

AS VÍSCERAS ABERTAS DA AMÉRICA LATINA, OU NÃO PODEMOS DESLEMBRAR NOSSAS PERDAS

Tiago Lopes Schiffner

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar a obra *Os mortos não estão mortos* (2020), de Marcela Cantuária. O intuito é apresentar os pressupostos artísticos e políticos mobilizados na tela. Para tanto, a articulação entre a leitura estética e os impasses do processo social norteiam a análise crítica.

Palavras-chave: *Os mortos não estão mortos*. Marcela Cantuária. Forma artística. Processo social.

THE OPEN ENTRAILS OF LATIN AMERICA, OR WE CANNOT FORGET OUR LOSSES

Abstract: The objective of this article is to examine the work *Os mortos não estão mortos* (2020), by Marcela Cantuária. We intend to present the artistic and political assumptions mobilized on canvas. For this purpose, the articulation between aesthetic reading and the impasses of the social process guide the critical analysis.

Keywords: *Os mortos não estão mortos*. Marcela Cantuária. Artistic form. Social process.



Figura 1. Marcela Cantuária (1991-). *Os mortos não estão mortos*, 2020, óleo e acrílica sobre tela, 150 x 300 cm tríptico, 150 x 100 cm cada. Fonte: acervo da artista.

Os mortos não estão mortos (figura 1), de Marcela Cantuária¹, relê algumas simbologias e certos impasses próprios ao continente latino-americano. Cria uma estrutura tripartida, cujos núcleos são: I) uma joia ameríndia, II) o autorretrato da pintora e III) uma obra de arte emblemática. Uma linha corta a tela pela metade e alude à Linha do Equador. O tom crítico incide sobre a separação geopolítica, e o ponto de vista está centrado na América Latina.

O gesto contestador remete à *América Invertida* (1943)² – gravura do uruguaio Joaquín Torres García. Marcela a reproduz quase integralmente no lado direito do painel. Seguindo a inspiração de Torres García, a artista concebe uma pintura alinhada com as raízes ameríndias. Trata do genocídio dos povos originários, colocando uma muiraquitã à esquerda

¹ Marcela Cantuária nasceu no Rio de Janeiro, em 1991. É bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Suas produções tratam do protagonismo feminino, da luta de classes e dos embates políticos.

² Joaquín Torres García concebe a *Escola do Sul*, em que apresenta os princípios do programa de uma estética do Sul. Segundo ele, “he dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposicion a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posicion, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de America, desde ahora, prolongandose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. [...] Esta rectificacion era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos” (Torres Garcia, 2009, p. 393).



do seu autorretrato. Conforme a mitologia indígena, o amuleto é confeccionado por mulheres há vários séculos e possui o formato de um sapo³. O talismã é um símbolo de pertencimento e conecta o trabalho de Cantuária ao das mulheres do passado e à história do continente. Assim, o tríptico costura uma ampla narrativa. Apresenta a ancestralidade das comunidades pré-colombianas, uma tendência crítica da arte latino-americana e os engajamentos da própria pintora. O autorretrato dela é uma espécie de síntese dos dois elementos anteriores. O eco dos assassinatos das comunidades tradicionais repercute também o recente extermínio de lideranças e de grupos sociais vulneráveis⁴.

Marcela Cantuária retira a Linha do Equador do mapa de Torres García e a reposiciona. Ela passa a demarcar um conjunto de ambivalências que constituem *Os mortos não estão mortos*. No plano superior, aparecem as projeções da natureza. O sol se mistura com a lua, e a postura de Marcela se desdobra em duas. De um lado, ela aparece numa posição combativa e com o punho em riste. Do outro, esboça um trejeito despretensioso com a mão na nuca, como se posasse para uma fotografia. O emblema do polo Sul aponta para uma região definida pela luta por direitos, onde o cotidiano também é marcado pelo esvaziamen-

3 A muiraquitã é o mote do conflito de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (2008) de Mário de Andrade. O amuleto do protagonista se perde e é comprado pelo imigrante Venceslau Pietro Pietra, morador de São Paulo. O herói segue um percurso confuso na busca de recuperar o artefato, reforçando aspectos da cultura nacional e latino-americana. A ambiência do livro e a referência ao folclore brasileiro, se não influenciam Marcela, criam um diálogo interessante entre os dois trabalhos.

