



Sumário



ensaio visual

COISÁRIO DO RIO

zarro

6

artigo

INTRODUÇÃO À TRADUÇÃO DE *LA VERITÀ*: 30 ESCRITOS DE GIULIO PAOLINI

Daniela Barcellos Amon

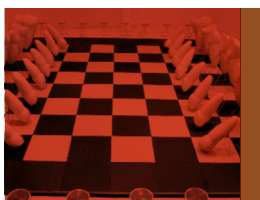
18

tradução

LA VERITÀ: 30 ESCRITOS DE GIULIO PAOLINI

Giulio Paolini

36



artigo

MORTE E REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA: UMA INTRODUÇÃO AO DEBATE

Vanessa Seves Deister de Sousa

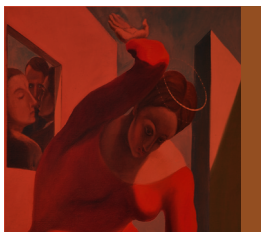
69

ensaio visual

O MAR SEMPRE TEVE GOSTO DE GENTE

Luana Assis Navarro

87



artigo

ENTRE A VENERAÇÃO E A ICONOCLASTIA: SOBRE O PODER ALQUÍMICO DA IMAGEM SURREALISTA EM MAX ERNST

Cristiano José Steinmetz

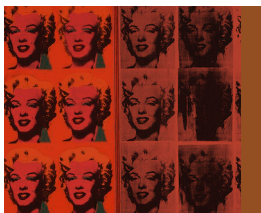
96

artigo

A SEIVA QUE PULSA NO CORAÇÃO DE UMA MÁQUINA

Rubens Takamine

115



artigo

REPETIR ATÉ FICAR DIFERENTE: UMA LEITURA *QUEER* A PARTIR DE ANDY WARHOL

Luiza Tavares Lopes Balau

135

ensaio visual

375 IGREJAS, SANTUÁRIOS E CATEDRAIS

Manoela Farias Nogueira

154



artigo

A MATERIALIZAÇÃO DA AUSÊNCIA: DESAPARECIDOS NA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO E MANUEL CHAVAJAY

Julia Nogueira Duarte de Oliveira

173

artigo

SOB A *DRAGFICAÇÃO*: NARRATIVAS
DISSIDENTES E SUBVERSÕES ESTÉTICAS
NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sandro Ka; Elis Rockenbach

193



artigo

CONCEITO-DADO: OS ONDES
E SUAS POSSIBILIDADES

Fernanda Fedrizzi

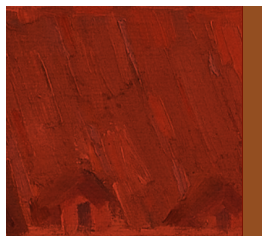
211

ensaio visual

PEQUENO ENSAIO DE GESTOS {INFRALEVES}

Mariana Silva da Silva; Mayra de Lima

228



artigo

A PINTURA DE ÂNGELO GUIDO,
OU QUANDO A PAISAGEM
APRENDE A NARRAR

Tiago Lopes Schiffner

241

artigo

SIGNOS EM DESLIMITE: A GENEALOGIA
DE UM CONCEITO
NA OBRA DE JULIO BRESSANE

Lennon Macedo; Bruno Leites

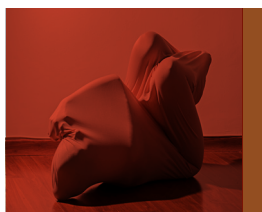
260

artigo

IDENTIDADE & SOBREVIVÊNCIA: PINTANDO A MEMÓRIA ANCESTRAL

Madalena Zaccara; Walter Arcela

283



ensaio visual

SACO ELÁSTICO, CORPO MUTÁVEL

Larissa Camnev

299

EXPEDIENTE

314

COISÁRIO DO RIO

zarro

Resumo: Neste ensaio exponho uma série de fotografias de objetos coletados às margens do Guaíba, Porto Alegre/RS, Brasil. Estas coleções pretendem restituir parte da memória de um território que sofre com um incessante processo de apagamento impulsionado pela especulação imobiliária. Encontrados em locais de aterramento onde a cidade avançou sobre o manancial, possuem contornos arredondados devido ao contato com a água, informando visualmente como foram transformados em virtude da ação do tempo.

Palavras-chave: Coleções. Território. Memória. Apagamento.

RIVER'S ARTIFACT

Abstract: This essay presents a series of photographs of objects collected on the banks of the Guaíba, Porto Alegre/RS, Brazil. These collections aim to restore part of territory's memory that suffers from an incessant process of erasure driven by real estate speculation. Found in landfill sites where city advanced over the water source, they have rounded contours caused by contact with water, visually informing how they were transformed due to the action of time.

Keywords: Collections. Territory. Memory. Erasure.



