entre distintos corpos. O espaço arquitetônico enquadrado pertence ao antigo e há muito tempo desativado Teatro Estúdio, situado no oitavo andar do Edifício das Fundações. O prédio abriga no térreo um dos espaços artísticos mais ativos da cidade de Vitória (ES), a galeria pública Homero Massena, e, apesar das várias intervenções artísticas dedicadas à reativação dos espaços vazios deste edifício, segue sendo um “edifício fantasma”. Com a duração de aproximadamente 6 horas, a performance

9 Segundo a página oficial da artista (MAIA, 2014), a videoinstalação tem duração de 8:01 minutos. Um vídeo com a montagem das três telas pode ser visto pelo canal Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/131291488>. Arquivo consultado em 10 de agosto de 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

parte, segundo a página oficial da artista (2014, p.1), de “um exercício de leitura em voz alta, no qual lê, incessantemente, sem interrupção, o verbo ‘esquecer’ em todos os seus modos e tempos verbais. Lembrar. Repetir. Lembrar. Esquecer. Repetir, repetir, repetir, esquecer. Esquecer. Lembrar. Novamente esquecer”.

Neste sentido, a própria relação entre a fugacidade das performances corporais e a capacidade de fixação das formas videográficas contemporâneas – que participam do jogo entre presença efêmera e escrita histórica da arte, entre esquecimento e memória – é materializada nos modos de apresentação do trabalho artístico.

[...] Eu esqueço. Tu esqueces. Ele esquece. Ela esquece. Nós esquecemos. Vós esqueceis. Eles esquecem. Elas esquecem. Eu esqueci. Tu esqueceste. Ele esqueceu. Ela esqueceu. Nós esquecemos. Vós esquecestes. Eles esqueceram. Elas esqueceram. Eu esquecerei. Tu esquecerás. Ele esquecerá. Ela esquecerá. Nós esqueceremos. Vós esquecerei. Eles esquecerão (MAIA, 2014, p. 1).

Fim de pausa. Retorno.

Para além da fratura na autoimagem do colonizado, as “máscaras brancas” de Fanon seriam associadas a uma série de projeções emitidas a partir de subjetividades consideradas brancas sobre a pele negra como parte do processo de constituição de si dos brancos. Tal argumentação pode ser expandida (reconhecendo, obviamente, seus limites) ao modo como se estruturam as identificações de gênero frente às representações concebidas sob a perspectiva masculinista heteronormativa. Neste sentido, a crítica feminista da representação, emergente no âmbito da arte entre os anos 1970 e 1980, tem bases conceituais comuns com a crítica colonial, já que ambas decorrem de uma perspectiva psicanalítica. Abdicando da ideia de uma representação correta ou verdadeira do que seria a “mulher”, esta crítica feminista interessa-se mais precisamente por compreender o modo como as imagens (no caso de mulheres brancas, nada escassas) estabelecem papéis e estruturam um espaço público hierarquizado e opressor. Segundo a historiadora da arte Rosalyn Deutsche, em *Agorafobia* (2018),

[...] as análises feministas das imagens de mulheres em termos de conteúdo positivo ou negativo presumiam que elas contivessem significados estáveis, simplesmente percebidos por espectadores pré-constituídos. Algumas imagens seriam falsas e deficientes; outras, verdadeiras e adequadas. Esta análise recai em uma ficção positivistas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Em contrapartida, as artistas de Public Vision [*comprometidas com a crítica feminista da representação*] iam mais adiante do enfoque positivo-negativo para produzir o que se pode chamar de “imagens críticas”. Elas desestabilizavam o núcleo do modelo modernista de neutralidade visual ao propor o surgimento do significado somente em um espaço de interação entre o sujeito que olha e a imagem – e não entre sujeitos e imagens preexistentes (DEUTSCHE, 2018, p.137).

A importância desta abordagem reside em seu enfoque crítico sobre a própria noção de “distanciamento visual”, destacando o papel da visão na constituição e reprodução de sujeitos mediante formas sociais de visualidade, ao mesmo tempo que permitiria estender a crítica, a partir da arte, às relações identitárias essencialistas. Neste sentido, “o deslocamento visual e seu corolário, o objeto de arte autônomo, surgiriam como uma relação de externalidade mais do que dada, construída” (2018, p.137). Ao invés de ser concebida como seu efeito, este tipo de relação distanciada produziria a própria ideia de que haveria objetos distintos, de um lado, e sujeitos plenos, de outro. De modo similar, caso concebidas essencialisticamente, a relação entre identidades fixas supõe um contato entre sujeitos anterior e plenamente constituídos. Para, estes pressupostos visuais não seriam “ficções inofensivas”, restritos ao território da arte e que poderiam ser relegados à cultura como algo secundário ou superficial, mas ao contrário consistiriam em

relações de poder – fantasias masculinas de completude alcançada pela repressão de diferentes subjetividades, pela transformação da diferença em alteridade, ou subordinando o outro real à autoridade de um ponto de vista universal que supostamente seria, assim como o espectador de arte tradicional, indiferente a questões de sexo, raça, um inconsciente ou história (DEUTSCHE, 2018, p.137-138).

O funcionamento deste perverso processo de identificação é característico de representações implicadas na subalternização de identidades visando à estruturação de um tipo de subjetividade hegemônica. Ainda assim, não se pode perder de vista que não há identidade que se possa considerar anterior ou autônoma, para si e por si mesma. As lutas político-identitárias demandam, portanto, uma conscientização de que todas as identidades são relacionais, precárias e contingentes (MOUFFE, 2007).

Em seu texto *A máscara*, primeiro capítulo do livro *Memórias da Plantação* (2019), a artista e escritora Grada Kilomba leva mais adiante as argumentações de Fanon, ampliando o debate étnico-racial a políticas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

de gênero. Em um desdobramento da máscara-imagem de Fanon, a máscara aqui é pensada como instrumento que coíbe a fala, um dispositivo de censura sonora, portanto; ainda que, ao partir da figura da Escrava Anastácia¹⁰, a imagem do corpo com a boca torturada não deixe de ser um aspecto significativo de seu argumento. No entanto, no contexto do artigo, o cruel artefato é abordado de modo a discutir a força aplicada na tentativa de silenciar a voz, de impossibilitar um lugar de enunciação, ou seja, de cercear uma produção oral realizada por uma mulher negra em luta por seus direitos, poder e valor. Arriscaria dizer, então, que os aspectos sonoros-discursivos – invocados pela referência à voz, à fala e ao silêncio – seriam ressaltados precisamente como tática no enfrentamento das excessivas determinações da imagem e do olhar. A ênfase posta no lugar de fala (sonoro), frente a um espaço público conformado sob a lógica da aparência (visual), em contínua operação como modelador de identidades, merece atenção, principalmente por abrir caminho a uma crítica às imposições da imagem, do olhar e de seus supervalorizados dispositivos.

Os argumentos em defesa da relação entre discurso e lugar de fala – que têm sido articulados desde, pelo menos, os anos 1950¹¹ – acabam, contudo, por ter que enfrentar outra vertente artístico-político comprometida com a crise da autoria. Neste campo de batalha, vale lembrar que em resposta aos argumentos de Roland Barthes em *A morte do autor* (1967), Michel Foucault é preciso ao afirmar que não basta dizer que o autor morreu; a tarefa crítica seria, mais especificamente, a de investigar o modo como a “função autor” opera nos dispositivos verbais, sonoros e visuais. Essa “função autor” ganha relevância, assim,

10 Kilomba recorre à imagem da Escrava Anastácia (realizada por Jacques Arago, 1817-18), muito difundida na cultura afro-brasileira e que é retomada pela artista a partir das narrativas de sua avó. Em “Descolonizando o conhecimento”: Uma Palestra-Performance (2016), Kilomba oferece o seguinte depoimento: “Na sala de estar da casa da minha avó, havia uma imagem da Escrava Anastácia, pregada acima do sofá, no lado esquerdo da parede. Toda sexta-feira, colocávamos uma vela, uma flor branca, um copo de água limpa e uma tigela de café fresquinho – sem açúcar. A minha avó costumava me contar como Escrava Anastácia havia sido encarcerada numa máscara – como isso era comum e se passava com todos aqueles/as que falavam palavras de emancipação durante a escravidão – e eu, dizia minha avó, deveria sempre me lembrar dela”. Sobre a repercussão desta imagem nas práticas contemporâneas, vale considerar o trabalho de Yhuri Cruz, *Anastácia Livre* (2020).

11 O debate em torno do “lugar de fala” pode ser remontado ao próprio livro de Fanon (2008) com relação às identidades coloniais nos anos 1950, mas se intensificará, a partir de maio de 1968, com a discussão em torno do papel dos estudantes e intelectuais na luta proletária e com os enfáticos argumentos feministas em defesa de vozes silenciadas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

no momento em que a voz demanda atenção tanto à oralidade quanto às identidades. Se é certo, como diria e repetiria Nelly Richard (2008), que “não basta com que uma obra de arte seja assinada por uma mulher, para garantir que tal obra produza significados culturais diferentes e alternativos aos predeterminados pelos enquadramentos de significação dominantes” (p. 90), por outro lado, como defende Audre Lorde (2020, p. 138), “nossas visões pessoais ajudam a estabelecer as bases para a ação política”, e o fracasso de muitas feministas acadêmicas, desde os anos 1970, residiria justamente no não reconhecimento da “diferença como uma força crucial”, o que significaria não passar da primeira aula sobre o patriarcado. Nesta tensão, a voz-autoria assume uma função específica e fundamental que, tomada em sua operacionalidade, em seu caráter dildo-identitário (PRECIADO, 2017) de instrumento de manifestação política, afirma uma identidade que localiza uma luta em uma conjuntura específica, permitindo resistir assim à essencialização e à clausura identitária. Ou seja, se Gayatri Spivak (2010) propõe, como ponto de partida de seu livro, a pergunta “*can the subaltern speak?*”¹², como localizar a subalternidade dessa fala que luta contra um silenciamento se não por um acionar da “função *autora*” como oradora; figura incapaz de ser absorvida em uma abstração mítica de um sujeito neutro e universal? Vale ressaltar que o argumento de Spivak, neste livro, indica, inclusive, um limite na perspectiva de autores europeus como Foucault e Gilles Deleuze no que se refere à responsabilidade do intelectual diante de identidades subalternizadas. Para a autora indiana, não bastaria simplesmente indicar a impossibilidade de se falar pelo outro (tomada de posição que considera, de certo modo, conformista), sem uma análise mais precisa e, conseqüentemente, uma luta pelas condições de enunciação de vozes inaudíveis. O que Spivak defende, ao contrário do que se tem afirmado, não é que o subalterno não possa falar em absoluto – tal perspectiva poderia levar, certamente, a um retorno ao não reconhecimento das lutas já travadas por essas subalternidades, o que seria um grande retrocesso político –, mas que não se poderia supor que suas vozes seriam reconhecidas facilmente sem uma mudança epistêmica e sem reconhecer “a responsabilidade institucional” daqueles críticos ao regime hegemônico (SPIVAK, 2010, p. 45). A relação entre lugar de fala e espaço público não é, portanto, algo facilmente articulável, tendo em vista que qualquer demanda por transparência do sujeito deveria ser

12 A frase é indicada em inglês, conforme o título original, devido à limitação da tradução para o português que indica um sujeito masculino ao traduzir “subaltern” por “subalterno”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

descartada. Nas palavras de Grada Kilomba (2019), a descolonização do conhecimento demandaria, necessariamente, uma compreensão de que:

[...] todas/os nós falamos de um tempo e de lugar específicos, de uma história e uma realidades específicas – não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os *brancas/os* afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder. (KILOMBA, 2019, p. 58, grifo da autora)

Considero, a partir daí, que a diferença entre o autor que precisa ser rebaixado e esta autoria reivindicada por vozes que lutam por um lugar de enunciação específico reside na maneira como se articula a “função *autora*” no processo de significação. A distinção se situa no modo como essa voz-autoria reverbera um coletivo; ou seja, uma enunciação – precária, instável e conjetural – de um “nós” que não coincide mais com qualquer subjetivismo próprio de um sujeito tido como autônomo, origem única de sua produção, anterioridade total e autêntica, cuja expressão seria irrepetível e completamente singular. Este modelo de sujeito-autor, base de grande parte dos expressionismos vinculados ao liberalismo, é pressionado a ceder lugar a outro que reconfigura ativamente esta posição como “lugar de fala”, capaz de abrigar e manifestar uma compreensão de mundo necessariamente compartilhável (ainda que jamais por todos) e declaradamente política.

Voltando a Djamila Ribeiro (2017), um dos aspectos mais potentes, enfatizados em seu livro *O que é lugar de fala?*, diz respeito precisamente a como a noção estaria conectada a um enquadramento social baseado em experiências coletivas. A autora sustenta que “no Brasil, comumente ouvimos esse tipo de crítica em relação ao conceito [*de lugar de fala*], porque os críticos partem de indivíduos e não das múltiplas condições que resultam nas desigualdades e hierarquias que localizam grupos subalternizados” (RIBEIRO, 2017, p. 63).

Se, entretanto, diversas teorias feministas têm nos demonstrado que não é fácil recorrer a um “nós” que legitime qualquer voz, vale a pena voltar à ideia não-essencialista de identidade como efeito e não causa de uma luta para entender como se constrói – e a importância de se produzir – uma voz coletiva não-universalista, tanto em movimentos sociais quanto em uma produção artística. Deste modo, temos que considerar que a luta começa quando um alguém se percebe em situação de separação, de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

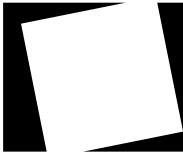
subalternização e de ataque, seja como mulher-cis, como trans*, como lésbica, como preta, como indígena, como latino-americana, como pobre, incluindo diversas interseccionalidades, etc. A identidade é formada aí, no momento preciso da separação que faz com que seja necessário um enfrentamento. Neste caso, as subjetividades implicadas nestas vozes não deveriam jamais ser apagadas por um suposto universalismo, mas tomadas como partes do complexo jogo de significação que tem as contingências como tabuleiro. Sendo assim, só uma conjuntura específica pode determinar um coletivo de vozes em ação como identidade comum.

Pausa.

Em seu projeto *La venda* (2000), a artista chilena Gloria Camiruaga promove um reencontro de mulheres torturadas sob a ditadura de Augusto Pinochet, produzindo uma peça em vídeo de trinta minutos composta por seus testemunhos orais e suas *re-uniões*. Encapuçadas, com a visão subtraída, o contato entre elas durante as brutais sessões, no “subterrâneo do horror”, deu-se, segundo seus relatos, sonoramente. O intenso processo de identificação estabelecido entre elas, de acordo com suas próprias narrações no filme, teria sido proporcionado pelos sons. Vozes e ruídos. Ouvir, daqui do nosso momento político atual, no Brasil de 2022, mais uma vez, as vozes e os aterrorizantes relatos de, aparentemente, tão distintas mulheres é uma tentativa de acessar ao mundo por trás das vendas que continuam a nos cegar. A constantemente obliterada memória histórica latino-americana, como um disco, dá suas voltas e retorna, ainda que nunca soe exatamente igual. Seria (im)possível que a aliança entre elas reverberara em uma aliança com e no presente? De acordo com Pedro Lemebel, com quem Camiruaga trabalhou em obras como *La última cena* (1989) e o vídeo *Casa Particular* (1990), o que *La venda* (2000) mostra é:

o que pode mostrar, oralizado pelas vozes esfiapadas de suas protagonistas. Apenas um retalho menstruado pelo vazio abjeto de sua narração. O resto, o que segue ou o que fica, nenhuma emoção compreensiva pode se aprofundar no descalabro destes feitos, sem voltar a olhar o país, simultaneamente democratizado em que se vive, sem voltar a sentir que parte importante de sua população, por medo, segurança ou indiferença, tapou os ouvidos, fechou os olhos e assumiu a venda como substituto a um ciclo destruído pelos ecos órfãos de sua torturada contorção. (LEMEBEL, 2000, p.1, tradução nossa)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Fim de pausa. Retorno.

A identidade coletiva convocada em uma situação de luta específica não pode, portanto, reivindicar jamais uma primazia, um lugar privilegiado ou mais estruturante que outras identidades sempre potencialmente presentes e prontas a emergir. Sob esta perspectiva, a ideia de identidade, bem como a fragmentação de lutas, deixa de ser um problema, já que pressupõe que a cada momento político serão convocadas novas alianças, sempre necessariamente precárias. Tais identidades e alianças podem ser entendidas ao modo de Lorde (2020), como “a bruta e poderosa conexão da qual o nosso poder pessoal é forjado”, na qual a interdependência de diferenças mútuas (não dominantes) “nos permite submergir no caos do conhecimento e retornar com as verdadeiras visões do nosso futuro” (LORDE, 2020, p.137). Com esta reavaliação das estruturas identitárias, seria possível uma outra escuta das práticas artísticas envolvidas no debate político sobre identidades não-hegemônicas, dissidentes ou subversivas na América Latina e suas poderosas vozes, que tanto desafiam os dispositivos de significação tradicionais, quanto mantêm a atenção à precariedade e aos fracassos que enfrentamos diante da produção de qualquer coletividade em luta.

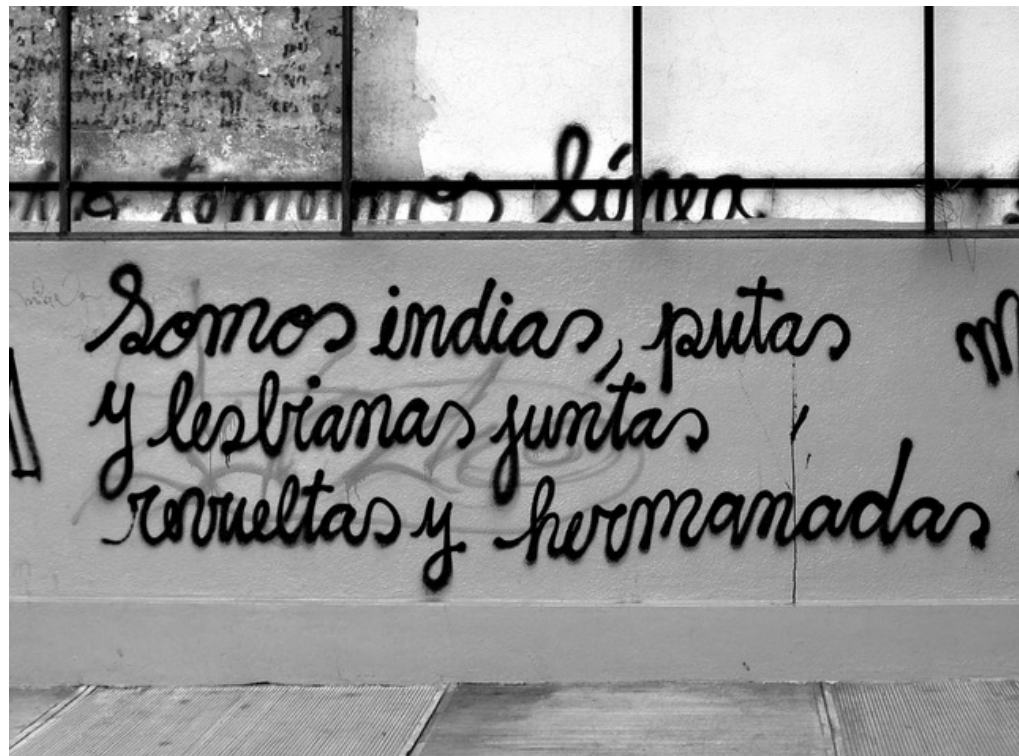


FIG. 01:
Mujeres Creando,
*Somos indias,
putas y lesbianas
juntas, revueltas
y hermanadas,*
2010-2018, pichação
em La Paz, Bolívia.
Fonte: <http://www.mujerescreando.org>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche)*. In: *Positions (1964-1975)*. Paris: Les Éditions Sociales, 1976.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: *Aspen Magazine*, núm. 5/6, 1967.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Edições Graal, 2003.
- BETA, Andy. Blood and Echoes: The Story of Come Out, Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece (28 de abril de 2016). In: *Pitchfork*. Chicago, EUA: Condé Nast. Disponível em <https://pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/>. Acesso em 20 de junho de 2022.
- BUTLER, Judith. *Discurso de ódio: uma política do performativo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2021.
- BUTLER, Judith. Meramente cultural. Tradução Aléxia Bretas. In: *Idéias*. Campinas: IFCH – Unicamp, v.7, n.2, p. 227-248, jul/dez. 2016.
- CALHOUN, Craig (ed.). *Social Theory and the Politics of Identity*. Massachusetts/Oxford: Blackwell, 1994.
- CLIFFORD, James. Taking Identity Politics Seriously: "The Contradictory, Stony Ground..." In: GILROY, P.; GROSSBERG, L.; MCROBBIE, A. *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*. London / New York: Verso, 2000.
- DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. In: *Arte&Ensaio*. Revista do PPGAV – EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, nº 36, 2018.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Col. Ditos & Escritos, vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós-socialista". In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, 2006.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. Teoría y propuesta de la despatriarcalización. La Paz, Bolívia: Mujeres Creando, 2013.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HIRSCH, Narcisa. Narcisa Hirsch – Postgrado (2017). In: *Seminario del Programa de Maestría en Cines de America del Sur del Departamento de Artes Audiovisuales – UNA*. Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina: Canal DA Online. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=isRxTNqyYU4>. Acesso em 20 de julho de 2022.

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

LEMEBEL, Pedro. "La venda", un video de Gloria Camiruaga (o dar vuelta la página, hacer como que nada, soñar como que nunca). Columna El país de Lemebel (2 de junho de 2000). In: *Revista Punto final*, n. 473, Santiago de Chile, junho de 2000 Año XXXIV. Disponível em <http://www.puntofina.cl/000616/artetxt.html>. Acesso em 30 de novembro de 2020.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande (1979). In: *Irmã Outsider*: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MAIA, Rubiane. Antes que eu esqueça (2014). In: *Cargocollective.com*. Disponível em <https://cargocollective.com/rubianemaia/antes-que-eu-esqueca>. Acesso em 20 de junho de 2022.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Las artes desde 1960. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1974.

MARCHART, Olivier. *El pensamiento político posfundacional*: la diferencia

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto. *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*. São Paulo: Intermedios, 2014.

MOUFFE, Chantal. Práticas artísticas y política democrática en una era pospolítica. In: *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. 4a Edição. São Paulo: Graal, 2008.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, n-1 edições, 2017.

RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: *Arte&Ensaio*. Revista do PPGAV – EBA. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICHARD, Nelly. Arte, fuga de identidad y disidencia de códigos. In: *Feminismo, Género y Diferencia*. Santiago do Chile: Palinodia, 2008.

RICHARD, Nelly. Feminismo e desconstrução: novos desafios críticos. In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RICHARD, Nelly. Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción. In: *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO, 2013.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

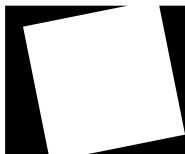
e-ISSN: 2179-8001

GISELE BARBOSA RIBEIRO

Artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. É doutora em Artes pela Universidad de Castilla-La Mancha (2010), na Espanha, com a tese PROJETO URUBU: ¿opacidad y transparencia en el arte y en la esfera pública?. Em 2019, fez estágio pós-doutoral no PPGARTES do Instituto de Artes da UERJ. Seus temas de pesquisa relacionam-se às implicações políticas da arte, envolvendo tanto a produção audiovisual quanto o debate em torno das ideias de espaço público e de identidade e suas relações com práticas de "crítica institucional".

Como citar: Ribeiro, G. (2023). Imagens, vozes e identidade nas práticas artísticas latino-americanas. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136205>



Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina

Pink plague, pink art: AIDS and art criticism from Argentina

Ricardo Henrique Ayres Alves

Universidade Federal de Pelotas – UFPel

ORCID: 0000-0002-4021-9168

Resumo

O presente artigo explora a adjetivação de um grupo de artistas argentinos vinculados ao Centro Cultural Ricardo Rojas no final dos anos 1980 e início dos 1990 a partir do termo arte rosa. Por meio de pesquisa bibliográfica, foi analisada a condição pejorativa da expressão, discutida a partir de sua relação com o feminino, a homossexualidade masculina e a aids – chamada quando de seu surgimento também de peste rosa –, assim como sua relação com a noção de arte light, desenvolvida pela crítica de arte argentina como um rótulo pejorativo para o referido conjunto de artistas.

Palavras-chaves

Crítica de arte. Aids. Peste rosa. Arte rosa. Arte argentina.

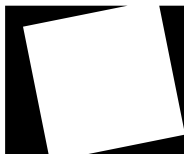
Abstract

This article explores the use of the term pink art to define a group of argentinian artists related to the Centro Cultural Ricardo Rojas in the late 1980s and early 1990s. Through bibliographical research, the pejorative condition of the expression was analyzed and discussed from its relation with the notion of feminine, the male homosexuality and the AIDS – also called the pink plague when it appeared –, as well as its relation with the notion of light art, developed by art critics as a pejorative label for this group of artists.

Keywords

Art criticism. AIDS. Pink Plague. Pink art. Argentinian art.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

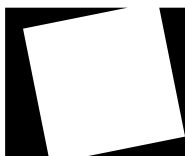
Introdução

Em *Poder Falar – uma autoficção* (2021), filme de Evandro Manchini, o autor e ator constrói uma narrativa que parte de um episódio em particular: a descoberta da soropositividade no dia de seu aniversário. A autoficcionalidade, ressaltada no subtítulo da obra, se sustenta na delicada tensão entre as imagens de arquivo de aniversários do cineasta quando criança e uma série de ações que ele realiza em um espaço fechado, interagindo com projeções, iluminação e outros recursos. Se por um lado suas imagens infantis assinalam a presença de uma escrita sobre si, outros momentos do vídeo introduzem aspectos externos à uma narrativa pessoal, como algumas falas de Herbert Daniel (2018), que são reproduzidas pelo artista.

A presença de Daniel, escritor e importante ativista também na resposta à aids no Brasil, tanto em texto como em imagem projetada em dado momento do filme, introduz uma grande diferença de tempo e contexto no que diz respeito ao viver com o HIV. As mudanças ocorridas desde a identificação do vírus até a atualidade são comentadas por Manchini, que discorre sobre como, com o tratamento adequado, uma pessoa que vive com o HIV não desenvolve aids, tornando-se inclusive incapaz de transmitir o vírus, pois sua carga viral se torna indetectável. Dessa forma, o aforisma *indetectável = intransmissível* despontaria como uma realidade contemporânea da doença muito distante da sua interpretação como uma sentença de morte vigente em parte das duas últimas décadas do fim do século XX. Constata-se então que, apesar do mesmo diagnóstico e da posição ativista compartilhada por Daniel e Manchini, suas realidades são separadas temporalmente por essa grande mudança no horizonte da moléstia.

Nesse sentido, é possível afirmar que, a partir da metade da década de 1990, os medicamentos antirretrovirais transformaram progressivamente o paradigma da doença, um importante acontecimento que, infelizmente, ocorreu após a perda de muitas vidas. Além de Daniel, outras dessas perdas também são lembradas, evocadas no trabalho por partes de seus nomes e sobrenomes que surgem em projeções, como Cazusa, Caio Fernando Abreu, Sandra Bréa, Lauro Corona e Marlon Riggs: uma importante seleção que indica o impacto da moléstia a partir de alguns casos pontuais, mas de grande visibilidade por se tratar de pessoas públicas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

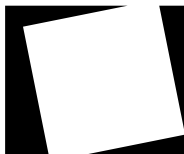
Assim, se um dos temas que atravessa a autoficção de Manchini é destacar a mudança de paradigma da enfermidade, tal posição está diretamente vinculada ao desejo de informar sobre essas transformações ao seu público interlocutor, destacando como, atualmente, com os avanços na área da saúde, a maior dificuldade encontrada pelas pessoas que vivem com o HIV pode ser o preconceito. Nesse sentido, a resposta ao HIV e à aids opera por uma dupla via: informar as pessoas sobre o tratamento, que no Brasil está disponível gratuita e exclusivamente pelo Sistema Único de Saúde (SUS), e desconstruir os diversos estigmas e preconceitos ligados à enfermidade.

A iniciativa do cineasta se inscreve em uma perspectiva que acompanhou a síndrome desde o seu surgimento, com diversos artistas atuando em uma resposta à enfermidade, muitas vezes de maneira colaborativa e por meio de coletivos artísticos e ativistas. E é a partir de uma iconografia particularmente característica de tais grupos que gostaria de destacar uma forma geométrica de fundamental importância para a história da arte e do HIV/aids que está presente no filme.

Em algumas cenas, Manchini aparece com um chapéu de aniversário rosa. Na primeira ocorrência, inclinado à direita, o objeto adorna sua cabeça apontando para a margem superior do plano, enquanto seus cabelos descoloridos cercam e adornam o acessório. Enxergamos seu rosto de frente, em um plano que corta o corpo um pouco abaixo da altura dos ombros. O chapéu forma uma imagem quase plana, bidimensional, apesar de sua natureza cônica: um triângulo rosa que se destaca na composição por seu vibrante matiz. Em outro momento, em uma configuração parecida, com a cabeça inclinada, a base do triângulo está disposta na horizontal, e uma intensa luz se projeta sobre ele, destacando ainda mais sua forma. É possível dizer que o corpo se inclina para que o triângulo ganhe destaque pelo seu alinhamento com o horizonte, o que, junto à iluminação, lhe confere uma atenção privilegiada.

A presença desse elemento não é gratuita, e evoca uma série de outras iniciativas artísticas e ativistas que inscrevem o triângulo rosa como elemento da visualidade ligado à crise da aids e seus desdobramentos. De uma origem que assinala o preconceito e o extermínio, sua apropriação em um momento posterior o inscreve de maneira incontornável em uma visualidade engajada, compartilhada por diversos artistas ao redor do mundo a partir, principalmente, do contexto estadunidense.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

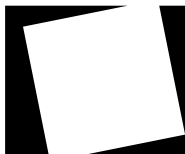
Triângulo rosa, peste rosa

O triângulo rosa invertido, ou seja, com a ponta para baixo, é um elemento que surge como um símbolo para identificar homossexuais no contexto da perseguição do regime nazista. Como indica Christopher Reed (2011), existia nos campos de concentração um padrão de códigos fixado aos uniformes dos prisioneiros que permitiam sua rotulação. Um dos principais elementos eram os triângulos invertidos, no qual o rosa identificava os homossexuais masculinos, uma categoria dentre outras, como os imigrantes, identificados pelo azul, e os criminosos, marcados com o verde. No caso de tais sujeitos serem judeus, um triângulo amarelo era colocado atrás deste, sugerindo o formato de uma estrela de Davi, o que era apenas uma das variações possíveis para tais símbolos de identificação.

Ao contextualizar o triângulo rosa, Andy Campbell (2019) discorre sobre a ascensão de Adolf Hitler e a intensificação da perseguição a gays, lésbicas e pessoas transgênero, afirmando que aproximadamente 100.000 homens foram presos por conduta homossexual, sendo muitos deles enviados para campos de concentração, onde recebiam o símbolo como uma identificação elaborada a partir de seu comportamento sexual. Segundo o autor, mulheres lésbicas recebiam um triângulo preto, símbolo de mulheres antissociais ou indolentes. O autor também afirma que, devido à ligação de tal símbolo com esse violento contexto, quando movimentos da liberação gay nos EUA se apropriaram do triângulo rosa, houve certo incômodo. Por fim, Campbell destaca que foi a partir do icônico design do coletivo *Silence = Death* que o triângulo rosa se estabeleceu como um signo de resistência.

Reed (2011) também comenta esse mesmo episódio sem citar, contudo, o nome do coletivo, discorrendo sobre o triângulo rosa no contexto do ativismo de resposta à aids na década de 1980 nos EUA e mencionando o cartaz como um dos antecedentes da criação do coletivo *ACT-UP*. Segundo ele, a peça foi produzida por seis ativistas, e fixada nos arredores do centro de Manhattan. O cartaz é descrito como uma composição com o fundo preto, um triângulo rosa apontado para cima ao centro, e abaixo dele, em uma fonte sem serifas, o título *Silence = Death*, uma clara oposição ao silêncio governamental sobre a enfermidade, que conclamava a necessidade de debate sobre esta. Merece destaque nessa narrativa a inversão do triângulo, aspecto formal que estabelece uma declinação ao uso da forma no contexto nazista.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

É no livro de um dos membros desse coletivo que descobrimos mais informações sobre esse importante episódio. Avram Finkelstein (2018), artista e ativista que esteve envolvido na gênese e desenvolvimento de vários coletivos atuantes na resposta à crise da aids nos EUA, procura contar a história de tais movimentos em seu país tendo como ponto de partida os bastidores da criação do cartaz *Silence = Death* (1987). Descobrimos, em seu texto, informações importantes como o nome exato do grupo, *The Silence = Death Project*, o que é bastante importante, tendo em vista que Finkelstein procura construir um testemunho e se contrapõe aos discursos sobre a história da arte, da aids e do ativismo nos EUA, que muitas vezes ignora informações importantes, sendo essa a motivação para que ele escrevesse sua obra.

O design elaborado pelo grupo formado por Finkelstein, Charles Kreloff, Jorge Socarrás, Brian Howard, Chris Lione e Oliver Johnston foi criado apenas algumas semanas antes do surgimento do coletivo *AIDS Coalition to Unleash Power*, o *ACT-UP*, em 1987, para o qual foram cedidos os direitos do cartaz. A partir da atuação do *ACT-UP* e do *Gran Fury*, outro coletivo fundado em 1988 como uma espécie de grupo de trabalho dedicado ao design e à visualidade do *ACT-UP*, do qual Finkelstein também é membro fundador, o símbolo do triângulo rosa se tornou um sinônimo de resposta à aids, estando presente em campanhas, obras de arte e diversas peças gráficas.

Caberia destacar entre essas referências a importante instalação do *ACT-UP*, *Let the Record Show...* (1987), que justapõe referências ao nazismo junto às mensagens de resposta à aids, instalada no *New Museum of Contemporary Art* em Nova York, assim como *Homosexual Holocaust*, *Study for Pink Triangle Torture* (1989), de Judy Chicago, que também realiza essa aproximação entre a crise da aids e o holocausto. Além disso, é importante destacar diversos trabalhos de Keith Haring (1958–1990), que incorporou o slogan e o triângulo rosa em diferentes combinações e obras como *Ignorance = Fear* (1989) e *Silence = Death* (1989), materiais que foram produzidos no mesmo período em que o símbolo percorria o mundo a partir da atuação do *ACT-UP* por meio de suas filiais em diferentes países.

É importante ainda mencionar o *Homomonument* (1987) de Karin Daan, instalado na cidade de Amsterdam, Holanda, um memorial construído de forma horizontal, contando com três triângulos em granito rosa, cuja disposição sugere a forma de outro triângulo, distanciando-se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

da especificidade da aids e referindo-se aos movimentos de diferença sexual e de gênero em sentido mais amplo ao homenagear os sujeitos dissidentes do sistema de sexo/gênero que morreram em decorrência da perseguição nazista. A partir de obras como essas, é possível afirmar que o triângulo rosa seguiu sendo um símbolo tanto da resposta à aids quanto da diferença sexual e de gênero.

Em uma perspectiva analítica, podemos dissecar tal símbolo em dois componentes básicos da linguagem visual: sua forma, o triângulo, e sua cor, o rosa. Quando isoladas, a forma e a cor exercem diferentes relações com as questões da dissidência sexual e de gênero, tendo em vista que a forma do triângulo não possui particular significado, diferentemente do caso da cor rosa, muito próxima da cultura gay, sendo particularmente reconhecida na atualidade por sua associação com o feminino em oposição com a associação do azul ao masculino.

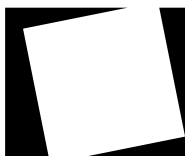
Basta olhar para brinquedos infantis e produtos de higiene generificados para identificar a hegemonia do azul como uma cor masculina e do rosa como uma cor feminina. Procurando discutir essa binaridade cromática que reforça a binaridade de gênero, ambas artificiais e complementares, o pesquisador e artista João Paulo Baliscai (2020) propõe uma abordagem que discute a história do uso das cores azul e rosa enquanto pedagogias de gênero e sexualidade, percorrendo diferentes artefatos culturais e privilegiando exemplos artísticos tanto no que diz respeito à história dos usos de tais cores, quanto aos comentários sobre artistas contemporâneos que produzem imagens que questionam tal padronização.

Baliscai (2020, p. 225) evidencia suas intenções ao afirmar que:

mais do que localizar marcos históricos que justifiquem a associação feita entre rosa e feminilidade e azul e masculinidade, buscamos demonstrar, ao longo do texto, que o uso generificado das cores é uma construção social, portanto, passível de questionamento.

Apesar de tal afirmação, sua investigação indica uma mudança importante ao demonstrar uma verdadeira inversão que ocorre a partir de algum momento localizado entre os séculos XIX e XX, quando o rosa, associado costumeiramente aos meninos, e o azul, às meninas, invertem progressivamente suas posições, passando a representarem o gênero oposto.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

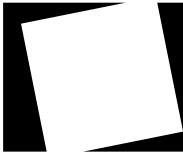
e-ISSN: 2179-8001

Tendo como ponto de partida as declarações estapafúrdias da ex-Ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos Damares Alves sobre o uso das cores por crianças, quando assumiu seu cargo público em 2 de janeiro de 2019, é a partir da relação com a infância que Baliscei apresenta seus exemplos. Para contextualizar as alterações na paleta das cores generificadas, o pesquisador discorre sobre alguns episódios e simbologias, como o uso majoritário do branco para roupas infantis nos séculos XVII e XVIII, assim como o uso do rosa para meninos e do azul para meninas que se inicia já no século XVII. O rosa seria uma decorrência do vermelho utilizado por homens adultos, que significaria força e determinação. Sendo o rosa um tipo de vermelho mais claro, seu uso pareceria lógico para os meninos. Por sua vez, o azul, considerado leve e delicado, era indicado às mulheres também em razão da iconografia cristã, na qual o azul era a cor das vestes de Maria, mãe de Jesus. Já Cristo é costumeiramente aproximado dos tons avermelhados, que metaforicamente sugerem o derramamento de seu sangue, ou seja, o seu sacrifício pela humanidade. Segundo Baliscei (2020, p. 230), tal paradigma é alterado na direção de sua inversão por uma série de razões diversas:

(...) as mudanças de significados atribuídos ao rosa e azul tem como marca o século XX e podem ser justificadas, dentre tantos motivos, pela influência de ícones populares, pela expansão do consumismo, por estratégias publicitárias e por disputas entre movimentos sociais e grupos religiosos com convicções e defesas conflitantes entre si. Juntos, esses e outros fatores culturais contribuíram para que tais cores fossem, paulatinamente, vinculadas aos corpos, produtos e identidades femininas e masculinas, e para que exercessem pedagogias de gênero e sexualidade diferentes daquelas estabelecidas pela iconografia cristã.

Ainda que não se debruce sobre esse tema com profundidade, algumas considerações do pesquisador nos permitem entender que a necessidade de diferenciar meninos de meninas é uma decorrência direta da própria construção do conceito de heterossexualidade e, logo, de seu par, a homossexualidade, que datam do século XIX (Rubin, 2017). Por esse motivo, os meninos não poderiam possuir nenhum traço feminilizante, o que, dentre outros elementos visuais, ao longo do século XX, poderia ser caracterizado pela presença da cor rosa. A associação de tal cor ao feminino é discutida pelo autor a partir de elementos como o conceito de *pinkification* de Jo B. Paoletti, processo que ocorre no século XX associando a cor às meninas, a partir do qual podem ser pensadas contribuições como as da ex-primeira-dama dos EUA Mamie Eisenhower,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

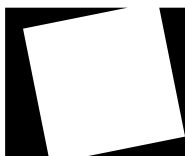
entusiasta do rosa, e mesmo da boneca Barbie, criada por Ruth Handler, assim como uma série de campanhas publicitárias. Em outra direção, desde o final do século XIX, o azul foi progressivamente se aproximando da masculinidade a partir da sua associação com as calças jeans, inicialmente uma indumentária utilizada por homens trabalhadores.

Além de citar o uso do rosa nos campos de concentração nazistas como indicativos da homossexualidade, Baliscai traz informações sobre a recusa de meninos em idade escolar em se identificarem com o rosa, cor feminilizante que associam com a homossexualidade. Nesse sentido, tal cor pode assumir conotações negativas ou afirmativas quando referente a homens gays que se distanciam da performatividade masculina hegemônica, tendo em vista que a interpretação do rosa como cor ligada a tais sujeitos pode ser baseada na perspectiva de que, em uma sociedade binária regida pelo sistema de sexo/gênero (Rubin, 2017), o que não é masculino se relaciona com o feminino. Nesse sentido, o que é associado à cultura gay pode ser tingido por tons de rosa.

A identificação do vírus HIV ocorre em 1981 nos Estados Unidos em alguns homens homossexuais, e mesmo que com o tempo a epidemia tenha atingido os mais diferentes grupos e sujeitos, essa relação estreita entre homossexualidade e aids se manteve. Para o historiador da arte e ativista Douglas Crimp (2004), são os movimentos de dissidência de gênero e sexualidade – na época intitulados como movimento gay –, que assumem para si a responsabilidade sobre a enfermidade, enquanto outros setores da sociedade ignoravam a crise da aids. É interessante perceber essa perspectiva a partir da constatação de que as organizações de resposta à aids geralmente estavam vinculadas a esses movimentos, mas que atendiam todo o tipo de pessoa.

Para além da apurada consideração de Crimp, que destaca a importância desses movimentos, inscrevendo-as na relação entre a aids e a cultura gay, é necessário compreender, como aponta Susan Sontag (2007), que o poder estigmatizador da enfermidade está não só atrelado ao sofrimento que ela causava, mas dependia em grande parte da sua associação com a prática sexual, e especialmente o sexo homoerótico, considerado antinatural. Dessa forma, entre diferentes nomenclaturas utilizadas de maneira bastante pejorativa, podemos destacar termos como câncer gay, peste gay ou peste rosa, e aqui a cor aparece justamente como a identificação de uma doença associada a um grupo particular, os homossexuais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

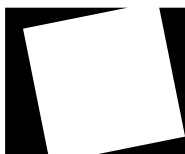
Apesar do desuso de tais termos na atualidade, eventualmente eles podem ser evocados, assim como a associação sinônima entre HIV/ aids e homossexualidade. Olhar para o passado e perceber o uso de tais expressões pode causar desconforto, chamando a atenção pelos preconceitos existentes em outras épocas. Um olhar mais atento para a arte e a crítica de arte argentina no final dos anos 1980 e início dos 1990, realizado por alguns estudiosos na contemporaneidade, indica algo que se inscreve nesse horizonte, pois o termo arte rosa aparece como uma forma de demérito e depreciação de um grupo de artistas vinculados às dissidências de gênero e sexualidade e à aids que atuaram entre as décadas de 1980 e 1990 em Buenos Aires.

A arte rosa e a crítica de arte na Argentina

Assim como no Brasil, a aids se desenvolve na Argentina em um contexto político bastante específico: na mesma década em que a doença surgia nos países e os casos aumentavam, simultaneamente as nações abandonavam seus últimos regimes ditatoriais. No entanto, além das diferenças contextuais para o reestabelecimento da democracia, no que diz respeito à relação entre a aids e as artes visuais, também existem particularidades nas duas nações. No Brasil a historiografia sobre o tema é bastante fragmentária (Alves, 2020), com poucos estudos específicos quanto ao tópico. Em análises críticas do trabalho de alguns artistas, existem comentários sobre o assunto, mas costumeiramente eles não são aproximados de seus pares, o que impede a construção de um panorama mais amplo, entendendo então a enfermidade como um tópico particular na produção de determinado artista. No contexto argentino são mais numerosos os estudos e pesquisadores envolvidos com a temática, e parece existir uma abordagem historiográfica que, ao estabelecer relações entre os diferentes artistas, demonstra com maior profundidade e clareza a importância da questão para a arte contemporânea no país. São exemplos de tal perspectiva trabalhos como os de Francisco Lemus (2022a; 2022b; 2021a; 2021b; 2015a; 2015b; 2014), María Laura Rosa (2015; 2008; 2006); Antonio A. Caballero-Gálvez (2020; 2019), Alicia Vaggione (2021; 2019) e Marina Suárez (2021; 2018).

Nesses textos existe menção à aids como peste rosa (Caballero-Gálvez, 2020; Lemus, 2015b), e alguns deles debatem o motivo de tal alcunha. Lemus (2021a; 2022b) afirma que o termo rosa está associado à cor rosada dos sarcomas de Kaposi, um câncer recorrente em pessoas que desenvolviam aids, enquanto Suárez (2021) aproxima os termos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

câncer gay e peste rosa como sinônimos, evidenciando sua associação com a homossexualidade.

A grande maioria das investigações desenvolvidas por esses autores tem como foco o circuito de Buenos Aires, abordando artistas e eventos que ocorrem em um tempo e espaço próximos. Um exemplo é o fato de que, em boa parte das narrativas sobre a arte e a aids no contexto portenho, se destaca um local em particular, a Galeria do Centro Cultural Ricardo Rojas, um órgão de extensão universitária da *Universidad de Buenos Aires (UBA)*:

En 1989, Gumier Maier fue el encargado de la dirección del Centro Cultural Ricardo Rojas, más conocido como «El Rojas», que se convirtió en uno de los espacios más representativos del underground porteño, un espacio de crítica y reflexión de la contracultura artística local. La mayoría de los/as artistas expuestos trabajaban temas de disidencia sexual, así como de VIH/sida. Entre ellos/as se encontraban el mismo Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sabastián Gordín o Alejandro Kuropatwa (Caballero-Gálvez, 2019, p. 158-159).²

É importante destacar que, antes de gerenciar o espaço, o também artista Jorge Gumier Maier esteve ligado ao *Grupo de Acción Gay (GAG)*, importante movimento de liberação sexual e de resposta à aids. Ainda segundo Caballero-Gálvez (2019), Gumier Maier encabeçava o grupo junto ao também artista Marcelo Pombo entre 1984 e 1985, que trabalhava com outros artistas e ativistas como Carlos R. Luis, Oscar Gómez, Julio Olmos, Gustavo Gelmi, Facundo Montenegro e Alejandro Kantemiroff. Sob sua gestão, o Rojas funcionou como um espaço de experimentação e exercício de liberdade artística, operando em uma articulação com o contexto do *underground* ao mesmo tempo em que promoveu visibilidade e certa institucionalização para tais artistas.

Boa parte da bibliografia que versa sobre a doença orbita o Rojas em algum sentido, definindo não apenas o lugar e as exposições que ali

2 Em 1989, Gumier Maier assumiu a direção do Centro Cultural Ricardo Rojas, mais conhecido como “El Rojas”, que se tornou um dos espaços mais representativos do *underground* de Buenos Aires, um espaço de crítica e reflexão da contracultura artística local. A maioria dos artistas expostos trabalhavam temas de dissidência sexual, bem como o HIV/aids. Entre eles estavam o próprio Jorge Gumier Maier, Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Cristina Schiavi, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Fernanda Laguna, Román Vitali, José Garófalo, Sabastián Gordín e Alejandro Kuropatwa. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

ocorriam, mas quase como uma espécie de palavra-chave que definia uma geração de artistas e ideias que tinham nesse lugar um epicentro e um ponto de encontro. Syd Krochmalny (2013) procura analisar o discurso sobre o Rojas na historiografia argentina, debatendo como muitas vezes o termo se refere a um círculo social que é interpretado como uma identidade social e estética, caracterizando a produção representativa dos anos 1990, definindo-a como uma espécie de cânone dessa época. Sobre a origem e o funcionamento da galeria, afirma que:

Por iniciativa de Darío Lopérfido y Cecilia Felgueras se abrió la galería del Centro Cultural Rojas en 1988. Ésta era un estrecho pasillo dentro de la sede del Área de Extensión Cultural de la Universidad de Buenos Aires. Un año más tarde, Daniel Molina, quien trabajaba en el Rojas, le propuso al artista y crítico de arte Jorge Gumier Maier, ex militante maoísta, periodista y activista gay, hacerse cargo de la galería. La sala se inauguró en julio de 1989 con una instalación de Liliana Maresca y una performance de Batato Barea, dos artistas identificados con la década del '80. A continuación, Marcelo Pombo, Pablo Suárez, Miguel Harte, Sebastián Gordín y el grupo de artistas llamado Los Mariscos en tu Calipso exhibieron sus obras a lo largo del segundo semestre (Krochmalny, 2013, p. 1).³

O autor destaca que o conjunto de artistas que expunha no Rojas não constituía um estilo, escola ou mesmo compartilhava dos mesmos procedimentos e materiais. Sendo a grande maioria oriundos da cena *underground*, o que eles compartilhavam era o mesmo mundo social. Krochmalny (2013) menciona também o manifesto *Avatares del arte*, texto inaugural do espaço escrito por Gumier Maier, o qual estabelece a relação da galeria com as áreas do teatro, das artes visuais, da moda e da cultura noturna em geral, defendendo uma arte ligada à ideia de prazer e gozo, destacando sua distância da arte que discutia os temas sociais e políticos da ditadura e da abertura democrática. Esse discurso estará presente de alguma forma nas considerações de Roberto Jacoby que, uma década depois, denominou tal *zeitgeist* como a 'estratégia da alegria,'

3 Por iniciativa de Darío Lopérfido e Cecilia Felgueras, foi inaugurada a Galeria do Centro Cultural Rojas em 1988. Tratava-se de um corredor estreito dentro da sede da Área de Extensão Cultural da Universidade de Buenos Aires. Um ano depois, Daniel Molina, que trabalhava no Rojas, propôs ao artista e crítico de arte Jorge Gumier Maier, ex-militante maoísta, jornalista e ativista gay, que assumisse a galeria. A sala foi inaugurada em julho de 1989 com uma instalação de Liliana Maresca e uma performance de Batato Barea, dois artistas identificados com a década de 1980. Em seguida, Marcelo Pombo, Pablo Suárez, Miguel Harte, Sebastián Gordín e o grupo de artistas chamado *Los Mariscos en tu Calipso* expuseram suas obras ao longo do segundo semestre. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

uma estética sem limites definidos que se diferenciava daquela que procurava discutir a visibilidade dos corpos ausentes dos desaparecidos em razão da ditadura, ainda que de alguma forma estivesse ligada a tal contexto, pois procurava superar a traumática relação com o corpo em tal regime.

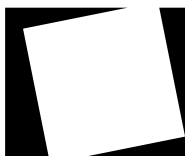
Para Krochmalny (2013) a posição curatorial de Gumier Maier se distancia da perspectiva do artista comprometido ao focar o artista festivo amante da beleza e do gozo. Ao longo de sua análise, que escrutina a construção do discurso sobre o Rojas, o pesquisador menciona adjetivos provenientes de diferentes críticos que definiriam a nova atitude artística associada ao espaço: marginal, frívolo, sexual, ridículo, superficial, decorativo, lúdico, decadente, construtivista e sensivelmente delicado, termos que eram mencionados junto ao comentário recorrente sobre o uso de materiais precários. Para o pesquisador, a questão dos materiais, assim como a técnica utilizada, compunha a dimensão política dos trabalhos desse grupo de artistas, diferentemente de outros nos quais o político estaria no que representavam figurativamente.

De este modo, lo político está presente en la producción y no en la representación de la obra, en la elección de los materiales (industriales de escaso valor, bijouterie, plástico, telgopor) y en la labor de esos materiales (producción artesanal, pintura plana, bordado, collage). La producción pone en juego lo político en la ética de los materiales y no lo representa en imágenes (Krochmalny, 2013, p. 3).⁴

Ao analisar textos escritos entre os anos de 1989 e 1992, Krochmalny (2013) identifica que não existe a construção de um discurso coeso sobre o Rojas, e sim um conjunto de referências fragmentárias ao espaço e aos artistas. No entanto, entre os anos de 1992 e 1994, começam a se consolidar as noções de *arte del Rojas* e *arte light*. Se a primeira sugere uma unidade entre os artistas que lá expuseram, a segunda, por sua vez, determina um juízo bastante específico, que se instituiu a partir da análise do reconhecido crítico Jorge López Anaya, o qual cunhou tal termo a partir de uma posição ligada às correntes pós-modernistas das ciências humanas.

4 Dessa forma, o político está presente na produção e não na representação da obra, na escolha dos materiais (industriais de baixo valor, bijuterias, plástico, isopor) e no trabalho desses materiais (produção artesanal, pintura plana, bordado, colagem). A produção coloca o político em jogo na ética dos materiais e não o representa em imagens. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

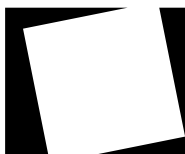
A La colectiva de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren en el Espacio Giesso fue la excusa para aplicar la vulgarización de teóricos franceses en boga como Jean Baudrillard. Según la versión de López Anaya, este pensamiento habría encontrado en el “simulacro” los rasgos de la época: una proliferación de fetiches mercantiles que tornarían a la sociedad contemporánea en un mundo edulcorado, sustraído de fuerza y materia, leve o “light” (con la connotación de “bajas calorías”, “femineidad”, “apariencia” que el término implica) en correspondencia con las tendencias del consumo hacia los productos dietarios y los alimentos procesados como la leche descremada, los endulzantes y el café sin cafeína, que habrían abandonado la esencia natural del producto por un artificio o una ficción. (Krochmalny, 2013, p. 3).⁵

É interessante analisar como o termo *light* pressupõe características diversas como a falta de autenticidade, a feminilidade e uma nomenclatura utilizada para produtos industrializados que carecem de calorías, um conjunto bastante heterogêneo, ainda que se possa supor que compartilham de um juízo de valor pejorativo. Assim, ao utilizar tal termo, em uma perspectiva bastante vinculada aos debates do campo da pós-modernidade (Heartney, 2002), o crítico aproxima a arte de alguns artistas vinculados ao Rojas que participavam de uma determinada exposição como não referentes à realidade, mas sim a um efeito de realidade. Apesar de sua crítica centrada em alguns nomes não se referir a todo o grupo, na posteridade, a alcunha de arte *light* atingiria outros artistas vinculados ao Rojas. Sua análise também propunha debates superficiais sobre o *kitsch* e a sexualidade, tema que seria explorado em desdobramentos posteriores (Krochmalny, 2013).

A noção de arte *light* evocaria a falta de compromisso social e político, assim como a ausência de intencionalidade, o que estaria em consonância com outras posições críticas sobre esse conjunto de artistas, como a de Fabián Lebenglik, que na exposição ‘*El Rojas, algunos artistas*’ (1992), realizada no Centro Cultural Recoleta, afirmava que os artistas possuíam

5 A exposição coletiva de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere e Benito Laren no Espacio Giesso foi a desculpa para aplicar a vulgarização de teóricos franceses da moda, como Jean Baudrillard. Segundo a versão de López Anaya, esse pensamento teria encontrado no “simulacro” as características da época: uma proliferação de fetiches mercantis que transformariam a sociedade contemporânea em um mundo adocicado, subtraído de força e matéria, leve ou “light” (com a conotação de “baixas calorías”, “feminilidade”, “aparência” que o termo implica) em correspondência com as tendências de consumo de produtos dietéticos e alimentos processados como leite desnatado, adoçantes e café sem cafeína, que teriam abandonado a essência natural do produto por artificio ou ficção. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

em comum mais uma visão de mundo do que uma estética, conferindo-lhes certa unidade.

Sobre os discursos analisados em sua pesquisa, Krochmalny (2013, p. 4) afirma que:

En los veinticinco textos analizados se perfila la configuración de un género artístico construido en base a un conjunto de adjetivaciones y a las tensiones de un sistema de oposiciones. Cuando López Anaya acuñó el término “arte light”, los pares de opuestos giraron en torno a las cualidades de “lo liviano” vs. “lo pesado”, “lo alto” vs. “lo bajo”, relacionadas con épocas históricas “modernidad” vs. “postmodernidad”. Al poco tiempo de que Fabián Lebenglik enunciara la identidad del Centro Cultural Rojas, Hernán Ameijeiras le adjudicó una estética singular basada en la labor con los materiales. Lo que había comenzado siendo un discurso crítico tuvo eco entre los artistas, y se transformó luego en un largo debate en los círculos sociales cercanos a la figura de Gumier Maier y el Centro Cultural Rojas.⁶

Tais considerações críticas geraram atritos e diferenças entre os artistas que receberam de forma positiva ou negativa as adjetivações resultantes de sua relação com o Rojas, de modo que *“este proceso de polarización constituyó acciones enmarcadas en identidades discursivas que prontamente entraron en conflicto a partir de una falsa dicotomía entre un supuesto arte frívolo y otro comprometido.”* (Krochmalny, 2013, p. 5).⁷ O fato de o termo arte *light* ter sido cunhado posteriormente ao uso da expressão *“tiene fuerza”* (tem força), que costumava ser usada para definir a arte imediatamente anterior, referindo-se tanto à arte política como à pintura expressiva, era mais um elemento que contribuía para uma aparente cisão entre as diferentes tendências.

6 Nos vinte e cinco textos analisados, delineia-se a configuração de um gênero artístico construído a partir de um conjunto de adjetivações e das tensões de um sistema de oposições. Quando López Anaya cunhou o termo “arte light”, os pares de opostos giravam em torno das qualidades do “leve” contra o “pesado”, “alto” vs. “baixo”, “modernidade” contra “pós-modernidade”. Pouco depois de Fabián Lebenglik anunciar a identidade do Centro Cultural Rojas, Hernán Ameijeiras deu a ele uma estética única baseada no trabalho com os materiais. O que começou como um discurso crítico ecoou entre os artistas, e depois se tornou um longo debate em círculos sociais próximos à figura de Gumier Maier e do Centro Cultural Rojas. (Tradução livre).

7 Esse processo de polarização constituiu ações enquadradas em identidades discursivas que logo entraram em conflito a partir de uma falsa dicotomia entre uma arte supostamente frívola e uma arte comprometida. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

“Tiene fuerza”, expresión de uso corriente en esos años, remite a una serie de significados y valores relacionados con “la intensidad”, “la pasión”, “el impulso”, “lo activo”, “el ímpetu”, “la energía”, “la expresión”, “la lucha” y “el coraje”. Esta red de términos conforma una constelación de significados sobre la virilidad, una semántica de la heterosexualidad masculina. En cambio, el término “light” tuvo lecturas que apuntaban a sentidos diversos: “luz”, “levedad”, “lo etéreo”, “bajas calorías”, “debilidad” (Krochmalny, 2013, p. 5).⁸

Dessa maneira, foi construído um discurso binário que, a partir de uma visão muito restrita, opôs a arte *light* à arte política, ainda que algumas pessoas colocassem em questão tal cisão. O tema foi debatido largamente pelo circuito artístico na época, em diferentes oportunidades, como um seminário na *Facultad de Filosofía y Letras* da UBA e uma série de encontros no próprio Centro Cultural Rojas onde os pintores Duilio Pierri, Felipe Pino e Marcia Schwartz produziram o seminário *¿Al margen de toda duda?* em 1993. Foi nesse evento que ocorreu o surgimento da denominação arte rosa ou arte rosa *light*.

Durante las jornadas del ciclo “¿Al margen de toda duda?” del Rojas, por un deslizamiento de sentido (no carente de fundamento en el estilo de vida de muchos artistas del Rojas) lo “light” pasó a asociarse al adjetivo “rosa”, jugando al mismo tiempo, con la palabra “Rojas”. Las críticas que se fundaban principalmente en la antinomia “fuerte” vs. “débil”, sirvieron para que el grupo de los pintores acuñara el término “rosa light” con el objetivo de asociar este tipo de arte a la cultura gay. Este sentido de intención derogatoria fue retomado por algunos “artistas del Rojas”, quienes habían participado en los inicios de la política gay en la Argentina, pero con una significación positiva (Krochmalny, 2013, p. 7).⁹

8 “Tem força”, expressão comumente usada naqueles anos, refere-se a uma série de significados e valores relacionados a “intensidade”, “paixão”, “impulso”, “o ativo”, “o ímpeto”, “a energia”, “expressão”, “luta” e “coragem”. Essa rede de termos forma uma constelação de significados sobre a virilidade, uma semântica da heterossexualidade masculina. Por outro lado, o termo “light” teve leituras que apontavam para diferentes significados: “luz”, “leveza”, “etéreo”, “baixas calorias”, “fraqueza”. (Tradução livre).