4 A obra de Marcela Cantuária reflete sobre o assassinato de lideranças políticas, tais como Marielle Franco, que é tema de outra pintura, intitulada *Voltarei e Serei Milhões* (2018). O contexto de criação reverbera um ambiente de retrocesso. A gestão de Jair Bolsonaro representou perseguições e um descompromisso com grupos vulneráveis. O relatório *Fundação Anti-Indígena, um retrato da FUNAI sob o governo Bolsonaro* (2022) revela os ataques aos indígenas. Na "Nova Funai: mais de R\$12,7 milhões [foram destinados] para pagamento de benfeitorias [a fazendeiros que invadiram terras indígenas] e meros R\$58 mil para identificação e delimitação de Tis [terras indígenas]" (Inesc, 2022, p. 55). Em 2020, "a Funai funcionava com a atuação de 2.071 profissionais [e] havia 2.300 cargos vagos na autarquia, o que é resultado de aposentadorias e do não preenchimento de vagas em concursos" (Inesc, 2022, p. 29). Os desvios de finalidade e as omissões deixaram as comunidades indígenas ainda mais desassistidas, enquanto crescia o garimpo em reservas. A epidemia de Covid-19 reforçou as contradições entre classes, e o número de mortos chegou a um patamar alarmante, sendo as pessoas mais pobres e negras as maiores vítimas. O risco de uma pessoa negra contrair a doença era 77% maior do que uma branca, conforme o artigo *O racismo estrutural e as mortes de negros por COVID-19* (2022). *Os mortos não estão mortos* se insere nessa conjuntura e recupera a raiz histórica desses descabros e violações.

to e pela objetificação da imagem feminina. A mão esquerda atrás da cabeça pode registrar, ainda, a opressão sofrida pelos grupos excluídos, acometidos pela violência policial nos países da América do Sul.

A natureza exuberante e verticalizada da ensolarada cordilheira dos Andes é tão intensa e divinizada – que engole o luar aparentemente tranquilo. A vivacidade das cores concentra a força necessária para romper com o breu e a escuridão, cuja sombra encobre as mortes violentas, arbitrárias e negligenciadas. No topo da cena, o olhar melancólico da figura celestial contrasta com a encaçada de Marcela. Ela enfrenta e convoca o espectador, dirigindo-se para fora da tela. A inversão das direções cartográficas proposta por Torres García ganha um reforço. É como se Cantuária enfatizasse a necessidade da radicalização dos ideais do artista uruguaio. Ela reanima a provocação da reviravolta-da-perspectiva-eurocêntrica de *América Invertida*, enquanto lança luz sobre a conjuntura de repressão à qual estamos presos.

A parte inferior do painel descortina a morte, num desencarnar do corpo. Ele assume a condição de não ser, perdendo a sua identidade. A boca tampada pelo traçado marrom aponta para os desafios e para os perigos de uma sociedade patriarcal e machista, nem um pouco afeita à liberdade de expressão das mulheres. A mordaça é substituída pelo risco cartográfico, sufocando a voz da herdeira dos grupos sociais e políticos dizimados por diversos tipos de abusos.

O autorretrato de Marcela Cantuária cabe e rompe com os contornos da *América Invertida*, de Torres García. A palma fechada dialoga com a ponta do mapa delineado à direita, mas o supera nas medidas. A fisionomia corporal se comunica com as curvas da América latina, quase como se pudéssemos sobrepor as duas reproduções. O autorretrato se liga à cartografia de ponta-cabeça, pois Marcela também pensa numa arte intrinsecamente sulina e lida com as implicações criativas e políticas desse outro lugar. Não deixa de ressaltar as dificuldades e o protagonismo das mulheres na construção de um território mais igual, seja na cultura, seja na militância. Por isso, apenas a inversão dos polos não é suficiente. É necessário aprofundar as noções tanto artísticas quanto sociais para rompermos com os signos e com a brutalidade herdados da colonização.



A atmosfera noturna da parte inferior do tríptico leva a interpretação a uma dimensão onírica e inconsciente, mais sonhadora, lacunar ou alheada. Está despida dos valores e das imagens mais coerentes da face superior. As montanhas estão espelhadas nas constelações dispersas. As estrelas são menos indicativas de caminhos, quando comparadas ao Cruzeiro do Sul – que surge em meio às formações rochas, vindo da apropriação de Torres García. Se a parte superior trata da subida aos céus, através dos montes – a inferior representa o aprofundamento, retratado pelo colorido sombrio e pela amplitude do universo com poucas coordenadas e matizes.

A Linha do Equador não estabelece apenas uma contraposição espacial e se transforma num limiar entre a consciência e a inconsciência. A aparência cadavérica ressignifica o desaparecimento de inúmeras pessoas ao longo de gerações, consumidas também pelo esquecimento, pela alienação e pela injustiça. O silêncio da noite e o anonimato do corpo esquelético refletem a impunidade. Os mortos não estão completamente mortos e reencarnam em novos sujeitos cientes das contradições e dos absurdos. De um lado, o engajamento e a lembrança. Do outro, a amnésia e a finitude.