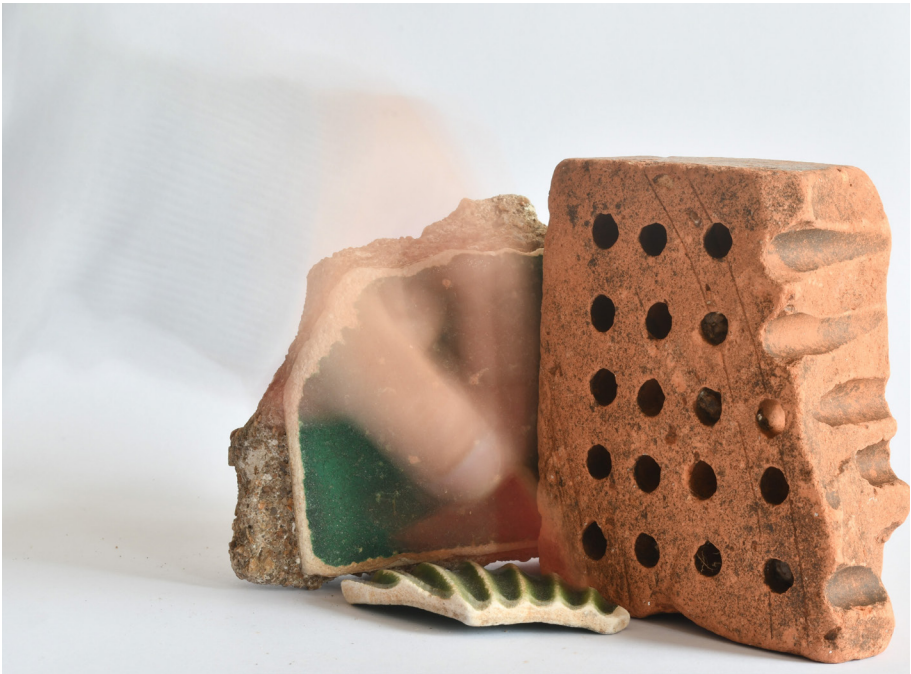
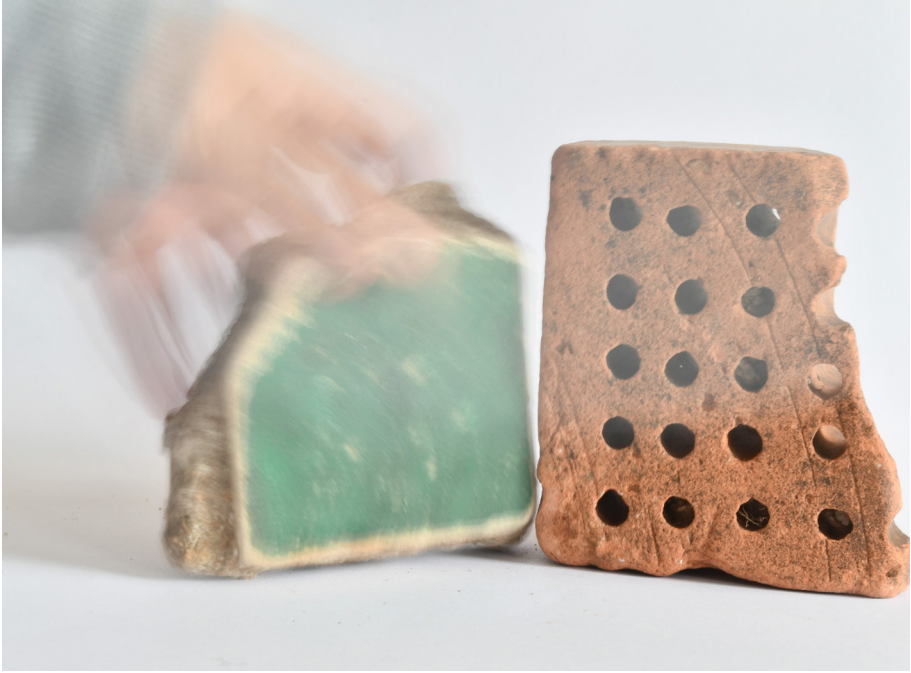
















LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1-10 (Páginas 1-14). zarro. *Coisário do rio*, 2022 – atualmente. Dimensões variáveis. Fotografia: Guilherme Leon. Acervo da autora.

Figura 11 (Página 15). zarro. Artista em meio aos escombros da cidade, localizado em frente ao Museu Iberê Camargo, Porto Alegre/RS, 2024. Fotografia: Marco Antônio Gonçalves. Acervo da autora.

zarro (1987, Viamão/RS, BR) é uma artista afro-latino-americana residente em PoA (RS). Contemplada com o Prêmio Aquisição de Obra durante o 24º Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre (2024), é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais da UFRGS e uma das artistas residentes no Remanso Instituto Cultural. Motivada por sua imaginação e mesclando diferentes técnicas em sua poética, coleciona imagens, fragmentos, vestígios, que servem de testemunhos da vida humana.