9 Durante os dias do ciclo “À margem de qualquer dúvida?” no Rojas, por um lapso de sentido (não sem fundamento no estilo de vida de muitos artistas de Rojas) “light” passou a ser associado ao adjetivo “rosa”, jogando ao mesmo tempo com a palavra “Rojas”. As críticas que se baseavam principalmente na antinomia “forte” vs. “fraco”, serviu para o grupo de pintores cunhar o termo “rosa *light*” com o objetivo de associar esse tipo de arte à cultura gay. Esse sentido de intenção depreciativa foi retomado por alguns “artistas do Rojas”, que participaram dos primórdios da política gay na Argentina, mas com um significado positivo. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A partir dessa ocorrência, se sobrepuseram diferentes perspectivas sobre a arte *light* e suas ideias de debilidade e fragilidade, associadas primeiramente ao feminino e agora também à cultura homossexual, aspecto frisado pelo adjetivo rosa, de forma que as expressões arte rosa *light* e arte rosa passaram a ser entendidas muitas vezes como arte gay. Nesse sentido, a sobreposição entre a fragilidade e homossexualidade reforça um dentre tantos estereótipos associados a este grupo:

Por arrastre podría pensarse –tal como sucede en diversas culturas occidentales— que lo “gay” y la traición se encuentran relacionadas, aunque no sea una relación necesaria. Según esta tradición, la homosexualidad es el símbolo de aquellos que no quieren pelear, de los que carecen de fuerza y valor (Krochmalny, 2013, p. 7).¹⁰

Em contrapartida, nos encontros promovidos pelo seminário, artistas vinculados ao contexto da arte política, mas também próximos do Rojas, como León Ferrari e Liliana Maresca, estabeleceram pontes possíveis entre a produção de tais artistas e a perspectiva política. Maresca destacou as produções como uma arte de minorias, combativa e crítica, o que se distanciava do binarismo entre a arte política e a arte rosa *light*. Para Krochmalny (2013), considerações como essas permitiram a comparação entre a arte do Rojas com organizações como o *ACT-UP* e o *Queer Nation*, o que inscreve a arte rosa no âmbito dos movimentos sociais ligados à diferença social e de gênero, e por consequência, à resposta ao HIV/aids, o que não é surpreendente tendo em vista o impacto da enfermidade no grupo de artistas associados ao Rojas:

Los artistas del círculo del Rojas no fueron ajenos al drama de la enfermedad. Un porcentaje altísimo fue HIV positivo y muchos de ellos murieron de SIDA: Batato Barea (1961- 1991), Omar Schiliro (1962-1994), Liliana Maresca (1952-1994), Feliciano Centurión (1962-1996), Guillermo Kuropatwa (1956- 2003), Juan Calcarami (1947-2003) y Sergio Avello (1964-2010) (Krochmalny, 2013, p. 7).¹¹

10 Por consequência pode-se pensar – como acontece em várias culturas ocidentais – que “gay” e traição estão relacionados, embora não seja uma relação necessária. Segundo essa tradição, a homossexualidade é o símbolo de quem não quer lutar, de quem não tem força e coragem.

11 Os artistas do círculo do Rojas não ficaram alheios ao drama da doença. Uma porcentagem muito alta deles era HIV positivo e muitos deles morreram de aids: Batato Barea (1961- 1991), Omar Schiliro (1962-1994), Liliana Maresca (1952-1994), Feliciano Centurión (1962-1996), Guillermo Kuropatwa (1956- 2003), Juan Calcarami (1947-2003) e Sergio Avello (1964-2010).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Chama a atenção que muitos desses artistas – como Gumier Maier, Schiliro, Centurión e Avello – optaram por não representar o sofrimento causado pela doença, o que Krochmalny (2013) associa à noção de “estratégia da alegria” de Roberto Jacoby, uma espécie de política festiva que reivindica o corpo na vida cotidiana em oposição ao sofrimento imposto aos corpos desaparecidos, torturados e mortos pela ditadura. Algo dessa perspectiva está presente na análise de Marina Fernanda Suárez (2021), que discorre sobre os rituais fúnebres em Buenos Aires durante a crise da aids, destacando o uso do termo peste rosa e o caráter festivo de tais eventos em oposição à seriedade do luto em outros contextos.

Segundo Krochmalny (2013), o pintor Juan José Cambre, próximo ao Rojas, discutiu o termo arte rosa *light* em relação à fragilidade e debilidade, afirmando que não existia relação alguma com a sexualidade dos artistas em seu uso. No entanto, parece difícil não realizar essa aproximação. Francisco Lemus (2015b) comenta a posição de Gumier Maier que associa os termos arte rosa *light* e *arte puto*, em uma clara referência a homossexualidade, desistindo de explicar seus significados, solicitando que aqueles que os inventaram expliquem de que tipo de arte tratam. Anos depois, em sua última exposição no Rojas, na mostra ‘*El Tao del Arte*’ (1997), escreveria no catálogo um texto no qual menciona usos delicados da cor rosa, como o papel ou a caixa que recobre bombons, doces para crianças e flores. Para Lemus (2015b, p. 3), nesse texto:

El color rosa funciona como continuum discursivo de la representación del “marica” y como una estrategia “microfemenina” para la apertura artística y política de otros devenires. En el rosa, con mayor o menor nivel de pertenencia, convergen las obras exhibidas en la Galería y su órbita expositiva. Así, el color “proscrito de banderas y blasones” habilita a pensar no sólo los dilemas que atravesaron al GAG – operar desde la disidencia ante la cristalización e institucionalización de ciertas demandas del activismo–, sino también la cancelación o ilegibilidad por parte de la crítica de arte de una posible inscripción política.¹²

12 A cor rosa funciona como um *continuum* discursivo da representação do “marica” e como uma estratégia “microfeminina” para a abertura artística e política de outros devires. No rosa, com maior ou menor pertença, convergem as obras expostas na galeria e a sua órbita expositiva. Assim, a cor “proscrita das bandeiras e brasões” permite pensar não só os dilemas pelos quais passou o GAG – operando a partir da dissidência diante da cristalização e institucionalização de certas demandas ativistas –, mas também a cancelamento ou ilegibilidade pelos críticos da arte de uma possível inscrição política. (Tradução livre).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O pesquisador estabelece então uma ponte entre a atuação curatorial e ativista de Gumier Maier superando a dicotômica posição da arte rosa. Em outro texto, Lemus (2015a) aproxima os termos arte *light*, arte rosa e arte marica a partir da sua dimensão de resistência nos anos 1990, mencionando também o termo *arte apolítico* como outro sinônimo para essa arte, tendo em vista obviamente sua oposição à arte política. O autor também menciona a realização do debate "*Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*" no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires em 2003, onde participaram Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín e Magdalena Jitrik. Como o próprio nome sugere ao mencionar a filósofa e militante marxista Rosa Luxemburgo, a relação entre a arte do Rojas e sua dimensão política ocupou um espaço considerável nos debates.

Por sua vez, para Mário Cámara (2020), o termo rosa *light* expressa uma clara intenção de associar a arte com a cultura gay de maneira difamatória. Ao discutir a instituição de tal termo, o autor cita Gumier Maier que, apesar de considerar elogiosa a crítica de Anaya, lamentou que o termo arte *light* tenha sido usado desde então com tom pejorativo, sendo posteriormente associado ao rosa, em uma clara referência aos *maricas*. Suas considerações envolvem a reflexão sobre como no ocidente os homossexuais são identificados como débeis e traidores, como aqueles que se opunham à Guerra das Malvinas e por isso eram chamados de *putos* e *maricones*. Assim, Gumier Maier discute o termo em relação à um fato histórico recente da história argentina, contextualizando os discursos sobre a homossexualidade no país.

A pesquisadora María Laura Rosa (2008, p. 32-33) relaciona a vida dos artistas, bem como sua sexualidade e a relação com a aids como elementos importantes para a compreensão da arte rosa, que em suas palavras:

(...) alude a la elección sexual de la mayoría de los artistas varones del Rojas y no deja de ser ofensivo en una sociedad profundamente machista como la argentina (...) El referirse al arte del Rojas como rosa no sólo apunta a la homosexualidad sino a la emergencia por esos años de la peste rosa: el H.I.V. Vale recordar que Omar Schiliro y Liliana Maresca mueren en el año 1994 a consecuencia de contraer el SIDA. Feliciano Centurión fenecía en 1996 y Alejandro Kuropatwa en 2000 por la misma enfermedad. Con lo cual este color encerraba un doble juego de relaciones: por un lado, el vínculo con la disconformidad

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

hacia la heterosexualidad dominante y, por el otro, el peligro de la enfermedad sobrevolando esa osadía.¹³

Assim, as análises posteriores sobre a arte rosa parecem identificar sua dimensão política em relação ao campo da diferença sexual e de gênero e dos debates identitários, como pontuado por Maresca na época. A compreensão de que debater os regimes do corpo e da sexualidade poderia ser em si uma pauta política parece bastante comum atualmente, mas, como apontado pela brasileira Lisette Lagnado (2019), ao analisar a produção do brasileiro Leonilson, isso não parecia tão claro para a crítica de arte dos anos 1990. No texto de apresentação da terceira edição do livro *Leonilson - São tantas as verdades*, a autora fala do impacto da primeira edição lançada em 1995, disruptiva em relação ao *status quo* da época.

Apesar da ausência de seu autor, morto precocemente quando se desconheciam as medicações para viver com HIV positivo, a presente obra teve a façanha de desafiar a historicização das práticas artísticas no Brasil dos anos 1990. Por uma conjuntura avessa às histórias pessoais, falava-se então de seu caráter intimista de maneira um tanto pejorativa. Era preciso encontrar na arte modos de sublimar a vulnerabilidade do ser. Decerto, a narrativa crítica e estética naquele momento jamais conceberia que a ruptura de seu arcabouço teórico, ainda tributário da exigência da autonomia da forma, abrisse margem para a valorização do desejo, do contingente e do psicológico (Lagnado, 2019, p. 7).

Ainda que se refira ao contexto brasileiro, suas considerações sobre a perspectiva autobiográfica em Leonilson parecem ir ao encontro do estranhamento causado pelos artistas do Rojas na Argentina. Talvez o atravessamento da enfermidade, presente na produção do artista brasileiro bem como no grupo argentino, seja mais um fator que chamaria a atenção para a singularidade de suas produções.

Na Argentina havia a particularidade da oposição à arte política, diferentemente do caso brasileiro, onde Lagnado destaca a hegemonia

13 (...) alude à escolha sexual da maioria dos artistas homens do Rojas e ainda é ofensiva em uma sociedade profundamente machista como a argentina (...) Referir-se à arte do Rojas como rosa não apenas aponta para a homossexualidade, mas para a emergência durante aqueles anos da peste rosa: o HIV. Vale lembrar que Omar Schiliro e Liliana Maresca faleceram em 1994 em decorrência da aids. Feliciano Centurión morreu em 1996 e Alejandro Kuropatwa em 2000 devido à mesma doença. Com o que essa cor guardava um duplo conjunto de relações: por um lado, a ligação com o descontentamento face à heterossexualidade dominante e, por outro, o perigo de doença que pairava sobre essa ousadia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

do debate formal. Mesmo assim, outras considerações da autora indicam uma mudança de paradigma na contemporaneidade, indícios de uma outra compreensão sobre como os temas abordados pelos artistas do Rojas pertenceriam ao espectro político:

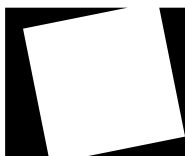
Aprende-se com Leonilson que não se cria com a doença, mas com a saúde. Importa ressaltar a aceleração de processos de visibilidade em múltiplas frentes demolindo muros intransponíveis no período em que viveu. Vale frisar que a evolução do conhecimento científico em torno da aids não representa uma conquista isolada. É acompanhada de mobilizações crescentes contra a derrubada de preconceitos racistas e sexistas. A ligação afetiva instaurada entre gays, lésbicas, bissexuais, não binaries, homens e mulheres trans na família brasileira está longe de satisfazer índices mundiais de respeito à dignidade de orientação de gênero, mas sua realidade quebrou o tabu do silêncio, e sua fala ocupa de forma crescente importantes vias públicas, seções inteiras em livrarias e festivais e discussões entre parlamentares. Agora, sim, *importa quem fala* (Lagnado, 2019, p. 9).

Ao destacar a relevância de quem fala, Lagnado (2019) estabelece uma importante relação entre os debates contemporâneos sobre a representatividade nas artes, que têm como um importante antecedente os conflitos que remetem à crise da aids, como a crítica à exposição de Nicholas Nixon *'Pictures of People'* (1988) no MoMA em 1988 e a resposta da artista Nan Goldin ao organizar a exposição *'Witnesses: Against Our Vanishing'* (1989), debatendo a doença a partir de sujeitos diretamente relacionados à ela (Alves, 2015). Nesse sentido, uma das camadas políticas do trabalho dos artistas vinculados à arte rosa seria justamente a iniciativa de falarem por si e pelos seus, inscrevendo a dissidência sexual e de gênero a partir de diferentes perspectivas e arranjos no campo da arte.

Considerações Finais

No filme de Manchini, cuja análise inicia este artigo, o triângulo rosa aparece novamente no final da obra como a forma que define pequenos papéis brilhantes que caem sobre seu corpo. O encerramento festivo, que se afasta de uma narrativa de dor e tristeza, evocando a alegria de viver presente no discurso de Daniel (2018), importante referência para o cineasta, é um exercício que amplia as possibilidades de entendimento do já estabelecido símbolo. É possível dizer que em *Poder Falar* as aparições do triângulo rosa como chapéu de aniversário ou chuva de papel picado resistem à conotação negativa de sua origem, inscrevendo-se em uma projeção positiva.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A simbologia dessa forma simples, ressignificada pelos movimentos de liberação gay nos EUA, e posteriormente pela resposta à aids, encontra nos usos de Manchini tanto seu caráter ativista quando celebratório. Talvez as aparições do triângulo rosa em seu filme possam ser, metaforicamente, um exemplo do que a arte rosa significa, combinando um aspecto político de contornos identitários, construído a partir de corporalidades e subjetividades que em seu tempo eram vistas como algo de menor valor político diante das obras que abordavam os desaparecidos da ditadura militar e o processo de redemocratização na Argentina. As ponderações de Lagnado (2019), ainda que referentes ao contexto brasileiro, parecem explicar um pouco da mentalidade da época, pouco aberta para um mergulho profundo nas subjetividades biográficas dos artistas e em suas relações com as questões identitárias.

Além disso, a posição de Daniel (2018), defendida e interpretada por Manchini, pode ser aproximada à ideia de estratégia da alegria de Jacoby, que ao olhar retrospectivamente para o final dos anos 1980 e início dos 1990 na Argentina, percebe escolhas particulares dos artistas que parecem celebrar o corpo e o prazer justamente em tempos de aids. Assim, os textos de Daniel (2018) sobre sua enfermidade, escritos a partir de 1989, são contemporâneos às práticas associadas ao Rojas, interpretadas no seu tempo a partir de uma oposição à arte política, configurando-se na opinião de setores da crítica como uma arte rarefeita e descomprometida, posição reforçada por termos como *light* e *rosa*.

Ao narrar o uso da cor rosa por meninos em determinada época, Baliscei (2020) define tal cor como um vermelho desbotado, o que pareceria propício para o uso infantil, já que o vermelho vivo seria utilizado por homens feitos. Se em sua análise o esmaecimento do vermelho ao rosa se dá por uma questão etária, no caso do contexto argentino, o rosa aparece como adjetivo que determina a falta de força ou mesmo de virilidade de uma arte produzida também por pessoas vinculadas à dissidência de sexo e gênero, muitas delas que viveram com HIV. Nesse sentido, a aproximação entre a peste rosa e a arte rosa reforça mutuamente tais sujeitos em um lugar à margem da hegemonia, tanto pelo preconceito em relação à doença quanto por suas práticas sexuais, o que de alguma forma desencadeou um processo de depreciação da arte produzida por tais sujeitos.

O fato de algumas pessoas, como o artista Juan José Cambre, pontuarem que os adjetivos *rosa* e *light* não tinham a ver com a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

sexualidade dos artistas do Rojas demonstra que houve diferentes entendimentos e aderências a tais denominações, tanto por parte de críticos quanto de artistas e outros profissionais do campo da arte. Em suas pesquisas, Lemus (2015a; 2015b) cita termos como *arte puto*, *arte marica* e *arte apolítico*, destacando como a noção de rosa e *light* foi adquirindo sinônimos que demarcaram sua relação com a dissidência sexual e de gênero, assim como sua pretensa posição exterior ao debate político. Rosa (2008) igualmente reforça a relação de tal grupo com a crise da aids e Krochmalny (2013), a partir das considerações de Maresca, inclusive relacionará o grupo que orbita o Rojas ao *ACT-UP*, o coletivo que divulgou o triângulo rosa pelo mundo como símbolo da resposta à enfermidade.

O enlace entre a peste rosa e a arte rosa estabelecido neste artigo procurou identificar a sobreposição de um termo cromático em sua articulação discursiva como uma forma de inferiorização e estigmatização baseada em sua oposição ao sistema de sexo/gênero instaurado a partir da hegemonia masculina heterocisnormativa. Nesse sentido, reivindicar uma arte rosa é declinar da norma em direção à diferença, o que é certamente um ato político em tempos de uma peste rosa, tendo em vista os estigmas que cercam o HIV/aids, os quais provocam a invisibilização de seu debate, como evocado no pioneiro cartaz do *The Silence = Death Project* e no próprio nome do grupo, que identifica silêncio e morte como sinônimos. Ao intitular seu filme de *Poder Falar*, Manchini ressalta a irrupção do silêncio a partir da enunciação sobre a enfermidade, o que pode salvar vidas.

É a partir desse entendimento que penso na apropriação do termo arte rosa em uma analogia à apropriação do triângulo da mesma cor proveniente do holocausto nazista, pois o adjetivo rosa pode ser ressignificado, se opondo às ideias de inferioridade e falta de vigor ou dimensão política, como indicam as investigações recentes sobre o tema realizadas pelos pesquisadores e pesquisadoras argentinos citados ao longo do texto. Penso a arte rosa como um termo que, apesar da heterogeneidade e das diferentes disputas que existem ao seu redor, se tingiu de tal cor justamente por se constituir pelo atravessamento das dissidências sexuais e de gênero bem como do HIV/aids. Nesse sentido, o rosa marcaria a subjetividade, a biografia e a obra de diferentes sujeitos que, orbitando o Centro Cultural Ricardo Rojas, construíram de forma coletiva modos de existência e elaborações sobre a suas vidas, atravessadas também pela peste rosa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ALVES, Ricardo Henrique Ayres Alves. 2020. *Artes Visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/214418> Acesso em: 25 maio 2022.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. *Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131019>. Acesso em: 20 de ago. 2022.

BALISCEI, João Paulo. Abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como pedagogias de gênero e sexualidade. *Teias*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 223-244, ago. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/46113>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CABALLERO-GÁLVEZ, Antonio A. Imágenes seropositivas. Resistencias contra el sida a través del arte en España, Argentina y México. In: PLEGUEZUELOS, Antonio Martínez; CANO, Moisés Fernández; BERNABEU, Aarón Pérez IBÁÑEZ, Miguel Sánchez; DE PABLO Sergio Fernández (eds.). *MariConers*. Estudios interdisciplinarios LGTBIQ+. Madrid, España: Universidad Politécnica de Madrid, 2020, p. 129-140.

CABALLERO-GÁLVEZ, Antonio A. La sociedad portadora. Experiencias artísticas alrededor del sida em España, Argentina y México. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas*. Barcelona, Espanha: Icaria, 2019. p. 151-169.

CÁMARA, Mario. *Formas de construir un abrigo*. Neoliberalismo, arte e instituciones. Foro de Crítica Cultural del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural de la Universidad de San Andrés, Victoria, Argentina, v. 28, n. 05, 2020.

CAMPBELL, Andy. *Queer X Design: 50 Years of Signs, Symbols, Banners, Logos, and Graphic Art of LGBTQ*. New York, USA: Black Dog & Leventhal, 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

CRIMP, Douglas. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, USA: MIT Press, 2004.

DANIEL, Herbert. *Vida antes da morte*. 3. ed. Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

FINKELSTEIN, Avram. *After Silence*. A history of AIDS through Its Images. Oakland, USA: University of California Press, 2018.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Lisboa, Portugal: Presença, 2002.

KROCHMALNY, Syd. La Kermesse: arte y política en el Rojas. *Caiana*, Buenos Aires, Argentina, n. 2, ago. 2013, p. 1-16. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/2-pdf/SydKrochmalny.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson - São tantas as verdades*. So many arte the truths. São Paulo: Projeto Leonilson, 2019.

LEMUS, Fran. Arte y Vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, Córdoba, Argentina, v. 4, n. 7, jun. 2021a. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LEMUS, Francisco. Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino de los años noventa como formas de resistência. *Cambia*, La Plata, Argentina, v. 1, n. 1, jan.-jul., p. 117-132, 2015a. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/103183>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LEMUS, Francisco. Exposiciones, entre el poder y el saber. La Galería del Rojas y el arte argentino de los años noventa en Austin. *Estudios Curatoriales*, Buenos Aires, Argentina, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/694>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LEMUS, Franciso. Feliciano Centurión: Abrigo. *Estudios Curatoriales*, 15 dez. 2020a. Disponível em: <http://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/909>. Acesso em: 15 ago. 2022.

LEMUS, Francisco. Llegó el sida. El lugar sin limites. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, Buenos Aires, Argentina, v. 2, n. 4, out., p. 66-84, 2020b. Disponível em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/ellugar/article/view/790>. Acesso em: 15 ago. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

LEMUS, Francisco. Los flujos de la sangre. In: GARBATZKY, Irina; GASPARRI, Javier (Org.). *Nuestros años ochenta*. Rosario, Argentina: Humanidades y Artes Ediciones; Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2021b, p. 143-168.

LEMUS, Francisco; Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida. *Caiana*, Buenos Aires, Argentina, n. 6, 2015b, p. 1-8. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=186&vol=6. Acesso em: 18 ago. 2022.

REED, Christopher. *Art and Homosexuality: A history of ideas*. New York, USA: Oxford, 2011.

ROSA, María Laura. Apuntes para el análisis del arte de género en Argentina. *Nuestra América*, Porto, Portugal, n. 2, p. 187-197, agosto 2006. ISSN: 1646-5024. Disponível em: <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2372/3/182-197.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2022.

ROSA, María Laura. Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires durante los años '90. *Revista Latina de Sociología*, Coruña, España, v. 5, p. 135-149, 2015. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/65655>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ROSA, María Laura. *Un territorio dislocado*. Ramona, Buenos Aires, Argentina, n. 87, dez. p. 31-34, 2008. Disponível em: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH10cb/4966b856.dir/r87_31nota.pdf. Acesso em: 20 ago. 2022.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. AIDS e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SUÁREZ, Marina. Infectados por el Arte. Transgresión, cuerpos y memoria en el arte porteño de los años 80 y 90. Un análisis de las trayectorias artísticas de Liliana Maresca y Batato Barea. *América*, Paris, France, n. 52, nov., p. 1-10, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/america/2471>. Acesso em: 20 ago. 2022.

SUÁREZ, Marina Fernanda. Rituales fúnebres afectivos frente a la crisis del sida en Buenos Aires de los años 80. *Aisthesis*, Santiago, Chile, n. 70,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

p. 81-102, 2021. Disponível em: <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/13356>. Acesso em: 20 ago. 2022.

VAGGIONE, Alicia. Potencias y alianzas de supervivencia entre mujeres. Liliana Maresca, un recorrido por su obra. *Escena*, San José, Costa Rica, v. 78, n. 2, jul.-dez., p. 56-70, 2019. Disponível em: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/35592>. Acesso em: 15 ago. 2022.

VAGGIONE, Alicia. Tramas de cuerpos y conflictos. Liliana Maresca, la singularidad de una voz. In: GARBATZKY, Irina; GASPARRI, Javier (Org.). *Nuestros años ochenta*. Rosario, Argentina: Humanidades y Artes Ediciones; Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria, 2021, p. 169-184.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

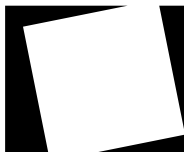
e-ISSN: 2179-8001

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES

Doutor e Mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, e Bacharel em Artes Visuais pela Função Universidade do Rio Grande - FURG. É professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), historiador da arte e artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano. É autor do livro *Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais* (Ed. da FURG, 2021). E-mail: ricardohaa@gmail.com.

Como citar: Ayres Alves, R. H. (2023). Peste rosa, arte rosa: aids e crítica de arte desde a Argentina. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136206>



Leonore Mau e Hubert Fichte no Brasil: alguns cruzamentos entre fotografia e texto no livro *Explosão*

*Leonore Mau and Hubert Fichte in Brazil: some intersections
between photography and text in the novel *Explosion**

Alexandre Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 0000-0002-0413-2268

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a poética da fotógrafa Leonore Mau e sua parceria com Hubert Fichte, escritor e seu marido, nas décadas de 1970 e 1980, quando viveram no Brasil. O texto tem como eixo principal de análise as relações que o livro *Explosão – Romance de Etnologia*, de Fichte, apresenta no que concerne à fotografia de Mau. Tais elementos são centrais para que se defenda a produção fotográfica de Mau como um dos elementos importantes do livro de Fichte. Neste projeto criativo em que literatura e imagem se entrecruzam o casal de artistas alemães propõe, através da *etnopoésia* e das relações entre arte e vida, uma crítica politizada da ditadura civil-militar brasileira, assim como um peculiar panorama sobre o período.

Palavras-chaves

Leonore Mau. Hubert Fichte. Fotografia. Ditadura Militar. Etnopoésia.

Abstract

*This article proposes a reflection on the poetics of the photographer Leonore Mau and her partnership with Hubert Fichte, a writer and her husband, in the 1970s and 1980s, when they lived in Brazil. The text has as its main axis of analysis the relations that the book *Explosão – Romance de Etnologia*, by Fichte, presents with regard to Mau's photography. Such elements are central to defending Mau's photographic production as one of the important elements of Fichte's book. In this creative project in which literature and image intertwine, the couple of German artists proposes, through ethnopoetry and the relationship between art and life, a politicized critique of the Brazilian civil-military dictatorship, as well as a peculiar overview of the period.*

Keywords

Leonore Mau. Hubert Fichte. Photography. Military Dictatorship. Ethnopoetry.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

“Eu queria viajar. Era possível viajar pelo mundo com uma câmera.”

Leonore Mau

“Viajar é a dissolução do mundo, pensou Jäckli: estar em todo lugar.
Em lugar algum.”

Hubert Fichte

Refletir sobre o trabalho de Leonore Mau e Hubert Fichte não é tarefa fácil. Sobretudo com a proposta que ora apresento de cotejar as expressões artísticas da fotógrafa e do escritor tendo como base principal o cruzamento entre as duas linguagens no intenso livro *Explosão*, de 829 páginas, traduzido tardiamente no Brasil em 2017. Contudo, é importante ressaltar desde já que este artigo é uma primeira aproximação ao tema e que, portanto, não pretende esgotar todas as possibilidades que podem advir da abordagem proposta. Não se trata de um mergulho profundo na complexa literatura de Fichte e no seu projeto de constituir uma História da Sensibilidade / *Geschichte der Empfindlichkeit*, expressa em toda a sua trajetória literária e na proposição de fluidez por ele criada através da noção de *roman fleuve*.

Antes de tudo, o que se verá nos limites deste texto é uma tentativa de reconhecer, no romance que Fichte escreveu sobre o Brasil, algumas relações explícitas ou implícitas com a fotografia de Mau. Nesta medida, um dos objetivos principais aqui é o de promover uma aproximação da posição política do casal – através de imagens e palavras – diante do momento de exceção que o Brasil atravessava, de ditadura civil-militar. O marco temporal principal que aqui interessa é o das duas primeiras viagens dos artistas ao país, entre os anos de 1969 e 1971, uma vez que na sua terceira temporada no Brasil, entre 1981 e 1982, já estávamos em franco processo de abertura política.

A partir daí, serão abordados alguns elementos acerca da *etnopoesia*, método de trabalho de Hubert Fichte, calcado na relação entre texto e fotografia, e situado na fronteira entre a pesquisa científica e a criação poética, como uma das grandes contribuições dos dois artistas para nos aproximarmos daquele contexto através das páginas de *Explosão*. Importante salientar que a presença da imagem fotográfica no livro em questão aparece somente sob a forma textual, seja nas discussões ligadas ao processo de criação da personagem Irma, ou ainda como instrumento

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

essencial para o desenvolvimento da trama literária alicerçada na noção de *etnopoesia*. A descoberta das relações entre imagem e texto tornou-se possível através de pesquisa na Fundação S. Fischer, em Hamburgo, para a curadoria da exposição fotográfica *A Casa de Leonore Mau*, que realizei em 2016, a convite do Instituto Goethe de Porto Alegre.

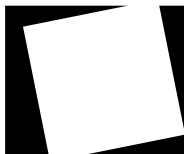
A fotógrafa e o escritor

Proveniente de uma família abastada de Leipzig, Leonore Mau (1916-2013) passa a se interessar por fotografia no final da década de 1940, ao se estabelecer em Hamburgo, época em que faz aulas com o fotógrafo Wolfgang Etzold e começa a fotografar os frequentadores do porto local com a sua primeira câmera Leica: “Foi nesse dia que a minha vida mudou” (FICHTE, 1989, p.171). Não demora para que ela comece a colaborar com os semanários de cunho de grande circulação daquela cidade – como *Stern*, *Der Spiegel*, *Geo* e *Die Zeit* – e, a partir de 1950, a fotografar para a revista de arquitetura e decoração *Schöner Wohnen*. Contudo, paralelamente, ela também se dedica com empenho aos retratos fotográficos da sua família, dos amigos e, também, de pessoas anônimas nas ruas.

Por volta de 1953 Mau conhece Hubert Fichte (1935-1986), jovem aspirante a escritor, cuja origem proletária e judia era completamente diversa da sua: oriundo de Perleberg, no estado de Brandemburgo, ele foi criado durante a guerra em um orfanato cristão, para escamotear o fato de que era filho bastardo de um judeu. Leonore se aproxima do rapaz nos saraus literários que aconteciam em sua própria casa, organizados pelo seu então marido, o bem-sucedido arquiteto Ludwig Mau. A fotógrafa logo convida Fichte para realizar alguns retratos dele. Não se sabe exatamente quando o romance entre eles inicia, mas no livro *Hotel Garni* o escritor conta, mesmo a despeito de sua homossexualidade nunca abdicada, o quanto ele era intensamente apaixonado por Mau, que foi o grande amor de sua vida e, provavelmente, a única mulher com quem se relacionou. Entre 1961 e 1962, o escritor principiante decide se dedicar inteiramente à literatura enquanto a fotógrafa, na mesma época, abandona Ludwig e os dois filhos – Ulrike e Michael – para viver com ele. Era uma mudança radical para os dois, que naquele momento tinham, respectivamente, 26 e 45 anos e contavam com poucos recursos para a vida que escolheram.

Segundo a cineasta Nathalie David, assistente da fotógrafa alemã durante os seus últimos 20 anos de vida:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Leonore era uma mulher muito livre em seus pensamentos... A união com Fichte foi uma decisão sua. Ela aceitava que ele se relacionasse com homens, assim como a sua obsessão pela sexualidade, pois a sua relação com o escritor significava uma espécie de libertação, em vários sentidos”².

O processo de libertação de Mau está associado à ruptura com a noção de família burguesa para se lançar na construção de outras formas de vida conjugal e mesmo de arte. Um diálogo presente como em voz over no documentário *Esta fotógrafa se chama Leonore Mau / Diese Photographin heißt Leonore Mau* (2005), de Nathalie David, a partir dos personagens Irma e Jäcki – *alter egos* dos artistas, que aparecem em vários livros do escritor – elucida o amor peculiar do casal, assim como o seu casamento fora dos padrões:

De manhã, Jäcki pensava na noite de amor com a sua esposa.

A que ele nunca teve.

– Você vai me trair?

– Não!

– Vai acabar morrendo.

– Não vou morrer.

– Também não vou traí-la, não com uma mulher.

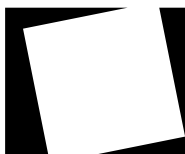
Com homens não conta, isto é outra coisa³.

Ao abdicar de seus filhos e de sua condição burguesa em Blankenese, um dos bairros mais ricos de Hamburgo, para viver com o escritor em um modesto apartamento de apenas duas peças em um imóvel à beira do rio Elba, a fotógrafa reivindicava o direito a uma espécie de retorno à juventude perdida após o casamento precoce com Ludwig. Isto foi um divisor de águas em sua vida: ser apontada nas ruas como a mulher que abandonou marido e filhos para viver com um homem bem mais jovem em condições limitadas de conforto nas habitações provisórias em que viveram pelo mundo afora. Todo este desprendimento significava

2 Em entrevista realizada em Hamburgo, na Alemanha, em julho de 2016, por ocasião da pesquisa no Acervo da Fundação S.Fischer, que abriga o espólio de Leonore Mau e Hubert Fichte, para a curadoria da mostra “*A Casa de Leonore Mau*”, a convite do Goethe-Institut de Porto Alegre.

3 Segundo os créditos do documentário, o trecho foi extraído do romance *Hotel Garni*, de Hubert Fichte, traduzido no Brasil por Günther Hermann Wetzel, em 1989, pela Editora Brasiliense. O trecho se encontra com redação ligeiramente diferente das legendas do filme na página 152 do referido romance.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o preço a pagar para a sua entrega à aventura artística e para os novos universos que a esperavam nos projetos que desenvolveria em conjunto com Fichte.

A parceria de vida – amorosa e criativa – entre os dois artistas foi profundamente baseada na aventura da viagem e no fascínio que eles tinham pelo conhecimento da cultura e religiosidade de matrizes africanas, ao descobrirem os rituais ligados ao vodu, à santería, à umbanda, à macumba e ao candomblé no seu ambicioso projeto de lançarem-se em uma etnologia poética. Nessa empreitada, Leonore Mau desenvolveu com Fichte livros, conjugando imagem e palavra escrita, fotofilmes e, também, a sua própria fotografia, que se tornou um elemento nutriz dos romances do escritor.

Em vida, cabe ressaltar que eles realizaram quatro fotofilmes em curta metragem – O Dia de um Estivador Precário (*Der Tag eines unständigen Hafenarbeiters*), 13' (1966); A Lota e os Peixes (*Der Fischmarkt und die Fische*), 9' (1968); A Escadaria da Praça de Espanha (*Die Spanische Treppe*), 10' (1970); e Duas Vezes 45 Imagens / Frases de Agadir (*Zwei Mal 45 Bilder / Sätze Aus Agadir*), 10' (1971). Além disso, eles também fizeram conjuntamente três livros: Xangô (1976); Salsinha / *Petersile* (1980) e Lázaro e a Máquina de Lavar Roupas / *Lazarus und die Waschmaschine* (1985), todos eles relacionados a sua visão sobre as culturas do chamado *Atlântico Negro*⁴.

Em busca do mundo lusitano perdido: “habitar” Portugal e Brasil

Foi em 1964 que o casal realizou a sua primeira viagem artística para a cidade costeira de Sesimbra, em Portugal. Durante o período em que passaram nesse vilarejo, Leonore seguiu seu interesse pelo registro de populares e fotografou os pescadores no trabalho, assim como os habitantes do lugar. No período, Portugal vivia a ditadura de Antonio Salazar, cujo governo totalitário duraria 48 anos. A julgar pelas suas diversas viagens a países com governos autoritários, como por exemplo o Brasil, a referida situação política pela qual passava Portugal naquele momento foi um ingrediente importante para ali se estabelecerem por algum tempo, em contato com as pessoas simples do povoado praiano ainda não descoberto pelos turistas.

4 Termo que, aliás, foi alcunhado pelo sociólogo inglês Paul Gilroy quando Fichte já estava morto, no livro de nome homônimo, publicado na Inglaterra em 1993.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

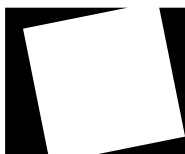
Diedrich Diederichsen (2017, s.p.) propõe que “enquanto [os] cientistas coloniais, que eram também etnógrafos e exploradores, viajam, as pessoas sensíveis [como Mau e Fichte] permanecem quietas e tentam habitar um lugar”. Tal possibilidade se vê corroborada pelo engajamento político dos dois artistas, expresso em seus trabalhos e alicerçado no conceito de Fichte de uma “história da sensibilidade” e na etnologia como forma de alcançar as próprias formas de vida como uma verdadeira heurística (DIEDRICHSEN, op.cit).

É em Portugal e durante o período em Sesimbra que se desenvolvem os elementos fundantes da *etnopoiesia* como método de trabalho dos dois artistas alemães em relação às viagens. Ali eles realizam o seu segundo fotofilme, *A Lota e os Peixes*, com forte apelo social, como uma homenagem aos trabalhadores pobres e anônimos ligados à pesca no balneário português. O romance de Fichte *Um Amor Feliz / Ein glückliche Liebe* trata justamente deste período em que viveram em Portugal. Casualmente, e como o fechamento de um ciclo relacionado às viagens etnológicas de Mau e Fichte, seria justamente durante outra temporada em Portugal, na praia de Caparica, que o escritor finalizaria, em novembro de 1985, o livro *Explosão - Romance da Etnologia*, sobre os períodos em que viveram no Brasil, entre 1968 e 1981. Diederichsen entende a escolha por Portugal como um novo horizonte alternativo de criação e pesquisa etnológica para diversos intelectuais alemães. Segundo o estudioso, no que concerne a Fichte:

Portugal se torna um novo continente e o ponto de partida de quase 20 anos de realizações ininterruptas de viagens. Também se constituem aí as áreas de pesquisa às quais [Fichte] se dedica ao longo dos próximos anos: 1) homossexualidade e globalidade, 2) psiquiatria e presos políticos, 3) a bicontinentalidade negra, também conhecida como *The Black Atlantic* (DIEDRICHSEN, op.cit., s/p.).

Leonore Mau, por sua vez, desde os primórdios de sua carreira ligada à fotografia, foi atraída pela temática social com um viés próximo à etnologia, já presente em suas primeiras imagens do porto de Hamburgo. Mas também em outras ocasiões, por exemplo, quando realiza, em 1967, viagens a trabalho na França para registrar as favelas (*bidonvilles*) de Nanterre, mesma ocasião em que passa alguns dias em Roma com Fichte e fotografa as pessoas no entorno da Praça de Espanha, matéria-prima do terceiro fotofilme em parceria com o escritor, *A Escadaria da Praça de Espanha*, lançado em 1970.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

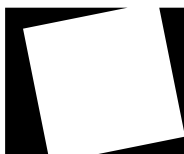
Depois de uma viagem ao Egito, em 1968, a condição de vida de viajantes do casal parece ser irreversível. Ao longo de cerca de 25 anos de vida em comum, em sua saga de interesse pela cultura negra, eles viajaram para países tão diversos e, ao mesmo tempo tão parecidos no que concerne à cultura negra, quanto o Brasil, o Haiti, o Senegal, a República Dominicana, a Venezuela, os Estados Unidos e Belize, entre outros.

Durante a sua segunda temporada no Brasil – a mais longa, entre 1971 e 1972 – o casal viajou para a Argentina, Chile e Uruguai. Nas páginas de *Explosão*, Fichte demonstra franco entusiasmo para entrevistar o recém-eleito presidente socialista do Chile, do mesmo modo que o escritor argentino Jorge Luis Borges. Conhecer Salvador Allende era, para ele, um dos objetivos centrais da estadia na América do Sul a partir do Brasil, do mesmo modo que entrevistar Borges, a quem considerava uma das grandes referências para a sua própria literatura. As posições do conservador escritor argentino, que se tornariam flagrantes posteriormente, ao apoiar a ditadura militar em seu país após o golpe de 1976, talvez ainda não estivessem evidenciadas naquele ano de 1971. A sua função como correspondente estrangeiro de jornais e revistas alemães, como *Der Spiegel* e *Die Zeit*, lhe dava a incumbência de realizar entrevistas com grandes personalidades da cultura e da política dos países por onde passava, assim como de escrever textos sobre questões político-culturais sobre esses lugares⁵.

Um fato curioso é que nessa mesma viagem à América do Sul meridional, o casal passa rapidamente por Porto Alegre, onde Leonore Mau fotografa alguns transeuntes no centro da cidade. Chama a atenção o interesse especial da fotógrafa pelo registro das crianças porto-alegrenses, que circulavam pelas calçadas como pedintes ou trabalhadores mirins (fig. 1). A sensibilidade ligada à infância é notória na fotografia que Mau produziu no Brasil, também em outras cidades, como as grandes capitais – Salvador e Rio de Janeiro – e mesmo em cidades do interior da Bahia, como por exemplo Jacobina.

5 Ver, por exemplo, o texto de FICHTE. “Uma úlcera cobre o país - Medo e miséria da República brasileira (Parte I)”, no qual o escritor explora a situação crítica trazida pela ditadura civil-militar no Brasil, mostrando a existência da tortura, das perseguições políticas e da pobreza da população de baixa renda. Após ter escrito e publicado este artigo, em 1972 e já na Alemanha, Fichte evitou voltar ao Brasil, pois temia ser perseguido pelo governo militar. Seu retorno ao país ocorreria quase dez anos depois, em 1981, já no processo de abertura política.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

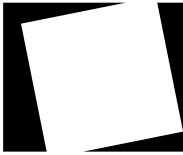


Durante os diferentes períodos em que viveram no Brasil, foram vários os lugares que o casal conheceu, nos estados do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Amazonas, Pará, Rondônia e Minas Gerais. Na sua última temporada brasileira, entre 1981 e 1982, a fotógrafa registra a Casa das Minas, importante terreiro de candomblé na cidade de São Luís do Maranhão, onde realizou alguns retratos das mães-de-santo que lideravam a prestigiada casa (figs. 2 e 3). Para o filólogo alemão Peter Braun, “nos rostos das mães-de-santo idosas da Casa das Minas, ela não apenas resgatou a longa tradição de um dos mais antigos templos de candomblé no Brasil, como também concentrou ali a sua própria experiência fotográfica de quase 15 anos com o universo afro-americano⁶. Percebe-se nos retratos das mães-de-santo uma preocupação grande de Mau no que concerne à dignificação das fotografadas, como uma espécie de tributo ao seu trabalho de mensageiras da memória ancestral dos povos e das religiões de matriz africana no Brasil.

FIG. 01:
Leonore Mau, *Crianças
no Centro de Porto
Alegre*, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

6 Depoimento de Peter Braun, “Contra a estreiteza do mundo”, consulta realizada em 30 de abril de 2019, in: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20853082.html>.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

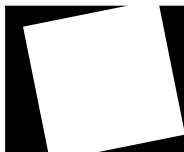
e-ISSN: 2179-8001



A *Casa das Minas Jeje* foi fundada ainda no século XIX por Nã Agotimé, que teria sido rainha africana de Daomé, mãe de Guezo, o rei do Daomé, a qual, após uma série de conflitos sucessórios, fora vendida para comerciantes de escravos e trazida para a Ilha de Itaparica, onde teria recebido o nome de Maria Jesuína (GOMES, LAUREANO & SCHWARCZ, 2021, p. 360). Ela teria chegado em São Luís em meados dos anos 1810 e, por volta de 1820, fundaria o templo destinado a cultuar os deuses e ancestrais do seu povo, especialmente Zomadônu, o vodum de Jesuína, que dá o nome africano à casa religiosa – *Querebentã Toi Zomadonu*. Até os dias de hoje o terreiro é dirigido pelas descendentes de Maria Jesuína. Uma peculiaridade da referida casa religiosa é que somente as mulheres podem receber as entidades e realizar os rituais, tradição que vem sendo seguida por quatro gerações, enquanto que aos homens cabe a participação como tocadores dos instrumentos musicais litúrgicos. Gomes, Laureano & Schwarcz (idem) ressaltam que se trata de um exemplo da resistência das mulheres ao processo colonial escravocrata e às formas de apagamento histórico dos povos subalternizados, sobretudo no que tange aos saberes advindos dos rituais religiosos africanos.

FIG. 02 e 03:
Leonore Mau,
*Mães-de-Santo da
Casa das Minas*,
Belo Horizonte, 1981
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Desterro: a viagem como imersão existencial e criativa

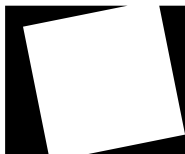
Hubert Fichte e Leonore Mau encaravam seus deslocamentos para outros países, assim como os próprios trabalhos deles resultantes, como verdadeiras viagens de vida, marcadas por imersões nas culturas que encontravam. Paradoxalmente a este nomadismo criativo, a ideia de lar parece ser um elemento que subjaz tanto a fotografia de Mau quanto a literatura do escritor, duas instâncias criativas que se amalgamam, principalmente no romance *Explosão*. Importante ressaltar que, na Alemanha, Mau é reconhecida inicialmente como fotógrafa de arquitetura e decoração para a já mencionada revista *Schöner Wohnen*, elemento que talvez tenha contribuído para a sua fotografia sensível às formas de habitar e à ideia de ocupação espacial das classes populares no cenário urbano brasileiro.

De certo modo, a casa é um ente simbólico que atravessa o trabalho dos dois artistas a partir da própria noção de desterro. Ou seja, o seu habitar peculiar de viajantes é uma escolha que remete à situação de estar em trânsito e aberto às experiências culturais e estéticas que daí provêm. Ao se referir às estratégias criativas da literatura de Fichte, relacionadas ao trânsito e à viagem, Wolfgang Bader propõe que:

Fichte nunca está (...) em casa em lugar algum, está sempre a caminho. Desterro, provavelmente determinado pela posição de marginal, caracteriza o seu projeto de maneira totalmente ambivalente – como falta de uma tradição bem enraizada e socialmente reconhecida, como imposição de elaboração, até conquista, da própria identidade e, ao mesmo tempo, [como] chance de se abrir para uma variedade de novas relações (BADER, apud FICHTE, 1987, p. 18).

Se a ideia de casa pode estar relacionada à noção de desfrute de um lugar de pertencimento, tanto para Fichte quanto para Mau, a experiência do acolhimento doméstico que tentam trazer em imagens e palavras não deixa de ser um desvio compensatório à crise da viagem, onde o provisório, a descoberta e a adaptação se apresentam como elementos possíveis para constituir um lugar seu através da arte, ainda que vinculado à experiência de viajantes. Talvez isto também explique a sua atração pelo “totalmente outro” da cultura europeia nos trabalhos realizados nas Américas e na África: em sua saga etnológica “eles se interessavam tanto pelas histórias de vida dos participantes dos cultos [de matriz africana], [com] suas motivações e esperanças, quanto pelas condições políticas e sociais em que essas pessoas viviam” (BRAUN, op.cit., s/p.).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

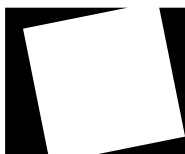
Tal desafio também vinha como elemento motriz das suas convicções políticas, quanto ao papel do intelectual e do artista, em sintonia anacrônica com as discussões atuais do decolonialismo, sobretudo ao questionarem os discursos e saberes eurocêntricos. O seu trabalho de base etnológica, ao contrário, se baseia na empatia e, portanto, somente consegue se realizar plenamente quando incorpora o fazer “com” e “proximamente” às pessoas humildes que encontravam. Tal preceito parece ser seguido em muitas das fotografias em que Leonore Mau faz tomadas próximas aos seus fotografados, como se buscasse uma simbiose com eles, ao viver a própria experiência junto deles. Isto é flagrante nas suas primeiras imagens de terreiros de umbanda no Morro da Providência no Rio de Janeiro (figs. 4 e 5). No texto de *Explosão*, Fichte demonstra que a experiência naquele lugar foi intensa, em vários sentidos: eles presenciavam pela primeira vez, e de muito perto, pessoas em transe, ao mesmo tempo em que a música e as danças sacudiam, literalmente, o pequeno templo de construção improvisada no Morro da Providência, na região central da capital fluminense.



FIG. 04 e 05:
Leonore Mau,
*Tomadas de Sessão
de Umbanda no Morro
da Providência*, Rio de
Janeiro, 1969
Acervo S.Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

Pode-se relacionar o interesse pela vida marginal das pessoas pobres no sistema desigual em que estavam inseridas ao fato de que o próprio casal se percebia como marginal ao sistema de vida familiar e profissional europeus. Willi Bolle aponta que Hubert Fichte, “como órfão, judeu e homossexual, teve a experiência de ser diferente e marginal em relação aos tipos grupais e à sociedade alemã” (BOLLE, 1999, p. 16). Esta questão está presente em vários dos livros de cunho autobiográfico de Fichte e pode ser vista, por exemplo, no seu questionamento do casamento tradicional e da constituição de um lar nos moldes burgueses. Isto está

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

claro no trecho de *Explosão* em que rebate uma crítica que o acusa de ser um escritor burguês:

De quando em vez sou atacado por pessoas de fora pelo fato de viver de modo mais burguês do que os personagens de meus livros. Talvez: eu tenho um vaso egípcio. [Porém,] não tenho máquina de lavar roupas, não tenho carro. Vivo em um apartamento alugado, sem caderneta de poupança, sem seguro de vida, sem plano de saúde, sem poupança para construir minha casa, sem filhos, em um casamento selvagem e cheio de dívidas (FICHTE, 2017a, p. 221).

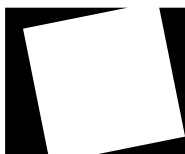
Após a Segunda Guerra Mundial, no contexto da descolonização e relativização da supremacia intelectual europeia frente às ditas culturas periféricas, Fichte assume metodologias advindas da *etnopoiesia* ou *antropologia poética* ou, ainda, *etnopoetologia*, conforme termos usados pelos estudiosos de sua obra (BOLLE, op. cit.). Neste texto, opto pelo uso único do termo *etnopoiesia*, que para Fichte não se confundiria com a etnologia tradicional, pois provém do campo literário e não pretende ter o mesmo rigor científico da metodologia clássica que orienta a pesquisa antropológica. A originalidade da *etnopoiesia* estaria na experimentação poética da linguagem, algo que não apareceria no horizonte da etnologia clássica⁷. Segundo Fichte, os etnólogos incorporariam certa arrogância intelectual proveniente de sua formação acadêmica e dos destinos dos seus textos, de forte rigor científico. Uma tradição que, segundo ele, desrespeitaria as culturas que estudavam:

O estudo convencional de um campo etnológico traduz o discurso do informante para o discurso da instituição acadêmica. Sem nenhuma lógica semântica ou poética. Postula-se que o segundo discurso é superior e almejável (FICHTE, apud BOLLE, op. cit., p. 20).

A *etnopoiesia* seria, ao contrário, uma proposta de vida com a junção livre entre poesia e observação antropológica e com forte ênfase na experiência, conforme sintetiza o próprio escritor: “Meus livros não são disfarces, descrevem um experimento. Viver para encontrar uma forma de expressão” (FICHTE, apud ALCÂNTARA, 1991, p. 51). Nesta perspectiva, os elementos da sua literatura, bem como da própria fotografia de Leonore Mau, estão afetados pelas suas experiências autobiográficas no

7 Contudo, no texto de Willi Bolle “Etnopoiesia. Observações sobre a obra de Hubert Fichte” (1999), o estudioso da cultura germânica relativiza esta postura de Fichte, mostrando que em muitas situações de sua metodologia etnopoética ele se aproxima de uma tradição etnológica de cunho clássico, por exemplo nos escritos de viés literário de antropólogos como Claude Levi-Strauss, no livro *Tristes trópicos*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

encalce de uma memória artística sobre os “totalmente outros da cultura europeia”, com quem convivem nas suas viagens de vida.

Tais empreitadas propiciariam, também, uma busca incessante de si mesmos. Ver o outro junto de si e ver a si próprios juntos dos outros era uma regra básica para a vida de criação que escolheram e para a imersão na cultura dos lugares por onde passavam. Daí advinha a importância de estudar os idiomas dos destinos onde moravam. Deste modo, o seu método de trabalho significava para eles uma franca ruptura com os padrões de vida preconizados pela intelectualidade europeia e burguesa da qual advinham.

Explosão de imagens e palavras: rituais de sangue, beberagens e tranSES

Do mesmo modo que já acontecera na escrita de *Die Palette* (1968)⁸, primeiro livro de Fichte – lançado no bar *gay* de nome homônimo ao título do livro e vinculado a personagens à margem da sociedade de Hamburgo com quem conviveu –, nas páginas de *Explosão* não há exatamente fatos fictícios. Ao menos não no sentido tradicional de um romance, pois os personagens se encontram em um plano em que a ficção e o documental se entrelaçam. Trata-se de uma investida literária como depoimento de vida, sem medo de expor desejos, experiências, fracassos, dúvidas e conflitos com o próprio mundo brasileiro que se abria ao seu redor. O livro não traz somente posicionamentos críticos aos padrões literários e etnológicos da cultura europeia, mas também propõe uma crítica voraz ao autoritarismo da ditadura civil-militar no Brasil.

Nesta lógica, conforme já apontado anteriormente, os dois personagens principais do romance *Explosão*, Irma e Jäcki,, numa estratégia autoficcional, são respectivamente os *alter egos* de Leonore Mau e Hubert Fichte. Como uma fotógrafa e um escritor, eles discutem as crises e os sucessos de suas respectivas trajetórias artísticas e existenciais. O casal já aparecera nos já citados *Hotel Garni – A História da Sensibilidade* e *Um amor feliz*. O texto de *Explosão*, tal como os de *Hotel Garni* e de *Um amor feliz*, é cheio de “estilhaços” narrativos, provenientes de depoimentos e percepções do casal no embate constante entre o seu repertório cultural e a proposta etnológica de criação literário-fotográfica

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

conjunta⁹. Aliás, Diedrichsen e Franke propõem que a linguagem dos romances de Fichte:

... é concisa, objetiva e inexorável, mas também transbordante, musical, gritantemente cômica e estranha. A luta com e contra as aporias das formas de conhecimento e comunicação e seu próprio envolvimento é por ele levada adiante de modo bem fichteano, ora sarcástico, ora amargo, agressivo e sempre pronto a não esconder os próprios limites (DIEDRICHSEN & FRANKE, apud FICHTE, 2017a, p. 8).

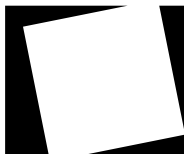
No livro, Irma/Mau e Jäck/Fichte desejam fotografar o banho de sangue do candomblé, assim como a iniciação das “iaôs”, ou seja, das jovens noviças no ritual de iniciação como filhas de santo. Tais rituais foram abordados fotograficamente por José Medeiros nas páginas da revista *O Cruzeiro*, em setembro de 1951, e publicadas novamente em 1957 no livro *Candomblé*. Posteriormente, Pierre Verger também se debruçaria sobre estes temas no livro *Orixás*, de 1981. Mas para o *alter ego* de Mau, o registro fotográfico destas manifestações parece ultrapassar o espetáculo exótico que via no trabalho de Medeiros, relacionado a fins jornalísticos: “Eram as fotografias de um repórter. Nada de arte, por assim dizer” (Irma, apud FICHTE, 2017a, p. 103-104). Para o casal, fotografar as *iaôs* e o banho de sangue, se tratava, mais do que tudo, de um trabalho artístico investigativo – *etnopóético* – em comunhão com a experiência dos fotografados.

Quase exageradamente, nas páginas de *Explosão* o banho de sangue registrado por Medeiros e publicado no livro *Candomblés*, é visto pelos *alter egos* de Mau e Fichte como um espetáculo sensacionalista e sanguinolento:

Tanto sangue que as páginas pareciam colar umas às outras (...). Corpos sangrentos. Como torturados. Esfolados. Irma quase não conseguiu continuar olhando por mais tempo. (...) Eram fotos em preto e branco. Eu sempre disse. Fotos são fotos em preto e branco. A Jäck/Fichte elas pareciam mais vermelhas do que o vermelho. (FICHTE, 2017a, p. 104).

9 A expressão “estilhaços narrativos” está no próprio livro *Explosão*, em um trecho no qual Jäck/Fichte fala de uma entrevista forjada (cujas perguntas e respostas ele mesmo elaborou), a qual ele teria concedido ao “personagem” do editor D.E.Z, ou seja, a Dieter E. Zimmer, que era o editor do jornal *Die Zeit*. (Fichte, 2017a, p. 17).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

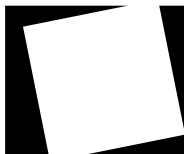
É verdade que o título original da matéria de Medeiros na revista O Cruzeiro, de 1951, “As noivas dos deuses sanguinários” soa apelativo e algo preconceituoso já naquele contexto, o que poderia abrir espaço para inúmeras críticas decoloniais ao veículo de comunicação nos dias de hoje. O título incorpora um viés um tanto violento como divulgação do referido ritual afro-brasileiro de iniciação religiosa. Sabe-se que o impacto causado pelas imagens de Medeiros no início da década de 1950 se relaciona à novidade e ao ineditismo do tema, que expõe pela primeira vez os segredos dos rituais de iniciação ao candomblé, vinculados aos banhos de sangue e aos sacrifícios de animais, cerimônias outrora restritas aos envolvidos na religião. Deste modo, ao mesmo tempo em que divulgava a cultura religiosa afro-brasileira, o teor das imagens sensacionalistas poderia também selar o preconceito estrutural que pairava sobre a comunidade negra.

No livro de 1957, sobre o mesmo tema, no entanto, as imagens não parecem tão sensacionalistas quanto se mostram na visão de Irma e Jäckli nas páginas de *Explosão*. Contudo, é importante ressaltar que o trecho do romance acima reproduzido foi escrito no ano de 1969, quando Mau e Fichte tinham recém-chegado ao Rio de Janeiro. Certamente as imagens dos rituais de iniciação ao candomblé podem ter, em um primeiro momento, lhes assustado, apesar do seu interesse etnológico.

Outro ponto importante é que os artistas alemães chegaram ao país no final do governo de Costa e Silva e no prenúncio do governo Médici em que a ditadura militar se revelaria a mais autoritária desde o golpe de 1964. Ou seja, justamente após o AI-5, de dezembro de 1968, e à instauração corrente de estratégias de repressão do governo militar como a tortura e os desaparecimentos políticos sistemáticos. Naquela conjuntura, a questão do sangue no texto de Fichte ganha outros contornos metafóricos. É nesta perspectiva que as imagens iniciáticas do candomblé de Medeiros podem ser vistas por Fichte como sugestão indireta aos corpos dilacerados e torturados pelo terrorismo de Estado no período. Cabe ressaltar que em outros trechos de *Explosão*, quando Jäckli/Fichte visita o terreiro de Pedro de Batefolha, em Salvador, supostamente em 1971, ele também fica chocado com os sacrifícios dos animais e com o sangue dos rituais.

Quando cotejamos as imagens de Medeiros com uma fotografia de um banho de sangue, registrada por Leonore Mau no terreiro de Nanã em Aracajú (fig. 5), percebemos que a fotógrafa parece evitar o tema

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

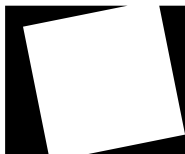
dos sacrifícios e mesmo dos animais degolados, cujo sangue verte sobre as cabeças dos fotografados. Ela silencia também sobre o costume de deixar os animais sem cabeça no colo dos iniciados por algum tempo, antes dos mesmos serem usados no banquete de confraternização do ritual com os convidados presentes. Na foto de Mau, um homem jovem em primeiro plano tem a sua cabeça e o rosto tomados pelo sangue. A imagem é um retrato, focado prioritariamente no ser humano e no ritual de recepção da energia vital dos animais imolados, cujo sangue escorre em sua cabeça.