A amnésia nebulosa não é um lance casual ou um lapso passageiro. Pelo contrário, é uma prática movida pelo desejo de apagar os eventos traumáticos. A falta de elaboração acarreta repetições nefastas, e o que é compulsoriamente mantido sob sigilo volta à realidade, porque não foi devidamente enfrentado. Como escreve Maria Rita Kehl:

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras (Kehl, 2010, p. 126).

Os mortos não estão mortos repercute os sintomas da interdição do debate público. As pessoas assassinadas pelo Estado ou ignoradas

por ele continuam vivas, sem direito a um ressarcimento moral e ao luto. Vivem no corpo e na mente de todos e permanecem insepultos, sem o devido reconhecimento. A elaboração propiciada por uma representação, como a de Marcela Cantuária, recoloca os fantasmas – a que devemos respostas – diante dos nossos olhos.

Se as interdições não sufocam os gritos dos esquecidos, as margens da pintura não controlam os elementos naturais. O colorido dos vales e das montanhas atravessa as linhas da tela. Há uma clara desarmonia entre as delimitações artificiais feitas pelo humano e os movimentos da natureza. No lado superior à direita, uma nuvem corta as três faixas que emolduram a imagem central. A nuvem não se submete às demarcações e a irrompe, seguindo as vontades do vento. Os degradês nas bordas reiteram a divisão tripartida. Retomam as sugestões dos motivos naturais do universo latino, criando uma continuidade entrecortada. A ambiência latino-americana é expandida a partir do centro da tela – onde o semblante forte, determinado e solar chama mais a atenção. A luminosidade cerca a atmosfera noturna abaixo – a qual é, por vezes, invadida. Não há mais espaço para a ampliação da obscuridade, e as divisões geográficas feitas artificialmente não aprisionam a força da criatividade, da memória e da vida.

O busto de Marcela se confunde com a paleta de cores das duas dimensões. O autorretrato assume a força da Cordilheira dos Andes – ao vestir suas pigmentações – e exalta o combate às iniquidades, aos retrocessos e às arbitrariedades. Ocorre uma integração entre a mulher e as representações cósmicas. Enquanto o sol toca os seus cabelos e os braços vibram a tonalidade das formações rochosas, os ossos do peito irradiam o azul e o vermelho escurecidos. *Os mortos não estão mortos* reflete claramente sobre a importância da utilização argumentativa do colorido.

Sem a combinação de tonalidades, a tela não abordaria com tamanha agudeza o enraizamento latino-americano e as marcas da violência. Tampouco evidenciaria o aprofundamento analítico em relação à *América Invertida*, a qual se restringe ao contorno geopolítico rebatido. Por isso, o gesto de Torres García é ressignificado, quando recebe tons tão distintivos. O painel de Cantuária carrega uma expressão artística atravessada pela discussão sobre as nuances e



contradições da sociedade sul-americana, tanto no emprego da tinta, quanto no retrato da natureza.

A recuperação da memória dos renegados ao ostracismo é parte importante do projeto estético. A produção de Cantuária está intimamente vinculada aos compromissos da arte, para além das formulações exclusivamente estilísticas. O mergulho nas idiossincrasias constitui o viés ideológico e é um aspecto fundamental do resultado criativo. A obra formaliza o viés político, adquirindo uma postura ativa diante das atrocidades históricas.

O debate sobre a arte politizada é longo e remete aos escritos de Platão. O filósofo grego prega sobre as diretrizes de uma imitação educativa e adequada, ligada às orientações predefinidas por uma dada autoridade. O livro III de *A República* discorre sobre a necessidade de os poetas se adequarem a um preceito de criação, enquadrado por regras fixas e externas à literatura. Trata a imitação como um risco à organização das cidades, uma vez que o artista pode escolher registrar o falso. Por fim, prega a exclusão dos poetas por seu desacordo com a verdade e com o regamecoletivo⁵. A temática platônica continua candente⁶ e, atualmente, vemos inúmeras iniciativas de censura de exposições, de textos e de realizações artísticas que desafiam os posicionamentos autoritários e retrógrados. Há uma série de tentativas de impor um rol de exigências para a aceitação de determinada criatividade.

5 Platão defende a imparcialidade do poeta no exercício da imitação, que deve ser uma ferramenta de pedagogia social. É imprescindível mimetizar os atos, “algum dito ou gesto de homem de bem, esforça[r]-se por falar como se fosse essa mesma pessoa e não se envergonha[r] de imitá-la, principalmente quando a imitação disser respeito a algum ato de firmeza e sabedoria” (Platão, 2012, p.11). Não é bem-vindo “algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciariamos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver” (Platão, 2012, p.12). A criação não é livre e é adaptada a um código de conduta da criatividade, a ser respeitado, sob pena de censura.