Email: ana.albatroz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9107-1725>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6865444183524259>

INTRODUÇÃO À TRADUÇÃO DE LA VERITÀ: 30 ESCRITOS DE GIULIO PAOLINI

Daniela Barcellos Amon

Resumo: O artigo a seguir introduz uma discussão sobre os aspectos fundamentais da pesquisa de Giulio Paolini, a fim de familiarizar o leitor brasileiro com a obra deste expoente da arte contemporânea italiana, apresentando, em seguida a tradução de 30 escritos de sua autoria, publicados originalmente em 1996, em italiano, no livro intitulado *La Verità in quattro righe e novantacinque voci*. Inéditos em português, tais textos desenvolvem não apenas reflexões de Paolini sobre sua própria condição de artista e sobre seu processo criativo, mas sobretudo sobre os diferentes elementos constitutivos da linguagem artística, discussão onipresente na obra desta grande figura da arte contemporânea italiana, desde o começo de sua produção, em 1960.

Palavras-chave: Giulio Paolini. *Arte povera*. Arte conceitual. Arte contemporânea italiana.

INTRODUCTION TO THE TRANSLATION OF LA VERITÀ: 30 WRITINGS OF GIULIO PAOLINI

Abstract: The following article introduces a discussion on the fundamental aspects of the research of Giulio Paolini, in order to acquaint the Brazilian reader with the work of this Italian contemporary artist. Next, we present a selection of 30 of his writings, now translated to Portuguese, published in 1996, in Italian, in the book titled *La Verità in quattro righe e novantacinque voci*. Until now unpublished in Portuguese, with these texts Paolini develops not only reflections on his own condition as an artist and on his creative process, but mainly about the different elements

that constitute the artistic language. This discussion is omnipresent in the works of this major figure of Italian contemporary art since the beginning of his production, in 1960.

Keywords: Giulio Paolini. *Arte povera*. Conceptual Art. Italian contemporary art.



Giulio Paolini (Gênova, 1940) é um dos mais importantes nomes da arte contemporânea italiana. Normalmente associado à *Arte povera*, tendo participado de diversas exposições e publicações ligadas a ela desde a primeira menção do termo, em 1967, pelo jovem crítico genovês Germano Celant. Paolini, entretanto, sempre se afirmou como uma figura externa a tal tendência artística. Com efeito, enquanto Celant destacava, dentre as características comuns entre as produções extremamente heterogêneas de diversos jovens artistas, um desejo de união entre arte e vida, e apontava para um caráter político intrínseco às atitudes dos *poveristi*, tais questões não apenas não figuram entre aquelas que guiam a produção de Paolini, como também são negadas por ele, que defende uma autonomia da arte:

O artista permanece em seu estúdio e renuncia à proposta indecente da amplificação social do seu papel. Abdica, se isola: o entrevemos no ateliê, no lugar onde assume (ou perde) a própria identidade de autor, concedendo, a saber, à obra o valor primário, original, absoluto. O autor é mudo, ausente, a voz é da obra. Uma obra, para ser autêntica, deve esquecer o seu autor (Paolini, 2016, p. 41, tradução nossa)¹.

Ademais, com tal declaração, Paolini contradiz a afirmação celantiana segundo a qual, com a *Arte povera*, a ênfase já não estaria mais na obra de arte, mas no homem (Celant, 1968): ora, se é verdade, porém, que o cerne da pesquisa de Paolini não está propriamente no objeto artístico, mas no conjunto de elementos – plásticos e conceptuais, espaciais e relacionais – que constituem a linguagem da arte e o coeficiente artístico, é igualmente importante destacar que, para ele, a arte precede o homem que a executa e é, em certa medida, autônoma em relação a ele: ultrapassa o pensamento original que a produziu, o conceito que originalmente lhe fora atribuído, para ganhar e produzir novos sentidos no espaço e na temporalidade coletivos da exposição ou do livro.

¹ No original: "L'artista resta nel suo studio e rinuncia alla proposta indecente dell'amplificazione sociale del suo ruolo. Abdica, si apparta: lo intravediamo nell'atelier, nel luogo dove prende (o perde) la propria identità d'autore, concedendo cioè all'opera il valore primario, originale, assoluto. L'autore è muto, assente, la voce è dell'opera. Un'opera, per essere autentica, deve dimenticare il suo autore."

A mão do artista, a marca visível do gesto e da autoria, praticamente desaparece: quando desenha, Paolini realiza traços límpidos e delicados como os de um geômetra; a colagem, a fotografia e os moldes de gesso, longe de exprimir um *páthos*, reproduzem e reorganizam com elegância imagens – pois com Paolini permanecemos no universo imagético – pré-existentes. Como ele mesmo afirmou, em entrevista a Carla Lonzi, a técnica empregada deve ser mais transparente possível, a fim de permitir uma passagem – física ou mental – do espaço da vida àquele da arte, da imagem:

A técnica, portanto, é o meio que nos permite subtrair ao espaço em que estamos aquela outra porção de espaço que é a obra de arte, que acaba por se anular justamente através da técnica. [...] Em outras palavras, se nós devemos passar do espaço de nosso cotidiano ao espaço da obra de arte [...] devemos assimilar a passagem por meio de uma técnica que nos permita fazer este movimento, não? Assim, para isso a técnica não deve ser tomada enquanto é, mas apenas nos ser útil como diafragma invisível, inócuo, para passar ao lado oposto (Paolini, 1968, p. 82, tradução nossa)².