Ao contrário desta perspectiva mais sutil da fotografia de Leonore Mau, tanto em Medeiros, no livro *Candomblé* (2009), quanto em Pierre Verger, no posterior livro *Orixás* (2018), há uma demonstração intensa de imagens dos animais degolados e do uso ritualístico do seu sangue, que além do banho sobre a cabeça dos iniciados também é bebido por eles, por vezes diretamente da própria garganta dos animais. Em vários momentos de *Explosão*, Mau, através da personagem Irma, evita registrar até mesmo os animais amarrados antes do ritual de imolação. E, ainda, durante o registro fotográfico do banho de sangue propriamente dito, Irma se sente mal e Jäcki Ihe grita, então, para evitar que perdessem a oportunidade de registrar o ritual que já haviam tentado tantas vezes sem sucesso: “Bota os óculos de sol, aí não reconhecerás a cor do sangue tão bem” (FICHTE, 2017a, p. 340).



FIG. 05:
Leonore Mau, *Banho de Sangue*,
Aracajú, 1971
Acervo, S. Fischer
Stiftung, Hamburgo
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Outro interesse que se apresenta a Fichte, através do personagem Jäckki, é o de conhecer o que provoca o transe dos religiosos no candomblé: seriam as beberagens de ervas ou simplesmente o ato da entrega dos fiéis, de corpo e alma, ao ritual? Willi Bolle considera, aliás, a pesquisa de Fichte sobre as beberagens de folhas a grande contribuição etnológica do escritor no romance *Explosão*. Os questionamentos sobre esta questão aparecem nas páginas do livro, principalmente durante a estadia em Salvador, por ocasião de suas inúmeras visitas a Pierre Verger no Bairro da Liberdade; e, posteriormente, nos contatos com Pedro de Batefolha e Corello da Cunha Murango, em busca de esclarecimentos sobre o poder das ervas no transe mediúnicos do candomblé. O problema que se abre para Fichte em relação às beberagens de folhas, como responsáveis pela *interferência no fluxo de consciência* dos participantes dos rituais, remete a fotografias de Leonore Mau como um dos eixos implícitos que oferece subsídios à escrita do romance (fig. 6).

A imagem fotográfica, embora latente no texto, não é de forma alguma dispensável ao tipo de investida artístico-literária do casal. A personagem Irma sempre aparece nas páginas do romance como membro importante da pesquisa etnológica ou, se quisermos, do experimento artístico que realizavam juntos, situado na fronteira com a ciência e ancorado na expressão literária e fotográfica: “Irma não está apenas presente como figura, mas também como representante de um princípio de pesquisa” (DIEDRICHSEN, op. cit., s/p). O princípio de pesquisa a que se refere o estudioso relaciona-se à importância da imagem fotográfica não apenas como documento das visitas aos terreiros de candomblé e outros lugares de interesse do casal, mas também como elemento que ativa a memória na escrita de Fichte. E que aparece ora como um relato sobre o ato de fotografar determinados temas, ora como uma discussão de viés poético ou, ainda, como parte de uma pesquisa científico-etnológica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

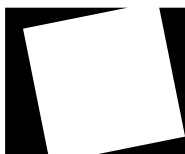


Se na imagem acima não há relação direta com a escrita de Fichte sobre os usos das folhas como auxílio nos tranSES dos médiuns, em outras situações percebe-se que o lugar da imagem fotográfica no texto de *Explosão* se configura de forma explícita. É o caso de um trecho em que o escritor descreve o momento em que a personagem Irma consegue fotografar as noviças no ritual de iniciação como filhas-de-santo, no terreiro da Professora Norma, em Salvador:

[São] duas meninas pretas cobertas de pontos brancos
Elas tremem de leve
E Irma pode fotografar
Jäcki ergue os braços automaticamente e os flashes funcionam (...)
Elas são as damas da corte no “Copo D’água”
Elas são os cadáveres magros nas fotos dos jornais do governo militar
Elas são o totalmente outro.
Aqueles meninas, tremendo em outro mundo debaixo da maquiagem
Surdas e despertas.
Mudas e falando em línguas.
Visionárias cegas.
Elas nadam como insetos no cristal.

FIG. 06:
Leonore Mau,
*Preparação de
Ervas para Ritual
de Candomblé em
Salvador 1971*
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O Velho Mundo desmorona para Jäcki

O Novo Mundo vai ao encontro de Jäcki

Na área de serviço da professora Norma, Lázaro.

Proust, adeus... (FICHTE, 2017a, p. 150-151)

A estrutura poética do texto expõe tanto um choque quanto um maravilhamento de Jäcki ao presenciar a beleza deste ritual juntamente com Irma, a quem foi permitido que fotografasse (fig. 7 e 8). No texto truncado, não faltam menções a Proust e ao episódio bíblico de Lázaro – que servirá como base ao fotolivro *Lázaro e a Máquina de Lavar Roupas*, realizado com Leonore Mau –, através dos quais ele parece tentar refazer os seus aprendizados de intelectual europeu e se vê arrebatado pela experiência que o momento de afirmação do que ele chama de “inteiramente outro” lhe proporciona. Para o candomblé, São Lázaro é Omolu, entidade ligada à resolução de questões de saúde, sobretudo de doenças epidêmicas.

Importante salientar que a noção do “inteiramente outro” também aparece em uma passagem de *Um Amor Feliz*, quando Jäcki/Fichte fala de si próprio e da consolidação de sua homossexualidade, relacionadas a esta expressão (FICHTE, 2017b, p.170-171). Na referida passagem do livro, ele mesmo se vê como um inteiramente outro, ou seja, um homossexual consolidado através do sexo passivo com outro homem¹⁰. Já no trecho de *Explosão* acima se percebe o inteiramente outro em uma visão do intelectual europeu que enxerga e valoriza um outro mundo de possibilidades que o conquista. Tal visão dialoga anacronicamente com aquilo que hoje estrutura a chamada decolonialidade teórica. Nas entrelinhas do discurso de Fichte há uma menção ao sistemático apagamento das populações pobres e negras, vistas como massa informe invisível às engrenagens discursivas do colonialismo estrutural e seus desdobramentos sociais, vigentes naquele Brasil que o escritor observa.

Tal como demonstra Didi-Huberman ao falar do cinema de poesia de Pier Paolo Pasolini e das estratégias do cineasta italiano a respeito da representação do povo, para além da sua figuração sempre subalternizada no cinema tradicional. Pasolini exalta o povo e os seus valores, por exemplo através do recurso a atores não profissionais ou mesmo através do uso do italiano dialetal em muitos de seus projetos. De acordo com Didi-Huberman, para o cineasta italiano:

10 Na edição portuguesa, traduzida por José Maria Vieira Mendes, a expressão “inteiramente outro” é traduzida como “completamente outro”.

PORTO ARTE

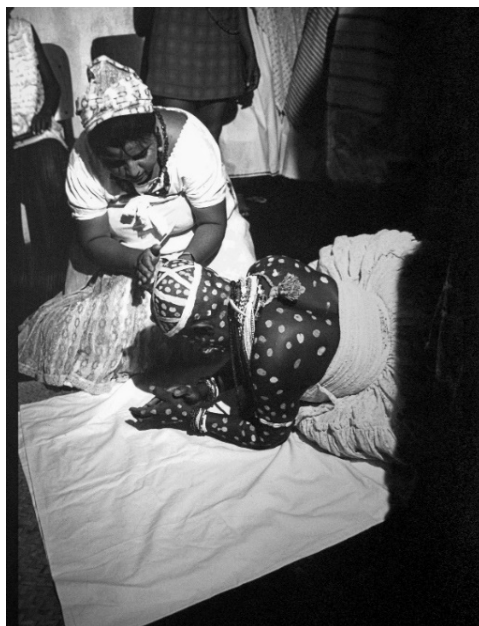


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Expor o povo [como figurantes de seus filmes] não seria, conseqüentemente, [somente] configurá-lo em um cenário de filmagem. Seria principalmente comprometer-se em deslocar-se até ele, confrontar-se com as suas maneiras de tomar figura, implicar-se em seus modos de tomar a palavra e de enfrentar a vida. Neste sentido, o recurso aos dialetos no cinema de Pasolini assume um valor de posição política, muito mais do que de estética neorrealista (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 196)¹¹.

O trecho de Fichte, assim como as fotos de Mau sobre o ritual de iniciação das *iaôs* engendram um reconhecimento daquelas meninas por aquilo que elas são e que, ao mesmo tempo, os surpreende. Não a partir de uma etnologia tradicional, mas como artistas que se valem da experiência imersiva da descoberta junto aos personagens, que se fazem figuras através de suas imagens e palavras nas páginas do romance *Explosão*. Do mesmo modo que Pasolini, ao enxergar o sentido de seu cinema de poesia pela construção de uma estética que dignifica o povo, como contrapartida ao cinema *mainstream*; também em *Explosão* se percebe estratégia semelhante. Em trechos como o acima exposto reside

FIG. 07 e 08:
Leonore Mau,
*Processo de Iniciação
de Noviças ao
Candomblé em
Salvador 1971*
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

11 Tradução minha do original em espanhol: "Exponer a los pueblos no solo sería, en consecuencia configurar en un lugar de rodaje. Sería sobretodo comprometerse uno mismo, desplazar hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar la palabra y de enfrentarse a la vida. En ese sentido, el recurso a los dialectos en los filmes de Pasolini asume un valor de posición política, más aún que de estética neorrealista."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

o sentido mais político do trabalho literário de Fichte e Mau, inseparável de uma metodologia na qual a escrita das palavras é uma forma de afirmação do conhecimento artístico, que, ao fazer eco às imagens fotográficas produzidas por Leonore Mau, inaugura um contraponto poético e reflexivo sobre as culturas afrodescendentes no Brasil.

Mais uma vez de forma anacrônica, em 12 de janeiro de 1977, na conferência intitulada *Observações Heréticas para uma Nova Ciência do Homem*, Fichte deixa bem clara a sua posição crítica à ciência tradicional e ao imperialismo através de posicionamentos conscientes que hoje estariam sintonizados tanto com os estudos decoloniais acima apontados quanto com os que se referem às crises do antropoceno, ou seja, ao caos da atual era dos colapsos ambientais:

O desprezo, a escravidão, a fome, a fealdade a sede de destruição não diminuíram desde os pré-socráticos; o problema é que nossa civilização arrasta a todos para a destruição, não apenas o ser humano, mas também tudo o que existe: animais, planta, água e ar.

A linguagem da imagem científica do mundo fez com que o mundo se parecesse com ela, e as deformações nessa linguagem também são corresponsáveis pelas deformações em nosso mundo. (FICHTE, 1987, p, 32).

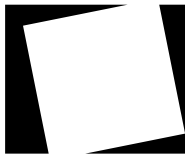
Trabalho, casa e rua

Pode-se enfatizar uma mesma linha de envolvimento empático com os fotografados em outros temas recorrentes da fotografia de Leonore Mau no Brasil. Por exemplo, ao focar a questão do trabalho braçal e das pessoas humildes que carregam coisas na cabeça, que também aparece no trecho de *Explosão* em que Fichte fala do vendedor de abacaxi numa praia do Rio de Janeiro, tanto no que concerne à sua condição de trabalhador informal, quanto em relação ao desejo que a sua masculinidade desperta:

O homem do abacaxi é bem preto. Em seu cesto, ele carrega cerca de cem abacaxis sobre a cabeça. (...) O homem do abacaxi fica de cócoras, o calção azul se entumece na parte da frente. As mulheres olham todas para o lugar, e os homens também (FICHTE, 2017a, p. 26).

Embora a menção do desejo de Jäckki possa parecer uma forma de objetificação do corpo do homem negro que vende abacaxis, para Hubert Fichte, na verdade, seria através do desejo – e também das suas relações

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

sexuais fortuitas com os homens negros, tantas vezes tematizadas nas páginas de *Explosão* – que residiria um dos postos-chave do seu romance de investigação etnológica. Ou seja, o seu desejo homoerótico seria a expressão de uma forma de amor, uma sensibilidade específica de aproximação da complexa cultura afro-brasileira justamente naquilo que o escritor chamava de “história da sensibilidade”. E seria também uma ruptura com o silêncio frente à expressão da homossexualidade no mundo em que vivia, cheio de preconceitos em diferentes planos: no meio literário alemão, no mundo acadêmico e na própria política da esquerda em todo o mundo.

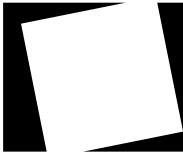
Em imagens como a do vendedor ambulante de abacaxi, mencionado por Fichte (fig. 9), a fotógrafa alemã parece recuperar uma herança do sistema escravocrata que alimentou a colonização portuguesa no Brasil, na qual o escravo era considerado uma espécie de prótese do corpo dos seus senhores, não somente como base da monocultura açucareira, mas também no seu uso em serviços domésticos. Ou, ainda, em tarefas de complementação da renda dos seus senhores – como a venda de frutas ou doces, advindos das fazendas – através do comércio informal desses produtos nas ruas das cidades.

As fotografias de Mau remetem às representações dos chamados “negros de ganho”, imortalizadas em aquarelas e gravuras de Jean-Baptiste Debret e de outros artistas viajantes do século XIX (NAVES, 1996). Porém, nas fotografias de Mau se passaram mais de cem anos em relação às imagens dos artistas estrangeiros no Brasil oitocentista e escravocrata. Aspecto que comprova uma sobrevivência da subalternização dos corpos negros como sintoma do sistema servil colonial na sociedade brasileira, o que vale dizer que “estar na história é também estar atravessado por uma memória que persiste” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 160). Memória triste que aparece nas imagens de Mau e, também, na sutil menção de Fichte aos mais de cem abacaxis que são carregados pelo vendedor para o conforto dos turistas na praia carioca. De uma forma geral, os trabalhadores que aparecem nas imagens de Mau são afrodescendentes sem distinção de idade, como uma naturalização recorrente no Brasil da apologia ao trabalho servil a eles destinada, inclusive o infantil (figs. 10 e 11).



FIG. 09:
Leonore Mau,
*Vendedor de Abacaxi
em Copacabana*, Rio
de Janeiro, 1969
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE

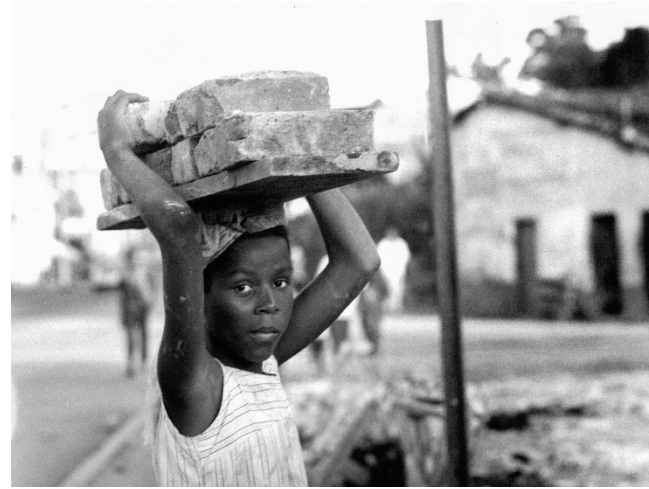


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Como lugar do trabalho, do ócio e do lazer, a rua não glamourizada das classes populares nas regiões centrais das grandes metrópoles brasileiras é um tema frequente da fotografia que Leonore Mau realizou durante suas temporadas no Brasil. A rua é uma espécie de casa onde a vulnerabilidade das crianças se mistura ao ambiente urbano, extensão dos seus lares e seu pátio improvisado. Mas a fotógrafa alemã também mostra a fragilidade das habitações populares neste país cheio de contrastes sociais. Não se deve desprezar os já mencionados fatos de ela ter fotografado favelas em Nanterre e ter sido fotógrafa de uma revista especializada em arquitetura na Alemanha.

O interesse pelo habitar das populações pobres aparece logo na sua chegada ao Brasil, na visita do casal ao Morro da Providência, no Rio de Janeiro, também presente na abordagem textual de Fichte. Eles trazem a condição de risco das casas naquele local, após um desabamento lá ocorrido, responsável pela morte de muitas pessoas, inclusive de crianças. O episódio é narrado nas páginas iniciais de *Explosão*, a partir de uma notícia de jornal, e inicia em tom poético através das relações entre as palavras morro, pedreira e Providência.

FIG. 10 e 11:
Leonore Mau, *Meninas
carregam em suas
cabeças lata d'água e
tijolos*, Bahia, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

- Hügel é morro em português
- Mas morro também pode ser pedreira, Steinbruch
- E Vorsehung quer dizer Providência.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

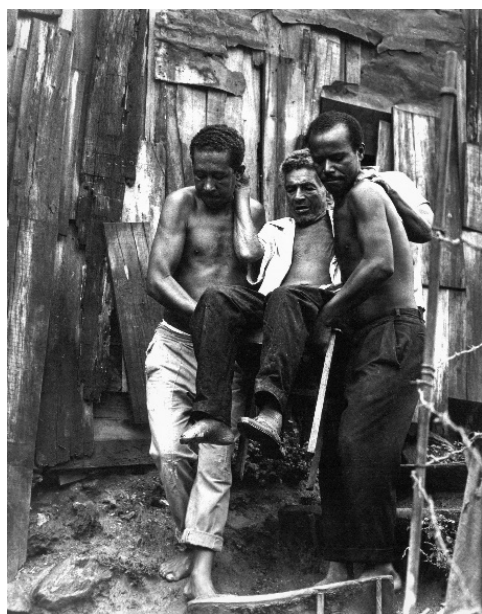
e-ISSN: 2179-8001

– No dia 29 de dezembro de 1968 um deslizamento de terra levou 100 casas da Favela do Morro da Providência, deixando apenas uma pedreira para trás.

45 pessoas foram mortas.

Sobretudo crianças – (FICHTE, 2017, p. 21).

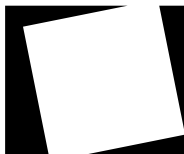
Em páginas posteriores do livro, Fichte assim descreve um episódio que presenciaram durante o passeio ao lugar, o qual remete a algumas fotografias de Mau (figs. 12 e 13): “Um homem velho é carregado em uma cadeira por três homens escada de cimento acima ao longo do cume. (...) Ele vem do hospital diz um dos carregadores” (FICHTE, 2017a, p. 35).



As datas das fotos no arquivo da Fundação S Fischer, responsável pela guarda e conservação do espólio de Leonore Mau, apresentam divergência de ano do desabamento, narrado no texto acima, sendo datadas do ano de 1969. O mesmo se pode dizer do número de homens que carregam o referido senhor: não são três, mas dois. Tudo leva a crer que os trechos do livro tenham inspiração ou ao menos dialoguem ficcionalmente com as imagens fotográficas realizadas por Leonore Mau na referida visita à comunidade carioca em data posterior ao próprio desabamento. Cabe salientar também que a primeira viagem de Mau e Fichte ao Brasil aconteceu no ano de 1969. Assim, a notícia de jornal mencionada no trecho do livro, do deslizamento em dezembro de 1968, refere-se a um fato anterior à chegada dos artistas alemães à cidade.

FIG. 12 e 13:
Leonore Mau, *Morro da Providência*, Rio de Janeiro, 1969
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo, Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Sem dúvida a sua visita à comunidade foi motivada pelo interesse humanitário aliado à pesquisa etnológica em relação ao lugar e às condições da população naquele logradouro. O que parece importante destacar é a solidariedade manifestada tanto nas páginas de *Explosão* quanto nas fotografias da comunidade e as condições sub-humanas em que esta vive, naquele lugar de risco iminente, literalmente à beira de um precipício. Um verdadeiro abismo de pedra ou um arranha-céu improvisado, legado à população pobre justamente pela sua periculosidade, conforme menciona Fichte ao referir-se ao Morro da Providência em vários trechos do livro. Enquanto a cidade turística prospera com seus edifícios imponentes ao fundo, aquelas pessoas, inclusive as crianças e idosos, estão à deriva de qualquer preocupação dos governantes, questão que é corroborada pelas imagens de Mau (fig. 14).

Se *Explosão*, conforme mencionei anteriormente, faz parte de um projeto literário que Fichte chamava de “história da sensibilidade”, podemos perceber que é também a sensibilidade social um importante ingrediente para os dois artistas envolvidos no projeto. Neste caso, relacionado à segregação urbana e às formas de habitação populares improvisadas: “Atrás o abismo, o totalmente outro” (FICHTE, op. cit. p. 34).

Há outra passagem do livro em que Jäckli comenta de forma crítica a situação de invisibilidade dos sem-teto que habitam os interstícios das regiões centrais das grandes cidades brasileiras. Trata-se de trecho referente à sua segunda viagem ao Brasil, quando se estabelecem na cidade de Salvador, entre os anos de 1971 e 1972. Se no exemplo do Morro da Providência as relações com as imagens de Mau são indiretas, no trecho de Fichte que aqui me refiro, o autor explicita uma relação direta entre o que escreve e uma fotografia de Mau, realizada na região próxima à rodoviária de Salvador (fig. 15):

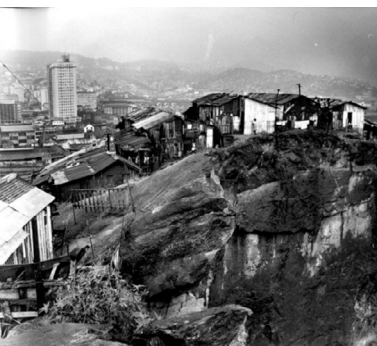


FIG. 14:
Leonore Mau, *Morro da Providência*, Rio de Janeiro, 1969
Acervo S Fischer Stiftung, Hamburgo, Alemanha

Do outro lado da estação rodoviária, uma família vive ao ar livre debaixo de uma grande placa de propaganda.

“Calcigenol para o crescimento saudável!”

A família juntou algumas latas, papelão, trapos.

Ela mora por lá há catorze dias.

Todos podem vê-los.

Os trabalhadores. Os viajantes. Os padres. Os policiais. Os taxistas e seus clientes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Algumas pedras servem de lugar para o fogo.

A mulher cozinha uma sopa de farinha.

(...)

As crianças jazem deitadas sobre os pedaços de papelão, com os cabelos coloridos de vermelho de tanta fome.

Há uma semana, a família havia deixado Pernambuco em busca de uma vida melhor.

(...)

O homem queria encontrar trabalho no Estado da Bahia.

Quando a seca começou, eles tentaram a sorte na metrópole de Salvador.

(...)

(...)

Ninguém lhes ajuda.

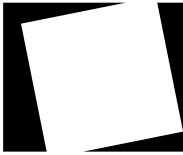
Ninguém lhes diz, ao menos, que as igrejas principais da cidade, com uma pequena parcela do dinheiro que ganham em bordéis e muquifos de encontro, distribuem sopa para os pobres.

O homem mendiga o suficiente para poder se embriagar.

Ele está prestes a perder o juízo (FICHTE, 2017a, p. 258).

Como se percebe, a imagem alimenta os diversos comentários do escritor, trazendo toda uma gama de informações, recorrentes ainda hoje, sobre a invisibilidade da referida família e os problemas de sobrevivência que enfrenta – o alcoolismo do pai, a insegurança alimentar, a carência de perspectivas futuras, a vulnerabilidade do lar em que estão –, na qual não faltam críticas à hipocrisia da sociedade, do governo e da Igreja.

PORTO ARTE

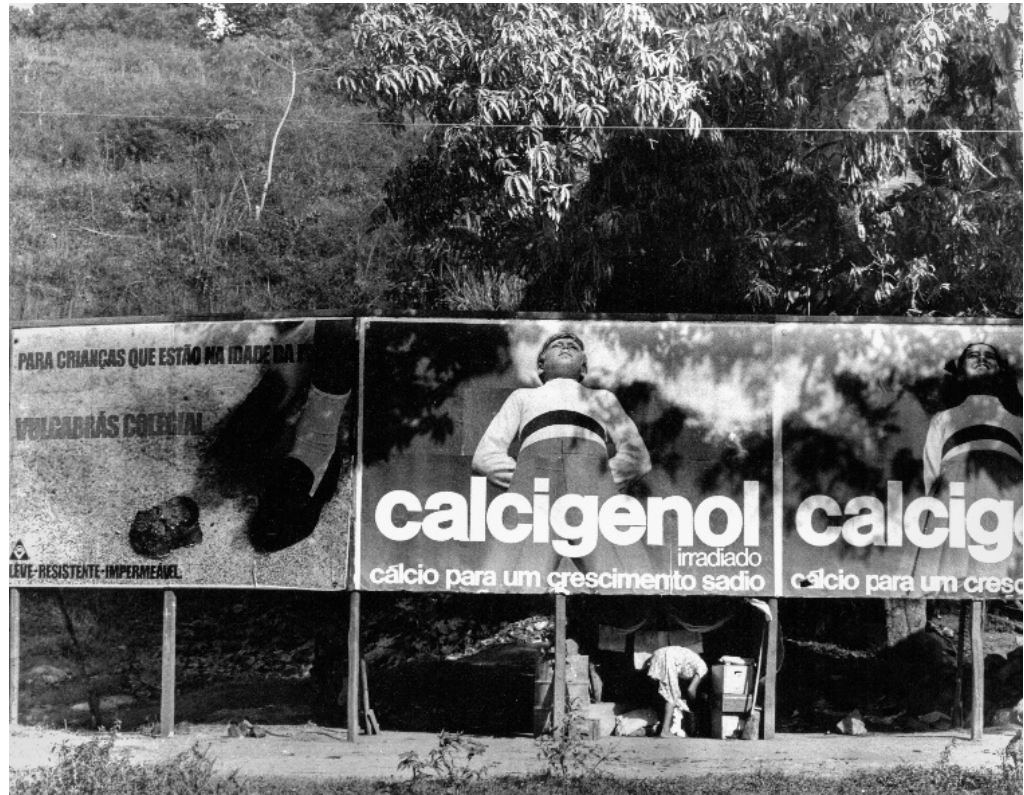


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Por outro lado, chama a atenção na fotografia o contraste entre a miséria daquela família e a eloquência das propagandas de Calcigenol e, ao lado esquerdo desta, dos calçados Vulcabrás. As imagens, assim como as frases do *outdoor*, remetem às propagandas dos regimes totalitários em relação às sociedades sadias e ideais que eram almejadas em suas plataformas de governo, muitas vezes utilizando a fotografia para tais fins, por exemplo na Alemanha e na Itália após a ascensão do nazifascismo. No Brasil da ditadura o Calcigenol era propagandeado com veemência também na televisão através de um *jingle* que grudava nos ouvidos ao enfatizar o poder do fortificante para o crescimento saudável das crianças. Mensagem semelhante também aparece no reclame dos calçados Vulcabrás, direcionado aos colegiais, no mesmo paredão publicitário que abriga a família dos migrantes. As frases e imagens das propagandas denunciam tudo o que aquela família não poderia ser. As relações entre os produtos e as condições dos moradores de rua são uma verdadeira *explosão* de realidade. Imagem e texto propõem uma leitura perspicaz não somete a respeito do período ditatorial, mas também sobre a longa duração das discrepâncias sociais que atravessam a história do Brasil.

FIG. 15:
Leonore Mau, *Moradia
sob Outdoor em
Salvador, Bahia, 1971*
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Ditadura: miséria e medo

Em continuidade à crítica da ditadura civil-militar no Brasil, o livro *Explosão* também traz uma aguda visão sobre a hipocrisia do modelo autoritário de justiça durante aquele período de fechamento político. Ao transpor um trecho do *Jornal do Brasil*, de março de 1971, intitulado “Tribunal baiano impõe a primeira pena de morte no Brasil desde a Proclamação da República”, Fichte se manifesta em relação à insegurança judiciária e aos abusos do poder militar em relação aos direitos humanos daqueles que oportunamente eram chamados de terroristas perigosos. E tudo diluído sob a capa da religião:

Teodomiro (sic) Romeiro dos Santos, dezenove anos, foi condenado à morte no dia 18 de março de 1971, às 17 horas, por um tribunal militar especial, e Paulo Pontes da Silva, 26 anos, à prisão perpétua.

Teodomiro (sic) e Paulo foram presos e algemados como terroristas no dia 27 de outubro.

Teodomiro conseguiu sacar um revólver do bolso e matar um policial. Paulo estava sentado, algemado, ao lado dele. O promotor, Antonio Brandão de Andrade, que antes de seu discurso de acusação de uma hora e meia fez o sinal da cruz, disse:

– Modéstia à parte, meu discurso de acusação foi maravilhoso. Talvez o melhor da minha vida.”

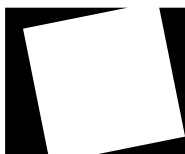
Fichte comenta, ainda, que:

... os acusados poderão recorrer contra a sentença.

Mas não existe advogado na Bahia que ousaria defender Teodomiro (sic) e impedir que Paulo, que apenas contemplou o crime, algemado, tenha de ir para a cadeia, inocente, para o resto de sua vida. (FICHTE, 2017a., p. 235-236).

No trecho acima, o romance de Fichte traz à tona a história do jovem militante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), nascido em Natal e radicado na Bahia, Theodomiro Romeiro dos Santos que, por ter sido o primeiro caso de condenação de um civil à pena capital no Brasil republicano, teve grande repercussão humanitária nacional e internacional naquele momento. A opinião pública se comoveu com a imagem do jovem rapaz de 19 anos, que havia sido torturado junto com seus companheiros, escancarando a violência e o autoritarismo de Estado através da radicalidade da pena imposta pelo tribunal militar. O caso

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

acabou sendo uma das bandeiras de luta contra a ditadura civil-militar e Theodomiro se tornou um dos presos políticos mais embaraçosos para o governo autoritário. Ao ganhar a simpatia de boa parte da sociedade a sua pena foi adiada durante nove anos. Alguns dias antes de promulgada a lei da anistia, Theodomiro conseguiu fugir da prisão em 17 de agosto de 1979¹².

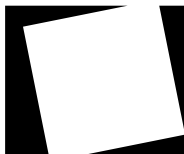
Em perspectiva próxima ao caso de Theodomiro, também relacionada à ditadura, a imagem dos cartazes sobre os “terroristas”, flagrada por Mau no centro de Salvador na mesma época, ajuda a completar o discurso oficial deturpado a respeito dos grupos resistentes às crueldades do regime militar (fig. 16). A fotografia traz no primeiro plano um braço de uma pessoa negra, provavelmente um homem. Nela também se percebe, através de um recurso muito simples, o viés crítico impresso na tomada fotográfica de Mau. Há um contraste entre os terroristas procurados nas imagens do cartaz, todos brancos, e o fragmento do braço da pessoa negra diante da imagem.



FIG. 16:
Leonore Mau,
*Cartazes de terroristas
procurados*,
Salvador, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

12 Ver sobre o caso o documentário *Galeria F* (2016), de Emilia Silveira, sobre a trajetória e fuga de Theodomiro Romeiro dos Santos da penitenciária Lemos de Brito, em Salvador.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O braço do homem negro, aparentemente ocasional, pode ter sido uma proposta intencional da artista. Com ele, a imagem sugere, por exemplo, a comparação entre dois estatutos da população na sociedade brasileira naquele momento. O das pessoas presentes no cartaz e aquele de quem observa as informações nele contidas. Ou seja, o da população branca de classe média, politizada e que resiste ao regime autoritário – importante lembrar que na maioria das vezes foram os estudantes universitários de classe média os mais engajados e, também, os mais perseguidos –, e o da população negra e pobre – esta, por sua vez, sempre subalternizada e vista como massa de manobra ou espectadora passiva da história, capaz de acreditar na existência da ameaça “terrorista” dos subversivos à ordem imposta pelo regime autoritário vigente.

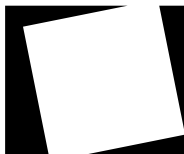
Em imagens como essa se vê que Leonore Mau e Hubert Fichte não eram insensíveis à repressão política e à tortura no Brasil dos anos de chumbo, principalmente no que se refere aos alvos preferidos pela repressão militar, ou seja, aqueles que ofereciam resistência ao regime. Esta consciência é muitas vezes mencionada em *Explosão*, principalmente nos trechos relacionados ao período em que viveram em Salvador, o que demonstra que a sociedade civil, embora silenciada, era informada sobre o que acontecia nos porões da ditadura:

A Baía de Todos os Santos era uma cidade, isso Hansen Bahia¹³ havia lhe soprado, na qual diariamente um carro do exército com instrumentos de tortura andava de um quartel a outro para torturar revolucionários, camponeses, trabalhadores por temporada, estudantes, alunos (FICHTE, 2017a, p. 193).

Tal como a imagem acima do cartaz sobre os procurados pela repressão militar – de forte viés crítico com a presença do braço negro que atravessa a imagem no primeiro plano – há outras fotografias de Leonore Mau que tematizam de modo muito simples outras questões culturais do Brasil, como o racismo estrutural, por vezes presente nas simples brincadeiras infantis cotidianas. Por exemplo, nas duas imagens abaixo em sequência vemos uma menina negra brincando com uma boneca branca (fig. 17), reforço do monopólio da supremacia estrutural branca na própria indústria de brinquedos. Aspecto que também se apresenta na fotografia da menina negra com bobes na cabeça, em

13 Hansen Bahia era o nome artístico de Karl Heinz Hansen (Hamburgo, Alemanha, 1915 – São Paulo, 1978), gravador, escultor, pintor, ilustrador, poeta, escritor, cineasta e professor alemão com quem Fichte e Mau conviveram durante sua estadia na Bahia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

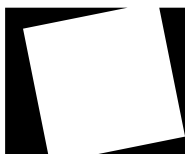
franca atitude de domesticação do seu cabelo encaracolado desde a infância (fig. 18). Ainda que nesta última a fotografada esteja ao lado de uma imagem de Exú, entidade das religiões afro-brasileiras sempre representada de cornos e próxima à iconografia cristã do diabo. Exú é, na verdade, um orixá mensageiro, que interfere entre o mundo dos homens e o dos outros orixás para levar a estes últimos as reivindicações humanas nos rituais de religiões de matriz africana. Na imagem, a presença de Exú sugere uma resistência da cultura religiosa negra. Por outro lado, faz alusão à condição das meninas negras, remetendo às *iaôs*, que desde a infância se preparam para exercer a função religiosa de filhas-de-santo no candomblé.



A consciência política de Fichte também se mostra através de um olhar atento às condições da população pobre, na transcrição de manchetes ou trechos de jornais nos quais apresenta tristes notícias como as dos grupos de pessoas famintas, a epidemia de tifo, as enxurradas e alagamentos de ruas em Salvador, os desabamentos de casas e morros nas favelas provocados pelas chuvas, o surto de leptospirose, o êxodo rural nordestino, o desemprego e os trabalhos sazonais abusivos, os ratos, a lepra, o trabalho escravo de famílias inteiras, os salários-mínimos miseráveis do governo Médici, o índice alto de alcoolismo, a falta de água

FIG. 17 e 18:
Leonore Mau, *Retratos de Meninas*, Rio de Janeiro, 1971
Acervo S. Fischer Stiftung, Hamburgo, Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

potável, a seca, a mortalidade infantil, entre inúmeras outras mazelas. Abaixo, mais um exemplo de trecho de *Explosão*, que mostra um pouco destas questões ao mesmo tempo em que traz uma flagrante sintonia com imagens produzidas por Mau (fig. 19):

Antes de Feira de Santana, barracos miseráveis em torno de um engenho de cana-de-açúcar.

Antes de Jacobina, uma poça, onde as mulheres vão buscar água.

Na estrada, uma cabeça de gado ressecada. Cachorros e urubus arrancavam seus pedaços.

Em Jacobina, um caixão aberto com o cadáver de uma criança é carregado ao cemitério. (FICHTE, op.cit., 236).



FIG. 19:
Leonore Mau,
Enterro de Criança,
Jacobina, Bahia, 1971
Acervo S. Fischer
Stiftung, Hamburgo,
Alemanha

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Algumas relações possíveis: o documental, a etnologia, a autoficção e a montagem como desordem

O trabalho de Mau e Fichte ao unir a literatura e a imagem fotográfica a partir da *etnopoiesia* se aproxima do papel do artista como etnógrafo, conforme propõe Hal Foster (2014) ao pensar sobre um novo paradigma da politização da arte, no qual o artista constrói um olhar ao outro cultural ou étnico como quem empreende uma luta que também é sua, pois também se vê como parte dessa alteridade numa dimensão antropológica. Para o mesmo autor o artista como etnólogo não observa de longe, mas se compromete com as questões da comunidade que aborda e, através da vivência conjunta, adere aos seus princípios pela sintonia destes com as suas próprias convicções políticas. Ou seja, para muito além das fantasias primitivistas ou mesmo das mitificações do “outro” que muitas vezes assombraram o interesse de artistas e ou teóricos frente às relações com as culturas diversas das suas. Para Foster, o grande fato, que de algum modo Leonore Mau e Hubert Fichte antecipam, é o de que “a arte [contemporânea] passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é [também] o domínio da antropologia” (FOSTER, 2014, p. 174).

Por outro lado, a fotografia de Mau, de forte viés etnológico e preocupação social, dialoga com uma tradição ligada ao documental e, neste sentido, se aproxima do que alguns teóricos postulam quanto ao lugar artístico do fotodocumentarismo, principalmente a partir da década de 1990. Em tal perspectiva, pode-se dizer que as imagens de Mau, assim como o seu destino artístico – em livros fotográficos, fotofilmes e, também, de forma implícita através das palavras de Fichte no romance *Explosão* – não deixam de ser subsidiárias ao gênero do documentário.

Michel Poivert (2002) propõe a existência de um novo fotodocumentarismo no seio da arte contemporânea, o qual se localiza para além do fato imediato, didaticamente mostrado nas imagens jornalísticas, a partir de construções mais complexas e provocativas em suas reticências e sua demanda de uma fruição mais demorada. Isto se verificaria na obra de artistas como Allan Sekula ou Gilles Saussier, em cujos trabalhos o autor francês detecta uma nova utopia documentária, de grande densidade crítica, ao operar através do fragmento e da deflagração de questões reflexivas nos espectadores, em contrapartida às imagens autoexplicativas do fotodocumentarismo tradicional.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Posição semelhante se percebe nas reflexões de David Company (2007) ao perceber que se apossar criticamente de um fato através da imagem pode requerer um exercício que prevê uma decalagem de tempo. Esta possibilidade estaria expressa naquilo que o autor chama de “fotografia tardia”, ou seja, aquela que é tomada depois do próprio fato em si, através dos seus rastros, que o teórico britânico percebe, por exemplo, nas imagens das ruínas do ataque terrorista de 2001 às Torres Gêmeas, em Nova York, registradas por Joel Meyerowitz.

Tanto para Poivert quanto para Company há uma afinidade com a fruição lenta e indagadora, em sentido crítico e politicamente comprometido. A imagem deixa de ser uma explicação didática para se tornar uma tática de discussão ampla a respeito da realidade e do reconhecimento de sua condição fragmentária, que jamais alcança a complexidade do real, mas pode aludir a ele. Tais elementos são flagrantes na fotografia de Leonore Mau no Brasil e no romance *Explosão*, de texto fragmentário, sobretudo se pensamos em uma leitura atual do livro semelhante a um olhar tardio sobre os temas e imagens que traz à baila. Como queria Fichte, o livro é um experimento artístico de *etnopoiesia* que não prescinde do diálogo entre imagem fotográfica e palavra, conforme demonstrado nos exemplos deste artigo.

Se o texto de Fichte é explícito em palavras, a fotografia de Mau é uma presença latente, nas descrições e situações de observação etnológica, social e política levantadas pelo romance. Em alguns casos, as fotografias são o próprio elemento que norteia os comentários ferinos do escritor sobre a ditadura militar e o modo como as camadas populares, sobretudo as afrodescendentes, foram desconsideradas não somente naquele período, mas também na sobrevivência do seu apagamento social ainda nos dias de hoje. Por outro lado, o texto truncado, reticente e, por vezes, anacrônico de *Explosão* se relaciona com a dialética do montador que desorganiza radicalmente o conteúdo de previsibilidade da história, como propõe Didi-Huberman:

A dialética do montador – do artista, do mostrador –, porque abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não “dis-põe” as coisas senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à desordem (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 91).

Aproximando-se da noção acima, Fichte era alguém que trabalhava com a desordem das previsibilidades como um método latente de sua

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

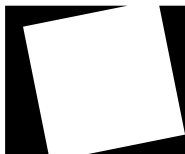
e-ISSN: 2179-8001

escrita. Um escritor-etnólogo que desprezava a intelectualidade que o circundava, marcada pela heteronormatividade. Propositor de uma literatura que se contrapõe à hipocrisia da *intelligentsia* europeia na transposição da barreira dos textos clássicos, tanto literário quanto antropológico, tendo como objetivo o alcance poético de uma escrita-depoimento, na qual arte e vida se imbricam de forma radical. Mau, por sua vez, também aderiu a grandes rupturas e desordens. Apesar de ter nascido em uma família tradicional, cuja mãe apoiava o nascente nazismo na Alemanha do início do século XX, nunca compactuou com tais ideias e mesmo com a vida monótona de dona de casa burguesa que lhe fora destinada. Logo optou pelos saltos cegos rumo à alteridade que desejava conhecer e da qual queria fazer parte. A fotografia foi o passaporte da reinvenção artística de si mesma com a aproximação aos “outros” de sua vida burguesa, tendo como desafio o nomadismo fotográfico no qual se empenhou, como mulher viajante e cidadã do mundo, ávida por aventuras.

Irma e Jäcki, Mau e Fichte, o escritor e a fotógrafa, são três camadas que se complementam na experiência de montagem artística que o romance *Explosão* instaura. Três configurações que reativam certa visão documental de uma época e, também, possibilidades autoficcionalis: a vida de Mau e Fichte se entrelaça com a de Irma e Jäcki e com as das pessoas reais ou inventadas que conheceram naquele Brasil da ditadura. Ao remeter à história dos apátridas, dos fracassados e dos “inteiramente outros” de um regime desigual, a escrita e as imagens fotográficas que gravitam em torno de *Explosão* ativam novos modelos identitários e históricos, aspecto que aproxima o romance dos embates revisionistas da atual teoria *queer* das bordas (PELÚCIO, 2020).

Em perspectiva semelhante, segundo Serge Doubrovsky, a escrita autoficcional pode ser uma “estratégia de se tornar superior às humilhações, de resistir e existir através da obra literária” (apud DUARTE, 2010, p. 34). Neste sentido, o livro de Fichte apresenta uma escrita de reação aos sofrimentos e humilhações impostos e autoimpostos. Uma vontade de suplantar os gêneros da escrita acadêmica ou literária através de tendências impuras: nem romance, nem etnologia, mas antes os dois e ainda mais: um verdadeiro experimento artístico, cuja estética moral da errância instaura uma forma de resistência ao tempo, como uma vida, naturalmente pendular, cheia de riscos e impulsos desejantes selvagens. Através do texto escrito e das fotografias de Mau, *Explosão* é o literal *roman fleuve* de ideias submersas em águas incertas, que nunca

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

são as mesmas, pois oscilam entre a autoficção e o documental numa desordem de temporalidades e fluxos de pensamento que nos levam a pensar.

Referências:

ALCÂNTARA, Plácido. "A etnopoiesia de Hubert Fichte". In: *Cadernos de Campo*, USP, n. 1, 1991.

BADER, Wolfgang. "Dos espaços da marginalidade alemã ao universo das culturas afroamericanas", in: FICHTE, Hubert. *Etnopoiesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLLE, Willi. "Etnopoiesia. Observações sobre a obra de Hubert Fichte". In: *Pandaemonium Germanicum*, n. 31, p. 15-44, jan-jun, 1999.

CAMPANY, David. "Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". In: GREEN, David (Ed.). *¿Que ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2018.

DIEDERICHSEN, Diedrich. "Sexualidade, tortura, bi-continentalidade, resistência, teoria e heurística política na obra *Geschichte der Empfindlichkeit* (História da Sensibilidade) de Hubert Fichte", palestra proferida em Lisboa no dia 26 de outubro de 2017, disponível em: [Hubert Fichte: Love and Ethnology \(projectfichte.org\)](https://projectfichte.org). Consulta realizada em 05/08/2023.

FICHTE, Hubert. "Uma úlcera cobre o país - Medo e miséria da República brasileira (Parte I)", Traduzido do alemão por Evelyn Schüler, do texto original: "Hubert Fichte, Ein Geschwür bedeckt das Land. Furcht und Elend der brasilianischen Republik". *Der Spiegel*, Nr. 5, 24.01.1972. In: [Hubert Fichte: Love and Ethnology \(projectfichte.org\)](https://projectfichte.org). Consulta realizada em 09/08/2023.

_____. *Ensaio sobre a puberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

_____. *Etnopoesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Hotel Garni – a história da sensibilidade*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Explosão – romance de etnologia*. São Paulo: Hedra, 2017a.

_____. *Um amor feliz*. Lisboa: Edições Cotovia, 2017b.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FRIZOT, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse, 2001.

GOMES, Flávio dos Santos; LAUREANO, Jaime & SCHWARCZ, Lília Moritz (Orgs.). *Enciclopédia negra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire – D’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris: Éditions Macula, 2017.

MEDEIROS, José. *Candomblé*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, s/d.

NAVES, Rodrigo “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”, in: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru, São Paulo: Editora Mireveja, 2022.

PELÚCIO, Larissa. “Histórias do cu do mundo: o que há de queer nas bordas?”, in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

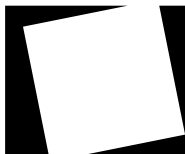
e-ISSN: 2179-8001

ALEXANDRE SANTOS

Professor de história da arte no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil. Em 2016 realizou, a convite do Goethe Institut de Porto Alegre, a curadoria da mostra “A casa de Leonore Mau”, apresentada no referido instituto, em Porto Alegre, e no Centro Cultural Banco do Brasil, através do Goethe Zentrum, em Brasília. Como pesquisador, investiga a presença e os deslocamentos da fotografia na arte moderna e contemporânea. Além de diferentes artigos e capítulos de livro publicados sobre seus temas de pesquisa, é autor do livro *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro* (2018). Entre 2017 e 2018 realizou pós-doutorado na Università di Bologna. Coordena o Grupo de Pesquisa do CNPq “Deslocamentos da Fotografia na Arte”.

Como citar: Santos, A. (2023). Leonore Mau e Hubert Fichte no Brasil: alguns cruzamentos entre fotografia e texto no livro *Explosão*. PORTO ARTE: *Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136187>



**Contrastes entre silencios y ruidos: comentario crítico sobre
El silencio es un cuerpo que cae (Agustina Comedi, 2017)**

*Contrasts between silences and noises: critical review on
Silence is a falling body* (Agustina Comedi, 2017)

Martín Alomar

Universidad de Buenos Aires – UBA-FADU / ENERC

ORCID: 0009-0009-0685-9688

Resumo

Subjetividad, política de géneros, uso de archivos y cine familiar en “El silencio es un cuerpo que cae” (2017), la opera prima de Agustina Comedi. Entre los dos ‘silencios’: el que enuncia el título del film (y puede leerse en la pantalla apenas iniciado el mismo) y el que nombra la directora en una de sus breves intervenciones en la banda sonora del largometraje (“El silencio es lo único que pesa”); se tensa un relato de descubrimientos sobre el deseo, la identidad y el origen.

Palavras-chaves

Cine. Agustina Comedi. Deseo. Identidad. Archivo.

Abstract

Subjectivity, gender politics, use of archives and family cinema in “Silence is a body that falls” (2017), the debut film by Agustina Comedi. Between the two ‘silences’: the one that states the title of the film (and can be read on the screen as soon as it begins) and the one that the director names in one of her brief interventions in the soundtrack of the feature film (“The silence It’s the only thing that weighs”); A story of discoveries about desire, identity and origin is tense.

Keywords

Cinema. Agustina Comedi. Desire. Identity. Archive.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Principio y fin (La forma del deseo)

*Vuelvo siempre a caminar
tratando de encontrar algo.
Debí soñar o imaginar
que en la calle estás rodando,
y no es verdad que perdí mi amor,
es que no sé muy bien por dónde vas.
No puedo resistir esta realidad
dame pronto una señal.*

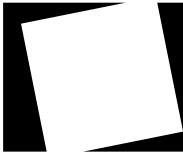
*Es que tu cuerpo
va flotando por mi habitación.
Cierro los ojos,
lo retengo en mi imaginación.*

Federico Moura

El primer *frame* de este largometraje deja la pantalla casi completamente en negro. No es un negro absoluto, la imagen presenta el ruido fotoeléctrico característico de los formatos de video analógico populares para el registro hogareño en los años ochenta. Sobre este fondo aparecen los primeros créditos: nombre de la productora que presenta la cinta y de la guionista y directora. Ya desde su inicio, el largometraje debut de Agustina Comedi expone sus recursos al presentar una pantalla de proporción 4:3 plena de ese negro arratonado (el *aspect ratio* y la textura son propios del video hogareño de comienzos de los 90s). Un instante después, como si se tratase de un negativo, en una composición rebosante de blancos, o mejor dicho 'grises', el filme dedica sus primeros minutos a exhibir su recurso visual preponderante: imágenes de archivo tomadas en algún formato de video (posiblemente vhs-c o hi-8). En el cuadro está el pie del David de Miguel Ángel, y luego recorreremos la anatomía – ejemplar- de esta escultura desde una fascinación casi lasciva que la recorre, literalmente, de pies a cabeza: una mirada queer. Inicialmente pareciera que asistimos a una cinta en blanco y negro. Hay apenas unos (casi) imperceptibles reflejos azulados; un sutil virado que se repite en gran parte del metraje de esta película.

Luego, con la aparición de unas zonas de color cálido (cuando la cámara toma ángulos laterales de la escultura) vamos ingresando lentamente en un universo coloreado con el registro de las filmadoras

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

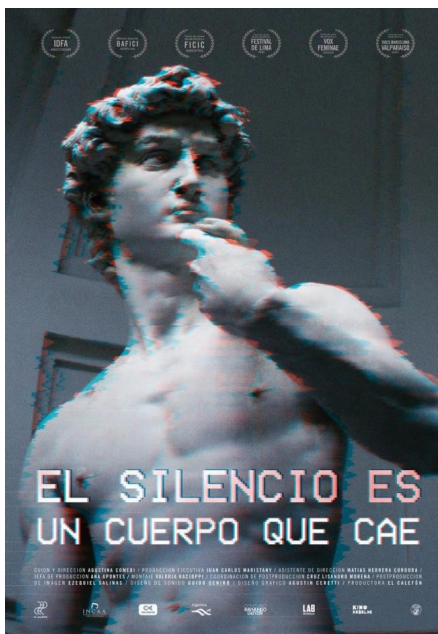
hogareñas de hace unos treinta años. Las imágenes tomadas de una videograbación *amateur* en las que incluso aparece la directora cuando rondaba los diez años de edad, pertenecen a un archivo familiar. Este posee "...un anclaje directo en el pasado y remite a la posibilidad del recuerdo, de la memoria y de la historia" (Elizondo-Rodríguez, 2017: 13). Pasaron apenas tres minutos de película y sin embargo ya estamos insertos en un relato que con un simple procedimiento de apropiación nos sitúa en un tiempo y espacio bastante precisos. El universo de un audiovisual familiar en el que aún no se ha inmiscuido un modo de lectura documental que monopolizará este relato aunque su material principal sean registros familiares en video.

Estamos en la Galería de la Academia, en Florencia, Italia, en algún momento entre fines de los años ochenta y comienzos de los noventa. El que filma, lo sabremos después, es Jaime (el padre muerto de Agustina). En la secuencia ya aparecen otros dos 'personajes' centrales de esta historia, la directora y 'Monona' (su madre). En su expresión se reconoce la fascinación de quienes saben que asisten a una vista sublime, así como la distancia y el tedio de quienes igualmente saben que no pueden disfrutarlo. Al camarógrafo esto no le genera ningún reparo, vuelve inmediatamente a su contemplación fascinada de esa anatomía masculina definida por el canon de belleza occidental como ejemplar.

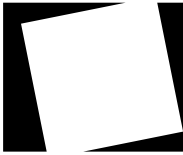
FIG. 01:
Cartaz do filme *El Silencio es un Cuerpo que Cae*, de Agustina Comedi, 2017

Una cosa queda clara ya desde un primer momento: las decisiones éticas y estéticas que tomó la directora en la realización de este documental son absolutamente conscientes y reflexivas. Así como en contraposición pueda parecer que las que tomó Jaime, su padre, al filmar los viajes familiares que llevaron a los Comedi 12 veces a Europa y varias a Disney, Marruecos, Grecia y Turquía; así como algunos actos escolares y reuniones familiares fueron todo lo contrario. "No siempre

sabemos lo que estamos filmando" dispara de modo nada inocente João Moreira Salles en el inicio de *En el intenso ahora* (*No intenso agora*, 2017). Sin embargo, en la dialéctica entre lo que Jaime pudo haber querido filmar y aquello que Agustina efectivamente seleccionó de esas más de 150 horas de archivo audiovisual residen las claves de un relato que tensiona el par dicotómico privado/público y propone un replanteo de los modos de lectura *privado/documental* que Roger Odin (2008)



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

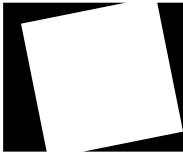
intenta definir en un texto hoy canónico sobre este tipo de obras, cada vez más frecuentes. En ese sentido, Agustina termina la 'intención en acción' de Jaime. Esos 'recuerdos guardados' por él se vuelven obra en manos de ella.

Por todo esto, a pesar de la 'inconsciencia' de Jaime al escoger filmar al David de MA desde casi todo punta de vista posible; es la mirada de Agustina la que decide que ese sea el comienzo de este documental, y al hacerlo, propone toda una declaración de principios. Esta versión escultórica del célebre personaje bíblico presenta el cuerpo de un hombre musculoso, no el de un joven desgarrado como lo hacen Donatello o Verrocchio. Y en vez de hacerlo vencedor², lo presenta en tensión como si se preparase para el combate. Su cuerpo girado, la cabeza mira hacia su izquierda, manteniendo los ojos fijos en su objetivo, frunciendo el ceño. El rostro y el movimiento se presentan en tensión, contenidos. Hay gran concentración en la expresión. El movimiento es centrípeto, con líneas de fuerza que vuelven al bloque. La mirada puede interpretarse como mostrando el momento en el que David ha tomado la decisión de atacar pero aún no ha comenzado el combate. La nivel de síntesis conceptual y simbólica en los escasos minutos que lleva el relato audiovisual es apabullante. La introducción es magistralmente sintética, críptica, poética y transparente en sus intenciones. La familia, el origen, el deber, el deseo, la mirada homoerótica, el cosmopolitismo de los viajes de la pequeña burguesía argentina y los secretos; son algunos de los principales asuntos de los que se ocupará este documental en los próximos setenta minutos. Pero ya fueron presentados, sin palabras y recurriendo a un inteligente montaje de un material de archivo que constituye el corazón visual de esta obra. Por corte volvemos al negro arratonado, con ruido, de video, y ahora sí, el título: *El silencio es un cuerpo que cae*.

El prólogo se extiende por unos minutos más. Por corte saltamos a la imagen, también de archivo, de la visión desde una ventana de un medio de transporte (parecería ser un tren en movimiento). El material presenta un montaje propio en el que por un instante vemos el rostro de la directora en la época. En seguida llega su primera intervención directa desde la banda sonora: "Mi papá filmaba todo el tiempo. Cuando nací se compró una Panasonic (sic) y cuando murió en un accidente en enero

2 Con el cuerpo de Goliat vencido a sus pies, tal como es retratado en la mayoría de las demás versiones de este tema.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

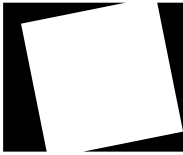
e-ISSN: 2179-8001

del 99 tenía la cámara en la mano". La afirmación es tan contundente que le siguen unos instantes de silencio y contemplación. Esta primera intervención de la voz de Agustina continúa delineando a Jaime ya no solo desde su mirada (hecho que además justifica) sino desde la percepción que organiza el relato: para la directora, entre muchas otras cosas, su padre era 'el hombre de la cámara.' Seguimos viendo a través de esa ventana como la tarde da paso a la noche. Sin solución de continuidad estamos en Disney, sumergidos en show en la noche más cerrada. Figuras espectrales, proyecciones lumínicas de animales, casi como si fueran fantasmas, cruzan la pantalla de izquierda a derecha.

La directora prosigue su relato: nos ubica ahora en 1993 y cuenta que su rendimiento como estudiante era inmejorable, así como el de su padre y madre en el campo profesional. Dice que el ritmo de los viajes era vertiginoso. De repente la figura de un caballo (o unicornio) rosa cruza la pantalla en sentido contrario a la fila anterior. La imagen se detiene. Desde el comienzo del film cada 'congelamiento' de la imagen es acompañado con el sonido de teclas, como si alguien presionara la barra espaciadora (un código bastante común para los programas de edición y reproducción de video). Como si la enunciación señalara constantemente el carácter artificial y mediado de este discurso. Como si la artificialidad del relato fuera puesta de manifiesto constantemente para señalar que el 'yo' de la enunciativa es quien ordena y dosifica esta representación.

Aparece en pantalla un nuevo texto: "NADA MAS DE AQUEL TODO". Y una vez más el corte lleva a un nuevo salto en el tiempo. En cuadro vemos una parrilla en la que se cocina un asado y escuchamos la voz de un hombre que nos sitúa; "Hoy es domingo 10 de enero de mil nueve noventa y nueve". El relato se revela caprichoso y barroco con un nuevo corte, disfrazado como una transición con ruido de video analógico en la pantalla. Ahora vemos, en la misma situación que la imagen anterior una imagen de un hombre en contraluz. Es decir, notamos por el fondo que se trata del mismo espacio que veníamos viendo, y delante, recortada, la silueta de un hombre, casi como un negro pleno, completamente oscuro. De nuevo se escucha la barra espaciadora y el código comienza a funcionar como verosímil de este relato, Agustina dice ahora: "Él es Jaime, mi papá, esta es una de las pocas veces que aparece en cámara" y vuelve a escucharse el sonido de la tecla que automáticamente 'libera la pausa'. Los modos de lectura *documentalizador* y *privado* terminan de implosionar juntos dejando en claro cuál será el procedimiento

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

principal de este largometraje. Oímos ahora a Jaime en una enumeración de dedicatorias de un brindis que estaba propiciando. La última es particularmente singular, y lo mismo debe haberle parecido a la directora: PARA LOS QUE SUFREN es el nuevo texto que se superpone en la pantalla y preanuncia el final de este prólogo. Es ESE '10 de enero'. Por si no quedara claro, la directora vuelve a enunciarlo, esta vez desde su voz: "Este 10 de enero mi papá se murió"

Si algo podemos criticarle a esta ópera prima es lo poco que deja librado a la imaginación del espectador. En ese sentido es tan programática, que por momentos casi se vuelve parte de una didáctica simple puesta al servicio de cómo Agustina recuerda, o mejor dicho, de cómo quiere que percibamos a su padre y (sabremos poco después) a su lucha. También sabremos poco después que quien sostenía la cámara en ese último plano que Jaime protagonizó era ella. La enunciación audiovisual nos irá confirmando esa y otras sospechas. Esta película no es una obra de revelaciones sutiles, sino la confirmación unívoca de que la historia personal que la directora creyó encarar se desborda, movilizándolo otros relatos, invocados en puentes de sentido.