6 O debate sobre a potência disruptiva do discurso artístico vem sendo retomado. Em *A partilha do sensível: estética e política* (2009), Jacques Rancière reflete sobre o surgimento de dissensos que projetam a construção de uma nova sensibilidade, contraditória a um sensível esperado e sustentáculo das desigualdades. A cobrança por um novo rearranjo de vozes e por outro padrão de sensibilidade que incorpore os excluídos embasa a sua compreensão de política. Já em *Vende-se artistas: a dimensão econômica da crítica a partir da Arte Brasileira* (2018), Felipe Bernardes Caldas dá um passo adiante e se detém na atuação política impressa não só no resultado do trabalho artístico, mas também na própria prática, na materialidade corporal do gesto criativo.

Os mortos não estão mortos rompe com o status quo e repele o conformismo às regras desiguais. A criação não é desconectada de uma atuação no mundo, despiando-se dos medos ou dos receios das proibições. Cantuária se desprende das amarras de uma visão imutável do real e opta pela alegoria. A reinterpretação da tradição e a superação das interdições são essenciais na narrativa construída por ela.

Os mortos não estão mortos carrega uma responsabilidade social e dá forma ao perene renascimento das utopias num contexto de sufocamento e de repressão⁷. As três figuras do tríptico incorporam elementos de ancestralidade e reconfiguram os impasses cotidianos. O olhar autóctone e feminino vira do avesso às convenções embasando o imaginário num lugar específico – solo decisivo de redefinição e de inspiração.

Marcela Cantuária se contrapõe às proibições e aos ataques, ao explicitar os interesses que sustentam a exclusão do conflito e a manutenção de poder. A perseguição e o extermínio cultural carregam em si a vontade de manter as distorções de um sistema desequilibrado, que elimina seus antagonistas. A antipolítica e a distância dos atritos do dia a dia servem, assim, apenas aos beneficiados pelas exclusões e pelos extermínios. *Os mortos não estão mortos* desnaturaliza os abusos e se detém “para acordar os mortos e juntar os fragmentos” das catástrofes (Benjamin, 1987, p. 226).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As composições de Marcela Cantuária despertam uma percepção bastante lúcida sobre as feridas deixadas pela modernidade na periferia do capitalismo. Ela faz um inventário memorialístico, através de objetos diferentes e separados por um hiato temporal. Itens que contêm visões de mundo distintas, mas que são tidos como complementares, sendo, dessa forma, desierarquizados. De um lado, está a tradição oral de matriz indígena, cifrada no artefato místico e precioso. Do outro, as linhas de Joaquín Torres García orientam o pensamento letrado a respeito dos destinos do ofício de ressignificar a América do Sul regressando às manifestações artísticas dos povos nativos, anteriores à colonização, na busca de um reencantamento

⁷ Ver a nota 4 deste artigo.



da arte. Entre as duas esferas de saber, a pintora brasileira demonstra a importância de se encurtar a distância entre esses dois percursos. E se preocupa com o lastro material que une as três frações da narrativa que articula. Por todos esses aspectos, *Os mortos não estão mortos* é um ótimo exemplo de que a inventividade não está dissociada I) da revisão do que nos antecedeu e II) da atuação frente ao que está acontecendo hoje.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CALDAS, Felipe Bernardes. **Vende-se artistas**: a dimensão econômica da crítica a partir da arte brasileira. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018. 458 f.

CANTUÁRIA, Marcela. **A gentil carioca**. Portfólio. Disponível em: https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio_marcela_cantuaria_web. Acesso em: 02 ago. 2023.

Fundação Anti-indígena: um retrato da Funai sob o governo Bolsonaro. Brasília: INESC, 2022. Disponível em: https://inesc.org.br/wp-content/uploads/2022/07/Fundacao-anti-indigena_Inesc_INA.pdf?x59185. Acesso em: 15 mar. 2024.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

MARTINS, Marcelo Rodrigues et al. O racismo estrutural e as mortes de negros por COVID-19. **Research, Society and Development**, v. 11, n. 13, 2022, p. 1-14. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/35044/29538>. Acesso em: 15 mar. 2024.

PLATÃO. Livro III de A república. In: DUARTE, Rodrigo (Org. e seleção de textos). **O Belo Autônomo**: textos clássicos de Estética. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª edição revista e ampliada, 2012. p. 6-15.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009. 71 p.



TORRES GARCÍA, Joaquín. La escuela del Sur. In: TELES, Gilberto Mendonça; MÜLLER-BERGH, Klaus. **Vanguardia latinoamericana**: historia, crítica y documentos. Madrid: Iberoamericana, 2009. p. 393-398.

Tiago Lopes Schiffner (1987) é doutor em Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira, pelo PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Integra o grupo de pesquisa “Literatura Brasileira em dinâmica desigual e combinada”, junto ao Instituto de Letras da UFRGS. Atualmente, cursa História da Arte no Instituto de Artes, na mesma universidade mencionada.