Sendo assim, fica claro não apenas que a obra de arte, para Paolini, não é sinônimo de expressão ou expressionismo, como tampouco de mimesis, ou de espelho do mundo. Com efeito, a imagem não é encarada enquanto cópia (falsa) de um mundo verdadeiro, como é tomada como realidade (ainda que virtual) em si. No entanto, a concretização de uma obra de arte, ou seja, a transformação do mental ao concreto, implica um jogo complexo de presenças e ausências, que se exemplifica de maneira emblemática na primeira (e talvez a mais importante, já que subsiste nos trabalhos que lhe sucederam) obra de Paolini, aquele famoso

² No original: "La tecnica, dunque, è quel mezzo che ci permette di sottrarre allo spazio in cui siamo, quell'altra parte di spazio che è l'opera d'arte, e che viene ad annullarsi proprio attraverso la tecnica. [...] In altre parole, se noi dobbiamo passare dallo spazio nostro quotidiano allo spazio dell'opera d'arte [...] dobbiamo assimilare il passaggio attraverso una tecnica che ci permetta di fare questo sbalzo, no? Appunto per questo la tecnica non deve risultare in quanto è, ma soltanto esserci utile in quanto diaframma invisibile, innocuo, per andare dalla parte opposta."



Disegno geometrico de 1960 (Figura 1). Nele, Paolini, então aos 20 anos de idade, realiza o gesto simples, mas decisivo, de traçar, sobre uma tela, quatro linhas ortogonais. Claramente referenciando a perspectiva renascentista, o jovem artista, assim, não apresenta apenas um objeto concreto mas um mecanismo mental e uma dimensão espaço-temporal complexa onde o tudo (a presença) e o nada (a ausência) coincidem em uma relação entre as imagens que já existiram mas que não podemos mais ver (o passado, a tradição representativa que levamos conosco) e a possibilidade de novas e infinitas imagens (o futuro, a dimensão projetiva) (Vertone, 1985). Sendo assim, o processo criativo de Paolini pode ser comparado àquele dos *Oggetti in meno* de Michelangelo Pistoletto – embora sem a dimensão orgânica e anárquica destes –, em que a obra de arte corresponde sobretudo a uma subtração (Corà, 1985) do que a uma adição de objetos ao mundo.

Contudo, é também verdade que a vertigem espaço-temporal de Paolini se traduz, com frequência, em um acúmulo: como bem o



Figura 1. Giulio Paolini. *Disegno geometrico*, 1960. Branco de zinco, cola e caneta-tinteiro sobre tela, 40 x 60 cm.
Fonte: cortesia do artista.

observa Saverio Vertone, no emblemático catálogo da mostra homônima *Tutto qui* (1985), a partir dos anos 1970 – mas já antes, como em *D867*, de 1967 – Paolini revisita as próprias obras, que ressurgem, transfiguradas, em suas obras posteriores ou livros³. Se, anteriormente, ele se interessara pelos mecanismos concretos e mentais que constituem, como que gramaticalmente, o *a priori* da criação artística, como também o fenômeno sensível, físico e intelectual da visão, à medida que sua produção vai avançando, suas próprias obras se transformam em elementos prévios que constituem seu pensamento imagético. Sendo assim, a sobrevivência e o ressurgimento destas imagens em seu trabalho posterior não configuram uma abordagem nostálgica ou puramente citacionista do passado, mas sim uma continuidade conceitual com aquele *Leitmotiv* da obra paoliniana, a saber, a investigação linguística daquilo que perpassa e que é característico ao processo de criação e de recepção (sensível e racional) de imagens na arte ocidental.

Nesse sentido, quando a imagem do próprio Paolini figura em seus trabalhos – como *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, de 1969 (Figura 2), *1421965* (Figura 3), *Delfo* (Figura 4), *Diaframma 8*, de 1965 (Figura 5) ou *D867*, de 1967 (Figura 6), para citar alguns –, a investigação do eu coincide, sobrepõe-se ou se mistura àquela da figura, das práticas e dos enunciados que definem o artista. Sendo assim, por vezes não importa se aquela pessoa retratada é Paolini, Ingres, Poussin, Rembrandt, Manet ou Lorenzo Lotto, pois o que lhe interessa, nesses casos, são os gestos que os artistas realizam nas atividades cotidianas ligadas à prática artística, ou bem ao *status* – histórico – do artista.

3 Pensemos, por exemplo, em seu único trabalho em vídeo, *Unisono*, de 1974, em que 92 de suas fotografias passam rapidamente cada uma em frações de segundo, sob nossos olhos atentos e confusos.





Figura 2. Giulio Paolini. *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, 1969. Fotografia, dimensões variadas.
Fonte: cortesia do artista.



Figura 3. Giulio Paolini. 1421965, 1965. Fotografia. Dimensões variadas. Fonte: cortesia do artista.





Figura 4. Giulio Paolini. *Delfo*, 1965. Fotografia. Dimensões variadas. Fonte: cortesia do artista.



Figura 5. Giulio Paolini, *Diaframma 8*, 1965. Fonte: site oficial do museu Jeu de Paume, Paris.