La narración se amplía hasta devenir de un modo incuestionablemente político en el retrato de una generación de militantes de izquierda y también de sobrevivientes de la comunidad LGTTIBQ de los '70 y '80. Sobrevivientes de la dictadura, y también del SIDA. Todo pareciera suceder desde la más pura lógica de la causa/efecto, pero en el fondo, resuena la sospecha de que los oídos que recopilaban estas entrevistas y les dieron orden con este montaje tan contundente no podrían haber contado otra historia. Confirmando esto, lo siguiente que vemos son de nuevo imágenes de campos vistos desde una ventana de un vehículo en movimiento. Lo que escuchamos es de nuevo a Agustina: "Al tiempo un amigo suyo, de los muchos que yo no conocía, me vio en la calle y me dijo: -Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre."

El funcionamiento es casi de manual. Estos primeros cinco minutos de relato audiovisual clausuran con la (ya clásica a esta altura) presencia de una 'intriga de predestinación' (cfr. Aumont 2005). La directora emprende entonces ante nuestros ojos la búsqueda de la verdad³. Lo hace tan evidentemente que en seguida enuncia, textual, que: "Al día

3 Conectando con toda una tendencia, casi un género, dentro del documental latinoamericano de los últimos 20 años: el documental de búsqueda (ver Jean-Claude Bernardet en *El cine de lo real*, Colihue).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

siguiente revisé los bolsillos de los sacos de mi papá (...) Ni siquiera sabía bien que buscaba”.

Algo de la lógica interna de esta obra se pega irremediabilmente con la de la narración del cine más clásico. Pero lo hace disfrazado de documental de autor(a). Quizás por eso los tres procesos⁴ cuya puesta en marcha caracteriza el modo de lectura *documentalizable* según Odin se hacen presentes de modo tan explícito. Es como si la narración buscara por todos los medios posibles que no dudemos de su nivel de veracidad. En ese sentido, este documental no presenta formas demasiado novedosas de vincular la imagen con el sonido. No hay instancia de deconstrucción de las funciones discursivas del material de archivo, si bien su uso y dosificación responde a un principio de organización del relato audiovisual con algunas sutilezas y sumamente consciente de dichas funciones y su posible simbolismo. No hay problematización de esas imágenes, simplemente son comentadas a modo de ampliación de su sentido o señalando algún posible contrapunto desde la banda sonora. Como es frecuente en este tipo de películas, la banda sonora controla la significación principal del discurso audiovisual, subordinando las imágenes a servir de marco (o fondo) para el relato que es construido desde la oralidad de la enunciación, casi siempre en la voz en *off* de la directora. Así, desde el principio, el fin queda claro.

Estamos ante un tipo inusual de viaje iniciático. Uno presentado de un modo particularmente elocuente, el de los hechos reales. Una gesta histórica atravesada por dos ejes determinantes. El factor afectivo, ineludible pues se trata de su padre. Y las implicaciones políticas específicas del caso: pocas veces antes⁵ un largometraje argentino expuso de modo tan claro, fuerte y poéticamente potente las particularidades de la vida del colectivo LGBTIQ inmerso en la convulsionada lucha política de la izquierda en la dictadura que gobernó el país durante la segunda mitad de los 70. Tal vez porque funciona (casi) a modo de un grito urgente que es en definitiva un pedido de justicia, este largometraje no pasa desapercibido en la coherencia y cohesión en la que buscando retratar un deseo, termina configurando una cartografía emotiva en la que el cruce entre público y privado configuran la relectura de una época en la que los prejuicios y la violencia sesgaron la vida de una generación.

4 La construcción de un enunciador real, el cuestionamiento de este enunciador en términos de verdad y la evaluación del valor informativo de lo que se ha mostrado.

5 Quizás podría considerarse Rosa Patria (Santiago Loza, 2009) como un antecedente válido.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Público y Privado (Memoria y Registros)

Forma y contenido se conjugan de modo sensible en los tramos de entrevistas generadas para este documental. El montaje en ese sentido es clave. Vemos como alternativamente Agustina entrevista a familiares y amigos de Jaime e inicialmente se encuentra con una fuerte resistencia a siquiera mencionar el hecho de que su padre vivió más de la mitad de su vida sosteniendo relaciones afectivas abiertamente homosexuales. Así gran parte del cuerpo principal de este filme consiste en el camino que recorre desandando un gran entramado de secretos, verdades dichas en voz baja y también, alguna que otra mentira. El grado de intimidad a los que se llega en algunos momentos es estremecedor, la sensación de enfrentarse a la honestidad más pura, emociona. Hay algo del pudor con que la directora aborda las entrevistas que se evidencia en la forma de las mismas. Como si filmar y sentir se volviesen parte de una misma cosa. El compromiso del espectador que este largometraje logra es tan fuerte por ese modo único que tiene de filmar lo íntimo. Hay más de una entrevista en la que podemos percibir como en determinados momentos la directora perpleja ante los niveles de intimidad de lo confesado por sus entrevistadxs, baja la mirada; y lo manifiesta con la literalidad de bajar la cámara.

Es particularmente llamativo un momento al comienzo en el que se dice que Jaime era "especial" y "distinto". Como si aquello que lo volvía especial fuera indecible, innombrable. En ese aspecto cabe destacar el recurso que encuentra la directora para cuestionar (y poetizar) algunos de los testimonios que va recogiendo. En el filme conviven tres tipos (y texturas) de imágenes. En primer lugar, el material de archivo, las filmaciones que realizó en su mayoría Jaime, de viajes por el mundo, reuniones familiares y actos escolares, aunque dentro de este primer apartado se cuele alguna que otra sorpresa. En segundo lugar, las entrevistas, realizadas en video digital, manteniendo esa característica fría de la imagen electrónica. Problematizando con un relato lleno de confesiones amorosas la distancia que inevitablemente impone la dureza de la imagen del digital. Por último, la inclusión de unas cuantas secuencias filmadas en súper 8, único soporte filmico usado para el documental, en las cuales la directora busca traer a la película la subjetividad de Jaime frente a las lecturas que se desprenden por el cómo es 'contado' por lxs demás. Presente, entre otros momentos, en los relatos de terceros sin imágenes; y también cuando Agustina tiene que hacerse cargo de decir lo que otrxs no se animaron a explicitar sin

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

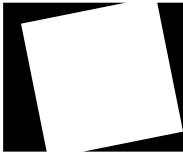
e-ISSN: 2179-8001

eufemismos. Por ejemplo, después de una de las primeras entrevistas, un relato familiar de una de sus tías en el cual se habla de su sensibilidad, su diferencia, su sociabilidad; la directora elige insertar la primera de estas secuencias: imágenes de dos niños cargadas de una afectuosidad particularmente física. Absolutamente desexualizadas, inocentes y aun así, inquietantes, sobre todo porque en el *off* de ese momento las palabras de la directora hablan de 'nombrar la diferencia con amor' y ya en esta fase inicial, el clima enrarecido del relato ha dado demasiados indicios sobre la hipotética bisexualidad de Jaime.

Así, historia, memoria y archivos se vuelven presentes en una serie de conceptos y problemas que las diferentes subjetividades que construyen este relato van poniendo de manifiesto. Como perspectivas que reconfiguran levemente con cada capa de sentido que enuncian diferentes campos de disputa e intervención. "Al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados y de las minorías, la historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias (...) se oponen a la 'memoria oficial', en este caso a la memoria nacional." (Pollak, 2006:18).

Es así como desde una sucesión de testimonios de personajes que formaron parte de la vida privada, aunque bastante pública, que llevó Jaime dentro de la comunidad LGBTTIQ cordobesa ingresamos en el terreno de los conflictos y disputas que generaba esta última dentro de la militancia izquierdista en la década del 70. Las entrevistas familiares van a presentar la particularidad de ser registradas con la visual extrañada de quienes no pueden hablar de frente. Ángulos inusuales se oponen a planos frontales desde los cuales lxs amigxs de Jaime van a encarnar la diferencia, enfrentando los prejuicios, cara a cara. Sobre esto último en particular, resulta especialmente potente el momento en que la directora entrevista a 'Su', una amiga de Jaime. Es la entrevistada misma quien saliendo de un momento de elocuente incomodidad en que se encuentra quien decide tomar el toro por las astas y mirando por sobre la cámara pregunta: "Yo creo que lo que vos querés preguntar es esta historia sobre los temas de la homosexualidad" (sic).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

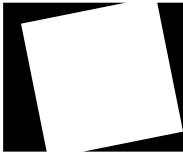
e-ISSN: 2179-8001

El momento es de una franqueza inusual, y la misma directora, sorprendida se enreda en noes y síes, y asiste con sorpresa al pedido de la entrevistada de apagar “ese aparato” (refiriéndose a la cámara) para poder abordar esos temas que en términos de ella son “personales” y corresponden a la “historia nuestra”. La resolución de este momento establece una ruptura en detrimento de los factores de continuidad y estabilidad discursiva del relato. La imagen se “congela” con la entrevistada casi saliendo de cuadro, descentrada, pero el registro de audio continúa y entonces escuchamos a la entrevistada excusarse “lo que pasa es que cuesta” y explica “la sensación interna no era de doble vida”, para extenderse volviendo a polarizar la cuestión en términos de público y privado en un contexto en el que la homosexualidad era reprimida desde los aparatos de militancia comunistas a los que pertenecían la entrevistada y Jaime; y perseguidos desde las instituciones policial y militar dentro de un esquema conocido de terrorismo de Estado que reinó durante la última dictadura militar.



FIG. 02:
Fotograma do filme *El Silencio es un Cuerpo que Cae*, de Agustina Comedi, 2017

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Hay una ausencia que sobrevuela el filme desde su costado más oscuro. Se genera en las diferentes narraciones que construyen el perfil de Jaime previo a su deseo de ser padre y al momento en que conoce a la madre de Agustina. De hecho el personaje de Monona, esta mujer que se casó sin saber nada de la vida anterior de su marido, a quien le tocó recibir anónimos en los que exponían el pasado homosexual de Jaime y eligió ignorarlos, se empequeñece cada vez que algún testimonio hace referencia a Néstor. El gran amor de Jaime, primero y su mejor amigo y el obstetra que asiste el parto de su hija después. El uso de archivos en este film estalla en su emotividad cuando se pasa de las viejas video-filmaciones capturadas por el ojo de Jaime a la imagen de aquí arriba. Un pseudo-collage que la directora prepara con la ayuda de su madre cuando en el jardín de infantes le piden que lleve una foto del casamiento de sus padres. Todxs lxs principales retratados en la imagen tienen pegados unos papelitos que los nombran y explican quiénes son. Salvo Néstor.

Mientras se suceden los reencuadres que fragmentan y dan entidad a lxs familiares más próximos de la pareja, escuchamos a Agustina contar que poco antes de realizar esa tarea Monona había recibido el primer anónimo en el cual le decían que Jaime era homosexual (y no que lo 'había sido') y que Néstor había sido su pareja. Esa sola alusión cubre cada aparición de Monona, anterior o posterior a ese anuncio, de una pátina de estoicidad y dolor inexplicables. Los dramas del relato se multiplican progresivamente y con esta repentina revelación, se ocasiona una brutal reelaboración de los ya expuestos.

La secuencia que sigue vuelve a sacar provecho del contraste y genera nuevas fricciones entre memoria y registros. Una secuencia de fotos de 'el viaje a Europa' que hicieron Jaime y sus amigxs. Su en otra entrevista señala que fue en 1985 y en seguida Agustina se encarga de aclarar que tanto el casamiento de sus padres como su nacimiento tuvieron lugar en 1986. Las movilizaciones ideológicas y afectivas que supone esta modulación discursiva del relato provocan una vez más un cimbronazo sobre la noción de límites entre lo público y lo privado que la enunciación de este filme pone en crisis constantemente. Si bien esta pareciera ser una de las cuestiones centrales del cine construido en base a archivos familiares; la aparición de nuevas perspectivas y la yuxtaposición de diferentes mundos interpersonales en el relato dotan a este filme de ciertos aires de culebrón. La razón es sencilla: lo que se cuenta aquí es una historia intrafamiliar.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Pero lo que vuelve al film, en ocasiones, un culebrón (sin ninguna alusión peyorativa al término) no es la exposición de la historia familiar (zona transitada por un porcentaje alto de los documentales argentinos de los últimos años) sino el tratamiento que hace de los “chismes”, los “no dichos” y los “entredichos” la directora, entendidos estos como formas de conocimiento “menor”, no oficial, y por eso mismo alternativas y, según el caso, contra hegemónicas. Comedi pone su vida privada en el ojo público, exponiéndose en el proceso. Esta dualidad entre lo público y lo privado atraviesa este relato de modo transversal, ya que es una cuestión central acerca de cómo pueden permitirse verse y mostrarse gran parte de lxs entrevistadxs en este filme. Y es sobre ese silencio, sobre el decir o callar que esta película edifica con inteligencia y sin sobriedad un debate acalorado y emotivo. La cuestión se vuelve particularmente álgida en nuestros días, en los que las redes sociales vuelven a cuestionar insistentemente sobre esta frontera invisible.

Modulaciones de la memoria (Mirar el silencio)

El período histórico que cubre el relato de este largometraje se extiende por casi 30 años. Al reescribir su propia historia, Comedi indaga también los cambios políticos y sociales que atravesó el país en las décadas de los 70, 80 y 90. Este repaso histórico recibe en su obra la curiosa forma que le da el estar modulado por una memoria afectiva, pero también analítica. Las contradicciones que la ignorancia y el prejuicio expuestas en la reconstrucción histórica desde el contraste de subjetividades se inscribe en un contexto donde los marcos de lo decible y lo sugerido ponen de relieve la hipocresía y los umbrales de vergüenza sobre los que las diferentes identidades retratadas construyen sus visiones del mundo y de los demás. Sintomático de esto es como está trabajada la presencia y la ausencia de Néstor, su corrimiento del centro de la escena (de la vida de Jaime), su enfermedad (y aquí aparece la alusión al SIDA más sentida) y su posterior muerte.

En síntesis, el ejercicio formal que se propone como dispositivo central de este largometraje es el de anclar su grado cero, es decir su presente, en el montaje. Contar desde ese espacio de re-escritura e intervención del material de archivo con una narradora que monta y yuxtapone viejas fotos familiares junto a audiovisuales de diversa procedencia: el archivo de video-filmaciones familiares, pero también entrevistas en las que familia y amigxs de Jaime evocan su figura desde varias ópticas posibles, casi a la manera de un Kane posmoderno (ambiguo y poseedor

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

de una sexualidad fluida, inasible y sorpresiva, incluso para aquellxs que estuvieron más cerca de él). No hay inocencia en la construcción del relato, ni tampoco la hay en la combinación de la banda sonora y la banda de imagen. La mirada, no obstante, es amorosa y quizás a pesar de exponer un 'outing' sin sutilezas, la aceptación y el filo que transita este relato compone un recorrido en el cual Comedi no logra verificar el valor de los deseos de su padre, porque los mismos estaban teñidos de contradicciones. Lo que se narra en el documental tiene que ver con eso que uno deja fuera de uno mismo para perseguir su deseo; en el caso de Jaime, construir una familia.

Sobre la hipocresía y la represión de nuestra sociedad hablarán largo y tendido todxs aquellxs que se cruzaron con Jaime en distintos momentos de su vida. La conclusión del filme es con una escena en la cual la directora juega al 'veo-veo' con Luca, su pequeño hijo. Cuando Agustina le pregunta qué ve, él le contesta "algo maravilloso". ¿Qué es maravilloso? "Un leopardo que esté libre", responde Luca. ¿Y qué es ser libre? "Ser libre es no estar en una jaula", afirma su hijo. Y es entonces que el abordaje histórico que hace Agustina para reescribir la historia de Jaime, pulveriza las categorías de lo público y lo privado para por fin liberarlo, y transformar ese recorrido lleno de libertad y amor en algo maravilloso, para que ya no haya secretos ni sentimientos indecibles. Y ser como se es sea posible.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Bibliografía Consultada:

AUMONT, J. (y otros). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BURKE, P. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro", en BURKE, Peter (ed.). *Formas de hacer historia*. Barcelona: Alianza, 1996.

ELIZONDO, C.; RODRÍGUEZ, A. F. (comps.) *Tiempo Archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Unidad de Publicaciones, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

FOSTER, Hal. "Impulso de archivo", en *Revista Nimio*, N. 3, Septiembre 2016.

ODIN, R. "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático", en *Revista Archivos de la Filmoteca*, N. 58, Octubre 2007-Febrero 2008.

LANZA, P. "El cine que trabaja con material de archivo es un cine de Resistencia. Entrevista a Luis Ospina", en *Revista Cine Documental*, N. 17, 2018.

PIEDRAS, P. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

POLLAK, M. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen, 2006.

TRAVERSO, E. "Historia y memoria. Notas sobre un debate", en FRANCO, Marina; LEVÍN, Florencia (comps.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

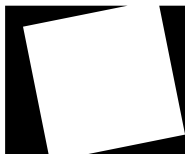
e-ISSN: 2179-8001

MARTÍN ALOMAR

Designer de Imagem e Som (Fadu-UBA), docente e pesquisador em *Historia Analítica de los Medios Audiovisuales* (adjunto en Cat. Manetti). También atua como professor na ENERC (*Historia del arte y Lenguaje cinematográfico*), no ISER (*Crítica cultural*) e no Programa UBAXXI (*Semiología*). É pós-graduado em *Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino; Preservación y restauración audiovisual y Prácticas Artísticas y Política en América Latina* (todos no FFyL-UBA). Participou de publicações no México, España, Brasil y Argentina. É produtor e diretor cênico e de audiovisual. Sua produção acadêmica aborda problemas de género e reivindicações poético-políticas através da fusão de diversas linguagens técnicas e expressivas.

Como citar: Alomar, M. (2023). Contrastes entre silencios y ruidos: comentario crítico sobre *El silencio es un cuerpo que cae* (Agustina Comedi, 2017). *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137040>



A potência do precário nas imagens testemunho

The power of the precarious in the testimony images

Rodrigo Montero

Fundação Universidade de Rio Grande – FURG

ORCID: 0000-0002-1482-0363

Resumo

Em agosto de 1944, um grupo de *Sonderkommando* de Auschwitz conseguiu realizar clandestinamente quatro fotografias do processo de extermínio. Confusas e pouco claras, sob as perspectivas de certas convenções de verdade, do ethos da imagem-evidência e as exigências do cidadão-espectador moderno e contemporâneo, essas são imagens precárias. Essa precariedade está presente também nos desenhos de vítimas dos *Lager* ou das prisões clandestinas das ditaduras latino-americanas. Entretanto, é necessário olhar e pensar essas precariedades pois é nelas que se sublimam a resiliência contra o apagamento, a urgência do testemunho e a tentativa de lidar com o incomensurável.

Palavras-chaves

Desaparecimento. Fotografia. Imagem. Precariedade. Testemunho.

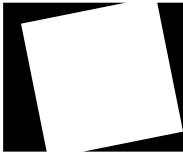
Abstract

In August 1944, a Sonderkommandos group from Auschwitz managed to secretly take four photographs of the extermination process. Confused and unclear, from the perspective of certain truth conventions, of the ethos of image-evidence and the demands of the modern and contemporary citizen-spectator, these are precarious images. This precariousness is also present in the drawings of victims of the Lagers or the clandestine prisons of Latin American dictatorships. However, it is necessary to look and think about this precariousness, because it is in them that resilience against erasure is sublimated, the urgency of witnessing and the attempt to deal with the immeasurable.

Keywords

Disappearance. Photography. Image. Precariousness. Testimony.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

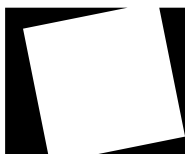
e-ISSN: 2179-8001

O dicionário Michaelis define a palavra “precário” como aquilo que não é estável ou seguro; o que é incerto e duvidoso; o que é melindroso e arriscado; o vário; o que é minguido e difícil; o escasso; e, por fim, o que é frágil e débil.

Entre os anos 2000 e 2001, Georges Didi-Huberman (2004) escreveu um ensaio dedicado a quatro fotografias realizadas, de forma clandestina, pelos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz, em agosto de 1944. O *Sonderkommando*, ou comando especial, em português, era a esquadra de prisioneiros judeus utilizada como força de trabalho nas câmaras de gás e dos crematórios do campo de extermínio. Separados do resto dos deportados no momento da sua chegada aos campos de extermínio, eles estavam encarregados de buscar objetos de valor entre os pertences dos homens, das mulheres e das crianças que, previamente, eles mesmos tinham conduzido para as câmaras de gás. Depois deviam tirar os cadáveres desses interiores para alimentar os fornos crematórios, não sem antes profanar os corpos, revisando suas bocas para arrancar dentes de ouro e cortando os cabelos das mulheres. Eram os que deviam limpar as câmaras dos fluidos e dos restos humanos para receber novos contingentes de vítimas e eram os encarregados da manutenção de toda essa estrutura de destruição. Independentemente da sua resignação ao cumprimento dessas tarefas, o destino desses *Geheimnisträger* – os *portadores de segredos* – estava selado desde o início: periodicamente, os grupos eram substituídos e, como ritual de iniciação, o novo grupo devia se encarregar da eliminação e da cremação dos seus antecessores. Foram os membros de uma dessas esquadras que, em agosto de 1944, receberam clandestinamente uma máquina fotográfica e se organizaram para, de alguma forma, tirar quatro imagens do processo sistemático de aniquilamento.

Naquele verão de 1944, Auschwitz foi o destino e o fim de dezenas de milhares de judeus e ciganos deportados da Hungria. Entre os meses de maio e julho daquele ano, foram exterminados aproximadamente duzentos e trinta e cinco mil judeus húngaros. Trabalhando na sua máxima capacidade, as câmaras de gás e os crematórios de Auschwitz-Birkenau chegaram a destruir vinte e quatro mil pessoas num único dia. A partir de agosto, iniciou-se o assassinato em massa dos ciganos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Prevendo que o número de deportações excederia a capacidade das instalações, os oficiais da SS² planejaram a escavação de enormes covas para a incineração a céu aberto dos cadáveres. O *Sonderkommando* foi acionado para executar a tarefa.

Pelo relato de Filip Muller, um dos pouquíssimos *Sonderkommando* sobreviventes de Auschwitz, no primeiro dia de funcionamento, as covas foram preenchidas com dois mil e quinhentos corpos que arderam por cinco horas, até virarem cinza. Os detalhes estarrecedores dessa tarefa também foram transcritos por Didi-Huberman no seu ensaio.

Foi nesse período que a resistência polonesa tinha conseguido fazer chegar a câmera fotográfica ao *Sonderkommando*. Escondida numa caixa, o aparelho teria ficado sob os cuidados de um judeu grego de nome Alex. Para poder fazer as fotografias, foi necessário montar um plano coletivo. Primeiro, danificou-se propositalmente o telhado de um dos crematórios, para que um grupo de trabalho fosse enviado para realizar os reparos. Desse lugar seria possível montar uma vigilância para dar tempo a Alex de tirar as duas primeiras fotografias.

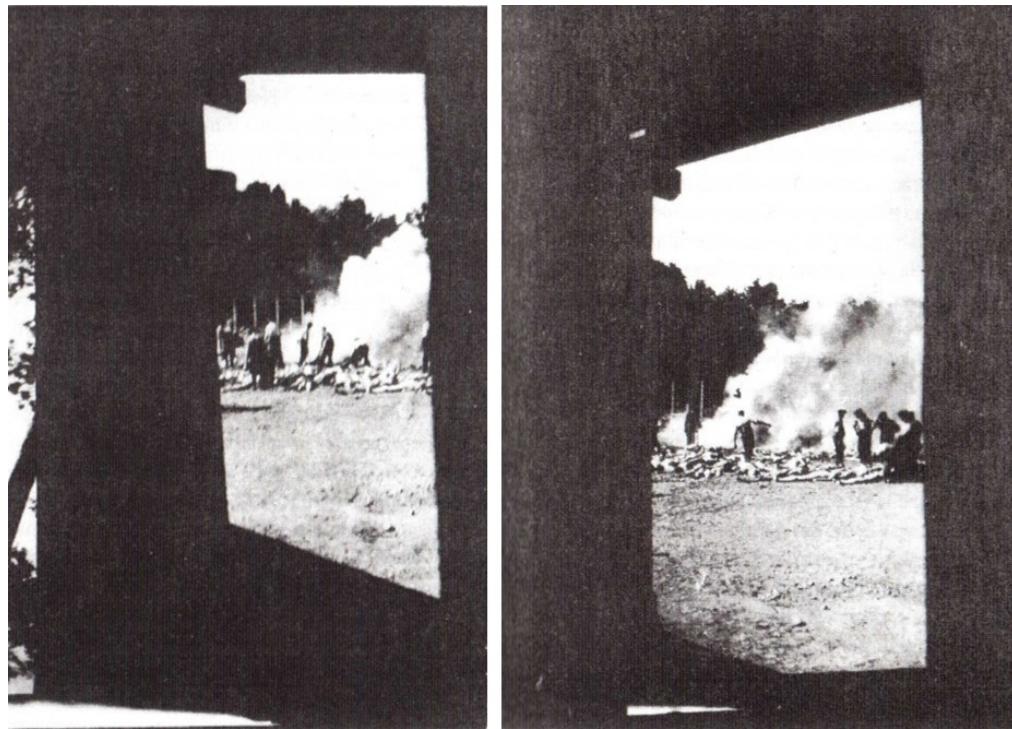
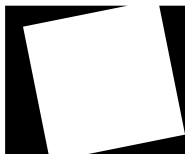


FIG. 01:
Anônimo (membro
de *Sonderkommando*
de Auschwitz),
incineração dos corpos
gaseados em covas
ao ar livre, defronte
à câmara de gás
do Crematório V de
Auschwitz, agosto de
1944, fotografias. Fonte:
DIDI-HUBERMAN,
2004.

2 A SS (*Schutzstaffel*, em português “tropa de proteção”) foi o braço paramilitar do partido nazista. Durante a Segunda Guerra Mundial, uma linha da SS foi designada para administrar os campos de concentração e comandar o extermínio.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

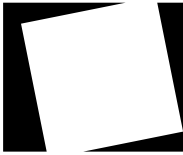
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Nesse par de fotografias (fig. 001), há um grupo de cadáveres no chão e algumas pessoas de pé, entre os mortos. Algumas estão puxando um corpo, outra caminha como que se equilibrando entre eles. Um pouco atrás se levanta uma enorme coluna de fumaça, mais atrás uma barreira de árvores bloqueia a visão para além das cercas elétricas e, portanto, também a visão do fora para o dentro. Embora essas cenas sejam o evento para onde Alex direciona a câmera e, à distância, nossa atenção, elas ocorrem num plano um pouco distante, dentro de um recorte de luz encerrado por uma “moldura” escura. Isso porque, para realizar essas imagens, foi preciso ficar escondido na penumbra das instalações do crematório, atrás de uma janela ou de uma porta, e apontar a câmera para o que ocorria do lado de fora. A dinâmica da exposição fotográfica torna essa área interior uma área completamente escura que ocupa boa parte da imagem.

Um segundo par de fotografias foi tirado diretamente no exterior, um pouco mais longe da primeira locação (fig. 002). De alguma forma, o portador da câmera conseguiu esconder o dispositivo e, dissimuladamente, dirigir-se a um setor na floresta. Fugazmente, fez mais duas imagens. A primeira seria apenas uma imagem das árvores e do céu, não fosse pelo grupo de pessoas que aparece no ângulo inferior direito onde, entre elas, distinguem-se os corpos nus de duas mulheres. A foto está completamente enviesada, o que sugere que o fotógrafo realizou a imagem de relance, tentando captar nesse rápido gesto o grupo que estava se despidendo para ser encaminhado para a câmara de gás. Se nessa foto é ainda possível identificar a floresta e reconhecer esse grupo de mulheres, a outra imagem é quase totalmente abstrata: um contraste excessivo de luz e de sombras entrega as formas lúgubres e cortantes do que parecem ser troncos e galhos de árvores. Não há nela qualquer referência de um horizonte que nos permita entender, ao menos, onde está o céu e onde está a terra. Essa fotografia é puro gesto fotográfico.

PORTO ARTE

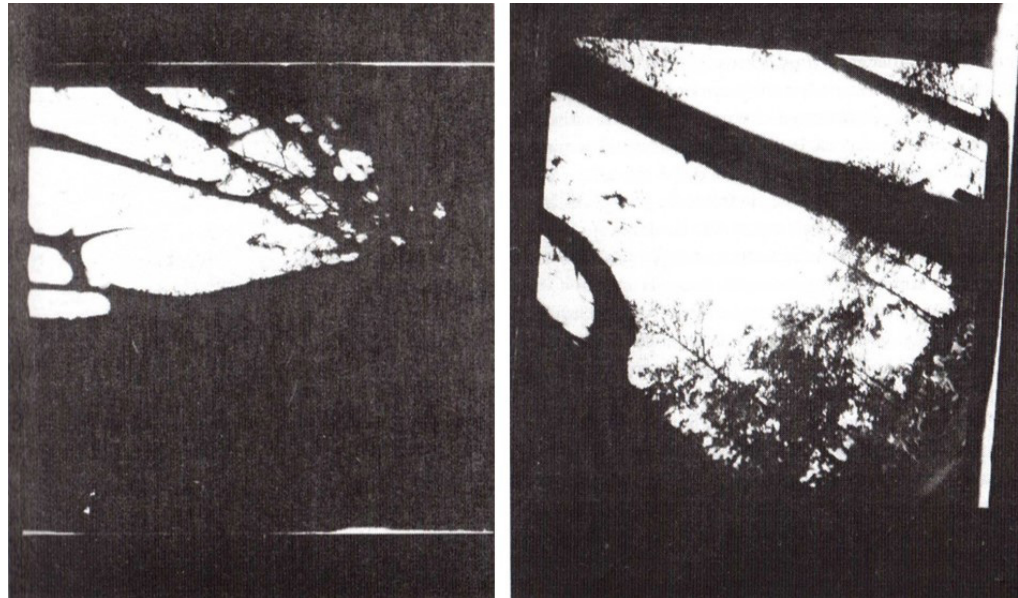


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



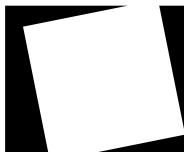
Mais tarde, nos barracões, os *Sonderkommando* fizeram chegar o filme ao acampamento central de Auschwitz, de onde os presos políticos o enviariam de volta para fora, escondido num tubo de pasta de dentes e com uma nota narrando o que estava nas imagens.

No seu ensaio para a exposição “Mémoire des camps” (2001), publicado no livro *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman (2004) articula o que há nessas imagens, com alguns testemunhos e outros documentos, para reconstruir e dar sentido a essas fotografias não apenas enquanto reveladoras de “fatos visuais”, mas como portadoras das condições fenomenológicas nas quais essas fotografias foram feitas. Ao fazer isso, ele também discute como essas quatro imagens têm tido uma recepção difícil por parte dos historiadores. Como explica o autor, exigir dos historiadores uma análise fenomenológica de crítica visual é pedir a eles uma tarefa para a qual estão pouco habituados. Essa dificuldade ou limitação ao olhar fotografias como essas se manifesta no modo como certas marcas visuais, como a falta de foco, a ausência de ortogonalidade, o desenquadre, as sombras e os recortes visuais, etc., têm sido mal interpretadas ou diretamente negligenciadas enquanto portadoras de sentido. Sob uma expectativa idealizada de uma imagem-evidência clara e contundente, essas marcas visuais são interpretadas como uma falha ou ruído que obstaculiza e precariza o acesso à “informação” e à “verdade”.

FIG. 02:

Anônimo (membro de Sonderkommando de Auschwitz), mulheres empurradas para a câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944, fotografias. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2004.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

As imagens precárias

“Evidência”: certeza manifesta. Do latim *evidentia*, palavra que, por sua vez, deriva do verbo “*videre*”, “ver”:

O que faz de uma foto uma boa foto? Ou melhor, o que é uma boa foto para uma sociedade habituada a conhecer e reconhecer o mundo por meio de imagens técnicas? Particularmente quando essa foto é convocada para dar conta de um evento e, então, para validar um fato?

Já se passaram quase 200 anos desde que a fotografia foi apresentada para o mundo. Em um primeiro momento, ela foi abraçada pela ciência. E logo, quando os dispositivos foram aprimorados, pelo jornalismo. Tanto uma quanto o outro estabeleceram com a imagem fotográfica uma relação de conveniência e de reciprocidade. Num sentido, apresentada como prova de seus enunciados, a fotografia passou a servir à ciência e ao jornalismo como uma certidão de veracidade. Mas, ao fazer isso, reciprocamente esses campos dedicados à descoberta e à certificação do mundo e da realidade legitimavam e reforçavam aquele sentido da fotografia como dispositivo comprobatório. Assim, concomitante ao aprimoramento técnico, à massificação dos meios de comunicação e ao encurtamento paulatino da distância entre o evento e a sua divulgação por meio de imagens, a modernidade consolidou na fotografia um *ethos* de imagem-evidência. John Tagg também se refere a esse processo quando explica que, principalmente a partir do último quarto do século XIX:

[...] um constante desenvolvimento técnico garantia a enorme expansão da fotografia [...] e toda uma diversidade de órgãos científicos, técnicos, legais e políticos que usavam a fotografia como meio de registro e fonte de “prova”. (Tagg, 2005, p. 89)³

Não é por nada que autores modernos, pós-modernos e contemporâneos coincidem em apontar como, com a confluência das imagens técnicas, as telecomunicações e os meios massivos de comunicação, não só passamos a nos relacionar com o mundo por meio dessas imagens, mas também passamos a certificar a realidade desse mundo pela mediação delas. Foi isso que levou Griselda Pollock (2008), por exemplo, a falar da nossa cultura como uma cultura midiaticizada.

3 Esta e demais citações extraídas de publicações em língua estrangeira foram traduzidas para o português pelo autor deste artigo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Mesmo as teses que recusam a ideia de que vivemos numa cultura em que “há um excesso de imagens” não são incompatíveis com o que está escrito acima. Se analisarmos, por exemplo, o posicionamento de Rancière (2008), que contesta a ideia de que haja “imagens de sobra”, afirmando – corretamente, é importante dizer – que, na realidade, há imagens ausentes, não podemos deixar de associar, entretanto, que tal ausência consegue ser dissimulada, precisamente, sob uma superabundância de imagens que mal conseguimos assimilar.

Se o poder das “máquinas da informação”, como fala Rancière (2008), reside na sua capacidade de selecionar as imagens de autoridade por sobre outras que são denegadas, isso também é possível porque, de alguma maneira, nós, os consumidores dessas imagens, sentimo-nos satisfeitos ou, até mesmo, sobrecarregados. E essa satisfação ou sobrecarga leva ao sentimento de onicontemplação do mundo, sentimento esse que é alimentado pelo paulatino progresso tecnológico e pela autopromoção tanto das empresas de tecnologia quanto dos meios de comunicação: o lugar comum de “a toda hora em todo lugar” já estava instalado na consciência da sociedade ocidental no final do século XIX.

Aliás, nós não somos meros receptores passivos desse contingente de imagens-evidências. Pelo contrário, esta sociedade midiaticizada é também uma sociedade de consumo. E nela nós somos, ao mesmo tempo, espectadores e consumidores. Como tais, somos uma peça fundamental desse sistema. Como cidadãos espectadores dessa sociedade, não apenas consumimos, mas demandamos: pedimos pelas imagens e exigimos que elas venham a certificar cada discurso, cada fato informado. Nós exigimos as imagens-evidência. Mas não qualquer imagem. Também pela lógica do consumo, demandamos que aquelas imagens cumpram nossas expectativas e desejos, que estejam enquadradas nesse regime visual ao qual estamos habituados e condicionados. Mas também, mais do que revelar a aparência de um fato, exige-se que a imagem tenha a aparência do que nós esperamos e imaginamos que esse fato *deva* ter. É essa, em definitivo, a “boa foto”. Ou, ao menos, uma boa foto de acordo com o senso comum do cidadão espectador da cultura midiaticizada.

Mas é importante ressaltar que isso não fica restrito a uma lógica de consumo e às expectativas de um senso comum associado unicamente a um cidadão-espectador médio. Como sugere Didi-Huberman no seu ensaio, essas quatro fotografias também resultaram incompatíveis com certa idealização documental e iconográfica dos historiadores.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

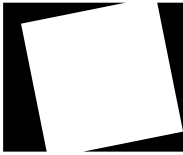
e-ISSN: 2179-8001

São “boas fotos”, então, as quatro imagens tiradas por Alex naquele dia de verão de 1944? É uma “boa foto” aquela que mostra as mulheres sendo preparadas para serem enviadas para as câmaras de gás? São “boas” as fotos que Alex tirou escondido atrás de uma porta ou janela? Aquela imagem feita de relance, da qual temos apenas um emaranhado de sombras, é uma “boa foto” da monstruosidade que estava sendo levada a cabo naquele e em todos os dias em que funcionou o campo de extermínio de Auschwitz? São boas fotos? São boas “imagens-evidência”? Certamente, não são boas se o que se busca nelas é o ícone eloquente e a evidência contundente. E quando confrontadas às expectativas e aos valores da sociedade midiaticizada, essas são, simplesmente, quatro imagens precárias.

De fato, essas quatro fotografias mostram muito pouco do que estava ocorrendo naqueles momentos. E, obviamente, mostram ainda menos do evento histórico. Mas também podemos especular que mostram muito menos do que os próprios *Sonderkommando* deveriam sentir necessidade de revelar. E mesmo considerando aquilo que, objetivamente, se tentou registrar naqueles quatro instantes, essas imagens “mostram” muito pouco e impactam muito menos. Vistas com nossos olhos de espectadores, não encontraremos quase nada nelas do que “esperaríamos ver” de um campo de extermínio em pleno funcionamento. Pelo menos não se comparadas com as imagens de choque com cuja eloquência os meios da informação nos convencem de um horror concreto. Comparadas a essas, as fotos de agosto de 1944 são ruins e confusas: estão cheias de ruídos e recortes; o motivo está longe, e mal consegue-se distinguir as pessoas; não vemos milhares de corpos nem desespero. A massa escura que emoldura as primeiras duas cenas ocupa uma grande parte da imagem. Uma das imagens feitas na floresta está enviesada, carente de ortogonalidade, e mostra mais da floresta do que das mulheres. A outra é praticamente uma imagem abstrata na qual “não há nada para ver”.

Essas fotografias são precárias tanto em relação àquilo que objetivamente se tentou revelar quanto àquilo que se pretende e se deseja ver (sempre, é claro, sob a lógica e as expectativas depositadas na imagem fotográfica a partir do *ethos* de imagem-evidência). Sobre isso também se refere Didi-Huberman (2004) quando sugere que a dificuldade do historiador em olhar para essas fotografias se deve a que, sob as demandas daquele, elas são inadequadas ou inexatas:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

[...] se pedimos demais – ou seja, “a verdade toda” – sofreremos uma decepção: as imagens são apenas fragmentos arrancados, restos de filmes. São, portanto, *inadequadas* [...] são muito pouco em comparação com o que sabemos (milhares de mortos, o barulho dos fornos de cremação, o calor dos braseiros, as vítimas na desgraça extrema). Essas imagens são, inclusive, *inexatas*: falta-lhes, pelo menos, essa exatidão que nos possibilitasse identificar alguém, compreender a disposição dos cadáveres nas covas, e inclusive ver como os SS forçavam as mulheres enquanto se dirigiam para as câmaras de gás.

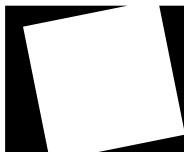
Ou, talvez, estejamos pedindo muito pouco às imagens: ao relegá-las, logo, para a esfera do simulacro [...], as excluímos do campo histórico como tal. Quando relegadas logo para a esfera do documento – o mais fácil e frequente – as separamos da sua fenomenologia, da sua especificidade, da sua substância mesma (Didi-Huberman, 2004, p. 59).

Talvez, um dos fatos mais eloquentes de como essa especificidade das fotografias dos *Sonderkommando* contraria a expectativa e até o desejo da imagem “adequada” aos cânones visuais da modernidade sejam as tentativas, enumeradas por Didi-Huberman, de fazer essas imagens “apresentáveis”. Para isso, conta o autor, as fotos originais foram submetidas a reenquadramentos e recortes que excluía, por exemplo, a massa escura do primeiro par. No caso das fotos da floresta, não contentes com reenquadrar ortogonalmente a primeira imagem e recortar e ampliar o canto onde está o grupo de mulheres, houve o caso em que alguns desses corpos foram “embelezados”. Diante dessas atitudes, Didi-Huberman (2004, p. 61) se questionou se não há nelas uma “desmedida vontade de proporcionar um rosto àquilo que, na imagem, é apenas movimento, perplexidade, circunstância”.

Certamente, há algo disso. Mas também há nessas atitudes que “depuram” a imagem de tudo aquilo que lhes parece ser precariedade e ruído a tentativa de adequá-las ao estilo documental ou àquele que o cidadão-espectador exige para certificar o mundo. Ocorre com essas imagens algo equivalente ao constrangimento padecido por sobreviventes de situações-limite quando sentem a necessidade, sob certos contextos, de dar a seu testemunho uma “forma” adequada.

Marc Nichanian (2006) evoca esse constrangimento da testemunha sobrevivente a partir do relato escrito de Yervant Odian sobre a deportação e o genocídio armênio. Odian (*apud* Nichanian, 2006, p. 184) encerrava assim seu relato, publicado em partes num jornal de Constantinopla em 1919, hoje Istambul:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Portanto, esta foi a história dos meus três anos e meio de deportação. Certamente, os leitores terão notado que escrevi esta história da maneira mais simples possível, até mesmo num estilo inculto. Perante tudo, eu quis ser verídico e dizer as coisas como foram, sem distorcer nenhum fato, sem exagerar nenhum acontecimento.

Mas ainda a realidade foi tão atroz que muitos leitores pensaram que eu exagerei. Esses que passaram pelo suplício da deportação e que conseguiram sobreviver, esses testemunharão que eu não deforme a realidade.

[...] Meus três anos de deportação tomaram o lugar [*ont pris la place*] dos meus trinta anos de atividade literária. (Yervant Odiant *apud* Nichanian, 2006, p. 184)

O que chama a atenção aqui é que o sobrevivente confessa que *quis ser verídico*. Para isso, ele conta que tentou ser simples e que se conteve para não *parecer* exagerado, mesmo quando a magnitude da atrocidade sempre parecerá exagerada para o leitor exterior. Quando Odian usa expressões como *querer ser verídico* e evitar *parecer exagerado*, expõe um certo tensionamento entre os conceitos de verdade e de veracidade em que a segunda parece estar mais ligada a uma forma ou estilo.

Nichanian fala de uma “ética da representação” que, além de um dever e compromisso com a “verdade”, é um compromisso com um senso de verossimilhança. Um senso que diz mais sobre uma “estética” ou um “estilo” do que com a verdade em si mesma: o testemunho não apenas precisa ser verdade, mas deve *parecer* verdade, deve estar enquadrado nas “convenções de verdade”. Por isso, frequentemente os sobreviventes de eventos como genocídios e o terrorismo de Estado parecem empenhados em imprimir seu testemunho de clareza, de sobriedade, de objetividade e, até mesmo, de exterioridade. Características essas que não apenas dizem das convenções de veracidade da nossa sociedade, mas que são, ao mesmo tempo, as convenções típicas do dispositivo documental quando convocado num caráter probatório. Sob essas condições, e em “favor das convenções de verdade”, o sobrevivente é levado a suprimir tudo aquilo que faz do horror uma vivência que, entre outras coisas, é profundamente pessoal, ambígua, exacerbada e indefinível. Como disse Jean Philippe Pierron (*apud* Gallo de Moraes; Perrone, 2014, p. 31), “o testemunho [...] é heterogêneo à linguagem da prova”. Aliás, a partir da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

modernidade, é mais do que isso: o testemunho tem, diante do poder conferido à prova, um grau de precariedade.⁴

Os recortes, os reenquadramentos e os retoques aos quais as fotografias de Auschwitz foram submetidas explicitam a mesma tentativa de adequar o caráter testemunhal à convenção de verossimilhança documental.

O que se destaca na análise de Didi-Huberman (2004) é a relevância que ele dá àquilo que, até então, sob as convenções da verossimilhança documental e a idealização da imagem-evidência, era visto como precário. É fazendo o duplo jogo de restringir e de ampliar o ponto de vista, para olhar essas imagens segundo sua fenomenologia, que o autor francês expõe a potência enunciativa guardada nessa aparente precariedade. Sob sua análise, o “ruído” e as massas escuras assumem uma dimensão equivalente àquilo que, no testemunho oral dos sobreviventes, se expressa no não dito: os silêncios, as suspenções, a agitação. Uma potência enunciativa que se expressa de maneira contundente na fotografia das sombras abstratas:

Quando dizemos que a última fotografia não tem nenhuma utilidade – histórica, é claro – estamos esquecendo todo o testemunho que, fenomenologicamente, oferece-nos o próprio fotógrafo: a impossibilidade de fazer foco, o risco que correu, a urgência, a corrida que talvez tenha precisado fazer, a pouca habilidade, talvez o ofuscamento pelo sol na cara. Essa imagem está, formalmente, sem fôlego: como pura “enunciação”, puro gesto, puro ato fotográfico sem enfoque (assim mesmo: sem orientação, sem acima e abaixo), permite-nos compreender a condição de urgência na qual foram arrebatados quatro fragmentos ao inferno de Auschwitz. Desde esse então, essa urgência faz parte também da história (Didi-Huberman, 2004, p. 64).

Está claro que a noção de precariedade convocada neste artigo tem um sentido relativo que está associado, como já disse, às expectativas de certo regime visual. Mas, quando esses “documentos” são examinados sob outras formas de ver, como fez Didi-Huberman, as marcas visuais que definem sua aparente precariedade assumem outra dimensão. Estão ali

4 Isso pode ser complementado ainda com o exposto por John Tagg (2005), quando explica como e por que, para o regime de verdade fotográfica na nossa sociedade, o valor de prova da fotografia está também associado a critérios de clareza técnica, precisão e objetividade.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

os rastros que carregam a fenomenologia específica das condições de produção e de existência dessas fotos. A massa escura: a necessidade de estar escondido; a falta de ortogonalidade e de foco: a pressa; a imagem abstrata: a tensão entre o risco iminente e a necessidade de fazer a foto, apesar do medo. O que está sublimado nessas quatro fotografias é também a urgência de arrancar algo ao desaparecimento que estava em andamento, apesar das condições, apesar dos riscos. E isso não pode ser mostrado em forma de ícone eloquente, mas está enunciado por esses ruídos. Uma precariedade que expressa a relação de poder entre o algoz e sua vítima, assim como a necessidade de resiliência. Está ali, enunciada nessa precariedade, a reação do condenado ao desejo do seu algoz. Uma reação a uma doutrina do desaparecimento cujos princípios e objetivos se revelavam nas próprias palavras dos algozes. Palavras recordadas por Simon Wiesenthal e reproduzidas por Primo Levi (2015, p. 9):

De qualquer maneira que acabe esta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos [...], mesmo que algum de vocês escape, o mundo não acreditará. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações dos historiadores, mas não poderá haver nenhuma certeza, porque com vocês serão destruídas todas as provas. E ainda que fiquem algumas provas e que sobreviva algum de vocês, as pessoas irão dizer que os fatos que narram são monstruosos demais para acreditar: dirão que são exageros da propaganda aliada; e acreditarão em nós, que negaremos tudo, não em vocês. Nós seremos quem escreverá a história do Lager.

Quando Didi-Huberman diz que, para olhar fenomenologicamente essas fotografias, é preciso fazer um duplo jogo de restringir e de ampliar o ponto de vista sobre essas imagens, refere-se, primeiro, à “necessidade de não omitir nada da totalidade da substância da imagem e, inclusive, se perguntar pela função formal de uma área na qual ‘não vemos nada’” (Didi-Huberman, 2004, p. 69). E, em segundo lugar, se refere à necessidade de “restituir às imagens do elemento que as coloca em jogo” (Didi-Huberman, 2004, p. 69). Como já foi dito, esse é um tipo de crítica visual que o historiador não está muito habituado a fazer.

Por outra parte, os historiadores e os críticos da arte têm menos receio em articular distintas abordagens teóricas e metodológicas e, ainda, de estabelecer relações e contrapontos que vinculam produções surgidas em diferentes momentos e lugares. Abordagens relacionais ou anacrônicas, por exemplo, podem parecer pouco ortodoxas para o historiador, mas são métodos frequentes, inclusive, em curadorias.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

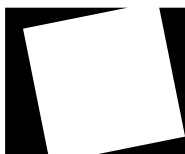
Permitir-se articular essas imagens com outras permite ampliar mais esse ponto de vista do qual fala Didi-Huberman.

Podemos ampliar o ponto de vista ao contrapor essas quatro fotografias a um conjunto muito mais numeroso, produzido, décadas mais tarde, do outro lado do mundo: os milhares de fotografias de identificação de prisioneiros feitas pelos agentes do Khmer Vermelho na prisão secreta S-21 em Phnom Penh, Camboja.

O Khmer Vermelho tomou o poder de Camboja em 1975. Nos primeiros dias do regime, toda a população urbana do país foi deportada para os campos de trabalho no interior. Phnom Penh se converteu numa cidade fantasma. Num dos bairros dessa capital vazia, o que até então tinha sido um colégio foi transformado num centro de detenção, tortura e morte. Todos os dias, durante os quatro anos do regime, chegavam a S-21 caminhões com homens, mulheres e crianças. Todos e todas já considerados culpados de algum tipo de crime ou de traição, por mais bizarro que fosse, contra o Angkar. Na chegada, o ritual era sempre o mesmo: as pessoas eram mantidas amarradas e com vendas nos olhos numa sala, esperando sua vez para serem fotografadas pela equipe comandada por um adolescente chamado Nhem Em. Na sala adequada para essa função, diante do tripé com uma câmera do tipo rolleiflex, havia uma cadeira especial. Uma a uma, as pessoas eram sentadas nessa cadeira. Ali tiravam, por um instante, a venda dos seus olhos. Enquanto um dos quadros se preparava para realizar a foto, outro tomava as medidas do prisioneiro, e um terceiro registrava, com uma máquina de escrever, as informações pessoais. Essa era a primeira etapa do processo de um desaparecimento ao qual todos já chegavam condenados. A tortura era o meio pelo qual apenas se confirmava, por meio da confissão, a infalibilidade do Angkar. Não havia julgamento, apenas devia haver a confissão e, logo, a execução, ali mesmo, nos campos da morte de Choung Ek. Estima-se que durante os quatro anos que durou o regime do Khmer Vermelho (1975-1979), passaram por S-21 mais de 10.000 prisioneiros e prisioneiras, dos quais, até 2016, o Museu do Genocídio Cambojano reconhecia apenas 12 sobreviventes.

Com a invasão vietnamita da capital – o que precipitou a queda de um regime completamente caótico –, os agentes encarregados de S-21 fugiram, deixando para trás alguns cadáveres e milhares de fotografias e de negativos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Meses depois, S-21 foi convertido no Museu do Genocídio Cambojano; seus corredores e antigas salas comportam painéis com as fotografias encontradas. São milhares de rostos, todos centralizados, perfeitamente enquadrados e com um nível de exposição e de contraste praticamente idêntico em todas. Sob essa montagem expositiva, a repetição consistente e tecnicamente precisa remete, perturbadoramente, às sequências tipológicas, tão comuns na arte contemporânea a partir da obra de Bernd e Hilla Becher.

Aliás, em 2014, o próprio Nhem Em ainda se vangloriava da qualidade técnica das suas fotografias:

Eu não tive nenhum problema em tirar fotos das vítimas e em pedir-lhes que se sentem e olhem direto para a câmera. Com cuidado, ajustava a velocidade e a luz para tirar a melhor foto e evitar qualquer erro. Em verdade não havia segunda chance para refazer qualquer foto ruim, por isso a primeira não podia ter falhas de nenhum tipo. Havia prisioneiros que ficavam aterrorizados quando tiravam as vendas para tirar a foto. Eu sempre lhes dizia que ficassem calmos antes de tirar a foto.

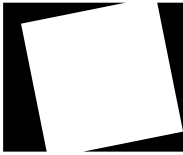
Os rostos de alguns dos prisioneiros estavam machucados e sangrando por terem sido golpeados ou torturados pelos guardas. Às vezes eu ajudava o guarda a tirar a venda dos olhos deles. [...]

Eu raramente cometia qualquer erro ao tirar as fotos dos prisioneiros. 95% delas eram precisas e sem nenhum erro. Os outros cinco por cento ficavam mal porque o prisioneiro se mexia ou fechava os olhos quando eu apertava o botão (Em; Doung, 2014, p. 38).

Colocar lado a lado as fotografias de agosto de 1944 com algum dos milhares de retratos de identificação de S-21 expõe de maneira contundente a relação de poder entre os algozes e suas vítimas nessas circunstâncias de violência clandestina e de assujeitamento absoluto. Nhem Em tem pleno domínio sobre o ato fotográfico porque tem pleno domínio sobre os retratados. E ele exerce esse poder sobre eles: coloca-os diante da câmera e lhes ordena que fiquem quietos. E, por pavor ou resignação, esses homens e mulheres – e também essas crianças! – obedecem.

Ao falar da normatização das fotografias policiais de identificação a partir do século XX, John Tagg escreveu:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O que temos nessa imagem normalizada é mais do que a imagem de um suposto delinquente. É um retrato do produto do método disciplinar: o corpo feito objeto; dividido e estudado; encerrado numa estrutura celular de espaço cuja arquitetura é o índice do arquivo; domesticado e obrigado a entregar sua verdade; separado e individualizado; subjogado e convertido em súdito. (Tagg, 2005, p. 101)

As fotografias de identificação de S-21 levam a descrição de Tagg a outro nível. Aqui é o *Angkar* que determina a verdade. E o *Angkar* é infalível.⁵ Sob as lentes de Tuol Sleng, todos já são culpados e todos já estão sentenciados. Esses homens e mulheres, essas crianças, foram levados apenas para confessar. Por isso, depois virá a outra câmera, a de torturas. Ali, cada condenado entregará, finalmente, o que o *Angkar* decidiu que seja verdade: sua culpa. Aqui, o poder quase absoluto de Nhem Em sobre eles e suas imagens antecipa o poder que terá o torturador sobre seus corpos.

Do outro lado, o que está sublimado nas fotografias dos *Sonderkommando* é a completa falta de poder e de controle sobre as condições nas quais ocorre o ato fotográfico. Lado a lado, as fotos dos *Sonderkommando* e as da equipe de documentação de S21 acentuam, reciprocamente, os signos das suas condições de produção e o contexto de poder ou de submetimento (fig. 03). Não há “precariedade” nas fotos de S-21. Pelo menos não no sentido dos “ruídos” visuais que contrariariam as expectativas de um documento iconográfico. Ao invés disso, elas são perturbadoramente claras, objetivas e sóbrias. São tudo aquilo que as “convenções de verdade” documental idealizavam.⁶

5 “Angkar” era a palavra para se referir ao Partido Comunista num sentido orgânico e onipresente. “O Angkar jamais prendeu a pessoa errada!” era uma frase que os sobreviventes recordam ter ouvido dos seus algozes em S-21.

6 Há outro tipo de “ruído” nas fotos de identificação de S-21, mas não são assunto neste artigo. Sobre isso, recomendo do quinto capítulo da minha tese doutoral, *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros* (Montero, 2021).

PORTO ARTE

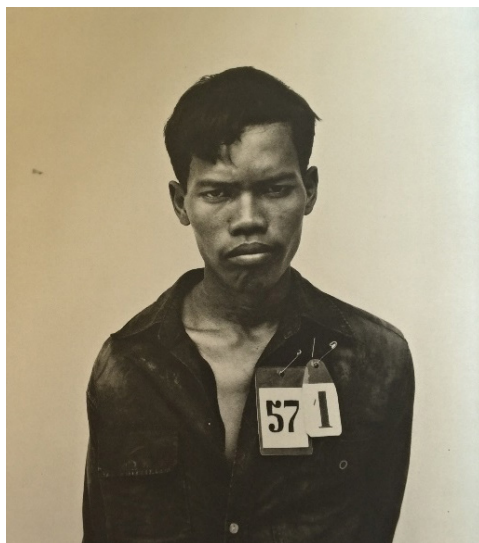


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



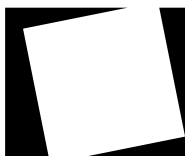
Um gesto precário e valioso de resiliência e memória

Pode parecer duro ou polêmico chamar de precárias as imagens sobreviventes. Entretanto, acredito que nessa altura do texto esteja bastante claro que a palavra precariedade não tem aqui nenhum sentido pejorativo. Pelo contrário. Como já disse, o conceito de precariedade tem, primeiramente, um caráter relativo, em relação ao que o regime visual de uma sociedade midiaticizada valoriza como imagem-evidência. Mas o termo também tem um sentido mais objetivo quando analisamos quantitativa e qualitativamente a fragilidade material desses objetos. Em relação a isso, aqui a noção de precariedade flerta também com a ideia de algo escasso e minguado diante de eventos e de vivências cuja magnitude resulta incomensurável. Considerando isso, esses frágeis retalhos sobreviventes do apagamento são um resto valioso. A aparente precariedade visual e a objetiva precariedade material são, por sua parte, um reflexo direto da precariedade das condições em que elas foram gestadas. Mas também o empenho dos algozes por não deixar rastros, por fazer desaparecer, por cercear a possibilidade de que algo volte para o mundo de fora, está guardado na precariedade dessas imagens.

FIG. 03:

Esq. Equipe de fotografia e documentação de S-21, fotografia de prisioneiro em S-21, 1975-78, Fonte: NIEVEN; RILEY, 1996; Dir. Anônimo (membro de *Sonderkommando* de Auschwitz), mulheres empurradas para a câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, a

PORTO ARTE

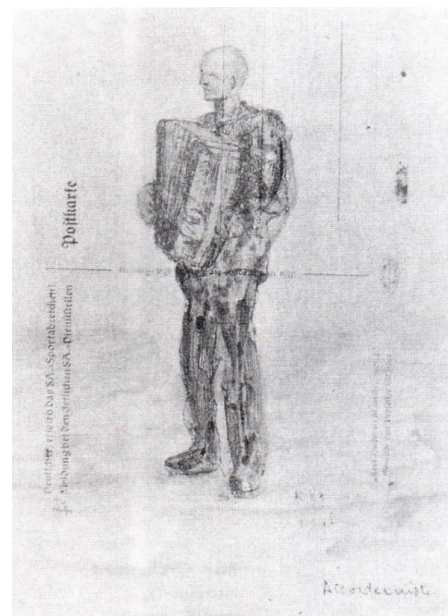


Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



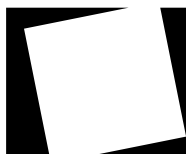
E como essas, outras imagens e outras mensagens teimaram em sobreviver ao extermínio. São milhares os textos e os desenhos que ficaram escondidos em guetos, campos de concentração e campos de extermínio, como se fossem mensagens lançadas ao oceano esperando para serem resgatadas. Neles, a precariedade das condições também se materializa na pobreza material: retalhos de papel, o verso de um cartão-postal encontrado em algum local, riscos em carvão ou linhas pouco consistentes.

Pedaços de papel onde alguns tentaram, com seus retratos, devolver alguma dignidade a seus companheiros. Ou onde outros, dominando o pudor, a culpa e a vergonha de olhar – e de desenhar –, expuseram o último limite físico e psíquico da humanidade.

Nesses desenhos feitos em campos de concentração e de extermínio, há algo que evoca a origem da arte como gesto de contramedida. Um gesto sobre o qual falara Régis Debray (1994) ao se referir a como o súbito entendimento sobre a morte teria levado nossos antepassados mais longínquos a procurar uma contramedida, um anteparo a esse horror. Para Debray, esse gesto que tenta reagir diante dessa nova consciência teria sido a criação de uma imagem. Uma primeira imagem que trazia no

FIG. 04:
A precariedade das
circunstâncias. Esq.
Halina Olomucki,
Mulher em Birkenau,
1945, desenho. Fonte:
SUJO, 2001. Dir.
Anônimo, *Gaitero de
Dachau*, s.d. desenho
de um prisioneiro
francês ou belga sobre
um cartão-postal
encontrado no campo
de concentração
de Dachau, Fonte:
RICHARD, 1998.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

seu bojo a pulsão pela arte e a pulsão pela religião. Um primeiro gesto de resiliência diante do inefável.

É esse mesmo gesto de contramedida que convoca a reagir fazendo uma imagem, que se revela no *Archivo Negro* de Jorge Júlio López.

Archivo negro

De origens humildes, Jorge Julio López radicou-se no bairro de Los Hornos, perto da cidade de La Plata, na Argentina, em 1956. Tendo apenas estudado até o sexto ano do ensino fundamental, trabalhou desde muito novo como pedreiro. Na década de 1970, ele militou no bairro junto com um grupo de jovens identificados com a juventude peronista. Ele ia às reuniões do grupo, pintava cartazes e ajudava nas ações sociais no bairro.

Em outubro de 1976, López foi sequestrado por agentes da última ditadura militar argentina (1976-83). Na mesma noite, outros integrantes daquele grupo de jovens também foram trasladados a centros clandestinos de detenção da província de Buenos Aires. Naqueles buracos, como eram chamados, todos foram brutalmente torturados. López padeceu e testemunhou esses tormentos e viu e ouviu como seus companheiros foram executados a sangue frio.

Após um ano e meio de tormentos, López foi “legalizado” como preso político e, em 1979, recuperou sua liberdade. Jorge Pastor Asuaje, que tinha conseguido evitar ser sequestrado e que ficou os anos de ditadura no exílio, recorda ter encontrado López alguns anos depois. Foi por meio de López que finalmente soube o que tinha ocorrido com seus companheiros. E lembra como o relato do velho pedreiro era afetado por um terror que ainda estava recalcado. Foi a Jorge Pastor Asuaje que, entre 2004 e 2005, Jorge López entregou uma pilha de papéis com um bilhete:

Pastor: deixo esta carta para ti, para ver se algum dia consegues fazer justiça. Eu já cansei de falar com os direitos humanos, juizes e com o pessoal de desaparecidos, mas eles me dizem que não podem fazer nada porque são coisas que as pessoas falam e quase tudo o vi eu mesmo e diz para os familiares de todos eles, esses crimes não vencem jamais.

Firmado Jorge López

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Detido desaparecido⁷ (López *apud* Caterbetti, 2012, p. 13, tradução nossa).

Eram sete folhas soltas de diferentes procedências: folhas de formulários da prefeitura, a página de um calendário, um impresso publicitário de um mercado local, com as ofertas da semana, etc. Mas no verso de cada papel se reconheciam a letra difícil e as linhas trêmulas de López. Na primeira folha, estava escrito: *Archivo negro de los años en que uno vivía adonde termina la vida y empieza la muerte*. López tinha entregado a seu antigo companheiro um testemunho completo de tudo o que ele tinha padecido e visto quando esteve desaparecido pela ditadura militar argentina.

A simplicidade e a humildade daquelas folhas, completamente tomadas por uma escrita quase compulsiva, remete tanto à precariedade material dos desenhos e dos bilhetes deixados pelas vítimas do genocídio nazista quanto a sua necessidade, urgente, de deixar testemunho.

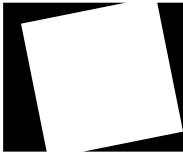
Cada espaço das folhas está preenchido, como se qualquer espaço em branco fosse um insulto ao dever de memória. Como se nem todo o papel do mundo alcançasse dar conta daquilo. Marcela Gené (2012, p. 138, tradução nossa), professora de Design Visual da Universidade de Buenos Aires, escreveu: “horror ao vazio ou talvez aproveitamento dos exíguos recursos, a caligrafia asfixia o suporte. Se isso tivesse sido dito e não escrito, não teria havido pausa para respirar. A urgência por lembrar o deixa à beira de perder o fôlego”.

A letra é trêmula, mas a escrita é contundente. Como seus desenhos. As figuras demonstram a total falta de afinidade de López com essa linguagem. E, mesmo assim, desenha. E desenha e escreve mesmo padecendo os sintomas do mal de Parkinson. Aquelas folhas rabiscadas, sem respiro, tomadas pela palavra e pela imagem, são em si mesmas uma imagem da necessidade de dar conta.

Os desenhos de López parecem entrar quando a palavra não o alcança. Quando ele sente que precisa mostrar. Sem formação nem habilidade,

7 Tentei transmitir na tradução o jeito de escrita de López. Mesmo assim, segue aqui a transcrição em espanhol: “*Pastor: te dejo esta carta para ver si algun día podés hacer justicia. Yo ya me aburrí de hablar con los derechos humanos, jueces y con gente de desaparecidos, pero me dicen que no pueden hacer nada porque son cosas que dice la gente y casi todo lo vi y deciles a os familiares de todos estos*” (López *apud* Caterbetti, 2012, p. 13).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

ele se esmera nos esquemas, dos retratos quase caricaturescos dos torturadores e quando reproduz as execuções e as torturas.

Num desses desenhos, uma mulher está nua e amarrada a um poste. Rodeiam-na três homens com máscaras. Um deles, sentado numa cadeira, como num trono, é o chefe. Com o braço estendido, parece dar ordens aos outros dois. Das mãos desses dois, saem linhas que alcançam a barriga, os seios e a vagina da mulher. Foi assim que López conseguiu esquematizar a *picana*, essa ferramenta adaptada para aplicar descargas elétricas nas suas vítimas. Acima da imagem, está escrito “mulher gorda de V. Eliza”. Os planos rebatidos e a magnificação expressiva de objetos e sujeitos levam Marcela Gané (2012) a comparar os desenhos de López com as imagens primitivas ou com os desenhos feitos por crianças.

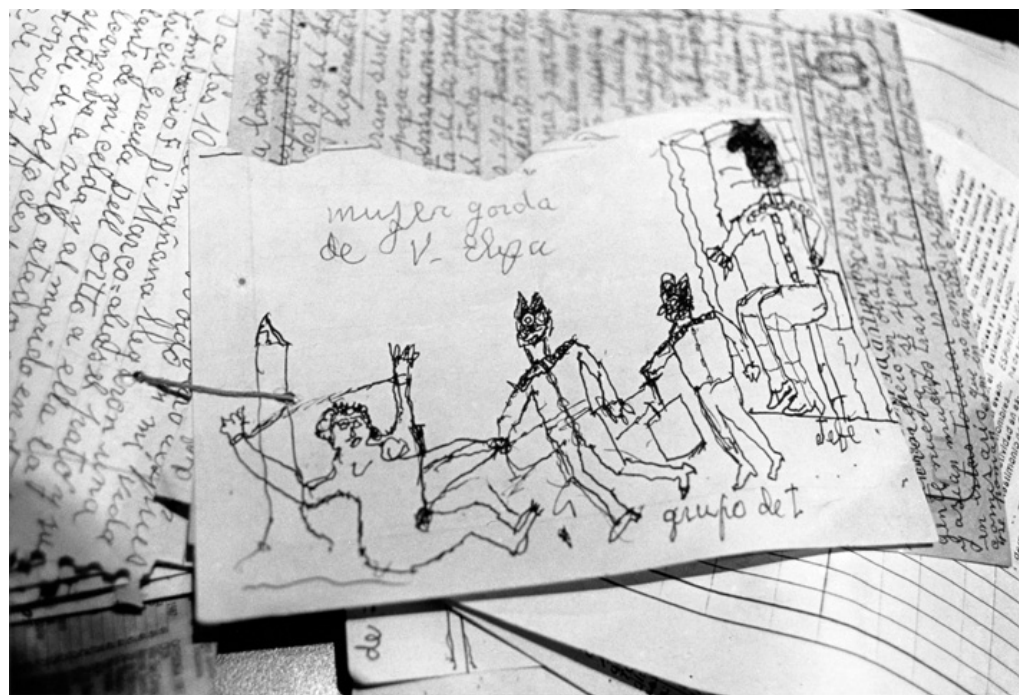


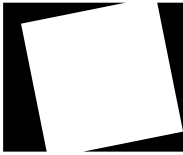
FIG. 05:

Helen Zout, Foto tomada en la Plata de un dibujo sobre la tortura realizado por Julio Jorge López, da série *Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina 1976-1983*, 2002, fotografia.

Fonte: BRODSKY; PANTOJA, 2009.

A professora de Design Visual reforça a associação entre o testemunho visual de López e as imagens primitivas ao falar dos 12 retratos de algozes que aparecem numa tira de papel. Todos têm um aspecto grotesco e caricaturesco, mas isso ocorre porque, no seu empenho por identificar cada um dos repressores, López faz questão de individualizar as fisionomias: *há rostos gordos e rostos magros, narizes pequenos e outros afilados*. “Como o caçador primitivo que desenha na parede o contorno

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

do animal na crença de que a ação mágica antecipava o êxito na caça real, López desenha para cercá-los, para marcá-los, também para não os esquecer” (Gané, 2012, p. 140).

As analogias feitas por Gané (2012) são bastante acertadas. Entretanto, para essa autora, os desenhos de López são de um valor inestimável, mas não poderiam estar mais longe da arte. Eu não concordo completamente com essa avaliação. Eles podem estar longe da arte no sentido de um objeto destinado à valoração estética e no sentido institucional do conceito. Mas estão muito próximos de um sentido antropológico da arte, associado àquela função original da arte como contramedida, comentada em outro momento deste artigo. O verdadeiramente “primitivo” dos desenhos de López é a convocação deste gesto, tão necessário quanto primitivo, de criar a imagem urgente, de negar o vazio, de recusar o horror e de reagir ao desaparecimento.

Esse sentido antropológico do gesto de arte coincide com o do gesto testemunhal em, pelo menos, dois sentidos. Primeiro, pelo seu caráter de contramedida. Ambos são gestos urgentes, convocados para dar conta de uma necessidade e para confrontar um vazio, uma ausência, uma negação. Mas, também, ambos resultam ser gestos precários que, não necessariamente, conseguem dar conta daquilo. Nem as palavras nem as imagens conseguem, de fato, dar vazão a tudo aquilo que precisa ser dito e compartilhado. Sempre faltam palavras, sempre as imagens parecem insuficientes.

As imagens e as palavras são tão impossíveis, tão precárias, quanto necessárias. E é olhando para o que parece precário que podemos perceber algo além. Assim como a angústia que interrompe e silencia o testemunho do sobrevivente, esse signo também está contido na precariedade dos desenhos de vítimas e de sobreviventes dos *Lager*, nas fotografias dos *Sonderkommando* e no *Archivo negro...* de Jorge López. A sua precariedade é signo de uma necessidade urgente por dar conta, ao menos como retalho, de tudo isso que parece não poder ser contido.

O sentimento frequente nos sobreviventes de que as palavras e as imagens são inadequadas para dar conta das suas vivências deixa duas alternativas: resignar-se e retirar-se ao silêncio ou empenhar-se, mesmo assim, para pelo menos apontar uma direção. Esse ato, por mais insuficiente que pareça, carrega o peso da necessidade e do anseio. É também um compromisso com aqueles que, destruídos pelo maquinário do desaparecimento, não conseguirão fazê-lo. E é, finalmente, um gesto

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

de resiliência diante do anseio pelo apagamento planejado pelos administradores da violência à qual sobreviveram.

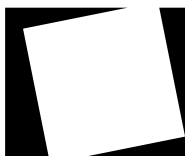
A arte e as imagens precárias

Precárias e valiosas, assim são as imagens-testemunho que resistem ao apagamento. São imagens que desbordam enunciação. Também desbordam o anseio de serem vistas, como a testemunha oral pede para ser ouvida. E seja visual, seja escrito ou oral, o testemunho precisa de um tipo especial de atenção da nossa parte. Uma atenção generosa. Pedir clareza, objetividade, sobriedade, neutralidade e, especialmente, exterioridade é exigir que a vítima adeque sua necessidade e sua capacidade de contar ou mostrar à nossa capacidade – ou talvez à nossa incapacidade – e à nossa expectativa de ver e de ouvir. O que o testemunho necessita é de uma atenção generosa e dedicada. Uma atenção que deixe contar, mostrar e expressar. Que seja receptiva à enunciação do dito e do não dito. Que saiba ouvir e ver para o precário, que veja e ouça todo o fardo que aquilo carrega.

As imagens-testemunho sobreviventes dos *Lager* ou o *Archivo negro...* de Jorge Julio López podem não ser consideradas “imagens contemporâneas” num sentido cronológico ou de produção. No entanto, é um o olhar contemporâneo que se volta para aquilo que, por precário, tinha sido até então negligenciado. É quando o olhar “documental” cede para essas outras formas de olhar que é possível enxergar isso que está além do concreto, do informacional e do senso comum. Só que essa tentativa de fornecer outros olhares e outras atenções não se esgota nem na reflexão da crítica visual nem nas abordagens fenomenológicas ou antropológicas, por exemplo. A própria arte pode contribuir com esse gesto, incentivando e promovendo outras visualidades que contrariam as exigências e as expectativas do cidadão-espectador e o convida a perceber aquilo que as imagens contam para além da mimese documental. Lázlo Nemes fez isso no cinema, fazendo dessa visualidade difícil das fotos de agosto de 1944 uma gramática cinematográfica; também o fez Jorge Caterbetti, transformando o *Archivo Negro* de Jorge Julio López numa arte da memória.

Inspirado nas fotografias dos *Sonderkommando*, o húngaro László Nemes (1977) imprimiu a seu filme, *O filho de Saul* (2015), de uma nova perspectiva visual à dramatização da destruição de judeus nas câmaras de gás. Ao longo do filme, acompanhamos a tragédia do personagem principal, um *Sonderkommando*. Mas, diferentemente da dramatização

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

cinematográfica tradicional, que, através da câmera, coloca o espectador num lugar de contemplação privilegiado, aqui a direção de câmera e de fotografia anulam, quase que por completo, qualquer distanciamento que permita contemplar o que ocorre no entorno do personagem. Especialmente na primeira sequência, que acompanha quase que num plano sequência o trabalho do *Sonderkommando* desde a chegada de um trem de deportados até a profanação dos seus corpos depois do aniquilamento. Já nessa sequência inicial, o diretor nos impõe uma visualidade opressiva: a câmera está quase o tempo todo colada na nuca e no rosto do protagonista, num primeiríssimo plano que ocupa quase todo o enquadramento, feito numa proporção de 1,37. No espaço de imagem que sobra além dessa presença constante na tela, pouco consegue se ver. O caótico contexto visual chega recortado e fora de foco. O som dos gritos, das ordens, do choro e do desespero também se superpõe, aumentando o clima de desorientação e confusão. Essa imersão opressiva, impregnada de estímulos quase indefiníveis, obriga-nos a especular, a imaginar, a tentar dar sentido e colocar ordem naquilo que o filme nos entrega fora de quadro ou fora de foco. Todo esse caos, entretanto, contrasta com a apatia com que o protagonista executa suas tarefas.

Durante décadas, a reconstrução cinematográfica de situações extremas tem dado preferência a um estilo que coloca o espectador numa posição de completa exterioridade em relação aos eventos representados. Uma exterioridade que, isenta de perigos e desobrigada de pudores, lhe permite ver a partir de uma perspectiva privilegiada. Nemes, pelo contrário, parece querer transmitir para a tela algo daquilo que Primo Levi escrevera sobre a situação dos prisioneiros nos *Lager*:

Rodeado pela morte, muitas vezes o deportado não estava em condições de valorar a magnitude do aniquilamento que estava sendo cometido diante dos seus olhos. [...] Sentia-se, em resumo, dominado por um enorme edifício de violência e de ameaça, mas não podia formar-se uma imagem dele porque tinha os olhos pegados ao chão pelas vitais necessidades de cada minuto. (Levi, 2015, p. 14)

No filme, como ocorria nos campos, o prisioneiro não tem tempo para olhar o que ocorre ao seu redor. Então Nemes nos retira essa possibilidade de contemplar. Além disso, o diretor também consegue transmitir ao espectador por que não se pode olhar para esse entorno. Olhar é difícil não apenas pelo assédio dos Kapo ou dos SS ou pela pressão de que esse trabalho seja feito rapidamente. Mas para tentar alienar-se desse horror.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

É preciso ser um autômato, despir-se de humanidade e de empatia e, para isso, despir-se do olhar.

Os paralelos visuais desse filme com as quatro fotografias de Auschwitz são eloquentes. Mas, curiosamente, se no filme essa linguagem evoca a necessidade de olhar o menos possível, aquelas imagens foram produzidas durante um momento dedicado ao olhar, um instante em que se tentou olhar para fora e registrar isso que ocorria cotidianamente nos campos de extermínio. E, não por acaso, é precisamente quando o personagem se permite voltar a olhar por um momento, que ele recupera a empatia.

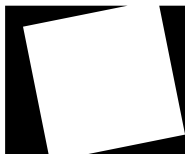
Em 2012, Jorge Caterbetti montou, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, a mostra "Obra pública 2000-2012" (2012). Uma parte dessa exposição foi dedicada ao testemunho e à memória de Jorge Julio López.

Seis anos antes dessa exposição, em 18 de setembro de 2006, López não apareceu para um encontro marcado nos tribunais da província de Buenos Aires. Dois meses antes, ele tinha por fim conseguido dar seu testemunho diante de um juiz, no julgamento de Miguel Etchecolatz por crimes na ditadura. Etchecolatz tinha sido delegado de polícia e chefe dos torturadores. Era ele que o sobrevivente tinha desenhado sentado naquele trono, comandando a tortura daquela *Mujer gorda de V. Eliza*. Condenado nove vezes à prisão perpétua, Etchecolatz morreu em julho de 2022, aos 93 anos. Jorge Julio López continua desaparecido.

Numa das instalações da exposição de 2012, um vídeo mistura o texto e os desenhos do *Archivo negro...* e é afetado pelo sussurro que chega dos fones de ouvido pendurados no teto e que trazem o testemunho oral de López no julgamento a Etchecolatz. É esse um depoimento em que as palavras sempre parecem insuficientes e, por isso, está cheio de sons e imitações. Imita a fala fanha de um dos torturadores, os tiros com silenciador e o "ahh!" dos seus companheiros ao serem mortos. Recorda os gritos da sua companheira Patrícia, pedindo clemência e dizendo que queria rever sua filhinha e imita o tom de voz de Etchecolatz quando este o torturava. Também se sente como o silêncio assalta sua voz quando recorda o último pedido de Patrícia.

Ao escrever sobre a obra de Vann Nath, um sobrevivente do genocídio cambojano, o crítico Brian Curtin (2013, p. 50) defende que "a experiência humana profunda não pode, ao final, se contentar com uma forma

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

particular de expressão". Essa mesma percepção está presente na obra de Caterbetti. Por isso, sua instalação combina todo o gesto testemunhal de López: a palavra, a escrita e a imagem. Mas, ao mesmo tempo que combina esses meios de expressão e de produção de sentido, ele também traz todos os seus "ruídos" e suas "precariedades". Por isso, mais do que não poder ser encerrada numa "forma particular de expressão", talvez a experiência desgarradora nem mesmo caiba em todas elas.

Até seu desaparecimento, Jorge Julio López empenhou todo o seu corpo e gestualidade para dar testemunho. Na sua exposição, Caterbetti pede que o público coloque também seu corpo para dar atenção. O testemunho de López, disse o artista, deve ser visto, ouvido, lido, sentido e até cheirado. Por isso, para além da instalação multimídia, na qual o artista entrega a sua relação com o testemunho de López, ele literalmente entrega para o público todo o *Arquivo negro*.... Montadas entre placas transparentes e suspensas no ar, estão ali, íntegras, cada uma das folhas daquela pilha de papéis que anos atrás López entregara a seu amigo Pastor Asuaje. Sem outra intervenção ou interferência, estão ali para serem vistas, para serem testemunhadas. Folhas que interpelam, mas também que convocam a não esquecer. Um monumento, simples, delicado, precário e contundente.



FIG. 06:
Jorge Caterbetti, "Obra pública 2000-2012,"
exposição (vista parcial), Buenos Aires,
2012. Fonte: <http://www.jorgecaterbetti.com/obra-publica.php>.
Acesso set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências

BRODSKY, Marcelo; PANTOJA, Julio (orgs.). *Body politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La marca editora, 2009.

CATERBETTI, Jorge (org.). *Jorge Julio López: memoria escrita*. Buenos Aires: Marea, 2012.

CURTIN, Brian. Imaging atrocity. *In: VANN NATH tribute / Vann Nath Homage*. Catálogo da exposição. Phnom Penh: Bophana Audiovisual Centre, 2013. p. 48-50.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Madrid: Paidós, 2004.

GALLO DE MORAES, Eurema; PERRONE, Claudia. Do trauma ao testemunho: caminho possível de subjetivação. *In: SIGMUND Freud Associação Psicanalítica (org.). Clínicas do testemunho: reparação psíquica e construção de memórias*. Porto Alegre: Criação humana, 2014. p. 31-46.

GENÉ, Marcela. Arte para no olvidar. *In: CATERBETTI, Jorge (org.). Jorge Julio López: memoria escrita*. Buenos Aires: Marea, 2012.

LEVI, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Buenos Aires: Ariel, 2015.

MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível: o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros*. 2021. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/220415/001124823.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: maio 2022.

EN, Nhem; DOUNG, Dara. *Nhem Em: the khmer rouge's photographer at S-21. Under the khmer rouge genocide*. Phnom Penh: Nhem En Personal Memoir, 2014.

NICHANIAN, Marc. *La perversión historiográfica: une réflexion arménienne*. Paris: Lignes & Manifestes, 2006.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

NIEVEN, Douglas; RILEY, Chris. *The killing fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996.

O FILHO de Saul. Diretor: László Nemes. Produtores: Gábor Sipos e Gábor Rajna. Hungria: Laokoon Filmgroup, 2015. 1 filme (107 min).

POLLOCK, Griselda. Sin olvidar África: dialécticas de atender / desatender, de ver / negar, de saber / entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2008. p. 91-131.

RANCIÈRE, Jaques. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo (org.). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2008. p. 69-89.

RICHARD, Lionel. *L'art e la guerre: les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*. Paris: Flammarion, 1995.

SUJO, Glenn. *Legacies of silence: the visual arts and Holocaust memory*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2001.

TAGG, John. Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica. In: TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 89-133.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

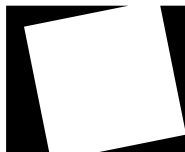
e-ISSN: 2179-8001

RODRIGO MONTERO

Doutor e mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/PPGAV-IA/UFRGS. Professor e pesquisador, ministrou aulas na Universidade Feevale e na Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Atualmente leciona na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). É membro dos grupos de pesquisa “Deslocamentos da Fotografia na Arte” e “Apagamentos da memória na Arte”. Suas pesquisas abordam a noção de arte como um gesto de memória, de imagem e/ou de testemunho que reage às violências do desaparecimento e suas consequências políticas, sociais e afetivas, assuntos sobre os quais tem publicado artigos e ministrado palestras.

Como citar: Montero, R. (2023). A potência do precário nas imagens testemunho. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137035>



Por una mirada indisciplinada: volver a Lonquén, 40 años después

*For an undisciplined gaze:
returning to Lonquén, 40 years later*

Ángeles Donoso Macaya

The City University of New York/CUNY

ORCID: 0000-0001-8116-4610

Resumo

Este ensaio é composto por duas partes. Na primeira, a autora explica o conceito de “olhar indisciplinado” e também revisita as noções mais importantes formuladas em seu livro *La insubordinación de la fotografía: práctica fotográfica, campo fotográfico en expansión e profundidade de campo*. Na segunda, o texto trata das diferentes reverberações documentais de Lonquén. Sobre o processo judicial deste caso emblemático (acessível ao público desde 2018), a autora explica porque considera necessário (além de significativo) o gesto de não mostrar as provas forenses contidas naquele processo.

Palavras-chaves

Olhar indisciplinado. Campo fotográfico em expansão. Reverberações documentais.
Caso Lonquén.

Resumen

*Este ensayo consta de dos partes. En la primera, la autora explica el concepto de “mirada indisciplinada” y también revisita las nociones más importantes formuladas en su libro *La insubordinación de la fotografía: práctica fotográfica, campo fotográfico en expansión y profundidad de campo*. La segunda parte aborda las diferentes reverberaciones documentales de Lonquén. A propósito del expediente judicial de este caso emblemático (de acceso público desde 2018), la autora explica por qué considera necesario (además de significativo) el gesto de no mostrar la evidencia forense consignada en ese expediente.*

Keywords

*Mirada indisciplinada. Campo fotográfico en expansión. Reverberaciones documentales.
Caso Lonquén..*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

¿Cómo dar cuenta de la centralidad que tuvo la fotografía como herramienta de denuncia durante la dictadura cívico-militar en Chile? ¿En qué espacios emergieron y proliferaron prácticas fotográficas de resistencia? ¿Quiénes fueron los principales grupos o actores que produjeron, usaron o diseminaron fotografías y con qué objetivos? ¿En qué medida las condiciones materiales y la misma contingencia fueron transformando los aspectos y las formas de las imágenes? ¿Qué diferentes modos de ver habilitaron las fotografías en sus sucesivos desplazamientos? Estas son las principales interrogantes que abordo en mi libro *La insubordinación de la fotografía* (2021).² Me gustaría aprovechar el espacio generado por este número dedicado a los usos políticos de la imagen contemporánea para revisar algunas de las formulaciones centrales de mi libro, y también para compartir, en una escritura de corte más personal y especulativa, interrogantes instigadas por la evidencia forense contenida en el expediente del caso Lonquén. El ensayo está dividido en dos partes. En la primera, dilucido los conceptos más importantes desarrollados en mi libro (práctica fotográfica, campo fotográfico en expansión y profundidad de campo), explico en qué consiste la mirada indisciplinada y por qué me parece fundamental ejercerla. En la segunda parte, vuelvo sobre “las reverberaciones documentales” de Lonquén y, a la luz del expediente judicial de este caso emblemático (de acceso público desde 2018), explico por qué considero necesario (además de significativo) el gesto de no mostrar la evidencia forense consignada ahí.

I. Por una mirada indisciplinada

En un contexto saturado por desinformación, represión y censura, ¿cómo hacer un fenómeno, un crimen, un abuso o una injusticia, evidente? No uso la palabra evidente a la ligera, por el contrario. Pienso, tanto aquí como en el libro, en la etimología latina de la palabra, *evidens*: aquello que es visible o cierto tanto para la mente como para el ojo (Donoso Macaya 85). En torno a esta pregunta se articulan los cuatro capítulos de *La insubordinación de la fotografía*, libro que explora diversas prácticas documentales producidas durante el período de la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990). Es esta pregunta la que me lleva también

2 *The Insubordination of Photography. Documentary Practices under Chile's Dictatorship* fue publicado en enero del 2020 por University Press of Florida. Durante los primeros meses de la pandemia, me dediqué a traducir, revisar y expandir el manuscrito. La edición en español, traducida por mí, fue publicada por Metales Pesados en abril del 2021. Las referencias en este ensayo corresponden a esta última edición.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

a formular la noción de práctica fotográfica, concepto que uso en vez de fotografía. En el libro, desarrollo la noción de práctica fotográfica a partir de las contribuciones de Pierre Bordieu (2003 [1965]) en torno a los usos sociales de la fotografía y de Margaret Olin, quien también habla de prácticas fotográficas en su libro *Touching Photographs* (2012).³ En este ensayo, me interesa reformular esta noción, ahora en diálogo con las ideas planteadas por Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* ([1984] 1988) y, sobre todo, con la lectura que de dicho ensayo desarrolla Saidiya Hartman en su libro *Scenes of Subjection* (1997).⁴

De acuerdo con De Certeau, una práctica es una forma de hacer o de operar que crea posibilidades dentro de las limitaciones de la vida cotidiana (xiv-xv).⁵ En su estudio, el teórico centra prácticas tales como leer, mirar, caminar o ir de compras, llevadas a cabo por usuarios comunes y corrientes (en sus palabras “productores no reconocidos”, “descubridores silenciosos”). Dentro de las prácticas, están las tácticas. Estas ocurren regularmente en el territorio del otro, un espacio que coincide con el campo de visión del enemigo: “because it does not have a place, a tactic depends on time —it is always on the watch for opportunities that must be seized ‘on the wing.’ Whatever it winds, it does not keep [...] The weak must continually turn to their own end forces alien to them” (de Certeau xix). Este sin locus propio de la práctica es, para Hartman, la contribución más importante de de Certeau. La ausencia de un locus es lo que la lleva a insistir, a persistir en el tiempo, y es ahí donde reside su dimensión política. En las palabras de Hartman: “Practice is not simply a way of naming these efforts but rather a way of thinking about the character of resistance, the precariousness of the assaults wages against domination, the fragmentary character of these efforts and the transient battles won, and the characteristics of a politics without a proper locus” (51).

Si la práctica es siempre un acto provisional, que opera de manera aislada, aprovechando las fisuras y los espacios que emergen aquí y allá, sin importar cuán restringidos o efímeros estos sean, tocaría considerar qué formas adquiere “la vida cotidiana” en dictadura y qué

3 El libro compilado por Pierre Bordieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, fue publicado en francés en 1965; la traducción al español, a cargo de Tununa Mercado, es del 2003.

4 Ver en especial el segundo capítulo del libro de Hartman, “Redressing the Pained Body. Toward a Theory of Practice.”

5 Las referencias son de la segunda edición traducida al inglés publicada en 1988.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

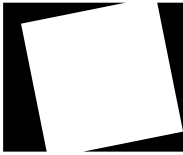
e-ISSN: 2179-8001

prácticas emergieron para resistir y persistir en un contexto marcado por la opresión, la vigilancia extrema y la constante amenaza de tortura, desaparición o muerte. Ante la manifiesta desinformación, la proliferación de montajes mediáticos, la censura y la falta absoluta de respuestas, se hace necesario, y urgente, dar visibilidad a la violencia, o, para ponerlo en los términos de Nicholas Mirzoeff (2011), producir una “contra-visualidad”⁶. Una de las primeras prácticas fotográficas que emergió tempranamente después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 consistió en un simple gesto: exhibir y diseminar los rostros de las personas que estaban siendo detenidas sin explicación y de cuyo paradero nada se sabía, para demandar su aparición con vida y exigir justicia en su nombre. Esta práctica se materializó en el uso de retratos fotográficos y fotos recortadas, en la mejora y reproducción de dichas imágenes en afiches, máscaras, boletines mecanografiados y folletos fotocopiados, y en su exhibición y diseminación en todas partes —en el cuerpo, en las paredes, en las plazas, a la salida de las comisarías o del mismo Estadio Nacional (Donoso Macaya 2021; 79-81). Junto a la diseminación de retratos, las otras prácticas fotográficas que proliferaron en el espacio público, fueron ganando cada vez más visibilidad, debilitando y desbaratando, poco a poco, la controlada profundidad de campo manufacturada por los agentes de la dictadura.

A pesar de su notoria presencia en el espacio público, por décadas, muchas de estas prácticas fueron ignoradas por la crítica fotográfica y por la crítica de arte; asimismo, en las contadas ocasiones en las que han sido incorporadas en la historiografía del período, han funcionado tan solo como ilustraciones. Es por esto que en mi libro también analizo e interrogo los debates críticos que emergieron en el campo local relativos a la fotografía, el documento fotográfico y el género documental. A la vez, aclaro que, si considero y relevo estas prácticas fotográficas documentales, no lo hago para posicionarlas dentro de la escena artística local ni para rescatarlas o integrarlas en la historia del arte; más bien, mi objetivo es formular un relato, y una historia, que las haga brillar como objetos de su propio campo —el campo en expansión de la fotografía.

Para considerar los distintos espacios en los que operaron y proliferaron las prácticas fotográficas documentales, o en otras palabras, para trazar sus trayectorias dentro del campo en expansión, entrecruzo formulaciones filosóficas (me baso sobre todo en los escritos de Walter

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Benjamin sobre historia, fotografía e imagen dialéctica; en la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida; en la arqueología de la historia de Michel Foucault; en la fenomenología queer de Sara Ahmed y en algunas ideas formuladas por Judith Butler) con ideas provenientes de los estudios de performance, los estudios de medios, los estudios legales y los estudios visuales.

En el libro, planteo la noción de campo en expansión, la cual formulo a partir de y en contraposición con la noción de campo expandido (formulada por Rosalind Krauss en un importante ensayo de 1979) para enfatizar la condición de proceso de las prácticas que lo conforman.⁷ Más concretamente, planteo que la expansión fotográfica tiene que ver o es efecto de todos aquellos procesos habilitados por la tecnología fotográfica (fotografiado, copiado, fotocopiado, ampliación, corte, reproducción, etc.) así como por el discurso fotográfico. Como explica Allan Sekula en "On The Invention of Photographic Meaning" (1982), un importante ensayo de inspiración foucaultiana, el discurso fotográfico tiene que ver con aquello que se dice y se espera de la fotografía, con aquello que la fotografía supuestamente es o hace. En este sentido, el discurso fotográfico y los procesos habilitados por el aparato van, en gran medida, de la mano. En relación al campo cultural local, en donde los debates críticos estuvieron influidos por los escritos de Roland Barthes y de Susan Sontag relativos a la fotografía, el discurso fotográfico se materializa en ideas y en nociones como las siguientes: la especificidad de la llamada fotografía análoga o química es su condición de ser huella o traza; si los retratos fotográficos acarrear la huella lumínica de los sujetos fotografiados, esta cualidad física se pierde en el caso de los retratos fotocopiados; aquellos artistas que incorporan documentos fotográficos en sus prácticas, potencian su valor probatorio o de evidencia de manera reflexiva; los registros fotográficos por sí solos son ilustrativos, de modo que hay poco que decir sobre ellos; la fotografía documental es testimonial, de corte humanista y sus significados, bastante predecibles.

Críticos como Nelly Richard, Ronald Kay, Adriana Valdés, entre otros, se abocaron a escribir sobre los usos que las prácticas artísticas hacen de la fotografía o de variante más abstracta, "lo fotográfico"; asimismo, varios fotógrafos, la mayoría de ellos miembros fundadores de la Asociación de Fotógrafos Independientes (organismo gremial establecido en 1981), abordan en publicaciones autogestionadas, la relación entre fotografía,

7 Ver Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field".

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

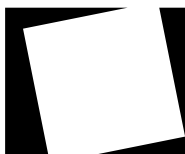
e-ISSN: 2179-8001

documento e historia, las características del género documental y los peligros inminentes que implica el reportear y documentar en la calle a comienzos de los ochenta. Varios de estos textos insisten en la precariedad del campo fotográfico y advierten lo difícil que resulta que un campo pueda realmente emerger bajo esas condiciones. En el tercer capítulo del libro, desarrollo una lectura materialista de estos discursos. Esta lectura materialista nos permite apreciar que, aun cuando los textos se refieren al campo fotográfico como uno precario, marginal o ignorado, dan por sentado que dicho campo existe o que está emergiendo, a pesar de todo: a pesar de la censura, a pesar de la falta de crítica especializada, a pesar de la falta de espacios para exhibir, a pesar de lo costoso de los materiales, a pesar de lo difícil que resulta publicar libros, y a pesar, sobre todo, del riesgo, del peligro que implica fotografiar en la calle.

Al reconsiderar estos textos y las ideas que formulan, opero de manera más indisciplinada que interdisciplinaria. Este modo de aproximación tiene que ver con mi formación. Me entrené interpretando textos literarios, cuyos significados, sabemos, no están nunca garantizados ni son definitivos, sino que permanecen siempre abiertos (no estoy diciendo nada nuevo aquí). En mi libro, analizo todos los textos relativos al campo en expansión (textos críticos, catálogos, editoriales, reseñas), del mismo modo: como textos o signos siempre abiertos a la interpretación. Procedo de igual manera con las fotografías, cuyos sentidos están ciertamente determinados por sus contextos de aparición y de exhibición, por sus distintos enmarques. Que los significados de una foto, no importa qué tipo de imagen sea, también varíen o puedan ser suplementados, quiere decir que ni los documentos fotográficos ni los registros más “evidentes” o ilustrativos tienen significados garantizados o estables.

Estudiar el campo en expansión de la fotografía exige, entonces, un constante reajuste de foco, y recorro aquí a otra metáfora fotográfica, en un intento por formular conceptos en compañía de las imágenes, pensando con ellas, y nunca olvidando mi posición como espectadora. ¿En qué momento o dónde (en qué medio) vi por primera vez esta foto? ¿Qué pensé y cómo la interpreté en ese momento y que he seguido aprendiendo a partir de ella? Una foto realizada por la fotógrafa feminista Kena Lorenzini en mayo de 1984 (y que yo vi por primera vez en el 2006) me acompañó desde el principio y me ayudó a formular la idea de la profundidad de campo como concepto analítico (14-16). La idea es bastante simple: a veces, debemos adoptar una gran profundidad de campo para poder considerar una imagen o un fenómeno a distancia;

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

otras veces, tenemos que acercarnos, reducir al máximo la distancia para considerar un detalle o un aspecto antes desapercibido o ignorado.

Así como la foto de Lorenzini me permitió dilucidar y proponer la profundidad de campo como una herramienta para analizar imágenes y procesos, los retratos fotográficos que comenzaron a aparecer en acciones y protestas, primero prendidos precariamente de la ropa de los familiares de las víctimas y luego ampliados y reproducidos en otros formatos para facilitar su difusión en el espacio público, me instigaron a seguir la traza de diferentes huellas fotográficas. Comencé por eso centrando y enfatizando el carácter colectivo (es decir, sin autoría) y diseminado (es decir, sin un origen) de una práctica fotográfica tan simple como eficaz: la de prenderse del pecho la foto de un ser querido que ha sido desaparecido o asesinado o reproducir dicha foto en pancartas. También consideré la importancia que adquirió este tipo de visualidad dentro de las prácticas artísticas. Para eso, estudié los desplazamientos materiales y de sentido sugeridos por una máscara confeccionada por el artista Hernán Parada González a partir del retrato fotográfico de su hermano Alejandro Parada González, detenido y desaparecido desde julio de 1974; antes de devenir máscara, dicho retrato había sido ligeramente manipulado (cortado) y reproducido en *¿Dónde están?* una serie publicada en siete volúmenes por la Vicaría de la Solidaridad entre 1978 y 1979;⁸ y aún antes, la copia "original" del retrato traído a la Vicaría por Angélica, la novia de Alejandro, había sido consignada en el archivo fotográfico de la misma organización. Además de los desplazamientos de este retrato, estudié también los desplazamientos experimentados por un registro fotográfico reproducido incontables veces en diversas plataformas, en cuyo centro aparece la boca de una mina abandonada en Lonquén. Seguí la huella de dicho registro y sus incontables reverberaciones hasta llegar al expediente judicial del primer caso que probó que los detenidos desaparecidos no eran una fabricación de la izquierda. En ambos casos, intenté formular y adoptar una metodología que, dejándose orientar por la misma capacidad itinerante de las imágenes, me permitiera dar cuenta de la eficacia de la fotografía como práctica.⁹

8 En enero de 1976, el arzobispo Raúl Silva Henríquez instituyó la Vicaría de la Solidaridad bajo el alero de la Iglesia Católica. La misión de la Vicaría fue continuar y expandir el trabajo de documentación, acompañamiento y denuncia que había iniciado el Comité Pro Paz, organización ecuménica fundada en octubre de 1973 por líderes religiosos de diversas denominaciones, la cual fue obligada a disolverse en noviembre de 1975, luego de reiteradas presiones por parte de la Junta.

9 Sobre el lenguaje itinerante de las fotos, ver Eduardo Cadava y Gabriela Nouzeilles,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Dejarse orientar por las huellas implica atender a las reverberaciones documentales de las imágenes y adoptar una mirada indisciplinada para considerarlas en todo su espesor: esta metodología o forma de hacer nos permite centrar e interpretar imágenes que, por repetitivas o evidentes (retratos fotográficos devenidos “íconos” de la desaparición, registros provenientes del espacio forense, fotos documentales de prensa, foto de protesta), hemos tendido a ignorar, a no mirar, a no considerar en tanto objetos de estudio. Imágenes persistentemente diseminadas que, paradójicamente, parecen ser invisibles o no existir para la crítica fotográfica.

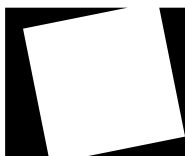
¿Por qué “reverberaciones” documentales? La reverberación es la persistencia del sonido en el espacio, un tipo de reflexión sonora que se produce cuando el sonido emitido por una fuente choca y rebota en paredes, suelos o techos. Si el sonido que se produce es inteligible por separado se le llama eco, si se mezcla con el sonido original, modificándolo o desvirtuándolo, se le llama reverberación. En el libro, no hablo de reverberaciones documentales, pero sí de ecos documentales, precisamente en el capítulo sobre el caso Lonquén (cuyo expediente judicial abordo en la segunda parte de este ensayo). Recorro, en mi libro y aquí, a estas imágenes sonoras, no solo para contrarrestar aquella tendencia a hablar de las fotos, sobre todo de las fotos de archivo, en términos de mudez o silencio (soy de las que sostienen que para estudiar fotografías hay que entrenar no solo la vista, sino también el oído y el tacto);¹⁰ sino también, y, sobre todo, porque la metonimia sensorial sugiere, evoca, lo que pasa con las fotos en sus distintos desplazamientos. Del mismo modo en que el sonido directo se transforma o se modifica producto de su reverberación, produciendo otro sonido, las fotos “originales” (entre comillas) o las fotos fuente, si se quieren, también se modifican y se transforman efecto de su persistencia en el espacio público.

Hablo de reverberaciones *documentales*, para enfatizar la importancia de lo documental y el documento fotográfico. Sin embargo, desplazo el debate desde la supuesta veracidad o facticidad de las fotografías, al eje de la performatividad. Pienso que resulta más productivo reflexionar y ahondar en qué hacen las fotos y cómo lo hacen (operaciones, procesos)

editores, *The Itinerant Languages of Photography*; ver también Andrea Noble, “Travelling Theories of Family Photography and the Material Culture of Human Rights in Latin America”.

10 Ver, por ejemplo, el excelente libro de Tina Campt, *Listening to Images*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

y no intentar responder, qué son. Las fotos reverberan efecto de sus distintos enmarques, re-enmarques y desplazamientos de álbumes a cuerpos, a muros, a estadios, plazas y comisarías, a archivos, a libros, a catálogos. Las diferentes prácticas fotográficas que constituyen el campo van a su vez expandiendo el radio de eficacia de la fotografía. Es por eso que la discusión en torno a la performatividad de la fotografía es central en el libro. Abordo el archivo del mismo modo: en concreto, exploro cómo emerge, opera y se expande el archivo de la Vicaría de la Solidaridad en respuesta a la represión, la desinformación y en medio de una vigilancia extrema, cómo va adaptándose y transformándose según las necesidades.

Al reajustar el foco, adoptando una mirada indisciplinada y atendiendo a las reverberaciones documentales de las imágenes, emerge o es posible visualizar el campo fotográfico en expansión. A esta forma de estudiar y de interpretar imágenes, a la vez fenomenológica y situada, no le basta con considerar el espacio de las prácticas artísticas, el espacio de la fotografía documental y del fotoperiodismo, el ámbito legal o el espacio familiar (donde proliferan las prácticas vernáculas de la fotografía), por separado. No le basta, porque las fotografías circulan a través de estos distintos espacios, conectándolos e implicándolos, transformándose ellas mismas en estos sucesivos desplazamientos. Retomo aquí las ideas de Ariella Azoulay (2008) sobre el contrato civil de la fotografía:¹¹ todas somos potenciales usuarias de este medio y sabemos (o podemos aprender) cómo funcionan las imágenes y lo que su exhibición o diseminación puede desencadenar; en tanto ciudadanas de la fotografía, podemos ejercer nuestro derecho a usarla para formular demandas, ilustrar o probar hechos. Azoulay nos insta a pensar la fotografía como una práctica que compete y que implica a cualquiera, a todas, es decir, no solo a los o las fotógrafas, los o las artistas o a la crítica especializada.

El campo fotográfico en expansión no es un asunto exclusivo de la crítica del arte, de la crítica fotográfica o de la historia (esta última una disciplina que ha tendido a usar las fotos como ilustraciones) y, por lo mismo, no puede ser reducido a un solo ámbito —sea el ámbito legal, el publicitario, el periodístico, o el espacio privado. Por lo tanto, “la insubordinación de la fotografía” no se circunscribe al hacer de editores, fotógrafos o artistas, sino que es siempre un fenómeno colectivo y plural. En el período de la dictadura en Chile, esta insubordinación se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

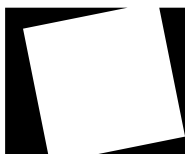
e-ISSN: 2179-8001

materializó en distintos ámbitos: en plazas, muros, iglesias, comisarías, poblaciones, ferias y calles, todos espacios en donde proliferaron desde muy temprano retratos de víctimas del régimen y, luego, otras formas de protesta y denuncia fotográfica. A pesar de la visibilidad y la relevancia histórica, política y social de estas prácticas, estas han permanecido en gran medida inexploradas. Su estudio permite apreciar no solo la relevancia de la fotografía en el espacio público y las diversas funciones que asumió en ese espacio (como herramienta de denuncia y de propaganda, como documento forense o material artístico, como imagen afectiva y activadora de la memoria), sino también la diversidad de formas y materialidades que fueron adquiriendo las fotografías en estos sucesivos desplazamientos —desplazamientos que aquí formulo como reverberaciones documentales.

II. Volver a Lonquén, 40 años después

El 19 de junio de 2018, después de 40 años, se cerró definitivamente la causa del caso Lonquén. Ese día, la corte Suprema confirmó la sentencia que condenaba a seis oficiales retirados por su responsabilidad en el “secuestro calificado” de 15 personas en octubre de 1973 (Lautaro Mendoza, el teniente a cargo de la patrulla asesina, murió un año antes del dictamen, preso, cumpliendo otra condena por otro crimen de lesa humanidad). El fallo también obligaba al Estado a pagar una indemnización a los familiares de las víctimas de Lonquén. Para quienes no estén familiarizados con este caso: el 7 octubre de 1973, pocas semanas después del golpe, la patrulla de Mendoza detuvo a cuatro jóvenes que estaban en una plaza en Isla de Maipo (una comuna agrícola ubicada a 40 kilómetros al suroeste de Santiago), y por separado, a once campesinos pertenecientes a tres familias que trabajaban y vivían en el fundo Naguayán; varios de los campesinos habían participado activamente del proceso de la Reforma Agraria entre el 1967 y el 1973 en el área. Los campesinos y los cuatro jóvenes fueron interrogados y torturados en la comisaría, luego llevados a una mina abandonada en Lonquén (comuna adyacente a Isla de Maipo), amarrados, golpeados hasta la muerte y enterrados. Sus familiares nunca más volvieron a saber de ellos. Los mismos oficiales les dijeron que se los habían llevado detenidos al Estado Nacional. Los restos de las víctimas fueron hallados en noviembre de 1978. Gracias a la precisa y estratégica labor de la Vicaría de la Solidaridad, el hallazgo en la mina se investigó de forma

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

exhaustiva.¹² Adolfo Bañados Cuadra, el ministro en visita asignado a pocos días de denunciado el hallazgo, concluyó su investigación en abril de 1979 y responsabilizó a los autores del crimen; en agosto de ese año, un Tribunal Militar aplicó la ley de amnistía a todos los responsables y en septiembre, el Instituto Médico Legal, que había prometido devolverles los restos a los familiares, los enterró en una fosa común (los restos de Sergio Maureira, el único cuerpo individualizado para esa fecha, fueron enterrados aparte). El caso Lonquén se reabrió en el año 2005; en el 2006 se exhumaron y se analizaron los restos (13 cadáveres más fueron identificados en un laboratorio de Texas en el 2010), hubo sentencias, apelaciones y finalmente la confirmación de la sentencia en junio del 2018.

La causa está ahora “cerrada,” y aquí escribo el adjetivo entre comillas, porque el fallo de la Corte Suprema, por muy definitivo que sea, no implica una clausura. En un nivel material, este fallo posibilitó la apertura del expediente del caso, liberó los documentos, digamos, de modo que el público puede ahora acceder a ellos. Como dice Ann Stoler (2008), los documentos no son nunca materia muerta, por el contrario, tienen la potencia de ser reactivados.¹³ Esto se vincula en otro nivel, en un nivel que es a la vez ontológico, ético, afectivo incluso, con otra idea: un fallo judicial nunca clausura la demanda colectiva por la verdad y la justicia. ¿Qué implicaría hacer justicia en este caso? No voy a ensayar una respuesta, pero vale la pena insistir en que esta demanda de justicia nunca coincide con la siempre insuficiente e inadecuada justicia penal, mucho menos con la justicia transicional. Tampoco coincide la demanda por el esclarecimiento y el reconocimiento de la verdad con la limitada verdad judicial establecida por los tribunales e incluso por las Comisiones de Verdad y Reparación. Qué decir de las condenas, de los pocos o muchos años de cárcel dados a los responsables de este crimen. No hay algo así como una condena justa. No hay reparación individual ni colectiva que pueda traer de vuelta estas quince vidas, recuperar el tiempo perdido, reparar el daño producido. Pero dudo al escribir esto, porque no me compete hablar en nombre de las víctimas ni de sus familiares. Es más, estoy muy consciente de que mi pulsión a seguir

12 El segundo capítulo de *La insubordinación de la fotografía* explora en detalle las diligencias realizadas en la mina luego del hallazgo de las osamentas por las autoridades judiciales, la documentación fotográfica producida ahí gracias a la labor de la Vicaría y la cobertura mediática del caso.

13 Ver Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

escribiendo y pensando con y desde los documentos que alberga este expediente, tampoco puede reparar nada. Entonces, ¿para qué y por qué volver a Lonquén, hoy, más de 40 años después? ¿Qué puedo decir yo sobre este caso histórico y emblemático? Bastante poco. Compartir mi experiencia en el archivo y algunas interrogantes tan incómodas como ineludibles, que han ido emergiendo paulatinamente y a destiempo a propósito de mi vuelta a Lonquén.

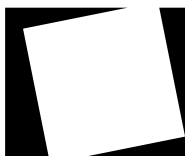
Hablo de mi vuelta a Lonquén, porque antes de ver el expediente en el 2018, ya llevaba tiempo escribiendo sobre las escasas fotos de registro tomadas en el lugar del hallazgo que transitaron por varios espacios —el forense, el mediático, el espacio de la resistencia, el afectivo, incluso el artístico. Me interesaba mucho pensar cómo operaban estas fotos, sobre todo qué efectos producía o sugería la repetición insistente de una misma imagen: la de la oscura boca del horno de la mina. Este lugar era el que más aparecía en los medios impresos de la época. Como los reporteros no se podían acercar al lugar de las exhumaciones, fotografiaban el lugar desde lejos. En las revistas independientes, la boca de la mina era reproducida en gran tamaño. En mi libro sugiero que esa oscuridad evocaba el horror, apuntaba a lo indecible, a lo irrepresentable.

Fue gracias al libro *Lonquén*, editado por Máximo Pacheco y publicado en 1980, y a *La memoria prohibida*, publicado por la Vicaría en 1990, que dimensioné la complejidad de la estrategia ideada por este organismo para asegurar que la evidencia encontrada fuera investigada correctamente.¹⁴ Las fotografías habían cumplido un rol central en esto. Como explico en el libro, la Vicaría se había asegurado de tener ahí a su fotógrafo, Luis Navarro, registrándolo todo. Esto había sido clave. Si bien estas fotos no circularon, servían como garantía: su sola existencia aseguraba que la evidencia no sería alterada o eliminada. Pero nada de esto aparecía en los estudios del caso Lonquén, ni siquiera la historia más exhaustiva del caso, la de J. Steve Stern (2006), acusa recibo de las fotografías—aunque el historiador sí las usa de manera ilustrativa en su libro.¹⁵ Este gesto me confirmó algo que ya sabía: que las fotos de registro siguen usándose como hechos dados, como ilustraciones. Escribí sobre los contextos de producción y de circulación de las fotos de Lonquén en mi libro para enfatizar la paradójica invisibilidad de la fotografía como

14 La primera versión, editada en 1980, fue censurada, aunque circuló clandestinamente; el libro fue publicado oficialmente en 1983.

15 Ver Steve J. Stern, *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Chile, 1973-1998*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

práctica de resistencia en la historiografía del caso: las fotos del horno de Lonquén, producidas “pese a todo”, como diría Georges Didi-Huberman (2004), el 30 de noviembre de 1978, siguieron repitiéndose, apareciendo, resonando, resistiendo ellas mismas el olvido de la crítica y de la historia.¹⁶ Tan simples parecían, que prácticamente no se veían. La paradoja de la fotografía.

Escribí sobre la investigación forense de Lonquén sin haber visto la mayoría de las fotos del caso. Algunos documentos ya habían circulado gracias a *Lonquén*, el libro compilado por Pacheco. Para este abogado, el foro, el público, tenía derecho a ver la evidencia del caso y a decidir por sí mismo, más allá de lo que dijera la despótica ley de amnistía; también tenía derecho a hacer memoria. En *Lonquén* aparecen reproducidas varias fotos, incluidos registros de las osamentas halladas y otras imágenes que enfocan el exterior de la mina. Estas últimas (no los registros de las osamentas) también habían aparecido en *Solidaridad*, la revista de la Vicaría, a inicios de 1979. Que existieran fotos no anexadas al expediente no coincidía con lo que decían los reportes de las diligencias llevadas a cabo por el tribunal de la jueza Juana Godoy. De acuerdo a sus reportes (reproducidos en *Lonquén*) y a los recuerdos del mismo Navarro, con quien conversé varias veces mientras avanzaba en el manuscrito del libro, al término de cada jornada el fotógrafo debía revelar las fotos y pasárselas al día siguiente a la jueza, junto con los negativos numerados. Cuando Adolfo Bañados Cuadra fue asignado ministro en visita del caso, ordenó que todas las fotos realizadas por Navarro fueran incluidas en el expediente, además de las fotos realizadas por el Perito del Laboratorio de Policía Técnica.

Sobre el misterio de estas fotos, tenía una pista. Una nota publicada en la revista de derecha *Qué Pasa* en diciembre de 1978 indicaba que a la primera visita de reconocimiento había llegado “la fotógrafa americana del boletín *Solidaridad*” (Jaime Martínez, director de *Qué Pasa*, también había sido parte de la comitiva). Tenía que ser Helen Hughes, la segunda fotógrafa de la Vicaría. Esto tenía en la cabeza el día en que visité el archivo de la Corte de Apelaciones para ver el expediente de Lonquén, aunque no fui realmente al “archivo” de la Corte. Por remodelaciones, la Corte de Apelaciones del Juzgado de San Miguel había sido trasladada de manera temporal al edificio que hasta el 2007 albergaba los juzgados del crimen de Santiago. Más tarde leí que ese moderno edificio de fachada

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

espejada que aparecía frente a mí era conocido entre los abogados como el “mall del crimen” (una descripción bastante adecuada). Después de subir al quinto o al sexto piso, ya no recuerdo bien (seguía bastante impresionada por el aspecto del edificio en el que me encontraba), me hicieron pasar a una sala pequeña en la que trabajaban los dos asistentes de la ministra Marianela Cifuentes, quien había sentenciado y condenado a los asesinos y quien también me había dado autorización para ver el expediente del caso ese día.

Cómo describir la primera visión del expediente, qué decir de sus fojas, que llegaron ese día apiladas precariamente sobre un carrito. Eran cientos de fojas, cosidas en varias carpetas gordísimas —ahí supe que se llamaban folios. Las fojas eran hojas antiguas, levemente rugosas, gruesas, históricas, algunas encorvadas dramáticamente por el paso del tiempo (y también por el peso de la evidencia, no puede evitar pensar entonces). Era como si esa evidencia, esa materia documental, hubiera querido ocupar cada vez más espacio, expandirse. Esta primera visión del expediente y de sus folios me impresionó, me conmocionó. Quería alcanzar a verlos todos. Conté al ojo nueve o diez folios. Quería empezar de inmediato, pero me detuvo la visión del carrito, específicamente, la visión de una huincha blanca pegada por el costado de la bandeja superior del carrito, que declaraba en letras negras y mayúsculas: DERECHOS HUMANOS (fig. 1). Pensé: este carrito de Derechos Humanos llega a mí cual Atlas cargando sobre sus hombros el peso de un mundo-archivo que contiene registros de violaciones masivas y sistemáticas a esos mismos derechos humanos negados, un mundo-archivo en el que se acumulan denuncias de causas abiertas o definitivamente cerradas, todas irreparables.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Agarré la primera carpeta (fig. 2.). Me fijé en la portada y en su condición de piel, de dermis, de costra que se descascaraba. El tiempo seguía corroyendo esa piel-papel, esa materia orgánica. Me detuve en las arrugas de las fojas, en esas páginas que parecían capas reseca de dermis. Pensé también (y pienso ahora) en Ann Stoler y en su iluminador libro *Along the Archival Grain*. No he logrado dar con una traducción que le haga justicia a este juego de palabras. Stoler nos insta a no leer el archivo *against the grain*, en contra de su propia naturaleza o inclinación; a no leer el archivo entre líneas, a no tratar de buscar un sentido oculto, sino, más bien, a considerar lo que el archivo exhibe, expone, expresa, en lo dicho, en su misma superficie y materialidad. En otras palabras, a hacer una etnografía del archivo y del documento. A eso me invitaba (y me sigue convocando) el libro de Stoler.

Ese día, procedí de esta manera: tomé notas de todo lo que observé en la portada del primer folio; me fijé en la cantidad de manos que habían anotado títulos y que habían modificado los códigos. "Causa 200-79". Y, más grande, "4750-01". Y también: "395. 79 1/5. 4." ¿Qué significaban estos números? Contra: N. N. Por: Hallazgo de Cadáveres "Lonquén". Me detuve en la H caligráfica, en la a repasada cinco, seis veces, en la L de Lonquén, mucho más grande que el resto de las letras. Me propuse describir detalladamente alguna de las páginas en la que hubiera pegada alguna foto, notar las firmas y los timbres, todo lo que certificara la evidencia en tanto evidencia.



FIG 01:
Carrito "Derechos Humanos": Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya

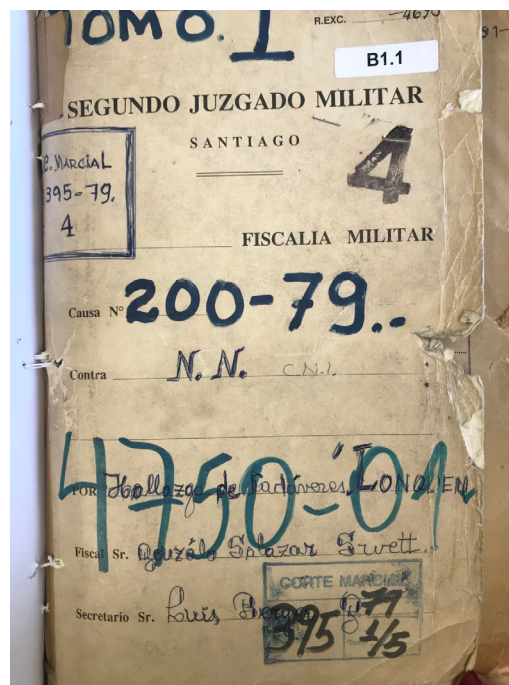


FIG 02:
Portada del Tomo I del expediente judicial del caso Lonquén. Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

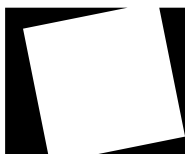
e-ISSN: 2179-8001

Le pregunté a uno de los asistentes si podía fotografiar el expediente. Me contestó su compañero: *el caso está cerrado, todo el material es ahora de dominio público así que puedes fotografiar lo que gustes*. El mismo asistente agregó: *además es importante que lo hagas, piensa que casi nadie ha podido ver ni leer estos folios, así que es bueno que circulen*. Le respondí asintiendo, aunque no estaba totalmente de acuerdo con lo que me decía. ¿De verdad este expediente era de “dominio público”? No había sido fácil conseguir la cita; intuía que mi presencia se debía a que había aclarado que era investigadora y que llevaba años escribiendo sobre el caso Lonquén. En otras palabras: era mi calidad de “experta” la que me había asegurado el acceso al archivo, no mi condición de “ciudadana”. Tomé fotos de todo, por si acaso.