Figura 6. Giulio Paolini. *D867*, 1967. Fotografia. Dimensões variadas. Fonte: Artribune.



Emblemáticos, nesse sentido, os autorretratos realizados em 1968 – ano de grande efervescência política e cultural na Itália: em um deles, Paolini apresenta, ao invés da própria imagem, um autorretrato de Nicolas Poussin; no outro, intitulado *Autoritratto con il Doganiere* (Figura 7), Paolini apresenta um autorretrato afetivo, uma colagem de diversas fotografias, em preto e branco, de artistas – vivos ou não –, assim como de seus amigos e conhecidos: Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Tano Festa, Anna Piva, etc. Em primeiro plano, destacam-se as imagens de Lucio Fontana, da crítica de arte (e amiga de Paolini) Carla Lonzi (que em breve abandonaria a arte para se dedicar exclusivamente à militância feminista) e, sobretudo, aquela de Henri Rousseau, que segura uma paleta de tintas. Dentre as numerosas pessoas representadas neste autorretrato, a imagem do próprio Paolini se torna imperceptível. Tais informações nos levam a concluir, primeiramente, que para o artista genovês a construção do *eu* (principalmente do *eu* do artista) é coletiva, como atesta, igualmente, o emblemático trabalho *Io (frammento di una lettera)* (Figura 8), de 1969, em que o artista recorta de um texto a palavra *io* (*eu*), apresentando-a dissociada de seu contexto. Assim, tal pronome perde a particularidade do sujeito, assumindo, por conseguinte, uma identidade generalizante, coletiva, compreendendo em si todos os *eus* possíveis. De fato, como afirma o escritor Italo Calvino, na introdução do primeiro livro de Giulio Paolini, *Idem* (1975):

O escritor [Calvino] admira muito os esforços do pintor [Paolini] para chegar a uma impessoalidade absoluta, para fugir ao enfadonho psicologismo, mas começa a irritar-se quando vê que o caminho para a impessoalidade leva o pintor a abordar o eu, mesmo que um eu cartesiano, categórico, gramatical, anônimo. E se justamente este fosse o caminho para liberar o eu do peso corpulento da autobiografia individual? [...] Mas como se pode descorporeizá-lo, o eu, fotografando-o? No entanto, é assim, talvez apenas um pintor fotografado pode considerar-se um pintor impessoal, presente apenas na objetividade do seu ser pintor, privado de qualquer lirismo e expressionismo. Anular o eu individual para se identificar com o eu da pintura de todos os tempos, o eu coletivo dos grandes pintores

do passado, a própria potencialidade da pintura: essa é a grande modéstia e a grande ambição do pintor (Calvino, 1975, p. 12, tradução nossa)⁴.

Em segundo lugar, apontamos para uma consciência da arte enquanto um processo em que a história da arte se faz necessariamente presente através de permanências, sobrevivências e ressurgimentos. Assim, o artista de hoje é atravessado pelos artistas do passado: não enquanto indivíduos (Paolini não acredita na figura do *mestre*, como declararia em um texto de 2010 dedicado ao artista e amigo Luciano Fabro), mas pelas imagens por eles produzidas e que, por sua vez, eram também estas atravessadas por outras imagens de um passado mais antigo.



Figura 7. Giulio Paolini. *Autoritratto con il Doganiere*, 1968. Fotomontagem. Dimensões variadas. Fonte: Fondazione Giulio e Anna Paolini.

4 No original: "Lo scrittore [Calvino] ammira molto gli sforzi del pittore [Paolini] per arrivare a un'impersonalità assoluta, per sfuggire all'abborrita psicologia, ma comincia a innervosirsi quando vede che la via verso l'impersonalità riporta il pittore a tirare in ballo l'io, sia pure un io cartesiano, categorico, grammaticale, anonimo. E se proprio questa fosse la via per liberare l'io della corpulenta pesantezza dell'autobiografia individuale? [...] Ma come si può scorporarlo, l'io, se lo si fotografa? Eppure è così, forse solo un pittore fotografato può considerarsi un pittore impersonale, presente solo nell'oggettività del suo esser pittore, privato da qualsiasi lirismo ed espressionismo. Annullare l'io individuale per identificarsi con l'io della pittura d'ogni tempo, l'io collettivo dei grandi pittori del passato, la potenzialità stessa della pittura: questa è la grande modestia e la grande ambizione del pittore."





Figura 8. Giulio Paolini. *Io (frammento di una lettera)*, 1969. Fragmento datiloscrito sobre suporte adesivo de borracha. 1,5 cm de diâmetro. Fonte: Castello di Rivoli.

Sendo assim, a obra de Paolini vai diametralmente de encontro com ainda um outro ponto crucial da argumentação de Germano Celant, a saber, de que a *Arte povera* fosse uma arte *a-histórica* e *pré-iconográfica*, em que se operava um processo de desculturação, de renúncia a toda bagagem cultural e histórica⁵, que impediria um acesso mais direto ao universo sensível ligado ao corpo e a uma expressão livre, espontânea e contingente da arte. Por esse motivo, o crítico de arte Renato Barilli, ao se referir a Paolini, hesita em qualificá-lo como *poverista*:

⁵ Tal afirmação é contrariada não apenas pela produção visual e escrita de Giulio Paolini, como também pelas de outros *poveristi*, como Luciano Fabro e Jannis Kounellis, de maneira evidente, e por Pino Pascali, Pier Paolo Calzolari, Giuseppe Penone e Mario Merz, de maneira mais sutil.

com [...] Giulio Paolini estamos no ponto em que a *Arte Povera* oscila e se transforma quase em seu contrário, em uma arte “rica” [...]. Ele é perfeitamente solidário com todos os conceituais no evitar o uso de meios tradicionais, substituindo-os por escritos, fotografias, objetos não-modificados; mas esta vasta capacidade de análise é por ele voltada não mais a dimensionar o corpo do mundo (vegetais, animais, pessoas) na sua atualidade “aqui e agora”, mas sim o enorme corpo histórico dos artefatos, das obras de arte, o complexo inteiro de pinturas confiadas a um museu ideal (Barilli, 2007, p. 325-327, tradução nossa)⁶.

Se levarmos em consideração a afirmação de Barilli e os diversos depoimentos em que Paolini rejeita sua inserção no termo *poverista*, percebemos que ele se aproxima mais do Conceitualismo do que da dimensão experimental e vitalista da *Arte povera*. Entretanto, enquanto, para artistas como Joseph Kosuth, a arte contemporânea vem para substituir a filosofia, para Paolini a imagem e o fenômeno da visão, assim como a dimensão concreta do fazer artístico continuam fundamentais. Não por isso, a palavra assume em sua obra um papel não marginal, mas decisivo.

Os escritos de artista a seguir, publicados em 1996, não constituem uma exceção no vasto corpo visual da obra de Paolini: com efeito, são o texto e a palavra escrita que com frequência conferem sentido à obra. Ademais, desde sua juventude, Paolini vem desenvolvendo uma prática textual que oscila entre a poesia, a reflexão crítica sobre o próprio trabalho e sobre a história da arte, as práticas artísticas e a filosofia. De fato, ao teorizar sobre a arte, o artista radicado em Turim acaba por refletir sobre sua própria produção, uma vez que ele considera, como já vimos, a história da arte como um dos elementos linguísticos que constituem *a priori* todo e qualquer processo de criação artística. Pois com Paolini,

6 No original: “con [...] Giulio Paolini siamo al punto in cui l’Arte Povera oscilla e si muta quasi nel suo contrario, in un’arte “ricca” [...]. Egli è perfettamente solidale con tutti i concettuali nell’evitare l’uso dei mezzi tradizionali, surrogati da scritte, da foto, da oggetti tali e quali; ma questa vasta capacità d’analisi è da lui rivolta non già a misurare il corpo del mondo (vegetali, animali, persone) nella sua attualità “qui e ora”, bensì l’enorme corpo storico dei manufatti, delle opere d’arte, l’intero complesso dei dipinti affidati a un museo ideale.”



como bem o afirmou Germano Celant em sua monografia dedicada ao artista (1972), estamos no universo da arte-como-arte, e é a arte como um todo (e suas infinitas possibilidades) (Celant, 2011) que constitui o objeto de sua investigação:

Desde o começo, Paolini se deu conta da necessidade de definir os princípios do infinito. A partir de 1960, tem buscado uma perfeição controlada das razões elementares da linguagem da arte, da tela à cor, do perímetro à superfície, do suporte à moldura, da história ao tempo, consciente de que a definição do limite particular é essencialmente inerente, de um ponto de vista lógico, a possível decifração do ilimitado e do indefinido: a arte como infinito finito (Celant, 2011, p. 220, tradução nossa)⁷.

Distante, porém, do conceptualismo norte-americano (Paolini é mais platônico do que neoplatônico), a dimensão empírica para ele é fundamental, assim como a eidética. O espaço, o corpo, o olhar, na produção de Paolini são tão importantes quanto o desenho, a fotografia, a palavra, a imagem, pois é a relação entre o espectador, o artista e os componentes gramaticais da linguagem artística que produzem uma dialética espaço-temporal entre a experiência do presente, aquilo que a precede, e aquilo que existe ainda apenas no plano imaginário.

Nos textos a seguir, Giulio Paolini elenca, em ordem alfabética (a organização metódica é uma de suas características marcantes), e discorre sobre uma série de elementos abstratos e concretos que, juntos, constituem a arte. Oscilando entre uma escrita poética, por vezes um tanto cifrada, e a objetividade do desenvolvimento teórico, Giulio Paolini demonstra pertencer à categoria de artistas que tanto admira, a saber, aqueles que observam atentamente a arte e que se posicionam como fiéis súditos de algo que preexiste a nós, ultrapassa e atravessa: a própria arte.

⁷ No original: "Sin dall'inizio Paolini si è reso conto della necessità di definire i principi dell'infinito. A partire dal 1960, ha ricercato una perfezione controllata delle ragioni elementari del linguaggio dell'arte, dalla tela al colore, dal perimetro alla superficie, dal supporto alla cornice, dalla storia al tempo, cosciente che la definizione del limite particolare è essenzialmente inerente, da un punto di vista logico, alla possibile decifrazione del senza limite e dell'indefinito: l'arte quale infinito finito."