El expediente me permitió confirmar que lo sospechaba: que Helen Hughes había hecho las primeras fotos que sirvieron para confirmar el hallazgo. Las 33 fotos que tomó fueron incluidas en el expediente cuando Bañados Cuadra la llamó a declarar. Leí su declaración y ella me lo confirmó todo más tarde en una conversación. Esto explicaba las sucesivas reproducciones de las fotos de la boca de la mina en *Solidaridad* y las fotos de las osamentas en *Lonquén*. Me alegró poder dar cuenta de este hallazgo en mi libro, reconocer la importante labor que tuvieron las fotos de Hughes no solo en la demanda presentada a la Corte Suprema en 1978, sino también en la formulación de lo que llamo, tentativamente, “el inconsciente óptico de la desaparición”. Con esto me refiero a cómo se hace visible aquello que no puede permanecer sino como no visible, en otras palabras, a cómo lo no visible entra en el imaginario.

En el expediente, pude ver también todas las fotos realizadas por Navarro y leer sus declaraciones. Reproduzco aquí dos fotos que no publiqué el libro. Una (fig. 3) me interesa en tanto da cuenta de la vigilancia extrema (policial y también de agentes de la CNI) bajo la que tuvieron que realizar la difícil tarea de las exhumaciones.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

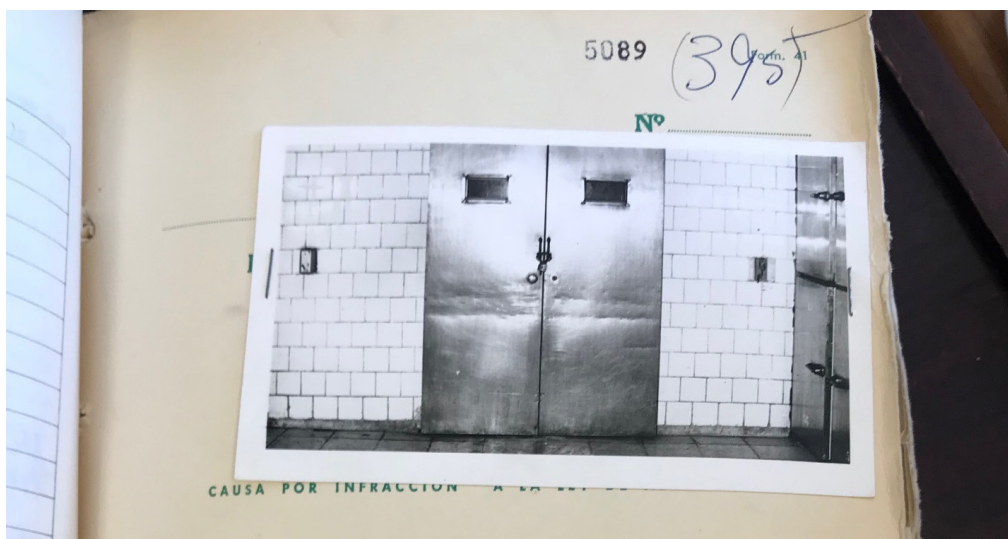


FIG 03:
Registro de las exhumaciones. Crédito foto: Luis Navarro, archivada en el expediente judicial del caso Lonquén. Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya.

FIG 04:
Registro realizado por el Laboratorio de Criminalística, Sección Fotografía Forense; la foto centra una puerta de hierro doble, cerrada con cadena y candado. Archivo Legal de la Corte de Apelaciones. Fotografía: Ángeles Donoso Macaya.

La segunda (fig. 4), realizada por uno de los peritos técnicos del Laboratorio, me interesa por lo que implica o evoca en tanto acto fotográfico. Esta foto, que no nos muestra nada más que una puerta doble cerrada bajo candado, es incluida en el expediente para certificar que la totalidad de la evidencia está resguardada detrás de esa puerta, bajo llave —si hemos de creerle a la foto. De cierta manera, esta foto suplementa la performance forense de las otras fotos contenidas en el expediente —aquellas que presentan la materia orgánica en tanto evidencia. No dejo de insistir, por supuesto, en la inestabilidad documental de todo el expediente. Por mucho que esta foto intente asegurar, contener la evidencia fija bajo llave, no es posible fijar de una vez y para siempre el significado de los documentos escritos y mucho menos de las fotos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

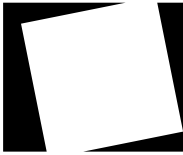
e-ISSN: 2179-8001

¿Qué decir de todo lo demás que encontré en el expediente? Me refiero a los registros de la evidencia forense. Restos de ropa, sujetos a las fojas con corchetes; ilustraciones que intentan darle sentido, completar estos restos; incontables fotos de huesos apilados, numerados, ordenados. ¿Qué decir de esas osamentas y de esos cráneos exhumados, ordenados, fotografiados, y luego vueltos a enterrar en una fosa común? En varias charlas y presentaciones, me han preguntado sobre estos huesos: ¿por qué no hablé de los huesos en el libro? ¿Por qué no reproduce fotos de esta evidencia en el libro? Estas son preguntas válidas. Al científico forense Clyde Snow le gustaba decir que los huesos eran buenos testigos, que nunca mentían, que nunca olvidaban, que un esqueleto guardaba la historia de la vida de una persona.¹⁷ Me parece que, en este caso, es el libro de Pacheco el que exhorta esta imaginación forense. Luego de la aplicación de la infame ley de amnistía a los perpetradores, marca descarada de la impunidad militar, y aún más después del cruel arrebato de los restos de las víctimas el 14 de septiembre de 1979, el mismo día en que sus familiares esperaban recibirlos para darles digna sepultura, presentar los huesos ante el foro era una necesidad. Pacheco, compilador sensible e insubordinado, impide que los restos desaparezcan *por segunda vez*: los muestra y los hace hablar para que el público decida —para que el foro vea, oiga y evalúe, para que la imaginación forense potencialice esos documentos.

Si los contextos de aparición y de enunciación ineludiblemente modifican y suplementan los significados de las fotos, me pregunto, ¿qué sentido tiene mostrar fotos de huesos apilados en rumas en el exterior de la mina, u ordenados de acuerdo a su tipo sobre la mesa de laboratorio, más de cuarenta años después? Para mí, lo que corresponde en este caso es no mostrar. No muestro las fotos, en respeto a la memoria las víctimas y a la de sus familiares, que siguen recordando a sus seres queridos y sus cuerpos con vida, en movimiento. No muestro las fotos de los huesos, pero me encargo de hacer patente, de dejar consignada esta decisión de no mostrarlas, porque sigo buscando la manera de abordarlas, sigo pensando cómo hablar de las fojas de este expediente judicial que parece contenerlo “todo”, de un modo no extractivo. ¿Cómo movilizar estos documentos forenses en el espacio público? ¿En qué espacios y para qué públicos? ¿Cómo asegurar de que estoy tratando éticamente

17 Sobre el trabajo de Clyde Snow y la estética forense, ver Thomas Keenan y Eyal Weizman. *Mengele's Skull: The Advent of Forensics Aesthetics* o la versión en español, *La calavera de Mengele: El advenimiento de una estética forense*.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

las memorias contenidas y activadas en esta materia forense? En vez de respuestas, termino evocando la imagen que centra el oscuro hueco de la boca de la mina. Este señala, desplazándolo y repitiéndolo, todo aquello que oculta en su interior: una amalgama de huesos, piedras, cal, restos de ropa y pelo, esa materia forense acumulada en el tiempo. El desafío a la justicia que reclama *Solidaridad* en esta portada de 1979 permanece vigente (fig. 5).

Referências

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Traducción de Rela Mazali y Ruvik Danieli. Nueva York: Zone Books, 2008.

Bordieu, Pierre, compilador. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Traducción de Tununa Mercado. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Cadava, Eduardo y Gabriela Nouzeilles, editores. *The Itinerant Languages of Photography*. Cambridge: Yale University Press, 2014.

Campt, Tina. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017.

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Traducción de Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

Donoso Macaya, Ángeles. *The Insubordination of Photography. Documentary Practices under Chile's Dictatorship*. Gainesville: University Press of Florida, 2020.

---. *La insubordinación de la fotografía*. Santiago: Metales Pesados, 2021.

Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection. Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

Keenan Thomas y Eyal Weizman. *Mengele's Skull: The Advent of Forensics Aesthetics*. Nueva York: Sternberg Press, 2012.



FIG 05:
"Lonquén. Un desafío a la justicia." Portada de *Solidaridad* 73 (1979). Blanco y negro. Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

---. *La calavera de Mengele: El advenimiento de una estética forense*. Traducción de Isabel Mellén Rodríguez. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8 (Primavera 1979); pp. 30-44.

Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press, 2011.

Noble, Andrea. "Travelling Theories of Family Photography and the Material Culture of Human Rights in Latin America," *The Journal of Romance Studies* vol. 8, issue 1 (Primavera 2008); pp. 43-59.

Pacheco, Máximo. *Lonquén*. Santiago: Comisión Chilena de Derechos Humanos /Editorial Aconcagua, 1983.

Stern, Steve J. *Battling for Hearts y Minds: Memory Struggles in Chile, 1973-1998*. Durham: Duke University Press, 2006.

Stoler, Ann Laura. *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

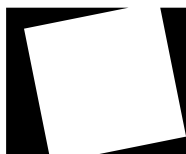
e-ISSN: 2179-8001

ÁNGELES DONOSO MACAYA

Pesquisadora, educadora e ativista. É Professora Titular do Programa de Doutorado em Culturas Latino-Americanas, Ibéricas e Latinas do The Graduate Center, CUNY e do Departamento de Línguas Modernas do BMCC, CUNY. Desde 2020, dirige o Archives in Common, parte do Seminário CUNY Center for the Humanities sobre Participação Pública e Pesquisa Colaborativa. Publicou vários artigos que cruzam seus tópicos de pesquisa – teoria e história da fotografia documental, estudos visuais, estudos de memória e transfeminismos na América Latina; humanidades públicas, justiça migrante, ativismo, direitos humanos e produção de contra-arquivos no Cone Sul e em Nova York. É autora de *La insubordinación de la fotografía* (Metales Pesados, 2021) e *The Insubordination of Photography: Documentary Practices under Chile's Dictatorship* (University Florida Press, 2020), premiado como Melhor Livro sobre Cultura Visual Latino-Americana no LASA 2021 e Melhor Livro sobre História e Memória Recentes no LASA 2022.

Como citar: Donoso Macaya, Ángeles. (2023). Por una mirada indisciplinada: volver a Lonquén, 40 años después. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001136202>



Diversidade cultural e identidades coletivas

Cultural diversity and collective identities

Sheila Cabo Geraldo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

ORCID: 0000-0001-8469-713

Resumo

A escrita deste ensaio resulta de investigações, cujos objetos são aqueles em que o sentido acontece na interseção entre arte, memória, etnia, raça e gênero, enquanto produção de imagens que se abrem para o debate do colonialismo e do pós-colonialismo, mas também da colonialidade e da decolonialidade. Inicia com uma espécie de genealogia dessas paridades, mas lança-se na busca dos sentidos que levem aos conceitos históricos de termos como modernidade, pós-modernidade, identidade e culturalismo.

Palavras-chaves

Colonialidade, Decolonialidade, Diferença, Multicultural.

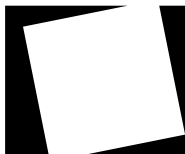
Abstract

The writing of this essay is the result of investigations, whose objects are those in which the meaning happens at the intersection between art, memory, ethnicity, race and gender, as a production of images that open up to the debate of colonialism and post-colonialism, but also coloniality and decoloniality. It begins with a kind of genealogy of these parities, but launches itself in the search for meanings, which lead to the historical concepts of terms such as modernity, postmodernity, identity and culturalism.

Keywords

Coloniality, Decoloniality, Difference, Multicultural.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

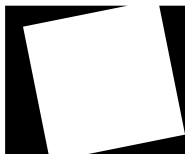
e-ISSN: 2179-8001

Início esta escrita pensando em Conceição Evaristo, Chimamanda Ngozi Adichie e Paulina Chiziane, mulheres que exercitam a escrita da memória para além daquela social e política. Seus exercícios como escritoras são os das histórias ficcionais, como memória da subjetividade negra e feminina. Considerando uma aproximação com esses registros, abro um espaço para pensar a escrita que se volta para a teoria e a história da arte, um campo pessoal-subjetivo de meus interesses e paixões. Minha proximidade com as autoras é, sem dúvida, a da fruição e do encantamento, mas também a da pesquisa sobre o que significa a presença negra e feminina na epistemologia decolonial, em que o feminino e a negritude são forças de combate. Sendo minha escrita resultante de investigações cujos objetos são aqueles em que o sentido acontece na interseção entre arte, memória, etnia, raça e gênero, enquanto produção de imagens que se abrem para o debate do colonialismo e do pós-colonialismo, mas também da colonialidade e da decolonialidade, sinto-me instigada a fazer uma espécie de genealogia dessas paridades, lançando-me na busca dos sentidos que me levem aos conceitos históricos de termos como modernidade, pós-modernidade, identidade e culturalismo.

Se o colonialismo é derivado das relações de expropriação e abuso de terras, corpos e forças de trabalho que, como escreve Nelson Maldonado-Torres (2018 p. 28), estão ligadas à “doutrina das descobertas”, das expedições e dos conflitos na virada da centralidade do Mar Mediterrâneo para o Oceano Atlântico, o pós-colonialismo (ou a descolonização) decorre das lutas de libertação que remetem ao final do século XIX, quando uma diversidade de grupos e nações colonizadas investe nas lutas anticoloniais e antiescravistas, que se estendem ao século XX. Ainda segundo Maldonado-Torres (p. 36), a colonialidade,

ao contrário do padrão e do conceito histórico ou puramente empírico do colonialismo, [colonialidade] é uma lógica que está embutida na modernidade, e a decolonialidade é uma luta que busca alcançar não uma diferente modernidade, mas alguma coisa maior que a modernidade [...] A diferença é que enquanto a modernidade ocidental atingiu uma identidade, ao inventar uma narrativa temporal e uma concepção de espacialidade que a fez parecer como o espaço privilegiado da civilização em oposição a outros tempos e espaços, a busca por uma outra ordem mundial é a busca pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

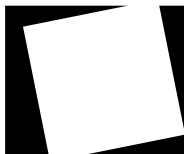
e-ISSN: 2179-8001

Como historiadora e teórica da arte, cada vez mais me parece urgente pensar no que estamos vivendo neste novo milênio, quando a herança do final dos anos 1980 tem implicado mudanças radicais nos modos de viver, de pensar e de produzir no campo da arte e da cultura.² Uma das mais relevantes mudanças está na recuperação das experiências antropológicas de aceitação do outro, do diferente. Esse parece ser um dos fundamentos principais do tempo hoje vivido, que pode desencadear, conseqüentemente, o fazer comum e coletivo, assim como o reconhecimento de epistemologias e visualidades outras, se estamos tratando especificamente do campo das artes visuais, mas também de campos coletivos de projetos, vivências e corporeidades. Assim, o que importa no domínio da produção artística parece ser cada vez mais o amplo reconhecimento da presença das diversidades, já em desenvolvimento a partir dos anos 1960 como fenômeno histórico, econômico e cultural, que se costumou chamar sociedades multiculturais, como escreveu Stuart Hall (2011, p. 53). Não sendo um fenômeno novo (p. 52), pode-se mesmo dizer que tais sociedades se teriam multiplicado desde a expansão europeia, as migrações e os deslocamentos do século XVI e XVII, quando vários grupos sociais passaram a ser étnica e culturalmente mistos. Desde o século XX, entretanto, especificamente desde o final da Segunda Guerra Mundial, as sociedades multiculturais se adensaram e ganharam conformação de contestação política. Isso se deu sobretudo em decorrência da reconfiguração estratégica das forças e relações sociais em todo o globo (p. 53) uma consequência do desmantelamento dos antigos impérios e criação de vários Estados-nações. Esse é, sem dúvida, um movimento concomitante às lutas pela descolonização e independência, sobretudo aquelas da segunda metade do século XX, apesar de, muitas vezes, esses novos Estados permanecerem nos movimentos nacionalistas de afirmação, mantendo quase as mesmas condições em que viviam sob o colonialismo, como escreve Achille Mbembe (2019, p. 10) sobre Camarões, em *Sair da grande noite*.

Se as culturas nativas foram deslocadas ou destruídas pelo colonialismo, cada vez mais as lutas dessas sociedades assumem o caráter multicultural ou *eticizado*, que se costumou chamar de pós-

2 Me parece importante citar aqui a curadoria do coletivo ruangrupa, de Jacarta, para a 15a Documenta de Kassel, de 2022, cujo tema fundamental é o termo lumbung, relativo à coletividade, construção de recursos, distribuição justa. Disponível em: https://documenta-fifteen-de.translate.goog/? x_tr_sl=de& x_tr_tl=pt& x_tr_hl=pt-BR& x_tr_pto=sc Acesso em: set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

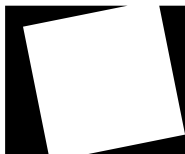
e-ISSN: 2179-8001

colonialista (ou de descolonização). Stuart Hall, porém, alerta ainda que esse movimento não é apenas o ressurgimento de etnias arcaicas, embora esses elementos possam persistir. Segundo o autor, “traços antigos se combinam com novas e emergentes formas de etnicidade” (Hall, 2011, p. 55) O movimento tem, assim, em comum com diversos movimentos sociais ao redor do mundo a reivindicação da diversidade cultural e das variadas identidades coletivas. Nos Estados Unidos, durante os anos 1960, essas reivindicações vieram junto com a militância coletiva dos negros, que lutavam para conquistar seus direitos civis (Movimento dos Direitos Civis) contra a segregação e o racismo. O escritor, poeta e ensaísta James Baldwin (Ferreira, 2017), que teve relevante participação na luta antirracista, foi também um importante articulador de variados temas como masculinidade, sexualidade, raça e classe, em seus romances e ensaios paralelos aos de movimentos políticos e liberação *gay*, configurando, assim, parte significativa da luta pela diversidade cultural e pelas lutas coletivas. Também assim podem ser identificados os importantes enfrentamentos da militante Angela Davis e do grupo Panteras Negras. Formado em 1962 por Hue Newton e Bobby Seale para combater a violência policial contra os negros, o grupo se organiza posteriormente como Partido dos Panteras Negras, passando a realizar ações sociais em meio à população negra. O Partido elabora um programa (The Black Panther..., [20-]) de dez pontos, defendendo uma sociedade autogestionada, o fim da violência policial contra os negros, o acesso a itens básicos de sobrevivência e a autodeterminação dos negros.

No Brasil poderíamos falar da luta de Abdias Nascimento e do Teatro Experimental do Negro (TEN), onde atuava, entre outros e outras, o ator e diretor de cinema Zózimo Bulbul, diretor do filme *A alma no olho*, de 1973/4, uma das mais pungentes obras da cinematografia afro-brasileira das décadas de 1960 e 1970. Importa, ainda, falar da potente voz da filósofa, antropóloga, e militante do movimento negro Lélia Gonzales, atuante nos movimentos sociais feministas, articuladora das relações entre gênero e raça.

Já no início dos anos 1980, tanto nos EUA como entre nós, a militância havia crescido, alargando seu campo de atuação. Surgiram então movimentos em defesa dos direitos da mulher, dos LGBTQIA+ (iniciado pelo Movimento Gay), dos indígenas, quilombolas e dos imigrantes. Se nos anos 1960 e 1970 (sobretudo nos EUA) os movimentos se caracterizaram mais por seu enfoque ativista-político, na década de 1980 essa luta se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

tornou cultural, gerando a crítica ao globalismo universalista. A militância proporcionou uma nova temporalidade histórica, que chamamos de pós-modernidade, abrindo o questionamento das relações sociais e da cultura progressista moderna e hegemônica, assim como das identidades (fechadas) que legitimavam a segregação das então chamadas minorias. Ainda nos anos 1980, no contexto de avanço da globalização neoliberal e em substituição ao conflito Leste/Oeste, que caracterizou a Guerra Fria,³ começam os debates sobre a relação Norte/Sul e o estabelecimento do conceito de sul global. Conforme escreveu João Francisco Cassino (2021, p. 15),

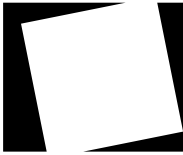
O florescer da nova perspectiva do Sul como projeto político tem como marco histórico três eventos: a Conferência de Bandung (1955), o Movimento dos Não Alinhados (1961) e a Conferência Tricontinental em Cuba (1966). A Conferência de Bandung reuniu países como Indonésia, Índia, Birmânia (atualmente Myanmar), Sri Lanka, Paquistão e Egito. No total, foram 23 países asiáticos e seis africanos. Ex-colonizadores tiveram a participação proibida. As novas nações trataram de assuntos como soberania e integridade territorial, igualdade entre raças e nações, não intervenção e não ingerência em assuntos internos (autodeterminação dos povos). Foi um encontro chocante para a antiga aristocracia europeia, acostumada a ter esses territórios sob seu domínio. A conferência também irritou estadunidenses e soviéticos, pois se defendeu equidistância das duas superpotências – Estados Unidos e URSS.

Walter D. Mignolo, filósofo e teórico argentino, que leciona na Universidade de Duke, nos EUA, argumenta que embora tenha em Bandung uma referência importante, o conceito de descolonização ou decolonialidade se alastra efetivamente a partir do chamado Terceiro Mundo, com sua diversidade de histórias e tempos locais, mas surge exatamente quando a própria divisão em três mundos desmoronava e se celebrava o fim da história.⁴ Importa ressaltar que, como escreve Mignolo, a decolonialidade não consiste em um novo universal, que se apresenta como verdadeiro, superando todos os previamente existentes. Trata-se de outra opção que abre um novo modo de pensar, desvinculando-se

3 Após a queda do Muro de Berlim (1989) e do fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), não havia mais como manter em uso a divisão em três mundos, sendo o primeiro formado pelos países capitalistas desenvolvidos, o segundo pelos países socialistas e/ou de economia planificada, e o terceiro pelos países subdesenvolvidos.

4 É também contemporâneo do conceito de biopolítica, que teve sua origem na Europa e desempenhou papel relevante na antiga Europa Ocidental (União Europeia) e nos Estados Unidos para dar conta dos mecanismos de controle e regulação.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

das cronologias estabelecidas (moderno, pós-moderno, ultramoderno), o que não significa que tais epistemes e paradigmas estejam distanciados do pensamento decolonial.

Conforme a citação de Cassino, a nova perspectiva do sul global como projeto político-cultural tem como marcos históricos os três eventos mencionados ("Bandung", "Não Alinhados" e "Tricontinental"); nos países da América Latina, entretanto, é provável que um dos mais importantes acontecimentos no sentido de um projeto sobre o pensamento decolonial tenha sido a formação do grupo Modernidad/Colonialidad em Caracas, na Venezuela.⁵ Integrado por Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Nelson Maldonado-Torres, entre outros, teve significativa influência no continente. Foi o sociólogo peruano Aníbal Quijano que desenvolveu análise segundo a qual não haveria modernidade sem colonialidade, o que significa sem dividir a humanidade em raças, concluindo que o processo civilizatório moderno dos últimos 500 anos era paralelo e dependente da escravização, do racismo e do genocídio dos povos indígenas e afrodiaspóricos. Culturalmente falando, portanto, a luta do movimento pela diversidade no sul das Américas consolidou-se simultaneamente ao desenvolvimento da crítica às noções de raça, etnia, gênero e orientação sexual, tornadas eixos em torno dos quais são ativadas propostas culturais e artísticas que seguem epistemologia com base na diferença, gerando o que ficou conhecido como processo multicultural decolonial. Questionam-se, assim, os parâmetros que se haviam tornado hegemônicos, ou seja, aqueles ocidentais-brancos-patriarcais-heteronormativos.

No texto *A questão multicultural*, que integra o livro *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Stuart Hall (2011, p. 49) refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados por sociedades multiculturais no novo milênio. Como item importante desse debate devemos pensar no fenômeno da globalização contemporânea, que, desde os anos 1990,

5 Importante coletivo de pensamento crítico da [América Latina](#). Trata-se de rede [transdisciplinar](#) e [multigeracional](#) de intelectuais [latino-americanos](#), provenientes de linhas de pensamento distintas, tais como a [teoria do sistema-mundo](#) e a [filosofia da libertação](#), que convergiram em torno da proposta de uma perspectiva analítica [decolonial](#). Dentre os participantes destacam-se os sociólogos [Aníbal Quijano](#), [Edgardo Lander](#), [Ramón Grosfoguel](#) e [Agustín Lao-Montes](#); os semiólogos [Walter Mignolo](#) e [Zulma Palermo](#); a pedagoga [Catherine Walsh](#); os antropólogos [Arturo Escobar](#) e [Fernando Coronil](#); o crítico literário [Javier Sanjinés](#); e os filósofos [Enrique Dussel](#), [Santiago Castro-Gómez](#), [María Lugones](#) e [Nelson Maldonado-Torres](#) (Cf. Quijano, 2014).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

se mostra intensificado. Na globalização contemporânea os circuitos são orientados pelo Ocidente. Ideologicamente é governada pelo neoliberalismo global. Mas Hall nos alerta também para o fato de que, junto com a homogeneização da globalização, existe uma proliferação subalterna da diferença. Assim, ao lado de uma “americanização” da cultura global homogênea, subsiste uma “proliferação de diferenças”, constituindo uma relação do global com o local.

Colonialidade/Decolonialidade

Segundo Nelson Maldonado-Torres (2018), colonização e descolonização, assim como colonialidade e decolonialidade estão se tornando cada vez mais termos-chave para movimentos que desafiam as políticas conservadoras, liberais e neoliberais, predominantemente raciais, sexistas, homofóbicas e transfóbicas de hoje. Enquanto a colonização deveria ser uma questão do passado, mais e mais movimentos e intelectuais independentes, artistas e ativistas estão identificando a presença do sistema colonial em todos os lugares do sul global. Para Aníbal Quijano, foi na América que se constituiu o primeiro espaço-tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo, constituiu-se a primeira *id-entidade* (Quijano, 2005) da modernidade. Dois processos históricos foram os eixos fundamentais do novo padrão de poder. O primeiro foi a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça, a partir, supostamente, de distintas estruturas biológicas. O segundo foi a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho “recursos e produtos, em torno do capital e do mercado mundial” (Quijano, *idem*, p. 227).

Resistências e contraestratégias entre nós

Pensando na relação entre arte e sociedade no Brasil, impõe-se o reconhecimento do desejo, há mais de um século, de construção de uma identidade homogênea com base no nacionalismo de Estado, desconhecendo propositalmente sua cultura heterogênea, constituída a partir das diversas culturas aqui existentes, sejam de origens indígenas - nas suas múltiplas etnias -, sejam africanas - de diferentes origens territoriais e culturais - ou europeias - em sua diversidade de imigrantes; assim chegamos ao que nos importa neste momento, ou seja, a essa diversidade cultural que coloca em discussão a identidade nacional, pretensamente universal e ocidental, tal como foi defendida a partir da fundação do Estado-nação brasileiro moderno no final do século XIX e primeira metade do XX.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

As artes ganharam grande relevância nessa época em que a cultura e a identidade passam a ser polos de grandes discussões, sobretudo na primeira metade do século XX. As artes se mostraram experiências que seriam capazes de unir a luta política e a vida cultural na defesa de uma identidade moderna hegemônica, como foi o caso das pinturas de Candido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti, assim como das pinturas de Paulo Henrique do Amaral, cujas telas com bananas, entre 1968 e 1975, podem ser lidas como signos irônicos da identidade nacional aviltada pela ditadura. É nesse contexto que as expressões de identidades não hegemônicas, críticas, ganham forma de resistência e distinção, seja na gestualidade, na questão da língua e na expressão corporal e visual.

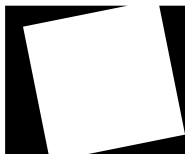
Na década de 1980, a luta decolonial foi gerando pequenas vitórias no reconhecimento da diversidade das práticas artísticas. A participação dos trabalhos de artistas oriundos de minorias étnicas e imigrantes ou das regiões periféricas, em exposições e eventos organizados pelas metrópoles, continuava, no entanto, sendo contraditória, dada a utilização de noções como “exótico”, “primitivo”, “fantástico” e “mágico”, que estigmatizavam, estereotipavam e homogeneizavam as propostas artísticas. Essa condição tornava quase impossível a geração de espaços reais de diálogo entre essas produções e aquelas dos artistas pertencentes aos circuitos internacionais.

A estética decolonial busca descolonizar os conceitos cúmplices da arte e da estética para liberar a subjetividade. Se uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e o intelecto, e da filosofia estética entender o significado da arte, então a estética decolonial, nos processos de fazer e em seus produtos tanto quanto em sua compreensão, começa com o que a arte e a estética ocidentais escondem implicitamente: a ferida colonial (Mignolo, 2012, p. 9).

Deixar a ferida à mostra é o que faz Paulo Nazareth em *Mercado de Artes/Mercado de Bananas*, apresentado na “Art Basel Miami”, em 2011.⁶ O trabalho coloca a questão da identidade sob o debate da exotização e do periférico. A instalação-acontecimento-performance funcionou como fator de diferenciação: arte negra, arte indígena, arte das periferias.

6 Ele queria levar toda a poeira dos lugares pelos quais havia passado, ao mesmo tempo que a ideia era propor uma transformação nos temas centrais do capitalismo moderno, como nacionalismo e globalização, identidade, questões econômicas propriamente ditas, sobrevivência e exclusão.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

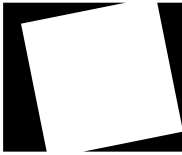
Assim, a defesa da diversidade cultural significou a defesa das diferentes manifestações artísticas e estéticas, que tinham sido subjugadas pelos cânones ocidentais-brancos-patriarcais. As manifestações se posicionavam contra a estética eurocentrada, promovendo a reivindicação dos diversos saberes, opondo-se às marcas deixadas pelo colonialismo e pela modernidade, que menosprezavam a percepção e a produção artística de outras territorialidades e outras culturas, como acontece também nas fotos *Los nómades del mar*, da chilena Paz Errázuriz (Figura 1).



FIG 01:
Paz Errázuriz,
Los Nómades del mar
/ Os Nômades do mar,
1991-1995
Fotografia em PB
Fonte: <http://www.pazerrazuriz.com/>

A fotógrafa iniciou seu trabalho durante a ditadura chilena e teve que aprender a sobreviver em um tempo de censura e terror. Foi pela fotografia que passou a fazer, então, imagens-protesto, em especial das atividades do grupo Mulheres pela Vida. Também passou a documentar, todavia, comunidades marginalizadas ou que representavam tabus, como profissionais do sexo, transexuais, casais apaixonados de um hospital psiquiátrico, idosos destemidos que se permitem despir diante de sua câmera, sobreviventes indígenas da etnia Kawéskar. Como declara Paz,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Os Kawéskar foram uns dos poucos povos originais sobreviventes ao extermínio pelo homem branco em todo o extremo sul da América. Então, poder trabalhar com os últimos sobreviventes, que são muito poucos, foi extremamente importante e grandioso. Tive que ler muito, me dei conta da dificuldade em encontrar informação. A distância e o clima adverso também dificultaram (Errázuriz, 2020).

Os Kawéskar, que habitam a costa dos arquipélagos da Patagônia ocidental, vivem da pesca e estão ameaçados de extinção. Existem poucos deles hoje. Paz fotografa o cotidiano do grupo e sua proximidade com a natureza, especialmente com a água. Perguntada por que se interessou em os registrar, declara que “O Chile é um país racista. Não se preocupa com as etnias originárias. Falta conhecimento e respeito” (Errázuriz, 2020).

Algo semelhante acontece também com as esculturas de Agnaldo Manoel dos Santos, baiano que foi aprendiz de Mario Cravo Júnior, assim como das pinturas de Heitor dos Prazeres, carioca remanescente da Pequena África e da diáspora baiana (conf. Geraldo, 2021).

Discutindo especialmente a cultura latino-americana, percebemos, ainda, nesse registro decolonial, os trabalhos críticos da artista Regina Galindo, da Guatemala, que problematizam o modelo ocidental de domínio pelo terror e pelo medo, nesse caso marcados pela violência e pelo genocídio. O primeiro trabalho de grande impacto de Galindo foi *¿Quién puede borrar las huellas? / Quem pode apagar as marcas?* (Figura 2),⁷ realizado em 2003, quando a artista ativou uma caminhada no Centro da Cidade da Guatemala marcando a sangue humano o trajeto entre a Corte Constitucional e o Palácio Nacional. Muitos anos depois, Galindo concebeu *El objetivo* (O objetivo), apresentado na Documenta de Kassel, de 2017: em uma sala branca (cubo branco), a artista se coloca no centro, em pé, durante intervalos de uma hora. Seu corpo pequeno, com feições indígenas, volta-se para um dos quatro cantos da sala, em atitude semelhante à de quem espera um registro etnológico ou um tiro de fuzil. Em cada um dos quatro cantos estão posicionados fuzis G-36. Suas miras são a única possibilidade de olhar Galindo na *performance*. A artista se coloca, assim, como alvo da sociedade branca-europeia-alemã, a quem é imposto o dilema de assumir ou não o lugar do colonizador genocida de populações geopoliticamente periféricas, sobretudo daquelas indígenas



FIG 02:

Regina José Galindo, *¿Quién Puede Borrar Las Huellas? / Quem pode apagar as marcas?*, 2003

Caminhada da Corte da Constitucionalidade até o Palácio Nacional da Guatemala, deixando rastros de sangue em memória às vítimas do conflito armado na Guatemala.

7 Regina José Galindo (2003), em memória das vítimas do conflito armado na Guatemala e em recusa da candidatura presidencial do ex-militar genocida Efraim Ríos Montt. Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com>. Acesso em: 17 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

da América Latina, mais especificamente da Guatemala, para onde muitas armas alemãs foram exportadas. Nesse sentido, parece também importante mencionar a *performance Tierra*, de 2013, em que a artista, de pé, desnuda e quieta coloca-se ainda como alvo, mas dessa vez das escavadeiras, que retiram a terra ao seu redor, cavando um grande fosso, que é a memória do genocídio dos indígenas do norte da Guatemala, os quais foram dizimados pelo governo ditatorial de Efraín Ríos Montt. No julgamento do ditador, muitos relatos foram ouvidos sobre a maneira como o Exército matava indígenas, soterrando-os, muitos ainda vivos, depois de terem enfrentado situações de terror.

– Como eles mataram as pessoas? – perguntou o promotor.

– Primeiro eles mandaram o operador da máquina, oficial Garcia, cavar um buraco. Então os caminhões cheios de gente estacionavam em frente ao Pino e um a um eles foram passando. Eles não eram baleados. Muitas vezes eles os esfaqueavam com uma baioneta. Seus peitos eram arrancados com as baionetas, e eles foram levados para a cova. Quando o poço estivesse cheio, eles largariam a pá mecânica sobre os corpos.⁸

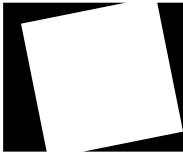
Na performance de Galindo,⁹ uma escavadeira vai, aos poucos, retirando a terra ao redor de seu corpo frágil, deixando apenas uma pequena ilha de terra em que a artista está situada. Galindo reinterpreta o episódio do massacre dos povos indígenas que só obteve visibilidade depois da queda do ex-ditador da Guatemala.

A arte, a história e a teoria da arte vêm nos últimos 30 anos (séculos XX e XXI) atravessando o debate que se desenvolveu em torno não só do pós-colonialismo, pós-modernismo (a crise dos grandes relatos), mas sobretudo do processo de descolonização (ou contracolonial) como escreveram Aníbal Quijano e Walter Dignolo. Muitos artistas investiram nesse debate, que prefiro chamar de decolonial. Jaime Lauriano é um jovem artista paulista que desde seus primeiros trabalhos discute a história do Brasil e a história da arte construídas seguindo parâmetros

8 Conforme o site da artista. https://www-reginajosegalindo-com.translate.goog/?_x_tr_sl=es&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc. Acesso em: 10 set.2022.

9 A artista ativava na *performance* um imaginário sangrento, quando, com sua voz, acionava *La Verdad*, projeto artístico resultante da anulação da sentença condenatória de Efraín Ríos Montt, genocida que deixou mais de 200.000 mortos no país, em circunstância a respeito da qual nunca, de fato, houve justiça.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

evolucionistas ocidentais, em cuja memória geográfica e histórica a cultura da diáspora e dos deslocamentos entre a África e o Brasil (oceânica) não está inscrita. Lauriano debate os apagamentos da memória da cultura negra na sociedade brasileira, uma sociedade em que perdura o racismo advindo de nosso processo histórico perpassado por mais de 300 anos de escravagismo. Seus desenhos, pinturas, objetos e esculturas seriam feitos a partir do desejo de mudança no olhar, que deixaria de priorizar o olho da modernidade colonial capitalista-eurocentrista, abrindo espaço para um olhar contracolonial, para uma nova subjetividade, coincidente com a decolonialidade do ser, do conhecer e do pensar, de acordo com Quijano e Mignolo.



FIG 03:
Jaime Lauriano,
Escravidão e liberdade,
2018
Desenho feito com
pemba branca e lápis
dermatográfico sobre
algodão preto
Foto: Filipe Berndt

Em seus mapas, que reescrevem a história e refazem a geografia a partir da visada de um homem negro, descendente de africanos escravizados, Lauriano se debruça sobre a relação entre a história e a memória, mais precisamente nas falhas da memória. Em *Escravidão e liberdade*, de 2018 (Figura 3), desenho feito com pemba branca (giz utilizado em rituais de umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto, para ser a capa do livro *Dicionário da Escravidão e Liberdade*,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

organizado por Flávio Gomes e Lilia Schwarcz (2018), Lauriano teria desenvolvido o desenho a partir do projeto do livro que pretendia desvendar as lacunas da historiografia do período escravocrata brasileiro, alertando para os “diferentes” produtores da história. São essas lacunas que impulsionaram ainda Lauriano a desenvolver um projeto de crítica histórica e artística sobre a ação dos bandeirantes no território brasileiro nos séculos XVI e XVII. Em 2016 ele reproduz sobre base de tijolos vermelhos o *Monumentos às bandeiras* em miniatura,¹⁰ fundido com latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras. Segundo o artista,

Devido às manipulações, inerentes aos processos de construção histórica, os bandeirantes se tornaram figuras polêmicas e contraditórias. Isso ocorre, pois existem inúmeras divergências entre as ações empreendidas pelos bandeirantes e a memória construída em torno destes personagens da História do Brasil.¹¹

O minimonumento faz parte de uma série de pequenas esculturas dos bandeirantes de São Paulo, onde o artista vive, feitas a partir de miniaturas de soldados vendidas em casas de antiguidades e brechós. Também foram usados cartuchos de bala derretidos. Sobre esse trabalho, cabe ouvir ainda Lauriano:

A escolha por utilizar os cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras deu-se para evidenciar a centralidade da figura de verdadeiros genocidas, como os bandeirantes, na construção da identidade nacional e da noção de segurança e soberania nacional. Este fato fica claro, nos diversos monumentos, praças e rodovias em homenagem aos bandeirantes. Porém, a faceta mais perversa dessas homenagens encontra-se nas homenagens prestadas pelo braço armado do estado, como por exemplo: a OBAN (Operação Bandeirante), centro de informações, investigação e repressão da ditadura militar, que teve em Carlos Alberto Brilhante Ustra o seu nome mais conhecido; ou o Batalhão Bandeirante (binfa-14), grupamento de operações especiais da Força Aérea Brasileira (FAB), dentre outros (*website* do artista).

O *Monumento às bandeiras* foi também alvo da intervenção *Brasil Terra Indígena*,¹² do artista indígena contemporâneo Denilson Baniwa,

10 20 x 9 x 7cm.

11 *Website* do artista: <https://jaimelauriano.com>. Acesso em: 3 set 2022.

12 Baniwa, Denilson. *Brasil Terra Indígena* (Brazil Native Land), 2020. Vídeo HD, 4min52sec (silent). Disponível em: <https://youtu.be/Wg34UtQxM1g>. Acesso em: 2 out

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

que no marco da exposição “Vozes contra o racismo”¹³ (24 a 30 de julho de 2020), com suporte do Coletivo Coletores e curadoria de Hélio Menezes, desenvolveu ação sobre o monumento, projetando na superfície da gigantesca escultura que celebra a expansão do território brasileiro nos séculos XVI e XVII imagens e palavras que remetem à ação genocida dos bandeirantes, que arrasaram diversas aldeias indígenas (Figura 4). Segundo o curador, em entrevista ao Guia Negro: plataforma de afrofuturismo, em 5 de agosto de 2020,¹⁴

a projeção no Monumento das Bandeiras foi uma forma de propor um novo imaginário a partir de mitologias e cosmologias indígenas diante de uma obra que tem significado historicista. “Vamos apagar momentaneamente os seus personagens principais da paisagem urbana e ceder espaço para outros protagonistas”.

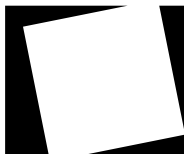
Segundo Hélio, o vídeo propõe o apagamento momentâneo dos personagens da paisagem urbana, para que esse espaço seja ocupado por outros protagonistas, que são os indígenas, mas também a natureza. A intervenção em vídeo apresenta, como uma imaginação possível, outra história para o Brasil. O vídeo começa com uma caravela portuguesa que é naufragada pelas forças da natureza. Dela emergem entidades espirituais e iconografias indígenas, que se animam sobrepondo uma narrativa alternativa nas terras indígenas. Denilson Baniwa apresenta complexas questões sobre a arte e a representatividade, usando tecnologias e espaços simbólicos da arte como ferramenta de resistência.

2022.

13 O projeto do evento “Vozes contra o racismo” teve curadoria de Amarilis Costa, Hélio Menezes, Lígia Rocha e Thamires Cordeiro.

14 Subverter o monumento, símbolo da colonização brasileira e dos bandeirantes, que praticaram genocídio indígena. Disponível em: <https://guianegro.com.br/vozes-contra-o-racismo-ocupa-monumentos-de-sao-paulo/>. Acesso em: 9 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



O Brasil é um país cultural e artisticamente diverso, cujas ancestralidades remetem a várias origens. Na décima tese do *Análítica da colonialidade e da decolonialidade*, Nelson Maldonado-Torres (2018) se refere à condição coletiva da decolonialidade: “A decolonialidade é um projeto coletivo” (p. 49). Nesse sentido, parece importante fechar este curto ensaio trazendo para a cena da história e da crítica contemporânea dois coletivos fundamentais, sendo o primeiro o indígena Mahku, do povo Huni Kuin (Acre), que expôs nas mostras “Encontros Ameríndios” (abril 2020) e “Nakoada” (2022).

Também como decolonial podemos identificar o Coletivo Coletores,¹⁵ que trabalhou com Denilson Baniwa na intervenção no *Monumento às bandeiras* e que nesse ano concorreu ao Prêmio Pipa. Como declaram seus integrantes, o Coletores foi formado em 2008 na periferia da Zona Leste da cidade de São Paulo pelos artistas Toni Baptista e Flávio Camargo, que propõem pensar as cidades como meio e suporte para suas ações, utilizando linguagens visuais e tecnológicas, discutindo temáticas referentes às periferias, o direito à cidade e os apagamentos históricos e culturais.

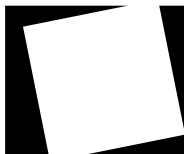
FIG 04:

Denilson Baniwa em
colaboração com o
Coletivo Coletores

Brasil terra indígena, 2020

15 Conferir <https://www.instagram.com/coletivocoletores/>. Acesso em: 5 set.2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências:

CASSINO, João Francisco. O sul global e os desafios pós-coloniais na era digital. In: CASSINO, João Francisco; SILVEIRA; Sergio Amadeu da; SOUZA, Joyce (Org.). *Colonialismo de dados: como opera a trincheira algorítmica na guerra neoliberal*. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

ERRÁZURIZ, Paz. *Los nómades del mar 1991-1995*. Disponível em: <http://www.pazerrazuriz.com>. Acesso em: 14 abr. 2021

ERRÁZURIZ, PAZ. VI. 2020. Disponível em: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2020/03/paz-errazuriz-fotografa-que-registrou-comunidades-marginalizadas-desde-ditadura-chilena.html>. Acesso em: 01 set. 2022

FERREIRA, Helder. James Baldwin. O grande crítico do sonho americano. In *Cult*, abr. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/james-baldwin-o-grande-critico-do-sonho-americano>. Acesso em: 10 set. 2022.

GALINDO, Regina. Website. Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com>. Acesso em: 12 ago. 2022.

GERALDO, Sheila Cabo. Heitor dos Prazeres: a imensa riqueza interna e a instauração da arte. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 54-73, jan. 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8664022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664022>. Acesso em: 10 set. 2022.

GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite. Ensaios sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Vozes, 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

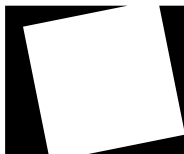
MIGNOLO, Walter; GÓMES, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales* [recurso electrónico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, 2012.

QUIJANO, Aníbal. *Des/colonialidad y bien vivir: un nuevo debate en América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria, 2014.

QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Org. Edgardo Lander. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso. set. 2005. (Colección Sur). Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>. Acesso em: 4 set. 2022.

THE BLACK PANTHER Party's Ten-Point Program. Berkeley: University of California Press.[20-]. Disponível em <https://www.ucpress.edu/blog/25139/the-black-panther-partys-ten-point-program/>. Acesso em: 15 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

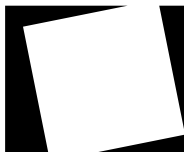
e-ISSN: 2179-8001

SHEILA CABO GERALDO

Professora de Arte Moderna e Contemporânea no Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. É bolsista Produtividade 2 (CNPq) e líder do Grupo de Pesquisa Escrita: Arte, História e Crítica (CNPq). É autora de *Goeldi: modernidade extraviada* (1995) e organizou os livros *Trânsito entre Arte e Política* (2012), *Narrativas, Ficções e Subjetividades* (2012) e *Fronteiras: arte, imagem, história* (2014). Foi editora da revista *Concinnitas*, do Instituto de Artes da UERJ/PPGArtes, entre 2003 e 2011, e presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP, no biênio 2011-2012.

Como citar: Geraldo, S. (2023). Diversidade cultural e identidades coletivas. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137036>



El cine como dispositivo agonista: la promesa política de *La sangre bárbara* (2012) de Jesús Mario Lozano

*Cinema as an agonist device: the political promise of *La sangre bárbara* (2012) by Jesús Mario Lozano*

Laura González-Flores

IIE UNAM, México

ORCID: 0000-0002-0155-9856

Resumo

O presente artigo é uma tentativa de responder às perguntas “Como pensar o cinema político nos dias de hoje?” e “Qual seria a utopia do cinema atualmente?”. Para tanto, proponho uma reflexão sobre o filme *La sangre bárbara* (2012) do cineasta mexicano Jesús Mario Lozano. A obra que aborda a complexa problemática do racismo no México atual, porém também está escrita no mundo da arte, assim constituindo-se em um exemplo da potência política do cinema no mundo de hoje.

Palavras-chaves

Cinema Contemporâneo. Jesús Maria Lozano. Arte e Política.

Abstract

*This article is an attempt to answer the questions “How to think about political cinema these days?” and “What would be the utopia of cinema today?”. In this sense, I propose a reflection on the film *La sangre bárbara* (2012) by the Mexican filmmaker Jesús Mario Lozano. The work that addresses the complex issue of racism in Mexico today, but is also written in the world of art, thus constituting an example of the political power of cinema in today’s world.*

Keywords

Contemporary Cinema. Jesus Maria Lozano. Art and Politics.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



*Ya sé que esa tierra es peligrosa.
Y es que todos somos diferentes,
a veces tenemos la sangre débil
y a veces la sangre fuerte.
Hay que trabajar mucho
para saber dónde está el espíritu.*

Carmen García Rosario en
La sangre bárbara, 2012

*El nuevo cine latinoamericano
es hoy una realidad,
Pero hace veinticinco años era una utopía.
¿Cuál es hoy la nueva utopía?*

Fernando Birri, *Para seguir resistiendo*, 1985

¿Cuál sería la utopía del cine de hoy? Planteada dos décadas después de la publicación de "Cine y subdesarrollo" (1962), un texto seminal del Nuevo Cine Latinoamericano, la pregunta de Fernando Birri continúa vigente.² ¿Cómo pensar el cine político de hoy? ¿Continuaríamos utilizando aquellos términos de dominación, resistencia y descolonización mediante los cuales los cineastas latinoamericanos formularon hace cincuenta años la "estética del hambre" (Glauber Rocha, 1965³), el "cine imperfecto" (Julio García Espinosa, 1969⁴), el "Tercer Cine" (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1969⁵) o el *cine revolucionario* de Jorge Sanjinés (1979⁶)?

Algunas respuestas a las preguntas anteriores las encontramos en *La sangre bárbara* (2011), una película del cineasta mexicano Jesús Mario Lozano. Centrada en la compleja problemática del racismo en el México actual, pero también inscrita en el mundo del arte, la película constituye

2 Birri 1986.

3 Rocha 1965.

4 García Espinosa (1969) 2002: 11-27.

5 Getino y Solanas (1969) 1972: 40-76.

6 Sanjinés, 1979.

FIG 01:

SB01 Detalle, Galería de Castas Mexicanas, Museo de Monterrey, *Still, La sangre bárbara* 05:00

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

un ejemplo de la potencia política del cine de hoy. Como la producción del cine latinoamericano de hace cincuenta años, el de Lozano también da voz a los sujetos indígenas cuyas múltiples opresiones busca visibilizar. Sin embargo, a diferencia del cine anterior, la película no niega su asociación ni con la industria cinematográfica ni con el mundo del arte: su financiamiento surgió de una beca de creación cinematográfica y su producción fue apoyada por tres museos⁷. Por otro lado, su realización dependió de que el cineasta viviera en una comunidad de la Sierra Norte de Puebla, Cuetzalan, por muchos meses antes de empezar a filmar.

El mundo de la representación histórica y artística es justamente el punto de partida de la película, que inicia con varias tomas en el Museo de Historia Mexicana de Monterrey. Una conservadora limpia con un fino pincel y manos enguantadas una de las pinturas de castas de la valiosa colección del museo. Tras ver cómo se traslada cuidadosamente a la Galería de Castas Mexicanas donde se exhibirá con el resto de la colección, la cámara se cierra sobre las figuras pintadas de una pareja de indígenas con su descendencia, sobre los que se lee la inscripción *Indios bárbaros*. Al mismo tiempo, el sonido electroacústico abstracto baja su volumen para hacernos escuchar, como susurros del pasado, voces en lengua indígena mezcladas con otras en español.

La primera secuencia establece el tono de la película y presenta la estrategia cinematográfica de Lozano: el montaje conjuntivo-disyuntivo de imágenes, sonidos, voces y textos diversos. Lozano prescinde de la sincronía convencional entre imagen, acción y voz con la intención de producir confusión respecto de la enunciación y de la comprensión inmediata del sentido. Esa confusión se acrecienta con el uso de voces extra-diegéticas en *off* principalmente en náhuatl pero también en español. La única manera de comprender lo que dicen las voces es leyendo su traducción textual al español en los subtítulos.

Mientras que la mayor parte de las películas reflejan la tensión o fractura de la historia como un elemento de la narración o como un atributo proyectado en las imágenes fílmicas, Lozano desplaza tales cualidades a la *operación perceptual* de su película. Ver *La sangre bárbara* es una tarea ardua porque sus elementos constitutivos —las imágenes, las voces y los textos— se muestran inconexos. La película requiere de un esfuerzo del

7 El largometraje se realizó con el apoyo del Fondo de Promoción al Cine en Nuevo León 2011, CONARTE. Además contó con el apoyo del Estímulo Fiscal a la Creación Artística de Nuevo León 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

espectador para unir y entender las relaciones de sentido producidas por el montaje. Así, solo tras algunas secuencias se vuelve evidente la lógica constructiva de la película, aunque no se capta una unidad narrativa: ésta debe recomponerla el espectador al unir el relato fracturado de Lozano en su mente. El relato está conformado por una diversidad de microhistorias representadas y contadas por muchos protagonistas: 16 personas que desde su perspectiva particular y en su propia lengua, construyen un relato situado en torno a su opresión, sea ésta de raza, género o falta de oportunidades de educación, salud y protección social.

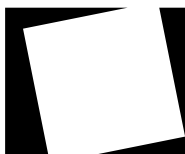
En su retrato del racismo actual, *La sangre bárbara* opta por ir más allá de la *reflexión* mimética (“científico”) del cine documental de denuncia o etnográfico â la Margaret Mead. La película se asume, en cambio, como una operación de mediación que utiliza conscientemente los recursos estéticos cinematográficos. Es un juego de *representaciones*, un tejido de analogías, la primera, aquella entre géneros artísticos (la pintura de castas y el cine etnográfico); la segunda, la que marca dos épocas históricas (la Nueva España colonial y el México contemporáneo); y la tercera, la que refiere a dos sistemas ideológicos de discriminación racista (el sistema colonial de castas y el racismo actual). El desplazamiento entre reproducción y representación es el eje de la película. Lozano no pretende *reflejar* la realidad social, (el registro inicial como testimonio), sino *representar* ésta performativamente mediante recursos de lenguaje cinematográfico. Más que la oposición o el choque (“el montaje de ilusiones” de Eisenstein), la asociación de los pares en el montaje responde a una relación variable conjuntiva-disyuntiva, es decir, una “síntesis disyuntiva”. Es decir que puede unir o separar los dos elementos, o bien expresarlos ambos según una relación (y/o): la imagen y/o el sonido, la lengua indígena y/o la lengua española, los planos fijos y/o los planos subjetivos indirectos, etcétera.

De la tensión derivada del cruce de representaciones se desprende el potencial político de la película como un dispositivo *agonista* en el sentido planteado por Chantal Mouffe.⁸ Más que un cine *antagónico* que surge de la oposición radical entre polos sociales (la enemistad explícita del “cine-guerrilla” de los años setenta respecto de la “realidad” neocolonial e imperialista de Latinoamérica),⁹ el filme *agonista* de Lozano vuelve evidente la realidad social como una constelación inestable de

8 Mouffe 2013: 9-11.

9 Para un análisis suscitó del Nuevo Cine Latinoamericano, ver Chanan 2010: 149.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

“adversarios”: Dispositivo fluido, con un equilibrio metaestable —siempre en negociación, nunca resuelto ni unificado bajo una “ley”— *La sangre bárbara* manifiesta la asimetría y diferencia de los adversarios. En ese sentido, su representación de lo social no refleja el orden catalográfico del sistema de castas, sino la complejidad caleidoscópica de la “paradoja democrática” social descrita por Mouffe.¹⁰

Catálogo o mosaico

Surgida la pintura de castas en el siglo XVII de la necesidad del gobierno borbónico de controlar visualmente una población colonial de creciente mestizaje entre europeos, nativos indígenas y esclavos africanos, para el siglo XVIII adquiere un nuevo impulso en razón del racionalismo ilustrado. En suma, un perfecto ejemplo del “reparto de lo sensible”¹¹ en la cultura colonial mexicana, en la que la calificación de “bárbaros” – impuros – evidentemente recaía en los indígenas.

Es contra ese imaginario pictórico de castas subyacente a la ideología racial contemporánea que Lozano construye su película. Como las pinturas de castas, ésta está construida como un catálogo de figuras. Pero en el caso de Lozano, el mosaico lo forman personas reales, de extracción indígena, de la comunidad de Cuetzalan en la Sierra Norte de Puebla: mujeres, hombres y niños auténticos que se presentan como sujetos reconocibles, con su nombre real.

Dos referencias a la pintura colonial sirven para “enmarcar” el catálogo fílmico que Lozano hace de los habitantes de Cuetzalan: al inicio de la película, el conjunto de cuadros de la Galería de Castas Mexicanas del Museo de Monterrey, y al final de ésta, el Biombo de la Conquista del Museo Franz Mayer en la Ciudad de México. Mientras que las primeras pinturas sirven para introducir el tema del racismo, el biombo resume, mediante sus sangrientas escenas de la guerra de Conquista, la violencia real mediante la cual ambas partes se enfrentaron y que derivó en una sociedad colonial a la que la parte indígena quedó sometida. Entre ambas secuencias de inicio y cierre de la película en las que la cámara recorre los cuadros para revelar el detalle de sus escenas, Lozano introduce el cuerpo central de su película correspondiente a su retrato filmado de los habitantes de Cuetzalan. Ese retrato de conjunto lo logra Lozano



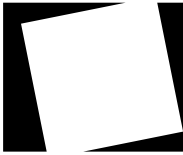
FIG 02:

SB02 Galería de Castas Mexicanas, Museo de Monterrey, *Still, La sangre bárbara* 05:53

10 Mouffe, 2000.

11 Rancière, 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

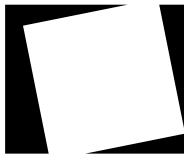
e-ISSN: 2179-8001

intercalando secuencias relativas a diferentes protagonistas, cada una con una duración similar, dos o tres minutos. De modo similar a como vemos las pinturas de castas en la galería, una a una, la película de Lozano nos presenta “cuadros” fílmicos, pero en el tiempo.

Como los indígenas pintados en el cuadro de castas, los protagonistas de *La sangre bárbara* están considerados en la estructura social mexicano como esos “otros” que viven en los bordes del sistema social nacional mexicano. En tanto hablan otra lengua que la oficial y continúan manteniendo sus costumbres y vestidos diferentes, prácticamente se consideran ajenos en una sociedad post-racista “mestiza¹²”. La diferencia de la película respecto de la tradición pictórica es la intención de la representación del “otro” indígena: mientras que la pintura de castas buscaba inscribir visiblemente el lugar que ocupaban las distintas categorías de “bárbaros” en la sociedad colonial novohispana, lo que pretende la película de Lozano es revelar lo subyacente a lo visible: aquello que oculta el discurso normalizado de las “culturas originarias” sobre las que, por un lado se proyecta el *arché* de la nacionalidad (los indígenas, campesinos o proletarios del muralismo como asiento de la identidad nacional) y por otro lado, se continúa ejerciendo sobre ellas la discriminación y opresión pos-racista. De modo paradójico, el género, la edad, la educación, las creencias religiosas y los hábitos del vestido pueden idealizarse en una ideología pos-racial que convierte poblaciones como Cuetzalan en “pueblos mágicos” —en otras palabras, en metas turísticas—, mientras los mismos criterios funcionan como elementos para mantener la diferencia discriminatoria.