REFERÊNCIAS

BANDINI, Mirella; CORÀ, Bruno; VERTONE, Saverio. **Paolini**: Tutto qui. Ravenna: Essegi, 1985.

BARILLI, Renato. **Arte contemporanea**. Milão: Feltrinelli, 2007.

CALVINO, Italo. Introduzione. In: PAOLINI, Giulio. **Idem**. Turim: Einaudi, 1975.

CELANT, Germano. **Arte povera**: storia e storie. Milão: Electa, 2011.

CELANT, Germano. **Giulio Paolini**. Milão: Silvana Editoriale, 1972.

CELANT, Germano. **The story of (My) Exhibitions**. Milão: Silvana Editoriale, 2021.

KOSUTH, Joseph. Art after philosophy and after. In: KOSUTH, Joseph. **Joseph Kosuth**: Collected Writings. Boston: MIT Press, 1991.

LONZI, Carla; PAOLINI, Giulio. Tecniche e materiali: Giulio Paolini. **Marcatrè**, v. 6, n. 37-40, mai. 1968.

PAOLINI, Giulio. **La verità**. Milão: Einaudi, 1996.

PAOLINI, Giulio. **Orfano e celibe**. Belluno: Edizioni Colophon, 2016.

RÜDIGER, Bernhard [org.]. **Luciano Fabro**: habiter l'autonomie. Lion: Éditions d'École Nationale de Beaux-Arts de Lyon, 2011.



Daniela Barcellos Amon é mestranda em Arte, Literatura e Linguística pela École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS (Paris, França), sob orientação do professor e diretor de estudos Rémi Labrusse. Graduada em Artes Visuais pela UFRGS com orientação da professora Marina Câmara, com quem dirige o projeto de extensão *De que pobreza diz a Arte povera?* Vive e trabalha em Paris, França.

E-mail: danielabamon@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8854-682X>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5137808298883460>

Artigo recebido em 19.03.2024 e aceito em 12.04.2024.

LA VERITÀ: 30 ESCRITOS

Giulio Paolini

Resumo: Esta produção visa inaugurar a tradução ao português de 30 escritos de Giulio Paolini, artista italiano, associado à *Arte povera* mas que cuja produção se distancia, desde os anos 1960, das proposições deste movimento, ao assumir uma produção de cunho conceitual. Extraídos do livro *La verità in quattro righe e novantacinque voci* (1996), tais escritos aqui selecionados compõem um glossário em que o artista reflete sobre os elementos concretos e conceituais que constituem a linguagem artística.

Palavras-chave: Giulio Paolini. Escritos de artista. *Arte povera*. Arte conceitual.

LA VERITÀ: 30 WRITINGS

Abstract: This production aims to inaugurate the translation into Portuguese of 30 writings by Giulio Paolini, an Italian artist associated with *Arte povera* but whose production has, since the 1960s, distanced itself from the propositions of this movement by taking on a conceptual production. Extracted from the book *La verità in quattro righe e novantacinque voci* (1996), these selected writings make up a glossary in which the artist reflects on the concrete and conceptual elements that make up artistic language.

Keywords: Giulio Paolini. Artist writings. *Arte povera*. Conceptual art.

ALEGORIA / RETÓRICA

Em toda obra, ou em cada uma das fases que conduz à obra, percorre-se esta díade, esta relação, mas jamais pensei em enunciá-la enquanto algo digno de mérito.

As figuras retóricas do discurso, escrito ou falado, certamente também influenciam a busca da imagem, mas me parecem artifícios óbvios, isto é, que se revelam no mesmo instante em que são empregados.



ANALOGIA

É o elemento unificador na dimensão histórica dos movimentos artísticos.

Todos os movimentos que se sucederam, contrapostos uns aos outros, são os trechos, as passagens de um caminho homogêneo, que é aquele traçado pela história da arte.

A analogia é necessária até mesmo à imagem, se por mimético entendemos imitação: mas a arte não é o espelho, é o deslocamento, a mudança de direção que busca abrir um atalho (ou prolongar a estrada).

ANTIGO

Se o clássico é a distância, o antigo é a longitude. O antigo, o arqueológico, a ruína, é uma longitude da qual não nos podemos aproximar. É aquele tipo de fascinação que emana de algo intangível que pertence apenas a nossa memória.

Cita-se o antigo, monta-se a cena, buscando conferir-lhe proporção, aquilo que dizem ser a viabilidade do espaço da representação, tudo isso para nos aproximarmos do caráter clássico. O antigo é uma citação, e, portanto, um elemento rico de fascínio, mas não resolve a aposta de que se conseguirá ter êxito... Porque o antigo é um fragmento, enquanto a harmonia e o clássico são uma dimensão.



HARMONIA / CLASSICISMO

Talvez a harmonia e a classicidade sejam a mesma coisa, algo que se distancia do nosso momento cotidiano, algo ao qual nos queremos, sempre, entregar, mas que, como o absoluto, não é fácil de alcançar. Eu falava de distância porque o clássico e o harmônico são coisas já completas em si mesmas, as quais nos deleitamos ao observar, para nos encontrarmos na coisa observada. E permanecemos à escuta...