La película de Lozano vuelve visibles diversas formas de exclusión y diferencia social a través de los relatos de vida de muchos “protagonistas” que posan ante la cámara y, por otro lado, cuentan sus historias. ¿Muchos protagonistas? ¿Muchas historias? El hecho de que *La sangre bárbara* incorpore tantos protagonistas como historias implica que no haya ningún protagonista y ninguna historia principal: en el montaje de Lozano todo resulta igualmente importante. Así, la película acaba funcionando como un mosaico formado por muchas personalidades y muchos oficios. Si la galería del museo sirve como un catálogo de castas, *La sangre bárbara* es un archivo de casos sintomáticos en el que el sistema pos-racista se manifiesta de distinta manera, marcando las vidas de 16 personas concretas, 10 hombres y 6 mujeres que habitan en esa comunidad en el presente y que se presentan con su nombre y oficio real:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Adán Domínguez Álvarez Asistente de cocina	Andrés Pérez Ramos Tejedor	Angelina Juárez Martínez Vendedora de mercado	Beatriz Islas Manzano Tejedora
Carmen García Rosario Curandera	Clara Fuentes Esteban Alumna de secundaria y reina de la fiesta	Hermilo Diego Mendoza Juez indígena	José Filiberto Morales Campesino
Juan López García Campesino	Juana Antonia García Cocinera	Luis Félix Aguilar Juez indígena	Martín Sala García Maestro
Pedro Martín García Artesano	Rufina Villa Hernández Administradora de hotel	Salvador García Islas Albañil	Urbano Vazquez Toral Artesano



FIG 03:
SB03 Catálogo de
protagonistas en los
créditos, *Still, La sangre
bárbara*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Como se ha hecho anteriormente en el cine de intención documental —el cine-ojo, el cine etnográfico, el *cine-verité*, el cine participativo¹³— Lozano invitó a personas de la comunidad a dejarse filmar, actuando como sí mismos, sin entrenamiento profesional. Son “actores sociales¹⁴” conscientes de la cámara, abiertos a la socialización de su vida personal. Antes de empezar la filmación, que duró un año, Lozano convivió con ellos y con la comunidad a lo largo de tres años. En ese periodo conoció a profundidad la dinámica de la comunidad y se ganó su confianza. Además de los individuos anteriormente citados, la película también incluye la participación de dos colectivos: uno, las cincuenta socias del Hotel Taselotzin, un proyecto comunitario activo y próspero, y dos, el grupo de danza “Los negritos” de San Miguel Tzinacapan, un colectivo con una importante participación en las fiestas locales.

Lo que todos los protagonistas de *La sangre bárbara* comparten es un mismo escenario social. Enclavada en la sierra, Cuetzalan es una localidad caracterizada por una doble condición liminal, geográfica y social. Situada geográficamente *entre* los actuales estados de Puebla y Veracruz, Cuetzalan cuenta con una población mayoritariamente indígena que oscila entre las etnias nahua y totonaca. Incluida por la Secretaría de Turismo en el listado de “pueblos mágicos” desde 2002 por ser una localidad que ha logrado mantener su lengua, arquitectura, gastronomía, vestido y costumbres como valores culturales intangibles¹⁵, Cuetzalan escapa en su configuración social a todo intento de descripción sintética o simplificadora: su riqueza histórica y cultural sólo puede reflejarse desde la pluralidad social y cultural.

Atento a ésta, Lozano construye su película como una matriz visual y sonora en la que cada protagonista va inscribiéndose como una coordenada que no es estable: cada persona, cada historia de la película funcionan como ventanas diferentes a una realidad fluctuante atravesada por múltiples vectores étnicos, lingüísticos, educativos, de creencias y de género. A veces a través del relato de la historia personal, del trabajo, de los problemas sociales o de la crítica de la experiencia compartida, los hombres y mujeres participantes en la película adquieren en ésta una subjetividad determinada. Por vía del relato —más que por el registro fílmico que los capta realizando actividades cotidianas en la casa, el

13 Aufderheide 2007:

14 Nichols 2016, 157.

15 <http://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

campo o el pueblo— se construyen a sí mismos como agentes en esa matriz social.

La película funciona como un retrato social fracturado: un mosaico de subjetividades y de relaciones transubjetivas imbricadas en una pluralidad de relatos. Al elegir una forma cinematográfica que no responde a la *economía* de atención un relato convencional, la película demanda un esfuerzo inusual por parte de la persona espectadora, que debe situarse ante la problemática que tiene delante también construyéndose subjetivamente ella misma.

La síntesis disyuntiva

La sangre bárbara no sólo representa la realidad social como un mosaico heterogéneo: también su retrato de los individuos los muestra fragmentados, escindidos. Como hemos sugerido antes, la escisión la logra Lozano mediante un tipo de montaje que Alain Badiou caracteriza para el cine como de “conjunciones disyuntivas¹⁶” y que en el caso de *La sangre bárbara* se corresponden con las siguientes oposiciones:

imagen / sonido

acción / discurso

lengua / traducción

indígena / macehual

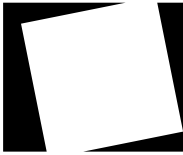
Lo propio / lo extraño

plano objetivo / plano subjetivo indirecto

antropología / psicología

Mediante la contraposición variable de los anteriores elementos en el montaje, Lozano logra una representación compleja y contradictoria de cada sujeto indígena. En lugar de construir una identidad estable para cada retratado mediante la sincronía de los elementos fílmicos, Lozano utiliza su dislocación intencional para sugerir la tensión inherente a cada sujeto. La más evidente e importante disyunción del montaje es la de imagen y sonido, que corresponde a la oposición de acción y voz reflexiva de los personajes.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

La imagen corresponde a acciones mudas. La cámara sigue a las personas en su vida cotidiana, realizando actividades habituales como caminar, comer, tejer, limpiar el campo, hacer de juez o de curandera, trabajar en la escuela. La actuación de los personajes frente a cámara es sólo acción en el medio cotidiano (en la escena): ante la cámara los sujetos nunca hablan, sólo se mueven, actuando su misma vida conscientes de quedar registrados en la cámara.

Esta imagen-acción es un primer nivel de agencia de las personas que participan en la película. Lozano los registra utilizando dos tipos de planos: uno primero, abierto y general, con la cámara fija que corresponde al registro observacional “objetivo” y aparentemente sin mediación de la forma documental. Y otro segundo plano —o varios— en que la cámara a mano libre se acerca al sujeto mediante algún plano subjetivo indirecto.¹⁷ A veces de frente, a veces desde atrás, mediante una toma por encima del hombre, la cámara nos hace sentir en el mismo espacio del personaje.



Al oscilar tajantemente entre planos —el objetivo y el subjetivo— el cineasta no sólo produce un efecto de *zoom in* por medio del corte directo, sino que también cambia la intención de la imagen de lo etnográfico a lo psicológico. Lo etnográfico se asocia a los planos enteros o medios con la cámara fija: el encuadre fijo se activa cuando el personaje se mueve.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Lo psicológico se asocia a la toma subjetiva indirecta: planos medios o en *close up* generalmente con cámara en mano, a veces de frente o desde atrás, sorteando objetos o planos sobre el hombro del personaje. El corte directo del plano objetivo al subjetivo indirecto produce el efecto de una cámara/espectador lanzándose hacia el otro:¹⁸ es la cámara semisubjetiva que no está fuera del espacio de los personajes sino con ellos, moviéndose en su mismo espacio.¹⁹ Como dirá Pasolini, este desplazamiento produce un desdoblamiento del personaje como pura conciencia cinematográfica.

El anterior juego entre planos permite a Lozano distanciar su película del tono observacional de la forma documental²⁰ y de la perspectiva científica de la antropología visual y, en cambio, acercarse a una subjetividad corporal, a una "cámara que siente"²¹. No niega el valor del registro testimonial, pero lo carga de afecto al contraponerlo con planos subjetivos que remiten a la presencia del cuerpo.

Las imágenes-acción generalmente mantienen el sonido diegético a fin de conservar su efecto de realidad. Sin embargo, el elemento de sonido más importante es la voz en off que Lozano superpone a las imágenes-acción y que resultan fundamentales a nuestra manera de percibir las. No refieren la acción diéctica de las imágenes ni buscan explicarlas, como en *voice over* del cine antropológico, asociado con el discurso científico y con un observador omnisciente. La voz es la de la persona en pantalla, y su relato, el de una experiencia personal que ha afectado su vida: la compra de su terreno, el asesinato de su hermano, la lectura de la poesía de amor, la formulación de un deseo, el encuentro de la vocación de curandera, la suerte de ganar la plaza de maestro, la competencia desigual que implicaría para la venta del pollo la entrada de Walmart, el valor de negar el permiso a Televisa.

Dislocadas del desfile de las imágenes-acción, los relatos de las voces en off funcionan como críticas autorreflexivas de las personas hacia sí mismas. Sirven como un yo que se construye en relación con la escucha, como en el psicoanálisis, pero también como reacción y proyección a la imagen filmada de sí mismos por Lozano. Esas voces en off, íntimas y

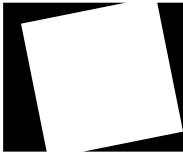
18 Paranagua 2003, 198.

19 Deleuze 1983: 111.

20 Nichols 2010: 31.

21 Deleuze 2014, 113.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

personales, también desempeñan el papel de una racionalidad indígena que ordena el discurso según una lógica diferente.

Con una aproximación más parecida al psicoanálisis que a la entrevista, el cineasta observa, pero, principalmente, escucha. Al filmar sigue un guión abierto a las acciones y gestos imprevistos de sus retratados, así como al registro de acciones espontáneas. Es después, al seleccionar y montar el material grabado, cuando el cineasta elige y edita los planos relevantes y aparece un orden, una secuencia y un ritmo en los relatos. La lógica temporal del montaje no es progresiva porque imita al relato. Va y regresa, según un tiempo fílmico de un presente circular —de repetición y diferencia— que emula el tiempo cíclico y ritual de una cosmovisión indígena todavía apegada al ciclo de la naturaleza, de la siembra.

Esta capacidad de autorreflexión y rectificación de la imagen social por parte de los retratados constituye una segunda posibilidad de agencia: la capacidad de reconfigurar su subjetividad a través de un discurso reflexivo que después se vuelve público a través del cine. Cada sujeto se representa, así, como dos personas: como un sujeto social que ejecuta un papel público en la sociedad (la imagen fílmica como *persona* social) y como un yo individual, íntimo y reflexivo, capaz de revelar sus fracturas, deseos y opresiones mediante el discurso.

Si la proyección de la voz en *off* —el relato íntimo— sobre la imagen-acción tiene el poder de dislocarla, la diferencia en la lengua del habla incrementa aún más la distinción de los sujetos indígenas. La película se convierte en un dispositivo que reproduce nuestra falta de comprensión del mundo indígena al volvernos conscientes de que *no entendemos* lo que se dice porque generalmente está en náhuatl. Así, mientras oímos el melodioso y rítmico sonido en náhuatl —la lengua originaria *mexica*, el “mexicano”— caemos en cuenta de que se han invertido los términos del poder, porque en este filme nosotros somos los “otros”, los extranjeros: la casta de espectadores u observadores, los turistas, antropólogos o cineastas. En suma, somos los invasores blancos que filmamos.

Trama de litigios

Hasta ahora hemos descrito cómo la construcción formal de la película la transforma en un dispositivo que hace aparecer lo político y cómo éste se manifiesta más cómo un conflicto agonista que antagónico: más que como relación dicotómica de enemistad, como en Carl Schmitt o en el Nuevo Cine Latinoamericano, la política se expresa en *La*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

sangre bárbara como el cruce plural de los adversarios. Tal cruce se construye en varios niveles: sensorialmente, en la *adversidad* de imagen, sonido y texto, elementos que se presentan divididos y que implican un esfuerzo de atención; y, discursivamente, en la elaboración de las múltiples adversidades sociales, económicas y políticas que afectan a los protagonistas y que encuentran una expresión en sus microrrelatos. El daño —el litigio en el sentido de Rancière— no es uno sino muchos: cada protagonista refiere a distintas formas en las que el post-racismo y la desigualdad afectan su vida.

Construida mediante el cruce heterogéneo de elementos y significados, la película de Lozano sugiere el tejido —el texto— como metáfora de la estructura de lo social. Y es que, en el nivel sensorial, la película la percibimos más como un campo estético textural que como un discurso lineal. La trama de Lozano sugiere la forma de un tejido deshilado de registros visuales y sonoros, algunos de cuyos hilos narrativos quedan sueltos de modo natural, su sentido tan abierto como conflictivo. Al integrar la trama, Lozano resalta algunos elementos alegóricos que significan lo indígena como diferendo y que se asocian con las posiciones relativas de sus protagonistas indígenas en relación con cuestiones culturales claves como la naturaleza, el vestido, la lengua, la ley, la educación, el mercado.



IMAGEN SB06:

Carmen García Rosario, curandera,
en *La sangre bárbara* 31:25

AUDIO:

Ya sé que esa tierra es peligrosa. Y es que todos somos diferentes, a veces tenemos la sangre débil y a veces la sangre fuerte [...] Hay que trabajar mucho para saber dónde está el espíritu. Los que somos débiles de sangre, rapidito, con algo ya se espanta uno. Y los que no, pues no se espantan.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Si para la curandera los males y los bienes vienen de la tierra, otro protagonista describe su posición de extrema minusvalía social al asociar su propio nacimiento al de un animal en la tierra.

IMÁGENES SB07 y SB08:

Andrés Pérez Ramos, Tejedor en *La sangre bárbara* 45:00 - 47:00



AUDIO:

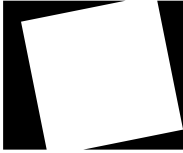
Pues les cuento que yo nací en el camino. No tengo casa ni donde dormir porque nací en el camino. Mi mamá iba caminando todavía, según ella lo que me cuenta. Antes no había carros, no había buena carretera. Según ella iba al hospital todavía pero no llegó y ahí me tuvo a la orilla del camino. Bueno, en una casa ajena, pero ahí salí yo. Y ahí no llegó al hospital regresó. Ya nada más me trajo así, que no la vio ni la partera, ni en un hospital, ningún doctor, así me trajo. Y bueno, quien me cortó el cordón fue un señor que era carnicero. No fue ni partera ni doctor ni nada. Es el que agarraba su cuchillo para matar puercos.



AUDIO:

A mi gustaría pero me falta tiempo es sacar las cosas antiguas ahorita. Mi abuela que les digo que ya no vive, a ella realmente nunca le vi un huipil de las antiguas que ellas hacían. Y hasta ahorita le digo a mi mamá, me arrepiento de no haberle preguntado como lo hacían. Ya casi nadie de las señoras que están donde yo vivo, nadie lo sabe hacer.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

La crudeza del relato se transforma cuando el mismo sujeto habla del valor de sí mismo como depositario aún viviente de las tradiciones de tejido indígenas, cuya pervivencia ve amenazadas. El conflicto agonista implícito en el uso de la indumentaria tradicional indígena también se manifiesta en el discurso antitético de mayores y jóvenes:

IMAGEN SB09:

Angelína Juárez Martínez, vendedora del mercado en *La sangre bárbara* 54:00

AUDIO:



Les da pena hablarle al abuelo, quién sabe por qué. A mi me gustaría que aprendieran, pero ellos no son sus ideas. Igual más adelantito porque sí tiene sus beneficios. De hecho mi suegro se viste así de blanco, como sea, tradicional y estos niños cuando lo ven: es tu abuelito, no no es mi abuelito. Ay, pues déjalos, ellos saben, ¿no? Pero si es vergonzoso que hagan eso los niños, no deben de avergonzarse de su abuelito.

IMAGEN SB10:

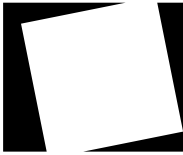
José Filiberto Morales, artesano en *La sangre bárbara* 54:42

AUDIO EN NÁHUATL:



Pues nosotros pensamos que los niños todos ya están cambiando, ya todos visten como la gente de la ciudad, ya no quieren vestir como yo, mis nietos ya no quieren vestir así, porque van a la escuela y les piden uniformes y zapatos, que vayan presentables, que vayan bañados y bien peinados, sólo así los reciben en la escuela. Pero si van con la ropa tradicional, no los reciben, no los quieren.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

En tanto expresa el diferendo entre dos concepciones del ejercicio de la justicia, el discurso del juez indígena resulta muy explícito respecto de la problemática convivencia del orden legal nacional y del orden comunitario:

IMAGEN SB11:

Hermilo Diego Mendoza, juez indígena en *La sangre bárbara* 18:25

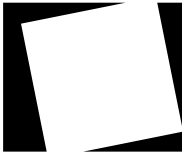
AUDIO:



En mayo de 2009 tomo el cargo de juez de este juzgado. A veces también se siente los cambios de la administración del Municipio, pues siente uno los golpes, que a veces no lo toman en cuenta, es más cuando comenzamos como que lo tomaban como "es un juzgado de indígenas", que aquí colgamos a la gente, que amarramos, martirizamos y todo eso. Como es un juzgado indígena no crea que nos pagan un salario mínimo. Es una gratificación por lo mismo, por ser indígenas. Es como cuando decían antes las mujeres no tenían el mismo sueldo que un hombre.

Como elemento fundamental del ascenso y movilidad social, la educación es un frente central del diferendo entre la sociedad mestiza y la indígena. Muchos de los protagonistas aluden al problema educativo desde sus puntos particulares de vista:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



IMAGEN SB12:

Martín Xala García, maestro de primaria en *La sangre bárbara* 22:23

AUDIO:

No hemos tenido una escuela de calidad en primera porque aquí no contamos con suficientes recursos como para competir, ¿no? También nos quieren aplicar exámenes de otros países y entonces nosotros hemos salido bajos a veces, ¿no? Un niño de la ciudad le vamos aplicar un examen de competencia como de ciudad, y cómo acá, si no tiene computadora ni televisión... y un niño de la ciudad, pues más avanzadito.

En muchos de los discursos se imbrían las opresiones relativas a las oportunidades de educación y a la discriminación de género. Mientras que las imágenes presentan una imagen naturalizada de la mujer indígena como fuente del cuidado, la protagonista refiere a la ausencia social de éste en su vida, reproducida por su propia familia:



IMAGENES SB13 y SB14:

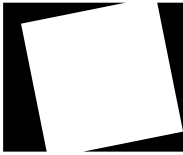
Niñas en la escuela primaria de Cuetzalan. Voz: Juana Antonia García, tejedora, en *La sangre bárbara* 23:00-24:50

AUDIO EN NÁHUATL:

Ahora veo que las niñas viven más libremente, no como cuando yo nací que no podíamos salir. Yo nunca fui a la escuela porque a mi nunca me permitieron estudiar, me decían, porque soy mujer pues que no necesita estudios, en cambio los hombres sí. Así mis hermanos sí estudiaron. Yo sólo me dedicaba a la cocina y solo a la cocina y no me dejaron estudiar porque no era importante que yo me superara.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

En su orden narrativo, la película presenta primero las historias relativas a los sujetos individuales, a quienes nos va presentando, para incluir, hacia el final del filme, las historias que refieren a la acción transubjetiva de sujetos colectivos. Es en estas historias donde se perfila, justamente en razón de su cualidad comunitaria, el potencial político de la acción. En ambos casos, el de los danzantes “negritos” de San Miguel Tzinacapan y el de las cincuenta mujeres socias del Hotel Taselotzin, es cuando los colectivos asumen públicamente su posición adversa y enuncian un ¡no! común cuando la resistencia manifiesta su efecto positivo en la colectividad. En los dos casos descritos en la película, la comunidad de Cuetzalan pudo bloquear, al menos por un tiempo, el ingreso de grandes empresas nacionales e internacionales, Televisa y Walmart:



IMAGEN SB15:

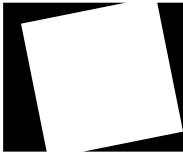
Grupo de danzantes “Los negritos” ensayando en *La sangre bárbara* 40:36

AUDIO (MÚSICA TRADICIONAL):

Yo supe de la llegada de Televisa, pero nunca pensé que se llegara a tanto. (...) Al principio fueron los grupos de danza que intervinieron ahí, los caporales, los tenientes. Porque dijeron ¿cómo es que nos van a grabar y ni nos han preguntado ni nos han pedido permiso? No han hablado con nosotros. De ahí donde fue el problema muchísimo más grande fue porque querían grabar el momento donde cambian de vestimenta al santo patrón, San Miguel Arcángel. Fue donde el pueblo ya explotó y dijo ¡no! ¡No!

[...] Y fue ahí donde el pueblo se impuso y dijo ¡no! O se van, o se van. No se si sea cierto que el presidente ya había pactado con ellos y ellos ya venían a la segura. Pero el presidente nunca los lo mencionó. Y llegaron con la sorpresa de que nada más no. Y esa misma noche se fueron. Agarraron sus chivas y se fueron.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

La historia explica bien cómo la lógica extractiva neoliberal y neocolonial posracista también se extiende a los bienes culturales indígenas. En el caso de Walmart, los habitantes de Cuetzalan tienen muy claro que, de instalarse ahí la empresa, cambiarían las formas de producción y distribución regionales que ancestralmente se han vinculado con el mercado local:



IMAGEN SB16:

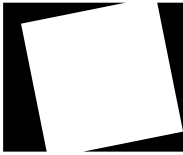
Vocera del colectivo de mujeres del Hotel Taselotzin en *La sangre bárbara* 52:21

AUDIO:

A través de nuestro mismo hotel vamos fortaleciendo la economía local, entonces esa es la forma en la que nosotros nos apoyamos como comunidades, como organizaciones, como grupos, porque no queremos que aquí nos traigan un Walmart, no queremos que nos traigan una tienda de un rico quizás de otro país que venga a explotar a nuestra gente, nuestra comunidad. (...) Y pues dijimos no. Creímos que era un peligro porque también podría empezarse a perder ese tipo de mercado. Iba a perder más nuestra gente del campo.

Un plano en el que se muestra una bandera mexicana raída, ya sin sus colores verde y rojo —la nacionalidad como harapo— marca el cierre de la película, en el que Lozano representa la experiencia de la comunidad de modo abierto y indeterminado, agonista. La metáfora textil de la bandera raída se contrapone a una secuencia en la que los bailantes ejecutan un baile con listones, alrededor del palo. Los danzantes ejecutan la danza girando en sentidos opuestos. Cada paso, cada vuelta de los danzantes que se oponen unos a otros trenzando los hilos, recubre el palo con un tejido de colores. Conforme van dando vueltas la música va siendo sustituida por voce entrecortadas en náhuatl y español, su sentido apenas distinguible.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Mientras las voces siguen, la imagen se funde para dejar ver las imágenes violentísimas del Biombo de la Conquista. De vuelta al mundo del arte, Lozano nos regresa al mundo de las representaciones, al de la conversión de los valores ideológicos en valores sensibles. De manera consecuente al montaje de toda la película, en este plano el sonido acaba resultando contradictorio con la imagen: antes del fundido a negro del final, Lozano nos deja oír un poema cantado en náhuatl:



IMAGENES SB17 y SB18:

Danza del palo florido en *La sangre bárbara* 01:02:00

Bandera de la escuela primaria de Cuetzalan en *La sangre bárbara* 01:15:00



AUDIO: (CANTO EN NÁHUATL)

*Acepta esta flor, ponla en tu corazón.
Porque yo te amo con todo mi corazón*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

La utopía: la sangre “fuerte”

*The arabesque is crossed with barren lines,
The single parts are tangled and at strife,
And the enigma of the snared remains
Until, one night, the fabric leaps to life.*
Stefan George, *El tapiz de la vida*, 1898

He ahí la potencia política de la película de Lozano: en su subversión del montaje, cuya “síntesis disyuntiva” constituye un retrato agonista de la comunidad indígena de Cuetzalan como un tejido deshilado.

Al representar la experiencia indígena mediante nudos antitéticos, Lozano elude victimizar, folclorizar o idealizar al indígena. Sus sujetos indígenas no son las figuras sublimadas o sacrificadas de la pintura nacionalista y tampoco los héroes armados de la guerrilla contra el imperialismo, como los representarían Sanjinés y Soria en su película *Revolución* (1963)²². Son personas que eligen cómo representarse y que adquieren por mediación del cine una voz pública de efectos políticos. No han emprendido revoluciones ni guerrillas, pero como comunidad auto-organizada, sí han ganado batallas extraordinarias en la protección de su economía local, de su entorno natural y de la integridad de su cultura,

Como en *El tapiz* de Stefan George, las representaciones formadas por el cruce de hilos narrativos y de imágenes adquieren *otra* vida en *La sangre bárbara*: una forma alterna de percepción, subjetivación y acción de la experiencia indígena contemporánea. Manifiestamente diferente de la visión asimilacionista del posracismo y de la descripción estabilizadora del “otro” del sistema de castas o de la visión antropológica, *La sangre bárbara* hace aparecer, por vía performativa, el diferendo. Lejos también del activismo antagónico y revolucionario del Nuevo Cine Latinoamericano, el filme de Lozano funciona como un dispositivo agonista en tanto representa la experiencia indígena como un complejo, indeterminado, e incluso paradójico cruce de prácticas, valores y subjetividades.

Es en la dislocación del montaje, en el intersticio producido por Lozano, donde yace justamente la posibilidad de agencia política de las personas participantes en el filme: en su capacidad de decidir cómo (re)

22 *Revolución* (Bolivia, 1964, 10 min). 16 mm. Dirección: Jorge Sanjinés y Oscar Soria.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

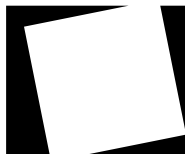
Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

presentarse a sí mismas y cómo imaginar nuevos mundos utilizando la mediación performativa del cine. El efecto político se produce como la capacidad potencial de socavar la consistencia de las representaciones hegemónicas: aquellas que en el semicapitalismo —y desde un sensorio biopolítico— modelan nuestros modos de sentir, de pensar y de actuar.

En sus *Diarios filosóficos*, Hannah Arendt anotaba cómo el político descrito por Platón actuaba como un tejedor. Ése sería justamente el papel que Jesús Mario Lozano representa en *La sangre bárbara*: el responsable de tejer ese *vivir-entre-otros* siempre diferentes que Arendt identificaba con lo político como un hacer textil.²³

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

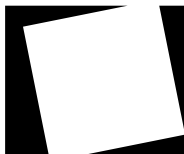
e-ISSN: 2179-8001

LAURA GONZÁLEZ FLORES

Pesquisadora no Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde 1986 dedica-se à reflexão sobre fotografia, à docência, à crítica e à teoria da fotografia em instituições nos Estados Unidos, México e Espanha. Entre outras publicações, é autora do livro *Fotografía e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Editora Martins Fontes, 2011.

Como citar: González-Flores, L. (2023). El cine como dispositivo agonista: la promesa política de *La sangre bárbara* (2012) de Jesús Mario Lozano. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137037>



A fotografia como dispositivo para discutir identidades invisibilizadas: Rosana Paulino¹

*Photography as a device to discuss invisibilized identities:
Rosana Paulino*

Niura A. Legramante Ribeiro

Instituto de Artes da UFRGS

ORCID: 0000-0003-2142-6142

¹
Este artigo foi revisado e ampliado a partir do texto “Restituer des appartenances sociales d’humanités silencées: Rosana Paulino”, apresentado no *Colloque International Les Effacements de la Mémoire dans l’art #2*, realizado em Amiens, França e apresentado de forma online, de 22 a 24 de março de 2022.

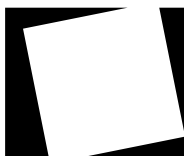
Resumo

Se a memória é uma proteção contra o desaparecimento na concepção de Andreas Huyssen, debater sobre humanidades negadas é uma forma de fazer justiça social a quem tem seus direitos usurpados. Discutir sobre as ideologias de opressão configuradas pela invisibilidade histórica de mulheres negras e sobre como resistir a isso é um dos propósitos tratados nas obras da artista brasileira Rosana Paulino. Com trabalhos como *Bastidores*, *A Parede da Memória*, *Assentamento*, *Geometria Brasileira chega ao Paraíso Tropical*, *Série Paraíso Tropical* e *História Natural*, elaborados a partir de fotografias de corpos negros e da relação entre a arte, a ciência e a história da escravidão, Paulino luta contra os preconceitos, o poder e a coerção – elementos que marcaram o legado da escravidão. É preciso quebrar a violência de uma realidade excludente e desumanizada que, infelizmente, ainda se perpetua, e dar voz àquelas que continuam sendo silenciadas e têm seus pertencimentos sociais negados por parte da sociedade patriarcal, segundo alerta Djamilia Ribeiro.

Palavras-chaves

Rosana Paulino. Fotografia. Identidades. Memória. Pertencimentos Sociais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Abstract

If memory is a protection against disappearance in Andreas Huyssen's conception, debating denied humanities is a way of doing social justice to those who have their rights usurped. Discussing the ideologies of oppression configured by the historical invisibility of black women and how to resist this is one of the purposes addressed in the works of Brazilian artist Rosana Paulino. With works such as Bastidores, A Parede da Memória, Assentamento, Geometria Brasileira chega ao Paraíso Tropical, Série Paraíso Tropical e História Natural, created from photographs of black bodies and the relationship between art, science and the history of slavery, Paulino fights against prejudice, power and coercion – elements that marked the legacy of slavery. It is necessary to break the violence of an excluding and dehumanized reality that, unfortunately, is still perpetuated, and give voice to those who continue to be silenced and have their social belonging denied by part of the patriarchal society, according to Djamila Ribeiro.

Keywords

Rosana Paulino. Photography. Identities; Memory. Social Belongings.

Uma sociedade sem memória é um anátema.

Huyssen (2014, p.157)

A história da arte deve se abrir para discursos contra-hegemônicos trazendo outras lentes para valorizar obras que trabalham nessa direção, com vieses críticos contra desigualdades e discriminações, combatendo o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e todos tipos de violências que se instalam na sociedade. Sendo “a memória um esquecimento escondido, uma proteção contra o esquecimento”, como lembra Andreas Huyssen (2000, p. 18), há que se trabalhar para reavivar memórias silenciadas que foram sabotadas por interesses econômicos, sociais, culturais e políticos na história da escravidão no Brasil. Ao longo da história brasileira não bastou a assinatura da Lei Áurea, em 13 de abril de 1888, para extinguir o tratamento racista da sociedade, pois pode-se detectar ainda situações cotidianas de discriminações.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

O que se pode fazer para restituir os pertencimentos sociais e dar voz a quem teve ou tem cerceadas suas identidades? Lutar contra as amnésias sociais por meio da arte tem sido o eixo principal da poética da artista paulistana Rosana Paulino (1967)². A sua prática memorialista na arte conta com uma aliada, que é a utilização da fotografia apropriada a partir de duas fontes: de seus arquivos pessoais, mobilizando os seus afetos de família e de fotografias históricas que descendem de viés ideológico, calcadas nas experiências forenses que tinham por objetivo criar uma pseudociência. A relação da Wartista com a fotografia começa ainda na infância conforme ela própria conta, ao lembrar que gostava de brincar com uma caixa de fotografias de seus pais. A fotografia como memória crítica ganha potência no trabalho da artista.

Os estúdios fotográficos na segunda metade do século XIX elaboraram repertórios iconográficos para corpos de homens e de mulheres negras. Entre os motivos das imagens estavam: o interesse em comercializar tais fotografias como *souvenirs* do exótico; a representação da mulher negra junto a crianças de família branca; e os estudos pseudocientíficos para normatizar a superioridade da etnia branca – para esta investigação, criou-se a tipologia forense da pose de frente, de costas e de perfil, em geral, de corpos nus. Tal iconografia interessou a Paulino, que vem utilizando fotografias como um dos elementos constituintes de suas obras, porém como denúncia do passado escravagista e opressor. Algumas imagens são utilizadas para valorizar as suas ancestralidades e para problematizar o tratamento que mulheres negras recebem na sociedade.

Na década de 1990 a artista protagonizou o debate sobre questões de raça e de gênero, pois além de enfrentar preconceitos por ser uma mulher negra, não via a cultura negra representada na arte. Paulino afirma: “olhava para a arte no Brasil e perguntava onde estão os negros, onde está a cultura negra, onde estão as mulheres negras na sociedade brasileira? Eu ia nos museus e não me via representada ali”³

2 Cursou Artes Plásticas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) entre 1991 e 1995, período em que também se dedicou à gravura no ateliê de restauro do Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP) e na oficina de gravura do Museu Lasar Segall; doutora em Artes Visuais pela ECA/USP em 2011; fez uma especialização em gravura no *London Print Studio*, em Londres, em 1998; fez residência artística no Tamarind Institute da University of New Mexico, Estados Unidos (EUA), em 2012; foi bolsista no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller, na Itália, em 2014. Participa da Bienal de Veneza de 2022.

3 PAULINO, Rosana. Série Cada Voz, Youtube, 2019. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=bfvxqWMfG7Q>> Acesso em: 28 set. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Para a obra *Bastidores* (1997) (Figura 1), Paulino imprime fotografias, sobre tecidos montados em bastidores, de seis rostos de mulheres negras e costura com linha preta sobre os olhos, as bocas, os pescoços e as gargantas das figuras. Desta forma, lembra o quanto, ao longo da história, as mulheres tiveram seus olhares ofuscados e suas vozes silenciadas. Ao ver a boca costurada, não se pode deixar de lembrar da *Máscara de Flandres* utilizada nos escravizados. Tal procedimento realizado pela artista resulta em um emaranhado de linhas que cria significativos volumes sobre partes dos corpos. A artista afirma que sempre lhe tocaram as questões referentes a sua condição de mulher negra:

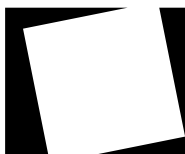
olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. (...) O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. (PAULINO) ⁴



FIG 01:
Sem Título, 1997, Série
Bastidores,
Fotocópia transferida
sobre tecido,
bastidor de madeira e
linha de costura
30 cm de diâmetro
Coleção Juliana e
Francisco Sá
Fonte: cortesia da artista

4 PAULINO, Rosana. A mulher negra na arte. Cultura, 2015. Disponível em:
<<https://www.esquerdadiario.com.br/Rosana-Paulino-a-mulher-negra-na-arte>> Acesso em: 29
out. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Suturar justamente onde se encontram os “órgãos nobres da representação, como as faces, fronte, olhos e boca” (Bourdieu, 1999, p. 26), implica deixar evidente o trauma de um passado colonial que cerceou identidades, negando liberdades de expressão. Grada Kilomba tem razão ao dizer que a boca é um órgão muito especial, pois a boca

simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que os brancos/as querem – e precisam controlar e, conseqüentemente, o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2021, p. 33 e 34)

É a este silenciamento que a artista quer dar voz na luta pelo respeito aos direitos individuais e por combater os estigmas herdados da escravidão.

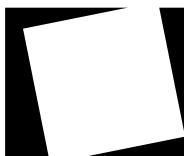
Além de tratar sobre as violências sociais, Rosana também faz referência àquelas enfrentadas em ambientes domésticos, experiências relatadas à artista pela sua irmã, que trabalha com vítimas de abusos masculinos. Para Djamila Ribeiro,

numa sociedade machista, impõe-se a criação de papéis de gêneros como forma de manutenção de poder, negando-se humanidade às mulheres (...) o objetivo do feminismo é uma sociedade sem hierarquia de gênero — o gênero não sendo utilizado para conceder privilégios ou legitimar opressão. (RIBEIRO, 2018, p. 37 e 29)

Frente aos atos discriminatórios e monstruosidades que ainda são praticadas no cotidiano em relação ao gênero feminino, a obra *Bastidores* permanece atual, pois traz a pergunta: qual é a posição da mulher no tecido social? Utilizar o bastidor como suporte do trabalho é muito simbólico porque tanto pode aludir ao significado do que se encontra nos bastidores de cada história de vida, como também é suporte para o bordado que, junto à costura, são historicamente atribuídos a ocupações femininas de uma vida doméstica. Segundo a artista: “a partir do momento em que eu trago um elemento tido como primordialmente feminino, eu estou trazendo também questionamentos, a costura é uma atividade desvalorizada” (PAULINO)⁵. Assim, agulha e linha perdem o caráter de delicadeza e de ornamento para serem instrumentos questionadores da violência. Paulino reúne na obra *Bastidores*, valores afetivos familiares

5 PAULINO, Rosana. Gente, fauna e flora costuradas nas obras de Rosana Paulino. El País, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616_350093.html> Acesso em: 11 out. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

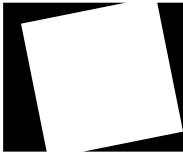
herdados – já que sua mãe foi bordadeira –, e questões sociais, não somente sobre a história da escravidão do Brasil, como também sobre todas as mulheres que ainda continuam sendo silenciadas. Pode-se pensar ainda no bastidor como um delimitador de espaço no qual uma ação de violência foi realizada sobre um corpo, como um aprisionamento deste, ou como um enquadramento que direciona o olhar para a imagem de sofrimento. Todas essas possibilidades podem ser atribuições simbólicas que reforçam o silenciamento de identidades.

A face é uma das partes do corpo humano na qual mais se concentra a singularidade de identidades e é fundamental para a vida social. Não é por outra razão que os retratos tradicionais nas fotografias têm como valor estético a nitidez na representação do corpo. Jean Jacques Courtine e Claudine Haroche afirmam que

na vida social, as classes sociais enfrentam-se pelo olhar cada um investiga o desconhecido no outro. (...) as classes sociais observam-se, julgam-se e defrontam-se a partir de suas aparências físicas, dos traços inscritos nos seus corpos e nos seus rostos (...). (COURTINE; HAROCHE, 1995, p. 220-221)

Rosana Paulino vai na contramão da objetividade figurativa fotográfica do retrato ao retirar, em determinadas obras, os rostos das mulheres escravizadas nas fotografias, justamente o que as atribui singularidade. Assim, esvaziando as identidades, produz corpos femininos que levam ao anonimato para mostrar o modo como parte da sociedade trata as mulheres negras. O que fica são as figurações do restante das partes dos corpos, como a indicar a força do trabalho que era apenas onde estava o interesse de seus proprietários. Obliterar um rosto é desprovê-lo de suas ancestralidades, que era justamente o que fazia o colonizador. Isto pode ser visto nas obras *Paraíso Tropical* (2017), *As Riquezas desta terra* (2017) e no livro *História Natural* (2016) (Figura 2) – página "As Gentes". Neste último, e em *As filhas de Eva* (2014), a artista também traz a despersonalização imposta à vida das escravizadas por meio de um perfil de silhueta escura ao lado de fotografias de mulheres com bustos nus. São corpos que foram destituídos de suas materialidades, esvaziados de sentido para caírem em anonimato.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Por vezes, há preconceito em determinados meios da arte com artistas que trabalhavam com questões autobiográficas. Qual é a justificativa? Que as questões pessoais da vida do artista interessam somente a ele. Felizmente, em relação a isso tem havido uma maior abertura por se entender que problemáticas pessoais podem reverberar questões que afetam também a sociedade, que são igualmente sequelas do mundo. Identidades da autobiografia de Paulino se somam àquelas do coletivo da cultura afro-brasileira, na sua obra de cunho memorialístico, *Parede da Memória* (1994-2015) (Figura 3), realizada em grande escala. A artista se apropriou de 11 fotografias de retratos familiares, de adultos e de crianças cujas imagens podem ser enquadradas na definição de retrato proposta por John Tagg (2005, p. 53-54) como “a descrição de um indivíduo como a inscrição de identidade social”. São imagens que obedecem à lógica tradicional de enquadramentos de poses frontais, de olhares direcionados ao operador da câmera, e de posturas rígidas e desprovidas de qualquer emoção; portanto, dotados de impessoalidade como era comum em retratos fotográficos. Para a construção do trabalho, a artista recorta as fotografias dos adultos na altura dos bustos e, quanto àquelas das crianças, deixa o corpo inteiro, imprimindo as imagens

FIG 02:

História natural?, 2016

Livro de artista, técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura
Livro 29,5 x 39,5 cm
Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Doação de Contrapartida do PROAC – Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo
Fonte: cortesia da artista

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

sobre tecido em forma de pequenos formatos quadrados, gerando mil e quinhentas imagens que se repetem como um grande quebra-cabeça e ficam dispostas em uma parede. Para a artista são como os patuás, amuletos de proteção utilizados nas religiões afro-brasileiras. O patuá rememora sua infância, quando conviveu com um em sua casa. Com tal associação a um objeto cultural e afetivo, a fotografia adquire um status de preciosidade no universo vivenciado pela artista.



FIG 03:

Parede da memória
(detalhe), 1994/2015

Instalação, patuás em
manta acrílica e tecido
costurados com linha de
algodão, fotocópia sobre
papel e aquarela
8 x 8 x 3 cm

cada unidade
aproximadamente

Dimensões variáveis
da instalação

Acervo da Pinacoteca
de São Paulo.

Doação da Associação
Pinacoteca

Arte e Cultura

– APAC, 2018

Fonte: cortesia da artista

“Cada família constrói, através da fotografia, uma crônica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão”, como constata SONTAG (1986, p. 18). É esse rito familiar de guardar memórias familiares que Paulino evidencia nesse trabalho. Trata-se de um trabalho pleno de simbologias. Um primeiro elemento a ser considerado é a configuração da montagem desse trabalho como uma galeria mural de protetores ancestrais, muito simbólica dos seus afetos, já que os retratos estão impressos sobre delicados tecidos em forma de almofadinhas. “O álbum de família reaviva a presença do passado, é o que dela sobrou”, na concepção de Susan Sontag; e, “uma pessoa sem álbum de família se sentiria sem passado”, aponta Deborah Chambers (apud KOUSTSOUKOS, 2010, p. 83).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Um segundo elemento simbólico pode ser a referência à memória que desaparece, considerando que a população negra foi silenciada ou morta, pois alguns desses retratos representados em preto e branco se mostram opacos e desbotados; mas outros desses retratos, que são aquarelados, podem representar as memórias reativadas, vidas que existiram e não serão esquecidas. Cada imagem tem contornos individuais “emoldurados” com linhas de pontos de crochês, valorizando o trabalho artesanal atribuído às mulheres.

E, por fim, outro elemento simbólico é o quebra-cabeça, pois envolve o observador como testemunho da história, ao buscar pelo olhar os elos de ligações entre as imagens dos retratos que se repetem. Com esse trabalho a artista coloca seu questionamento: “como uma busca de onde vim e para onde eu vou” (PAULINO).⁶ Assim, ao mesmo tempo em que mostra a sua matriz genética multiplicada por meio das repetições, também advoga pelo respeito e pela visibilidade da sua etnia ao afirmar: “é como se eu dissesse: você pode nos ignorar na multidão, mas você não ignora 1.500 pares de olhos, estamos aqui, existimos” (PAULINO).⁷ Mesmo sabendo que a fotografia é uma pseudopresença, pode-se dizer que este trabalho tem uma grande força de presença. *Parede da memória* pode ser visto como um grande álbum de família aberto que revela uma espécie de altar de fotografias de seus afetos que fixa e testemunha a existência de identidades. Desta forma, a artista confere importância cultuando e, simbolicamente, atribuindo imortalidade às suas ancestralidades.

Susan Sontag (2003, p. 72) aponta que “as fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas... E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante...” É justamente a isso que se propõe a obra *Assentamento* (2013) (Figura 4), fazer uma revisão da atribuição de sentido ao corpo negro na história documental do Brasil. Apesar de ser submetido à escravidão, o negro conseguiu assentar sua cultura no país. Quando estava fazendo essa obra, Paulino diz que:

6 PAULINO, Rosana. TPM / Arte / Negritude. Revista Trip, 2018. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/rosana-paulino-sentir-na-pele>> Acesso em: 03 nov. 2021.

7 PAULINO, Rosana. Documentário realizado por Celia Antonacci por ocasião da Exposição da artista realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, Brasil, 2018/2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw>> Acesso em: 15 set. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

interessava-me a questão do trauma, estava pensando nas pessoas que foram retirados dos seus ambientes, que foram escravizados e que vieram para o Brasil, como era estar com sua família e, no dia seguinte, ser sequestrado e jogado no porão de um navio. (PAULINO)

8

Para falar sobre o racismo científico baseado em uma pseudociência, ela recorre a fotografias etnográficas produzidas pelo fotógrafo francês Auguste Stahl (1824-1877) para o livro *Viagem ao Brasil, 1865-1866*, de Louis Agassiz (1807-1873), naturalista suíço que veio ao Brasil comandando a *Expedição Tayer*.⁹ Tais fotografias tinham por objetivo observar e registrar os escravizados para construir teorias sobre a hierarquia das raças a fim de promover a supremacia branca. As fotografias procuravam estabelecer uma tipologia das características físicas que poderiam testemunhar a favor do que Agassiz desejava provar sobre atribuições discriminatórias em relação ao corpo negro. Fazendo uso das credenciais de objetividade da fotografia, tal abordagem “procurava evidências da inferioridade da raça negra em relação à branca – ‘evidências’ que poderiam também ajudar a sustentar e a justificar a referida ‘escravidão civilizada’ até um certo momento” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 135). A fotografia, mesmo sendo um dispositivo importante para registrar, pode, também, ser utilizada com viés ideológico, pois é o “produto resultante de relações de poder que pode se revelar porque trazem inscritas em sua superfície uma dada visão de mundo, uma dada concepção do feminino” (BELTRAMIN, 2013, p. 331). Raça e eugenia foram questões muito propagadas no século XIX, as quais tinham por alvo a opressão e a subordinação. As fotografias de Stahl representam a tipologia da fotografia de classificação forense com corpos negros nus, visto de frente, de perfil e de costas.¹⁰ Muito próxima de fotografias usadas pela polícia, portanto, este gênero fotográfico visava a “amplificar e estender o esquadramento do corpo numa verdadeira rede sociocoercitiva, uma rede administrativo-policia jogada no mundo e nos seres e que sempre trata uma caça” (DUBOIS, 1994, p.

8 PAULINO, Rosana. Diálogos ausentes, Youtube, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>> Acesso em: 23 set. 2021.

9 Entre 1865 e 1866, Agassiz veio ao Brasil e ficou impressionado com “os efeitos perniciosos da mistura de raça” tendo mandado produzir 200 fotografias, em Manaus e no Rio de Janeiro. A Missão Tayer visava reunir provas materiais da degeneração provocada pela miscigenação. Tal empreendimento estava vinculado à criação, entre 1857 e 1861 do *Museum Of Comparative Zoology*, instituição concebida por Agassiz e inspirada (Beltramim, 2013, p. 191) nos museus europeus de história natural.

10 Essas três fotografias estão reproduzidas no livro de George Ermakoff. *O negro na fotografia na brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2004.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

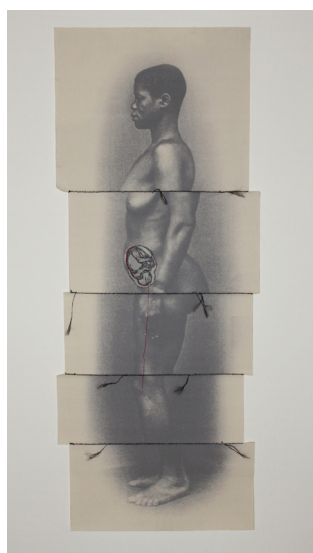


FIG 04:

Assentamento (detalhe),
2013

Instalação, impressão
digital sobre tecido,
desenho, linóleo, costura,
bordado, madeira, paper
clay e vídeo
Tecidos: 180 x 68 cm cada;
fardos de mãos:
120 x 80 x 75 cm;
monitores: 23,2 x 5,4 x 17
cm; mãos: 35 x 10 x 9 cm
cada;
esteiras: 155 x 55 x 2,5
cm; palets: 120 x 80 x 16
cm;
vídeo: Mar Distante,
22 min.

Coleção Particular

Fonte: cortesia da artista

242). Os corpos dos escravizados não lhes pertenciam, eram convertidos em mercadoria. Ao concordar com Susan Sontag (2003, p. 69) de que “as fotografias podem objetificar: transformar o fato ou pessoa em algo que se pode possuir...”, então, a utilização da imagem técnica funcionava, para os opressores, como mais um desejo de posse, de objetificação de um corpo que era visto como propriedade. Para Beltramim,

as fotografias dos negros nos registros etnográficos os despersonalizam. A particularidade de cada um se perde na série, onde todos representam um só, um único estrato social (...) O indivíduo era visto como uma coletividade de seres comuns, homogeneizados, dividindo a mesma cor de pele, os mesmos traços fisionômicos, a mesma nacionalidade. (BELTRAMIM, 2013, p. 160)

Não há nos retratos dos escravizados a aderência de um determinado pertencimento social por terem seus corpos despídos e, portanto, sem o vestuário, já que, em um retrato tradicional de estúdio, a roupa usada é “um ato de diferenciação, o vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade” (FABRIS, 2004, p. 37). Não há, portanto, a cultura da aparência. São retratos desumanos desprovidos de vida, despersonalizados e com emoções reprimidas. Se as subjetividades de corpos negros nus eram negadas em prol de uma tipologia racial, é na contramão disto que Rosana Paulino trabalha com a fotografia de Auguste Stahl, na obra *Assentamento*. A artista procura criar identidade para aquela mulher negra fotografada no século XIX para restituir uma situação de pertencimento social de mulheres e homens negros. Neste sentido, pode-se ver como uma fotografia que carrega uma carga histórica pode ser, por meio da arte, rediscutida com um outro olhar.

Paulino ampliou e imprimiu sobre tecido espesso as fotografias de Stahl, em tamanho natural, e cortou horizontalmente os tecidos que formam faixas e as suturas com linhas, de forma que as partes representadas pelos corpos não se encaixam, ficando desencontradas. Tal procedimento, segundo a artista, traz a “ideia de refazimento num país, numa cultura estranha, local desconhecido e ainda de escravidão (...) foi a maneira de eu mostrar o trauma dessa separação, a violência desse sequestro.”¹¹ Pode-se pensar ainda que tais cortes sobre os corpos podem simbolizar o sofrimento ao qual o corpo negro foi submetido nos

11 PAULINO, Rosana. Diálogos ausentes, Youtube, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>> Acesso em: 23 set. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

longos anos de escravidão. Se a imagem nas fotografias dos corpos se encontram esmaecidas sobre o suporte, os cortes e as linhas que os suturam se apresentam bem marcantes, como vestígios de marcas físicas e psicológicas que jamais desapareceram daqueles corpos negros. Pode-se perceber que os traços das linhas são delicados, talvez como uma forma de dar humanidade para os corpos.

As fotografias, na instalação, reproduzem o sistema classificatório das imagens etnográficas, de frente, de perfil e de costas. Se, como bem lembra Sontag (2003, p. 36), “as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso...”, é justo por outras lentes, que Paulino atribuirá novos significados para as fotografias de Stahl. Na sua forma de conceber o trabalho, a artista não apaga a referência ao passado histórico das imagens, mas a transmuta em uma nova abordagem crítica ao adicionar aos corpos intervenções lineares, colocando raízes como veias sob os pés do homem negro – como símbolo da sua reconstrução fora de seu lugar de origem e de uma história de sangue; adiciona um coração no peito e um bebê no ventre da mulher como forma de humanizá-las e de gerar novas vidas. Assim dota os corpos de subjetividades e humanismo e não como meros sistemas classificatórios de uma pseudociência. O próprio gesto do desenho sobre as imagens técnicas também se pode considerar como um fator humano que contrapõe à imagem gráfica da fotografia. Tais imagens são associadas a feixes de braços humanos amarrados sobre estrados que compõem a instalação e a vídeos com imagens de mar registradas durante 24 horas, do amanhecer de um dia ao outro. Importante elemento simbólico são os suportes sobre os quais os feixes de braços estão colocados, pois tais estrados são utilizados nos portos para colocação de mercadorias, o que leva a um comentário crítico de como os corpos negros eram tratados como mercadorias. Assim, este trabalho questiona as práticas racistas do passado colonial que não somente expropriou identidades, como também massacrou os corpos, usando-os como força de trabalho. Como uma mulher negra, Grada Kilomba (apud RIBEIRO, 2021, p. 74) constata: “o racismo não nos deixa ser humanos (...) nos coloca fora da condição humana e isso é muito violento”.

A pureza das formas, na logística do modernismo brasileiro, fez com que houvesse uma urgência de atualização com o que vem de fora por parte dos artistas que trabalharam com as abstrações geométricas, sem que olhassem para culturas produzidas por indígenas e africanos. É com esta consciência crítica que Paulino criou a obra *A Geometria à brasileira*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

chega ao paraíso tropical (2018-2019) (Figura 5). Esse trabalho foi iniciado durante a visita como professora convidada na *Colgate University*, nos EUA, em 2018,¹² após visitar uma exposição do pintor Josef Albers, que tinha muito a questão da cor e da construção geométrica. Ao chegar no ateliê dessa universidade, encontrou recortes de papéis coloridos que seriam descartados e, então, teve a ideia de iniciar o trabalho. Interessante é que a artista começa esse trabalho estando fora do país, com um olhar para dentro do país. A série se constitui como colagens, por justaposição e sobreposição de imagens. A composição mostra oposições entre as histórias das imagens: as formas figurativas – fotografias em preto e branco de mulheres negras e de elementos da fauna e flora brasileiras em contraposição a formas geométricas planas e coloridas; os tamanhos das imagens – as figuras escapam das geometrias, não se encaixam, transbordam os limites dos planos. O fato dos planos de cores cobrirem os olhos das figuras é sintomático de como as referências que existiam na arte brasileira foram cegadas e de que esta esteve voltada para o projeto de importação de formas. O trabalho é uma crítica da artista, como ironicamente diz o título da obra, que anuncia a chegada da geometria a um país tropical. É isto que advoga a artista:

eu fico pensando nessas formas que eram utilizadas na arte brasileira, principalmente no modernismo, que eram muito racionais, muito frias, que parecem não dar conta desse ambiente tropical, do ambiente onde temos indígenas, temos negros e como é essa ideia de racionalidade importada da Europa. Essas imagens nunca cabem nessa questão geométrica, elas estão sempre pela metade, estão sempre fugindo desse quadro, dessa ideia de racionalização. A natureza, as pessoas não cabem dentro dessa área pequena, delimitada mesmo quando a gente cobre com essas áreas de cor esse fundo sobe, parece querer estourar essas delimitações. Eu fico pensando nos projetos que foram colocados para o Brasil, dentro da área das artes, esse projeto geométrico e vários outros, o quanto eles consideram elementos como a população negra ou a população indígena ou a própria natureza, o espaço físico do Brasil.¹³

Assim, para a artista, a aceitação das abstrações geométricas foi constituída sem olhar para elementos identitários como a cultura indígena

FIG 05:

A Geometria à brasileira
chega ao paraíso tropical,
2018

Impressão digital,
colagem e monotipia
sobre papel,
48 x 33 cm

Coleção particular

Fonte: cortesia da artista

12 PAULINO, Rosana. Documentário realizado por Celia Antonacci por ocasião da Exposição da artista realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, Brasil, 2018/2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw>> Acesso em: 15 set. 2021.

13 PAULINO, Rosano. Ateliê da artista: Rosana Paulino. Revista Bravo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ITdnSyqWv1A>> Acesso em: 23 nov. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

e africana, já existentes no próprio contexto dos artistas. Renata Felinto e Rosana Paulino (Zum, 2021) veem nas composições geométricas uma arte asséptica que se exime do compromisso de lidar com o trauma colonial e a dor.

Ao aproximar a fotografia com as questões da escravidão, Rosana Paulino procura, com seus trabalhos, discutir sobre os pertencimentos sociais e humanidades às vidas silenciadas das mulheres negras. O pensamento de Andreas Huyssen (2000, p. 67) parece, mais uma vez, responder sobre como “indivíduo e sociedades precisam do passado para construir e ancorar as identidades para poder alimentar uma visão de futuro”. Para concluir, pode-se dizer que a obra de Rosana Paulino contempla a declaração dada pela escritora brasileira Conceição Evaristo, em 2017 (apud RIBEIRO, 2018, p 13): “nossa fala estilhaça a máscara do silêncio. Penso nos feminismos negros como sendo esse estilhaçar, romper, desestabilizar, falar pelos orifícios da máscara”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências:

Beltramim, Fabiana. *Sujeitos iluminados. A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr.* Santa Catarina: Nova Letra & Editora, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

COUTRINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do Rosto.* Lisboa: Editorial Teorema, 1995.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico.* Campinas: Papyrus, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais, uma leitura do retrato fotográfico.* Belo Horizonte/MG: Editora da UFMG, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

KOUSOUTKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

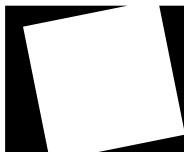
PAULINO, Rosana; FELINTO, Renata. Violenta geometria. *Revista Zum* 19, 17 de fevereiro de 2021.

PAULINO, Rosana. Série Cada Voz, *Youtube*, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bfvxqWMfG7Q>> Acesso em: 28 set. 2021.

PAULINO, Rosana. A mulher negra na arte. *Cultura*, 2015. Disponível em: <<https://www.esquerdadiario.com.br/Rosana-Paulino-a-mulher-negra-na-arte>> Acesso em: 29 out. 2021.

PAULINO, Rosana. Gente, fauna e flora costuradas nas obras de Rosana Paulino. *El País*, 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616_350093.html> Acesso em: 11 out. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

PAULINO, Rosana. TPM / Arte / Negritude. *Revista Trip*, 2018. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/rosana-paulino-sentir-na-pele>> Acesso em: 03 nov. 2021.

PAULINO, Rosana. Diálogos ausentes, *Youtube*, 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7awdUzh9UVg>> Acesso em: 23 set. 2021.

PAULINO, Rosana. Documentário realizado por Celia Antonacci por ocasião da Exposição da artista realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, Brasil, 2018/2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw>> Acesso em: 15 set. 2021.

PAULINO, Rosano. Ateliê da artista: Rosana Paulino. *Revista Bravo*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ITdnSyqWv1A>> Acesso em: 23 nov. 2021.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TAGG, John. *El Peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

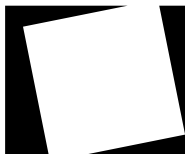
e-ISSN: 2179-8001

NIURA APARECIDA LEGRAMANTE RIBEIRO

Pesquisadora no Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/Instituto de Artes/UFRGS. Fez Doutorado Sanduíche com o professor Dr. Michel Poivert, em Paris e Mestrado pela ECA/USP. Atua como professora e Coordenadora-substituta do PPGAV/UFRGS, e é professora do Departamento de Artes Visuais da mesma universidade. É vice-líder do Grupo de Pesquisa “Deslocamentos da Fotografia na Arte”, no CNPq. Tem publicações e curadorias sobre a fotografia na arte contemporânea. É membro do CBHA/ABCA/AICA.

Como citar: Legramante, N. (2023). A fotografia como dispositivo para discutir identidades invisibilizadas: Rosana Paulino. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137038>



Crentes e pregadores: imagem, política e alteridade

Believers and Preachers: image, politics and otherness

Pedro Caetano Eboli Nogueira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

ORCID: 0000-0001-5685-2331

Resumo

O presente artigo analisa os horizontes políticos da série de fotografias *Crentes e Pregadores*, produzida pela artista pernambucana Bárbara Wagner em 2014. A série retrata pastores e frequentadores de igrejas evangélicas, majoritariamente pentecostais, localizadas entre Pernambuco e Alagoas. Partindo dos subsídios teóricos de Jacques Rancière, Judith Butler e Roland Barthes, explicitamos de que modo a política da série não reside na representação do crescimento da fé evangélica, de sujeitos invisibilizados ou de um aporte estético geralmente caracterizado como kitsch. Argumentamos que a série estabelece relações entre alteridades, identidades e visibilidades que estão coadunadas por processos de desidentificação.

Palavras-chaves

Bárbara Wagner. Religião evangélica. Identidades. Alteridades. Política das imagens.

Abstract

*This article analyzes the political horizons of the series of photographs *Believers and Preachers*, conceived in 2014 by the artist from Pernambuco Bárbara Wagner. The series portrays pastors and churchgoers of evangelical churches, mostly Pentecostal, located between Pernambuco and Alagoas. Based on the theories of Jacques Rancière, Judith Butler and Roland Barthes, we explain how the series' politics does not reside in the representation of the growth of evangelical faith, of invisible subjects or of an aesthetic approach generally characterized as kitsch. We argue the series establishes relationships between alterities, identities and visibilities combined with processes of disidentification.*

Keywords

Bárbara Wagner. Evangelical religion. Identities. Alterities. Politics of images.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

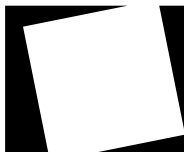
Introdução

No ano de 2014, por ocasião da Copa do Mundo de futebol sediada no Brasil, foi realizado o projeto *Offside Brazil*, fruto de uma parceria entre a *Magnum Photos*, prestigiosa agência estadunidense de fotojornalismo, e o Instituto Moreira Salles. O projeto reuniu quatro fotógrafos da agência *Magnum*, dois coletivos e quatro novos nomes da fotografia brasileira. A proposta não era que os fotógrafos registrassem os jogos e os estádios, mas o que ocorria nas cidades-sede do campeonato em paralelo ao evento, fornecendo uma espécie de retrato daquele momento: os arredores dos estádios, as manifestações, a vida noturna e o cotidiano brasileiro. Convidada para participar do projeto, a artista pernambucana Bárbara Wagner se voltou para pastores e frequentadores de igrejas evangélicas, em sua maioria pentecostais, localizadas na região metropolitana de Recife e em pequenas cidades de Pernambuco e Alagoas.

Inicialmente, a artista concebeu duas séries: uma composta por fotografias de “crentes” e outra composta por retratos de “pregadores”. Estas imagens seriam reunidas, dando origem a uma única série, intitulada *Crentes e Pregadores*, onde pastores e fiéis evangélicos posam para retratos individuais. Enquanto estes são capturados na rua, logo após o culto, aqueles se encontram no interior das igrejas que coordenam. Embora as imagens da série sejam todas posadas, a artista também fotografou o interior de cultos evangélicos na mesma ocasião, como pode ser observado na sétima edição da *Zum – Revista de Fotografia* (Nogueira [org.], 2014), veículo que publicou uma parte dos resultados do projeto *Offside Brazil*. A este respeito, destacam-se as fotografias tiradas dentro da igreja Batista Batesda, em Lagoa do Ouro (PE), onde vemos fotografias com gradações de luz e sombra, volumes e movimentos.

O caráter fotojornalístico que permeia as imagens capturadas durante os cultos contrasta com os retratos que compoem *Crentes e Pregadores*, cuja serialidade e iluminação artificial podem remeter a um ímpeto quase etnográfico, recorrente na poética da artista. A opção de Bárbara Wagner por manter apenas as fotografias posadas, retirando da série aquelas que retratavam os evangélicos em ato, será um dado importante para que possamos compreender o dispositivo político de representação proposto. Contudo, embora o crescimento da fé evangélica no Brasil seja um fenômeno eminentemente político, a política destas imagens não repousa apenas sobre os temas e sujeitos retratados, mas especialmente sobre o conjunto de operações colocado em cena pela artista. O presente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

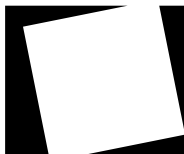
artigo explicita de que modo estas imagens são atravessadas por uma política que implica tanto os sujeitos e temas abordados, quanto o próprio modo como a artista estrutura sua representação.

Em 2014, quando Bárbara Wagner realizou a série, a população evangélica já vinha crescendo rapidamente. Entre 2000 e 2010, ela passou de 15,4% para 22,2% da sociedade brasileira, um crescimento acompanhado da ampliação de sua representatividade política: se a Câmara dos Deputados contava com 12 evangélicos em 1986, esse número passaria para 82 deputados em 2018, o que corresponde a 16% do Legislativo Federal (Almeida, 2019). Este processo não deixa de secretar ambivalências, pois muitas das igrejas evangélicas vêm se imiscuindo nos meios de comunicação e sendo cooptadas por projetos políticos de extrema direita, estabelecendo relações com o crime organizado e estimulando o racismo religioso, especialmente contra espiritualidades de matriz africana. É importante destacar que os anos imediatamente posteriores à concepção de *Crentes e Pregadores* assistiram a uma guinada na inserção dos evangélicos no cenário político brasileiro. Em 2014, a bancada evangélica se separou definitivamente dos interesses de centro-esquerda e sua atuação política passou a assumir uma “agenda moral de um lado, a posição anti-minoritária do outro, e as posições ultraliberais em economia, que não correspondiam ao perfil pentecostal até então construído” (Burity, 2020, p. 5, tradução nossa).

Contudo, ainda que seja pouco estratificada e burocrática, o que lhe provê grande heterogeneidade de valores, o pentecostalismo e seus fiéis vêm sendo identificados unicamente ao âmbito hegemônico supracitado, especialmente por certos setores da esquerda que desconhecem suas diversas nuances. Esta generalização pode estar atravessada por preconceitos de classe, haja vista que a composição dos evangélicos é majoritariamente formada por pessoas de baixa renda e baixa escolaridade (Bohn, 2004). Isto torna ainda mais difícil a interlocução com uma população que corresponde a cerca de 30% do eleitorado brasileiro, o que aprofunda a crise política das esquerdas no Brasil.

Muitos dos grandes circuitos brasileiros de galerias e museus de arte contemporânea, onde os aportes estéticos dos evangélicos são frequentemente caracterizados como *kitsch*, acabam reproduzindo esta dificuldade de diálogo, percebida pela ausência desses religiosos e de trabalhos que os representem nesses meios. Trata-se, portanto, de uma invisibilização atravessada por distinções de classe, mas também pela

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

agenda moral e pelo espectro político reacionário associado aos grupos evangélicos, que acabam segregados de um universo de museus e galerias de arte majoritariamente frequentado por pessoas de esquerda e com capital cultural elevado.

Os trabalhos de Bárbara Wagner não cessam de criticar este estado de coisas. Além do *kitsch*, seus trabalhos interrogam os limites de noções como as de arte popular e de folclore, que recorrentemente ocupam estratos e espaços distintos da denominada arte contemporânea. A artista se mantém atenta e interessada na rica visualidade que vem sendo produzida no presente, deslocando certos ideais passadistas construídos em torno daquilo que seria uma “autêntica cultura brasileira”, com foco especial nos ritmos e danças populares, valorizados apenas enquanto estiverem estancos em passados que devem ser protegidos ou preservados. Mas ao contrário de um certo ideal de pureza pitoresca, a artista observa produções urbanas e híbridas, como se lançasse uma espécie de olhar pós-moderno para a cultura popular. A respeito do trabalho de Bárbara Wagner, destaco a leitura da crítica e curadora Júlia Rebouças:

é por meio dos indivíduos que surge também um corpo coletivo, termo utilizado pela artista [Bárbara Wagner], que está impregnado de questões de gênero, raça e classe. Os universos pop e popular, tão comumente menosprezados pelos sistemas de representação da cultura, são reivindicados na obra de Wagner. Oriunda do fotojornalismo, a artista traz do registro documental para a sua pesquisa o desejo de comunicar, forjado no limite tênue entre realidade e ficção, exatamente quando são inventados modos de vida e identidades. Se sua fotografia acontece na pose, os personagens encenam a si próprios (Rebouças, 2017, p. 30).

Imbuído deste conjunto de questões, *Crentes e Pregadores* se insere em uma das trincheiras estéticas e políticas mais proeminentes da atualidade, onde a promessa de visibilizar os evangélicos é desdobrada como um problema tanto para as distinções de gosto quanto para as relações com grupos alteritários aos circuitos hegemônicos da arte contemporânea. Ao longo do presente artigo, parto da abordagem tipológica que atravessa a série para interrogar o jogo de identidades e identificações que ela mobiliza. Argumento que as fotografias investem em uma via política para conceber a identidade evangélica, onde cada um dos sujeitos não é retratado individualmente visando à composição de uma totalidade coesa. Com vias a compreender o dispositivo político de representação proposto por Bárbara Wagner, será necessário

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

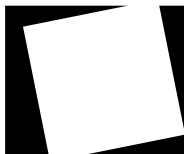
reconhecer o caráter performativo das identidades e dos estereótipos, outrora explicitado por Judith Butler (2019) e Roland Barthes (2013; 2015). Esta compreensão, por sua vez, permite aceder ao modo como *Crentes e Pregadores* está imbuída em processos de desidentificação, tal como conceituados por Jacques Rancière (1996; 2014).

A cena evangélica

Como explicitado anteriormente, embora surgida no interior de um projeto de fotojornalismo, a série *Crentes e Pregadores* não mostra os evangélicos capturados no exercício de sua fé, mas posando diante da câmera de Bárbara Wagner. Assim, a artista propõe um jogo de cena em que fiéis e pastores são transformados em personagens que performam a si mesmos. Invariavelmente banhados por uma luz artificial, eles são capturados de pé, em posição frontal e com o olhar voltado para a objetiva. A maioria dos pregadores, dispostos em meio aos altares das igrejas que coordenam – e que dão nome às imagens –, empunha microfones. Já os crentes – cujos nomes dão título às imagens que lhes correspondem –, são retratados do lado de fora das igrejas, logo após o culto, transparecendo sua timidez ou confiança diante da câmera.

Produzir imagens formalmente belas, com contrastes de luz e sombra, não parecia habitar o horizonte de preocupações de Bárbara Wagner. Algumas das fotografias externas de *Crentes e Pregadores* são especialmente desconcertantes, tanto em termos de composição quanto de iluminação, como o poste que sobrepõe o contorno de *Juliana* e as sombras pronunciadas de *Divonete* e *Adelma*. Suas personagens estão completamente em foco, assim como os fundos onde estão dispostas, realçando a artificialidade destas imagens de pura superfície, que remetem a uma serialidade quase etnográfica. Mas se a série é atravessada por uma sensação de artifício, ele se manifesta de modo especial nos porcelanatos frios de paredes e pisos, em revestimentos que imitam tijolos, nas flores e cadeiras de plástico, nas cortinas e nas colunas gregas feitas em gesso ou na madeira laqueada dos diversos interiores.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

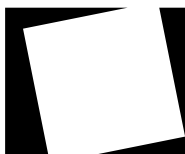


O caráter artificialoso desta cenografia é acentuado pelos pontos de vista frontais e quase simétricos, que transformam os espaços das igrejas em caixas cênicas, onde também vemos os palcos e cortinas que lhes caracterizam. Mas não há nenhum cuidado para esconder ou integrar à arquitetura os enormes equipamentos de som, deixados à mostra, com cabos que cruzam o espaço dos altares. Distante da intenção de revestir profusamente o espaço, os altares são preenchidos de maneira esparsa, sem jamais cederem ao barroquismo dos excessos. Na série fotográfica, já não vemos qualquer vestígio da pompa que historicamente marcou o aporte visual da religião Católica, mas uma austeridade e um improviso que fazem a iconofobia do protestantismo comungar com as próprias condições materiais da vida das populações de evangélicos retratadas. Embora *Crentes e Pregadores* deixe entrever discrepâncias enormes entre as condições materiais das diferentes igrejas, é invariante o extremo cuidado com os elementos estéticos que compõem os altares.

FIG 01:

Bárbara Wagner: Adelma, Juliana e Divonete, da Série Crentes e Pregadores, fotografia, 2017. Fonte: <<https://tinyurl.com/ux9hfchs>>. Acesso em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Se a opulência das igrejas católicas poderia servir, dentre outras coisas, para causar assombro nos fiéis, vemos de que modo os preceitos de uma Teologia da Prosperidade, colocados em marcha pelas igrejas neopentecostais, prescindem do esplendor dos espaços de fé, mas incidem especialmente sobre os indivíduos. Também conhecida como Confissão Positiva, este conjunto de preceitos religiosos surgiu nos Estados Unidos da década de 1940, sendo difundido no meio evangélico trinta anos depois, já na forma de uma doutrina. De acordo com as pesquisadoras Etiane Souza e Marionilde de Magalhães, a Teologia da Prosperidade carregava, já em sua origem, “um forte cunho de autoajuda e valorização do indivíduo, agregando crenças sobre cura, prosperidade e poder da fé” (Souza & Magalhães, 2002, p. 95).

Mas ao penetrar nas doutrinas protestantes pentecostais da América Latina, valores como a prosperidade e o espírito de iniciativa, percebidos como as principais virtudes do capitalismo, foram largamente difundidos, ganhando um papel central em denominações como a Igreja Universal do Reino de Deus, comandada pelo bispo e empresário Edir Macedo. Aqui, o pagamento do dízimo se tornou um meio para atingir a bênção desejada, segundo uma dinâmica de trocas diretas entre Deus e o fiel, mediada pela Igreja. Contudo, de acordo com as pesquisadoras,

FIG 02:

Bárbara Wagner:
Assembleia de Deus,
da série Crentes e
Pregadores, fotografia,
2014. Fonte: <[https://
tinyurl.com/ux9hfchs](https://tinyurl.com/ux9hfchs)>.
Acesso em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

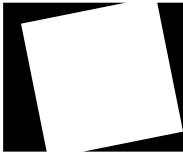
e-ISSN: 2179-8001

aqueles que não logram sucesso em seus empreendimentos devem procurar respostas de caráter individual, e não social ou político. Afinal, somente o trabalho, a 'posse' dos bens e a solidariedade entre os seus pode garantir uma sociedade igualitária. Esta posição, ainda que seguramente elitista, prefigura a cosmovisão política dos neopentecostais, independentemente de sua classe social (idem, p. 102).

Esta utopia da realização individual é aprofundada pela indiscernibilidade das fronteiras entre o divino e o profano, que não mais se expressam nos cenários e objetos particulares usados nas liturgias, tampouco em trajes específicos usados pelos líderes religiosos, mas encarna nos próprios signos de riqueza material ostentados pelos indivíduos, constituindo uma via de acesso à profundidade espiritual de cada evangélico. Assim, a ascensão pela fé assume uma forma muito palpável: talvez os acessórios e roupas dos pastores atualizem algo da antiga opulência que marcava a Igreja Católica, mas apenas na medida em que representam uma perspectiva de futuro para os fiéis, a ser alcançada em vida. Neste contexto, a crítica Católica ao dispêndio já não mais interessa, pois religião e consumo se encontram definitivamente imbricados.

Algo desta imbricação pode ser notada em *Ministério Madureira*, que integra a série. Aqui, uma pastora empunha um microfone em uma das mãos, enquanto a outra apoia sobre uma bíblia que mal cabe na estreita coluna de gesso mal pintada em que está disposta. Cadeiras brancas de plástico estão espalhadas desordenadamente pelo espaço e nem todas se voltam para o altar, como se algum tipo de evento tivesse ocorrido ou fosse ocorrer naquele espaço. Por algum motivo, a pastora se encontra em meio aos assentos destinados aos fiéis, não ocupando o púlpito grande, feito de madeira e disposto em um plano mais elevado. Atrás dela vemos uma mesa onde se empilham eletrodomésticos que não escondem suas marcas: uma sanduicheira Mondial, um ventilador e um liquidificador da Arno, e um micro-ondas da LG. Aqui poderíamos intuir que se trata de algum sorteio, doação ou presente de casamento, sem qualquer certeza de obter uma resposta. Em todo caso, se estas caixas novas e reluzentes contrastam com as condições materiais da igreja, elas expressam o modo como a religião e uma esfera de consumo não se encontram apartadas. Muito pelo contrário, a ética da superação individual está intimamente relacionada ao empreendedor de si, figura subjetiva que emerge e se intensifica sob a égide do neoliberalismo, como apontado por Michel Foucault (2008^a).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001



Além desta imbricação entre doutrinas religiosas e econômicas, *Crentes e Pregadores* deixa entrever um fenômeno concorrente à difusão da fé evangélica e igualmente vertiginoso nos últimos vinte anos: a crescente urbanização de cidades médias brasileiras. No intervalo entre 2000 e 2010, o número de habitantes das cidades médias havia crescido em torno de 1,43%, enquanto os habitantes das demais cidades cresceram em 0,90%, segundo Lourival Sant'ana (2010). Nas fotografias dos fiéis, realizadas em ambientes externos, vemos alguns dos elementos arquitetônicos que são típicos das cidades de urbanização e crescimento recentes no Brasil, onde o antigo aparece revestido pela novidade: o porcelanato, além das portas e janelas de alumínio, aparece em edifícios baixos, que ainda guardam a memória do modernismo suburbano de outrora, como vemos em *Adelma*. Tudo parece se passar naqueles domingos plácidos e luminosos em que o comércio fecha e as ruas ficam vazias, mas os cultos ocupam as famílias.

FIG 03:

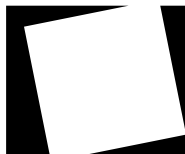
Bárbara Wagner:

Ministério Madureira,
da série *Crentes e**Pregadores*, fotografia,
2014. Fonte: <<https://tinyurl.com/ux9hfchs>>.

Acesso em: 09 set. 2022.

Estas paisagens urbanizadas, por sua vez, são diferentes daquelas que circundam *Divonete* e *Jocicleide*, onde vemos uma maior presença de vegetação. O cenário indica que as personagens são oriundas de cidades pequenas, onde a fé evangélica chegou antes mesmo da urbanização, manifestando seu grande potencial de capilarização e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

trabalho de base. Estas diferenças de cenário cabam incidindo sobre o horizonte subjetivo que atribuímos a essas personagens. Afinal, a constelação de elementos integrantes da performance de si destes evangélicos não se restringe apenas à postura de seus corpos. Esta performance também é composta pelos objetos e roupas que os retratados portam e pelos cenários que as circundam. Tratam-se de informações “externas” às personagens, mas que lhe conferem uma interioridade.

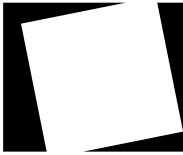
Assim, para além de retratos destas personagens particulares, trata-se de apreendê-las em determinadas circunstâncias, estabelecendo uma espécie de diálogo entre o indivíduo e seu meio. Este diálogo é realçado pelo império da visibilidade que subjaz às imagens, em que figura e fundo estão completamente em foco e sem regiões de penumbra. Esta iluminação realça o devir tipológico que permeia *Crentes e Pregadores*, especialmente quando a série é observada em seu conjunto. Mas de que maneira as fotografias performatizam determinados vínculos entre a imagem de uma personagem e seus modos de subjetividade? De que modo a série estabelece relações particulares entre as identidades individuais e as subjetividades coletivas dos evangélicos retratados?

Tipologias e identidades

Com vias a responder estas questões, será necessário realizar uma pequena digressão genealógica. Iniciemos observando de que modo o crítico e curador de arte Thyago Nogueira procura interrogar o esforço tipológico que permeia os trabalhos de Bárbara Wagner, remetido a algumas das práticas fotográficas que marcaram o início do século XX:

Em 1931, o fotógrafo August Sander (1876-1964) foi ao rádio defender a fisiognomonia, faculdade que permitia conhecer os homens a partir de sua aparência fotográfica: “Podemos constatar de imediato na expressão do rosto o que a pessoa faz e o que não faz; em seus traços, podemos discernir se a pessoa está contente ou angustiada”, afirmava. “É possível captar a imagem fisionômica de toda uma geração e expressá-la na linguagem da fotografia por meio da fisiognomonia (...). Julgar os homens pela aparência é uma faca de dois gumes. “Não é removendo a superfície que o artista consegue chegar a seu objetivo maior, a verdadeira natureza do modelo. A superfície é tudo que o artista tem. Ele só consegue ir além da superfície trabalhando com a superfície”, acrescenta o fotógrafo Richard Avedon, mestre da fama e do retrato (Nogueira, 2017, p. 9).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Aqui, o crítico se refere ao meticuloso projeto de August Sander, iniciado em 1910. Em *Homens do Século XX*, o fotógrafo alemão retratou sistematicamente seus conterrâneos, com o objetivo de fornecer algo como um panorama tipológico das pessoas de seu tempo. Sendo impedido pelos nazistas no ano de 1936, Sander dedicaria os 14 anos seguintes para estipular rigorosos parâmetros que organizassem seus mais de 650 retratos. De acordo com o pesquisador Paulo José Rossi (2009), as fotos seriam publicadas em livro apenas em 1980, já divididas segundo grupos (“o camponês”, “o artesão”, “a mulher”, “as categorias socioprofissionais”, “os artistas”, “a grande cidade” e “os últimos dos homens”), esmiuçados em uma miríade enorme de subgrupos, chamados de portfólios.

Compreendo que os paralelos entre os trabalhos de Bárbara Wagner e August Sander não se restringem a afinidades formais e procedimentais, mas emergem no seio de um horizonte sensível comum. A seguir, conceituo alguns dos elementos que deram corpo a um novo campo empírico no século XIX, sublinhando suas incidências sobre a produção de subjetividades e o modo como ele tornou possível a produção daquilo que hoje chamamos de identidades. Neste momento, a possibilidade de um ordenamento dos indivíduos a partir de seus contornos gráficos foi ganhando corpo e se atualizando de diversos modos. Gostaria de interrogar a poética de Bárbara Wagner a partir deste horizonte sensível, explicitando algumas das condições que o tornaram possível. Isto implica introduzir uma espécie de paradoxo: trata-se de encontrar camadas de tempo que são constitutivas de *Crentes e Pregadores*, mas que a precedem cronologicamente.

O ímpeto tipológico materializado na poética de Bárbara Wagner remete a um conjunto de pressupostos que se precipitou historicamente, em concomitância a deslocamentos significativos ocorridos em campos tão distintos quanto a arte, o design, a criminologia e a sociologia. Os horizontes empíricos que deram corpo aos tipos humanos, a uma primeira vista, parecem sobreviventes dos procedimentos de taxinomia, matriz de produção de verdades característica da epistemé clássica (Foucault, 1987), cujo sensível hierarquizado marca aquilo que Jacques Rancière (2009) denominaria regime representativo. Como explicitado por Michel Foucault (1987), embora respeitem a um determinado jogo de diferenças e similitudes que parecem evidentes, quaisquer princípios de taxinomia guardam algo de arbitrário, profundamente calcado nos horizontes de uma experiência historicamente constituída. Neste sentido, caberia interrogar



FIG 04:

August Sander:

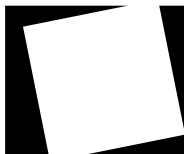
fotografias da série

Pessoas do Século XX,

fotografia, 1925-1933.

Fonte: < <https://tinyurl.com/k3pnckw>>. Acesso em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

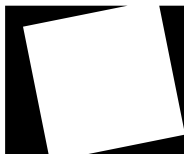
segundo qual espaço de identidades, de similitudes, de analogias, adquirimos o hábito de distribuir tantas coisas diferentes e parecidas? Que coerência é essa – que se vê logo não ser nem determinada por um encadeamento a priori e necessário, nem imposta por conteúdos imediatamente sensíveis? (Foucault, 1987, p. 9).

Estes horizontes clássicos do pensamento ganharam outros relevos com o advento das novas ciências humanas da modernidade. Na segunda metade do século XIX proliferam novos modos de inventariado e classificação, que aparecem em diversos campos e dizem respeito às recentes ideias de cultura e de sociedade. Lembremos que a obsessão das sociedades disciplinares com o inventariado dos indivíduos estava ligada a uma nova racionalidade de gestão das populações que emergiu no século XVIII. Nas palavras de Michel Foucault, “a disciplina implica um registro contínuo. Anotação do indivíduo e transferência da informação de baixo para cima, de modo que, no cume da pirâmide disciplinar, nenhum detalhe, acontecimento ou elemento disciplinar escape a esse saber” (Foucault, 1989, p. 106).

No século XIX, a invenção da fotografia, com a fixação química de uma imagem-cópia do mundo, pretensamente livre de qualquer traço subjetivo, materializou uma série de valores de cientificidade em voga, levando este meio técnico a ocupar um espaço privilegiado nos mecanismos de controle social. Ela foi largamente usada em investigações criminais, seja para o registro das pistas ou para a catalogação e tipificação dos delinquentes, que poderiam ser identificados por analogia. Assim, a fotografia participou dos processos sociais que precipitaram a realidade dos *tipos humanos* como evidência sensível, encarnando uma miríade de práticas e discursos vigentes.

Como em *Crentes e Pregadores*, os retratos de August Sander nos exigem uma decifração estruturada especialmente através dos gestos, morfologias, posturas corporais e expressões faciais de seus modelos. Mas também das vestimentas, dos objetos que estas pessoas carregam e os locais onde foram capturadas. Estes elementos parecem dar acesso a um jogo de identidades e modos de subjetividade, de maneira que imaginamos ser possível depreender a personalidade e a história de cada um dos *tipos* presentes nas fotos. Essas fotografias nos expõem a uma certa mudez discursiva: elas são o testemunho mudo de uma época e das personagens que retrata. Ao tentarmos decifrar as personagens nas fotos de Sander a partir dos traços e das pistas que nelas percebemos, fazemos eco ao modo como *Crentes e Pregadores* se presta à análise.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

A própria maneira como Bárbara Wagner delinea suas personagens, não em profundidade, mas como superfície eminentemente epidérmica, pode ser relacionada a horizontes sensíveis muito similares. Jacques Rancière já observou um ímpeto desta natureza nos poemas simbolistas de Stéphane Mallarmé, que não estaria interessado em produzir “personagens psicológicos, mas tipos gráficos” (Rancière, 2012, p. 104).

Para Jacques Rancière, estes horizontes sensíveis teriam se manifestado pela primeira vez na “poética romântica do tudo fala, da verdade gravada no próprio corpo das coisas” (Rancière, 2012, p. 24), materializada em descrições minuciosas dos espaços e no apreço pelos detalhes. Para o filósofo, o advento do regime estético² teria feito eclodir novos horizontes perceptivos, evocando uma capacidade de expressão inscrita no mundo, em todas as suas manifestações e dimensões. Neste momento, cada forma sensível passou a trazer em si “as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, doravante, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas” (Rancière, 2009a, p. 35). Neste contexto, nos teríamos tornado intérpretes de sinais impressos “no próprio corpo de objetos mudos” (Rancière, 2005, p. 17, tradução nossa) e que expressam o “significado cifrado de uma era, uma história ou uma sociedade” (idem). Mas não se trata de objetos que escondem ou representam um discurso, eles estão sujeitos a um jogo infinito de interpretação. Para Jacques Rancière o regime estético teria inventado

os princípios hermenêuticos da história e da sociologia, aquelas ciências que dão ao silêncio das coisas sua eloquência do verdadeiro testemunho de um mundo, ou devolvem todas as palavras proferidas à verdade muda expressa pela atitude do falante ou o papel do escritor (Rancière, 2011a, p. 68, tradução nossa).

Assim, um pensamento surgido na literatura teria emprestado suas formas de análise às ciências sociais, à crítica social e à psicanálise. Foi através do Romantismo, em suas sucessivas tentativas de reunir e

2 Jacques Rancière assevera que “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade à suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (Rancière, 2011, p. 3). O filósofo destaca três diferentes horizontes de produção, inteligibilidade e fruição da arte, que não se substituem no tempo, mas podem ser listados por ordem de sua aparição: os regimes ético, representativo e estético. Analisando seus diferentes modelos de eficácia, Jacques Rancière explicita que o regime estético, baseado na eficácia de um dissenso (Rancière, 2010), é aquele que estabelece relações imanentes com a política.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

escrever os diversos contos e fábulas tradicionais dos povos europeus, que pudemos conceber a ideia que temos hoje de história, de cultura e de civilização. Mas a mesma literatura teria emprestado seus modos de veridicção e ferramentas de análise para esta realidade a que deu ensejo, provendo à sociologia e à história a possibilidade de encontrar no visível os sinais do invisível. Deste modo, a própria ficção teria fundado algumas das bases para uma nova forma de produção de verdades. O filósofo relaciona estas novas relações entre o visível e o dizível, inauguradas com o regime estético, à invenção dos tipos sociais:

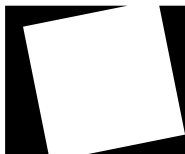
O momento em que Balzac faz da decifração dos sinais inscritos na pedra, nas roupas e nos rostos o motor da ação romanesca (...) é também aquele em que são lançados o Magasin Pittoresque, as fisionomias do estudante, da “moça de vida fácil”, do fumante, do dono de armazém e de todos os tipos sociais imagináveis (Rancière, 2012, p. 25).

Sob esta ótica, poderíamos questionar se, ao enfatizar as personalidades individuais de seus retratados, Félix Nadar estaria de fato se posicionando a contrapelo da noção de *tipos sociais*, como afirmado pela pesquisadora Gisèle Freund (1980). Segundo uma espécie de polarização construída pela autora, os *fotógrafos-artistas* como Nadar dariam privilégio às individualidades. Por outro lado, os *novos fotógrafos*, mais ligados à comercialização da imageria coletiva, ocultariam as personalidades individuais, dando proeminência a *tipos sociais convencionais*. Este seria o caso das *cartes de visite*³ de Adolphe-Eugène Disdéri:

Enquanto os fotógrafos-artistas geralmente enfatizavam a cabeça em seus retratos, os novos fotógrafos fotografavam o corpo inteiro. Além disso, os adereços incluídos nos retratos de Disdéri tendiam a distrair o espectador do modelo, a fim de sugerir um tipo ao invés de um indivíduo (...). Para representar um “Pintor”, bastam um pincel e um cavalete, embora uma cortina pesada crie um fundo pitoresco. O “Político” segura um rolo de pergaminho; sua mão direita repousa sobre uma balastrada pesada cujas curvas maciças sugerem seus pensamentos carregados de responsabilidade (Freund, 1980, p. 61, tradução nossa).

3 Patenteadas em 1854 por Adolphe-Eugène Disdéri, as *cartes de visite* consistiam em fotografias em tamanho pequeno, impressas com a técnica da albumina e montadas sobre um cartão rígido um pouco maior, espaço que muitas vezes era usado para escrever dedicatórias. Elas se tornaram um modismo, podendo conferir status social ao fotografado e serem trocadas entre amigos, familiares e colecionadores.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

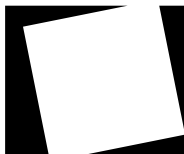
e-ISSN: 2179-8001

Contudo, mesmo que Félix Nadar estivesse menos interessado em dispor na imagem um conjunto de signos que dessem acesso imediato aos tipos representados, ele ainda assim pressupunha a possibilidade de aceder ao perfil das grandes personagens de seu tempo partindo de uma analítica epidérmica. Aqui também, a pretensa profundidade de um sujeito não é nada além de uma ruga na sua superfície: sua identidade passa a ser definida por uma espécie de mancha gráfica, uma nuvem de sentidos e atributos que o remete a determinados *tipos*. Trata-se de modos de produção de subjetividades em que a verdade do indivíduo se encontra milimetricamente fracionada nos elementos que compõem seu agir e seu sentir, passíveis de decifração.

A profusão das mais diversas tipologias e variedades de produtos nas prateleiras das lojas emerge, no século XIX, como um dos efeitos da invenção dos *tipos sociais* recém-inaugurada. Talvez o incessante esforço de conformação e inconformidade a estes *tipos* constitua uma das matrizes produtoras do indivíduo, em um jogo dialético de desgarramento e captura onde dificilmente poderia haver um lado de fora. Assim, se instaura uma ambiguidade fundamental que torna difícil definir com precisão se é a moda e o design que respondem aos anseios da sociedade ou se dá a ela o horizonte de possibilidades do que é possível ansiar. Por este motivo, o historiador Adrian Forty compreende que, se “tomadas em seu conjunto, toda a gama de bens manufaturados constituía uma representação da sociedade” (Forty, 2007, p. 91), de modo que o design estaria imbuído de um caráter mimético. Talvez a invenção das roupas *prêt-à-porter*, que remonta à primeira metade do século XIX, esteja na própria gênese de uma certa produção contemporânea de subjetividades que não cessa de produzir identidades *prêt-à-porter*, como denominadas pela psicanalista Suely Rolnik (1996).

Deste modo, uma genealogia permite encenar as imbricações entre certas identidades e modos de subjetividade, em sua vinculação aos próprios usos históricos da fotografia, que tornou possível o exercício tipológico empreendido por Bárbara Wagner. Neste sentido, há um solo epistemológico comum que permeia o modo como a artista representa os evangélicos e a própria circunscrição destes religiosos no seio de uma identidade. Mas se a produção em massa de identidades e identificações constitui uma poderosa tecnologia de poder, que mapeia e remete cada elemento do corpo social a uma taxinomia pré-existente, como *Crentes e Pregadores* seria capaz de produzir rupturas no mesmo dispositivo tipológico que lhe serve de base?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

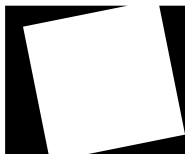
Alteridades, representatividade e políticas de visibilidade

Para responder a estas questões, será necessário interrogar a posição que os evangélicos ocupam no interior do dispositivo de visibilidade proposto por *Crentes e Pregadores*. Contudo, devemos nos afastar de alguns dos pressupostos comuns a um conjunto de políticas de visibilidade e representatividade, que vêm monopolizando o debate público. Em outras palavras, os vínculos da série com a política não deve se basear apenas na representação de corpos alteritários à arte contemporânea e tampouco em tornar visíveis corpos invisibilizados. Esta compreensão implica assumir um regime de transparência, em que certas figuras alteritárias e de identidade são vistas como algo que está dado, bastando mostrá-las para que se configure um exercício político. Contudo, a política implica a manutenção de certa opacidade, em que não basta inverter os valores ou posições atribuídos a uma minoria, mantendo-se uma distribuição prévia de lugares.

Para Jacques Rancière, a política trataria de uma ruptura específica com as lógicas que estruturam a sociedade, não restrita à inversão das posições que estão dadas no interior do sensível partilhado (Rancière, 2014). Imbuída de um caráter eminentemente suspensivo, ela efetuará uma interrupção momentânea da cartografia de lugares e tipos de atividade que são atribuídas a cada um deles. Trata-se, em suas palavras, de uma “ruptura da distribuição ‘normal’ das posições entre aquele que exerce um poder e aquele a que a ele se submete, mas também uma ruptura com a ideia de que há disposições que definem um ‘próprio’ destas posições” (Rancière, 2014, p. 140). Apenas assim é possível embaralhar a lógica de “nomes ‘exatos,’ que assinalam a remissão das pessoas para o seu próprio lugar e para o seu trabalho” (Rancière, 2014, p. 73). A política, portanto, teria a ver com nomes impróprios, que jamais se esgota na afirmação de uma identidade, mas deve contemplar um “processo de desidentificação ou de desclassificação” (Rancière, 2014, p. 72), que arranca a “naturalidade de um lugar” (Rancière, 1996a, p. 48).

Assim, a política das imagens de *Crentes e Pregadores* não reside apenas no fato de Bárbara Wagner representar um grupo invisibilizado nos meios de arte contemporânea e tampouco porque lhes confere uma representação digna. A ausência de participação dos evangélicos no âmbito da partilha de imagens da arte contemporânea não seria resolvido por sua inclusão. Afinal, até que ponto inverter uma cartografia de posições, mantendo o que há de próprio em cada uma delas,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

produziria rupturas significativas no sensível partilhado? Mas como seria possível acionar uma desidentificação, se *Crentes e Pregadores* parte justamente dos evangélicos enquanto uma espécie de figura identitário-tipológica? Até que ponto, apenas mudar o valor atribuído à visualidade das populações evangélicas, continuando a compreendê-las como uma unidade estanque, poderia deslocar o lugar que ela ocupa?

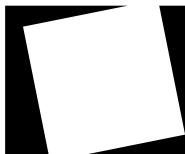
Proponho que Bárbara Wagner, ao representar os sujeitos evangélicos em sua singularidade efêmera, sem transformá-los em monumentos, faz com que eles encarnem a figura do homem infame, outrora formulada por Michel Foucault (2006). Trata-se de vidas breves, singulares e ínfimas, existências-relâmpago pertencentes a “esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro” (Foucault, 2006, p. 207), tornadas visíveis por um contato momentâneo com o poder.

Estas personagens reais-fictícias dos séculos XVII e XVIII chegaram até nossos dias por meio de um novo tecido hermenêutico, cujos efeitos de verdade estariam vinculados à sua descrição e de suas proezas em mínimos detalhes. Estas novas relações entre o visível e o dizível teriam inaugurado a crise de uma fábula dos grandes feitos e dado vigor a uma literatura dos fatos ínfimos: “nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece - não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real” (Foucault, 2006, p. 220). A gênese do homem infame foucaultiano pode ser vinculada ao próprio nascimento do regime estético, onde a figuração de “qualquer coisa” está intrinsecamente ligada à potência de “qualquer um”, tão ressaltada nas análises de Jacques Rancière (2010a).

Os evangélicos retratados por Bárbara Wagner, embora nomeados enquanto tal, emergem na figura de “qualquer um”. Este é um dos horizontes que nos permitem compreender a posição dos sujeitos invisibilizados fora de uma ontologia, mas no âmbito de uma existência-relâmpago, ressaltada por Michel Foucault (2006). Foi justamente na recusa de atribuir um estatuto ontológico ao sujeito político que Jacques Rancière (2005a) concebeu figura do anônimo:

O anônimo não é, portanto, nenhuma substância. Ele é uma relação entre três termos, entre três anonimatos: o anonimato ordinário de uma condição social, o devir-autônomo de uma subjetivação política, o devir-anônimo característico de um modo de representação política (Rancière, 2005a, p. 83, tradução nossa).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

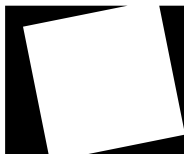
Neste sentido, o dispositivo de visibilidades proposto por Bárbara Wagner não seria político porque torna visível um grupo invisibilizado, mas porque o nome que circunscreve este grupo se mostra um artifício efêmero, que não descreve por completo cada um dos sujeitos retratados. Embora os evangélicos sejam circunscritos por um nome comum, cada uma de suas manifestações singulares acaba por questionar os limites e a arbitrariedade da categoria que os reúne. Assim, o trabalho opera no seio de uma desidentificação e de um certo anonimato que o aproxima da política.

Seguindo este raciocínio, um questionamento sobre o lugar ocupado pelos evangélicos no dispositivo de representação proposto não implica apenas elucidar se eles ocupam a posição de objeto ou sujeito da representação, tal como a discussão em torno das relações entre arte e alteridade muitas vezes é polarizada. Desta dicotomia costuma nascer uma fórmula causal que nos leva a uma solução simples: caso Bárbara Wagner esteja implicada na imagem, caso represente os evangélicos de modo transparente, o trabalho resultaria em um ato expropriativo, na instrumentalização de uma imagem alheia. A partir daí, a artista poderia ser ética e moralmente condenada, uma vez associada a uma lógica exploratória, em que as subjetividades das figuras alteritárias são expropriadas para alimentar os circuitos institucionais de arte contemporânea.

Entretanto, não me sinto autorizado a fazer este tipo de julgamento moral, já que o próprio grupo de evangélicos não questiona eticamente o trabalho de Bárbara Wagner. Deste modo, promover qualquer tipo de ataque à artista implicaria pressupor que eu conheço, melhor que os próprios evangélicos retratados, a real intenção que move a série, escondida por trás de uma pretensa colaboração pacífica. Embora sua ausência dos circuitos de arte contemporânea seja uma das premissas que baseiam *Crentes e Pregadores* e que contribuem para a construção dos evangélicos enquanto figura alteritária, atribuir a eles uma falta de agência significa, imediatamente, realizá-la.

Por outro lado, é imperativo evitar uma certa tendência da crítica contemporânea, outrora diagnosticada pela teórica da arte Claire Bishop, segundo a qual “a arte participativa e socialmente engajada se tornou amplamente isenta da crítica de arte: a ênfase é continuamente deslocada da especificidade disruptiva de uma dada prática para um conjunto generalizado de preceitos éticos” (Bishop, 2012, p. 23, tradução

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

nossa). A partir disso, tomo por objetivo uma visada que interroga a economia simbólica de distribuição e redistribuição de lugares que o trabalho pode ensejar, e não a “qualidade” dos processos colaborativos desenvolvidos. Por esta razão, direciono minhas interrogações ao dispositivo de visibilidade que o filme coloca em marcha, compreendendo que Wagner não o inventou, mas mobilizou, no seio de um conjunto de problematizações especialmente caras ao nosso presente, concernentes às relações entre identidade e alteridade.

Políticas da imagem

Crentes e Pregadores se mostra interessada nos tipos humanos, em fazer com que os traços subjetivos - esta matéria pretensamente individual e profunda - emergjam como superfície visível e apareçam em elementos facilmente identificáveis. A artista respeita a um princípio identitário comum às suas personagens, remetendo os esforços de individualização dos seus retratados à expressão de estereótipos mais ou menos pronunciados. Mas o princípio de identidade que as coloca em comum não constitui o único horizonte onde as formas de expressão particulares de suas personagens se manifestam, fazendo emergir um campo mais sutil de singularidades. Não se trata, naturalmente, de uma singularidade simplesmente baseada na representação solitária dessas personagens, em poses que poderiam remeter a antigas pinturas de reis e rainhas. A singularidade reside, ao contrário, na possibilidade de que cada uma delas possa emergir na figura do qualquer um, cujo substrato político foi tantas vezes sublinhado por Jacques Rancière:

podemos pensar a ação dos sujeitos políticos como aquela que reconfigura o campo do comum, colocando em cena, contra uma determinada distribuição das partes, lugares e competências, o poder do demos, ou seja, o poder de ‘qualquer um’, o poder daqueles que não são contáveis como partes qualificáveis da comunidade, ou o poder da coleção incontável daqueles que não tem uma ‘aptidão’ específica para mandar ou para ser mandado (Rancière, 2010a, p. 21, tradução nossa).

A singularidade das personagens pode ser atribuída a um substrato de inação, tanto dos crentes, aqui desassociados a qualquer centelha de fanatismo religioso, quanto aos pregadores, aqui distantes de sua oratória usual, dados a ver como figuras frágeis e singulares, já não mais inscritos nas narrativas de manipulação de uma massa de fiéis. Esta singularidade reside, portanto, na descontinuidade entre a categoria “evangélicos”, princípio que recorta e ordena os retratados, e as atividades

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

que eles desempenham nas fotos. Assim, cada manifestação singular da identidade que coloca estas personagens em comum permite dissolver os próprios estereótipos que lhes acompanham. Afinal, embora não diga respeito a nenhuma substância intrínseca dos sujeitos aos quais se acoplam, os estereótipos não cessam de engendrar um poderoso campo de forças que suscitam identidades e identificações. Mas ao sublinhar a natureza contingencial daquilo que coloca estas personagens em comum, *Crentes e Pregadores* permite exaurir, desde dentro, o próprio jogo de estereótipos que mobiliza, insinuando uma diferença no seio das repetições que geralmente o caracterizam.

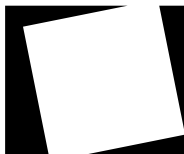
Aqui, devemos compreender que a produção de estereótipos é intimamente permeada pela realidade tipológica anteriormente escrutinada, afinidade inscrita no próprio radical *typos*, que ambos os termos carregam. Roland Barthes já compreendeu a repetição e a classificação como algumas das condições que tornam o signo eficaz, o que o leva a afirmar que “em cada signo dorme este monstro: um estereótipo” (Barthes, 2013, p. 14). De acordo com o autor,

o estereótipo é a palavra repetida, fora de toda magia, de todo entusiasmo, como se fosse natural, como se por milagre essa palavra que retorna fosse a cada vez adequada por razões diferentes, como se imitar pudesse deixar de ser sentido como uma imitação: palavra sem cerimônia, que pretende a consistência e ignora sua própria insistência. Nietzsche fez o reparo de que a verdade não era outra coisa senão a solidificação de antigas metáforas. Pois bem, de acordo com isso, o estereótipo é a via atual da verdade, o traço palpável que faz transitar o ornamento inventado para a forma canonical, coercitiva, do significado (Barthes, 2015, p. 52).

Seria impossível falar sem jogar com todo um imaginário pré-concebido, que os signos não cessam de arrastar consigo, de modo que nos tornamos mestres e escravos de uma linguagem da qual não se conhece um lado de fora. Partindo deste ponto de vista, Roland Barthes concluiria: o “estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia” (Barthes, 2015, p. 50). Em outras palavras, os estereótipos seriam “cúmulos de artifício, que ela [a sociedade] consome em seguida como sentidos inatos; isto é, cúmulos de natureza” (Barthes, 2013, p. 34).

O caráter eminentemente performativo que Roland Barthes atribui ao estereótipo poderia ser aproximado ao pensamento de Judith Butler (2019). Aquilo que a autora compreende como performatividade não reside em uma ação singular e deliberada, mas em “uma prática reiterativa

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (Butler, 2019, p. 16). Os princípios normativos do sexo, estes estereótipos especialmente sólidos, estariam fatalmente implicados por atos denominativos, que carregam consigo o duplo movimento de “configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma” (Butler, 2019, p. 25). Em suma, a linguagem não se limita a descrever um corpo que está dado, mas constitui uma das forças que materializam estes corpos. Trata-se de contrapor uma visão essencialista, defensora de que haveria “um conjunto de características necessárias que descrevem determinada identidade ou grupo e que essas características são, em algum sentido, fixas e anteriores ao significante que as nomeia” (Butler, 2019, pp. 348-349).

Bárbara Wagner reflete justamente sobre a eficácia performativa dos estereótipos, compreendendo que eles detêm um *modus operandi* profundamente vinculado à sua reprodução. Em entrevista realizada em torno da série *Crentes e Pregadores*, a artista afirma que “os estereótipos são poderosos. Se existem códigos sutis criados, reproduzidos e adaptados em toda sorte de mídias a fim de representar status ou bom gosto, esses códigos só sobrevivem culturalmente porque funcionam” (Wagner, 2014, n.p.). Mas ela encontra nos estereótipos, nas generalizações, a própria possibilidade de subvertê-los, como afirma em uma outra entrevista sobre a mesma série supracitada:

Como transformar, de repente, assuntos supercomplexos ou especificidades em uma imagem que generaliza e que se utiliza exatamente do estereótipo, daqueles códigos que a maioria das pessoas pode entender facilmente? Eu acho que deve ter sido, ao longo do tempo da minha formação profissional, uma necessidade de questionar o estereótipo (Wagner, 2015, n.p.).

Se a série fotográfica permite questionar estereótipos, não é porque ela visibiliza ou subverte um conjunto de valores atribuído a categorias dadas, tais como o *kitsch* ou os evangélicos, mas porque coloca em perspectiva os próprios limites destas categorias. Afinal, o próprio emprego de uma categoria implica mobilizar todo o imaginário que cada signo arrasta consigo, de modo a performatizar aquilo que se procura dissolver. Não se trata de negar que estas categorias existem, afinal elas não cessam de produzir efeitos muito materiais, como explicitado por Judith Butler. Procurando repensar a materialidade “como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (Butler, 2019, p. 16), a autora provê historicidade às conformações de sexo, a contrapelo da tendência de compreendê-las como naturais e imutáveis.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Trata-se de compreender que estas categorias não passam de ficções pregnantas, paulatinamente promovidas ao estatuto de verdade justamente porque são performatizadas. Emerge daí a potência política de “trapacear com a língua, trapacear a língua” (Barthes, 2013, p. 17), com o intuito de desmanchar a acumulação de artifícios que se cristalizam em estereótipos, estas verdades imutáveis. Seria necessário, portanto, confrontar estas categorias estereotípicas com outras ficções, que realizem as falhas e intervalos inerentes a quaisquer princípios de classificação, fazendo emergir todo um campo de infinitas sutilezas inerente à vida, mas que as grades grosseiras da ciência seriam incapazes de capturar: operar nos interstícios da ciência, nas palavras de Roland Barthes (2013). De maneira similar, Judith Butler explicitou que o deslocamento da matriz heterossexual “só se estabelece recorrendo às convenções arraigadas, convenções passadas” (Butler, 2019, p. 364), reformuladas em uma política engajada no duplo movimento de “invocar a categoria e, por conseguinte, a título provisório, instituir uma identidade e, ao mesmo tempo, abrir a categoria como um local de disputa política permanente” (Butler, 2019, p. 367).

Crentes e Pregadores pode ser compreendido a partir deste conjunto de preocupações. A série de fotografias não mostra os evangélicos no exercício de sua fé, mas os captura depois dos cultos, quando não há mais uma correspondência direta entre suas identidades e os tipos de atividade que desempenham. Se sabemos que as personagens são evangélicas, não há quase elementos nas imagens que possam prová-lo: o que vemos são pedestres, uma variedade de tipos circunscrita em uma categoria geral, tornada fluida. Assim, o substrato político da série poderia ser vinculado à inação de suas personagens, cabendo interpretar o fato, apontado anteriormente, de a artista ter retirado da série as fotografias dos evangélicos em ação. Ao acoplar a identidade evangélica aos tipos de atividade realizados pelas personagens retratadas, essas fotografias não provocariam hiatos substanciais na partilha normal de espaços e tempos visada pelo trabalho.

Uma certa neutralização da dicotomia que opõe ação e passividade já foi examinada por Jacques Rancière. Vejamos o modo como ele apreende as análises do Torso de Belvedere formuladas, ainda no século XVIII, pelo historiador da arte Johann Joachim Winckelmann. O filósofo francês sublinha que Winckelmann “decidiu convertê-la na estátua do herói ativo entre todos, Hércules, o herói dos Doze Trabalhos. Mas fez dela um Hércules em repouso, acolhido depois de seus trabalhos no

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

âmago dos deuses” (Rancière, 2010, p. 86). Esta estátua mutilada seria a expressão máxima da liberdade do povo grego, uma vez estabelecido “um vínculo original entre a liberdade política, a retirada da ação e a deserção do corpo comunitário” (Rancière, 2013, p. XIV, tradução nossa). A própria figura da estátua mutilada teria materializado uma promessa de comunidade em dissentimento que ganhava lugar com o advento do regime estético, construindo “a história de um regime de arte como a de um grande corpo fragmentado, e de uma multiplicidade de corpos desconhecidos nascidos dessa mesma fragmentação” (idem). Este novo regime colocava em questão uma série de normas estruturantes da sociedade de classes ancorada na ordem representativa:

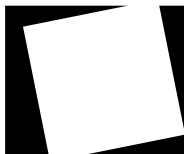
em primeiro lugar, a harmonia de proporções - ou seja, a congruência entre as partes e o todo; em segundo lugar, a expressividade - isto é, a relação entre uma forma visível e uma personagem - uma identidade, um sentimento, um pensamento - que esta forma visível torna reconhecível em traços inequívocos (Rancière, 2013, p. 4, tradução nossa).

Neste sentido, *Crentes e Pregadores* desestabiliza uma harmonia desta natureza, em que os evangélicos seriam constituídos enquanto partes de uma sociedade coesa e sem resto, a ser visibilizada na performance virtuosa de sua identidade. Na série, não há mais um princípio de correspondência entre as partes da comunidade e as atividades que lhes cabem. A ideia de corpo social aqui implicada se encontra em situação paradoxal de partilha - inteira porquanto fragmentada -, organizado segundo uma composição de partes que se somam em um todo monolítico.

Considerações finais

Vemos, portanto, que a série fotográfica representa os evangélicos enquanto figuras que apenas performam sua identidade, mas expressões singulares desta identidade. Assim, embora respeite a um substrato tipológico que tende à homogeneização, permitindo traçar proximidades entre gestos, posturas, roupas e cenários que acompanham os evangélicos, a série de fotografias permite a imersão de diferenças. Se é verdade que estas personagens foram transpostas para um circuito que lhes é exótico, elas ocupam um lugar eminentemente político, uma “potência de desfazer a estrutura policial que põe os corpos em seu lugar, em sua função, com a parte que corresponde a essa classe e a essa função” (Rancière, 1996a, p. 378).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Jacques Rancière foi sensível a várias subversões deste tipo, quando alude a um relato, exposto em um jornal operário do século XIX, em que um marceneiro teria suspenso momentaneamente a instalação de um assoalho para olhar pela janela de seu patrão, como se estivesse em sua própria casa, efetuando uma “disjunção entre a atividade manual e a atividade do olhar” (Rancière, 2010, p. 92). O filósofo também remete ao escândalo político do grupo de operários que reconfigurou a partilha normal de tempos, espaços e tipos de atividade, se fazendo outros, ao discutirem e escreverem poesia, segundo a “dupla e irremediável exclusão de viver como os operários e de falar como os burgueses” (Rancière, 2013a, p. 9). Aqui não se trata apenas de visibilizar a imagem de operários que já dispunham de uma fala própria, porventura pelos meios de comunicação em que foram publicados, mas de olhar para pequenas irrupções de igualdade no seio da lógica geral de dominação. O que ambos os casos têm em comum é a “constituição de um outro corpo que já não se encontra ‘adaptado’ à distribuição policial dos lugares, das funções e das competências sociais” (Rancière, 2010, p. 93).

Em *Crentes e Pregadores* a fotógrafa produz um hiato similar, que dá espaço a uma subjetivação política, “constituída pela distância entre a voz e o corpo, pelo intervalo entre as identidades” (Rancière, 2014, p. 74). Trata-se de produzir uma disjunção entre os tipos de atividade e os corpos dos evangélicos, em contraponto ao modo como Platão teria enaltecido, segundo Jacques Rancière, a “forma coreográfica da comunidade que dança e canta sua própria unidade” (Rancière, 2009, p. 18), por se tratar de um “movimento autêntico, o movimento dos corpos comunitários” (idem). A série embaralha “uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (Rancière, 1996, p. 42).

Curiosamente, esta potência é tornada possível por uma das mesmas lógicas que subjazem à interpretação do Torso de Belvedere por Winckelmann, ainda que dois séculos e meio a distancie de Bárbara Wagner no tempo. Se o historiador da arte fez desta estátua a representação de um Hércules recolhido, repousado após seus trabalhos, a artista nos mostra evangélicos já fora do exercício de sua fé e de sua identidade. Os crentes são vistos nas ruas das cidades, depois dos cultos, sem que suas igrejas apareçam nas fotografias. Mas se estes retratos são organizados no interior de uma série, são seus nomes que os batizam. Ao mesmo tempo, se um ímpeto de ação poderia ser

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

deduzido dos pregadores, que posam diante da câmera empunhando seus microfones e bíblias, vemos vestígios de cultos ocorridos outrora: cadeiras vazias, por vezes recolhidas em algum canto do espaço ou dispostas desordenadamente. Pode se tratar de uma performance de si realizada para a câmera, mas não necessariamente uma performance da identidade evangélica, produzindo diferenças no jogo de tipologias ao qual é inevitavelmente tributário.

Assim, a partilha da comunidade que o trabalho mobiliza já não coincide com um fundamento unitário, uma vez que suas partes se desencontram infinitamente do todo a que dão corpo, constituindo algo da ordem do corpo mutilado da estátua grega conceituada por Jacques Rancière. Pois se o regime estético deu ensejo ao jogo tipológico que daria origem à formação moderna das identidades - que atualiza um conjunto de lógicas hierárquicas e estratificantes que caracteriza o regime representativo -, uma possibilidade imanente de desidentificação também lhe acompanha, basta compreender de que modo se pode fazer delas um substrato tático, não essencializante: um lugar de fala que permita falar desde um outro lugar.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

Referências:

- ALMEIDA, Alexandra Ozorio de. Evangélicos e política. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, v. 289, n. 1, p. 9, dez. 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/28rpj7v9>>. Acesso em: 09 set. 2022.
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- BOHN, Simone. Evangélicos no Brasil: perfil socioeconômico, afinidades ideológicas e determinantes do comportamento eleitoral. *Opinião Pública*, Campinas, v. 10, n. 2, p. 288-338, out. 2004. Disponível em: <<https://tinyurl.com/2k5k9m2d>>. Acesso em: 09 set. 2022.
- BURITY, Juany. Onda conservadora e surgimento da nova direita cristã brasileira? a conjuntura pós-impeachment no Brasil. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, Campinas, v. 22, n. 1, pp. 1-24, 2020. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4kbhrs87>>. Acesso em: 09 set. 2022.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo: Design e Sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 2 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- FOUCAULT, Michel. "A vida dos homens infames", in: *Ditos e Escritos IV: Estratégia poder-saber*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 203-222.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.
- FREUND, Gisèle. *Photography & Society*. Boston: D.R. Godine, 1980.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

NOGUEIRA, Thyago (org.). *"Especial - que país é este"*. In: Zum - Revista de Fotografia do Instituto Moreira Salles, vol. 7, nº1, outubro de 2014, p. 56-151.

NOGUEIRA, Thyago (org.). *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento: política e filosofia*. 1 ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: *A crise da razão*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996a. p. 367-382.

RANCIÈRE, Jacques. From politics to aesthetics? *Paragraph: The Journal of the Modern Critical Theory Group*, Edimburgo, v. 28, n. 1, pp.13-25, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005a.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. 1 ed. Lisboa: Orfeu, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *The aesthetic heterotopia*. *Philosophy Today*, Ohio, Messenger Press, v. 1, n. 54, p. 15-25, jan 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. *O que significa "Estética"?* Lisboa: KKYM, 2011. Tradução de R. P. Cabral. Disponível em: <<https://tinyurl.com/56uhz52h>>. Acesso em: 08/08/2022.

RANCIÈRE, Jacques. *Mute speech: literature, critical theory, and politics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011a.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Nova Iorque: Verso, 2013.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

RANCIÈRE, Jacques. *A Noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Lisboa: Antígona, 2013a.

RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula Cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013b.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.

REBOUÇAS, Júlia. "Bárbara Wagner". In: INSTITUTO PIPA. *Catálogo Prêmio PIPA 2017*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/49zmnvnf>>. Acesso em: 09 set. 2022.

ROLNIK, Suely. A multiplicação da subjetividade. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!, n.p., 19 de maio de 1996. Disponível em: <<https://tinyurl.com/4uj8uy3r>>. Acesso em: 09 set. 2022.

ROSSI, Paulo José. *August Sander e Homens do século XX: a realidade construída*. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/z8mvbusp>>. Acesso em: 09 set. 2022.

SANT'ANNA, Lourival. Cidades médias lideram crescimento populacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 nov. 2010. Vida, p. A38. Disponível em: <<https://tinyurl.com/3tzczwaf>>. Acesso em: 09 set. 2022.

SOUZA, Etiane Caloy Bovkalovski & MAGALHAES, Marionilde Dias Brepohl. Os pentecostais: entre a fé e a política. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 43, p. 85-105, 2002. Disponível em: <<https://tinyurl.com/37xmdtzh>>. Acesso em: 09 set. 2022.

WAGNER, Bárbara. *Crentes e pregadores: Entrevista concedida a Daigo Oliva*. Entretempos, 31 de outubro de 2014. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yv4b9c9k>> Acesso em: 09 set. 2022.

WAGNER, Bárbara. *Memória Paço das Artes - Crentes e Pregadores*. Dezembro de 2015. (17 min), son., color. Entrevista concedida a Priscila Arantes por ocasião da Temporada de Projetos 2015 (Paço das Artes), São Paulo. Disponível em: <<https://tinyurl.com/uftw92bk>>. Acesso em: 09 set. 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.27 n.48

Dez 2023

e-ISSN: 2179-8001

PEDRO CAETANO EBOLI

Atua como professor, crítico e curador de arte. É graduado em Desenho Industrial (UFRJ, 2009-2014), também obtendo formação teórico-prática na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2009-2011). Em seu doutorado (PUC-Rio, 2017-2021), investigou as relações entre arte, política e movimentos sociais no Brasil contemporâneo. Atualmente é redator da Enciclopédia Itaú Cultural e professor do Departamento de Teoria e História da Arte da UERJ. É membro do Conselho Editorial da Revista Concinnitas e parecerista da Revista Arte & Ensaios, com diversos textos publicados em revistas de arte, design e arquitetura.

Como citar: Eboli, P. (2023). Crentes e pregadores: imagem, política e alteridade. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 27(48).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001137039>