ARTE

Do dizer ao fazer... Não há nada que, como a arte, se faça sem dizer: cala-se, não responde perguntas, fala sem dar explicações.



ARTISTA

Esquecer tudo, esquecer de sê-lo, para sê-lo sempre e de novo...

A maior parte dos meus escritos e das minhas entrevistas registra inevitavelmente, quase obsessivamente nesses últimos anos, frases e passagens sobre a figura e o papel do artista. Tanta curiosidade e insistência devem querer dizer que não sou um artista ou que não sou o artista que gostaria de ser ou ter sido.

O artista que, portanto, *não* sou possui, ou deveria possuir, as seguintes qualidades ou características:

1. Saber sacrificar a *sua* visão em prol da persistência do visível, encantar-se e permanecer imóvel frente à maravilha da linguagem sem, contudo, abdicar à urgência de experimentá-la, fixando, assim, o olhar sobre o *antes* e o *depois* da sua função habitual, renovando-lhe sempre a originalidade e, assim, repetindo-se sempre e continuamente.

2. Não conhecer a idade adulta, mas oscilar entre o arrebatamento característico da adolescência e a consciência da finitude, indo e vindo de um a outro. Não exprimir valor ou juízo (não julga porque não possui).

3. Sempre executar, em cada uma de suas obras, um gesto inconsequente (mas não uma provocação), um atentado: uma tentativa de homicídio ou de suicídio, desde que tente sempre, em cada obra sua, tomar a palavra e não ceder mais – atribui-la à eternidade – ou, então, limitar-se a escutar, a observar o silêncio.

Pode acontecer também que os dois desenhos criminosos se confundam um com o outro e que nem mesmo o sujeito em questão (o artista) se saiba dar conta disso, perceber sobre qual dos dois tabuleiros está movendo suas peças.

Uma coisa, porém, ele deve sempre saber: que, se o jogo pode ser perigoso, ou mesmo fatal, ele tem suas próprias regras.

O ponto é entender de quem são as *suas* regras: suas (do jogo) ou suas (dele mesmo).

ABSOLUTO

O absoluto é uma armadilha: dei-me conta disso ainda nos meus primórdios; é uma armadilha que sempre encontrei, que sempre amavelmente desafiei, e acredito que continuarei sempre a viver no engano. Falo de armadilha e de engano, mas se assim não fosse, eu não poderia continuar trabalhando... Sabendo que não há nada mais relativo do que o absoluto, agrada-me, porém, fazê-lo sobreviver nos meus pensamentos, nas minhas intenções: preciso do absoluto da mesma forma que preciso sempre compreender que ele não existe.



BELEZA

O artista hoje, e desde sempre, ainda está à procura, ou à espera, da beleza...

Estranha a toda e qualquer definição, a beleza é parente próxima do infinito, da vertigem da interpretação: mas não se situa para além de uma perspectiva indecifrável, em uma extrema, inalcançável distância. Sempre mutável, ainda que imóvel, a beleza surge em contraluz: atribuímos a ela os contornos aos quais nossos olhos foram educados a ver *a partir da verdade* e que, entretanto, não lhe pertencem, não bastam, isto é, para lhe dar uma configuração, um rosto.

CITAÇÃO

A citação também é um tipo de experiência, é válida a partir do momento em que é compreendida, não vale de uma vez por todas, deve ser aclimata a uma certa razoabilidade, a uma certa urgência. Uma lápide está lá para instruir *ad eternum* aquele que a lerá; uma obra de arte é mais precária, cifrada, e é necessário tratá-la e lê-la com uma certa delicadeza.

Detesto e sempre busquei evitar aquele tipo de citação que se coloca como arsenal formal; acaba sempre por ser empregada de uma maneira direta, literal, citando a fonte e jamais a atmosfera. Aproveitei citações as quais me levavam, todas, a um ato de linguagem, e não a uma homenagem à memória, ao antigo: a citação não é lamento, a citação é, inicialmente, cláusula, sigla de autenticidade, jamais evocação genérica.

A esta altura, gosto de chegar a confundir original e cópia, no sentido em que todos os sistemas são válidos ao assumir aquele determinado dado, e não importa se são feitos à mão ou fotocopiados, porque, naquele momento, é assim que são válidos.

O que salta à vista de uma obra de arte é o lampejo que aflora no horizonte do nosso olhar e todos os modos de capturá-lo e fixá-lo são válidos. Este vagar da imagem através de toda a história da arte, este seu emergir e imergir, reemergir e reemergir, este entrelaçar dos nossos olhos ontem, hoje e amanhã é aquele momento indescritível, a consagração daquilo que não tem corpo originário, que chamamos aparição.



CONCEITUAL

Do pintor com sua modelo à obra sem autor.

DUPLO

“A partir da alusão, a ilusão. Dois = infinito”, escrevia eu há muito tempo. Duplo, para mim, significa, mais do que simplesmente duplicar algo, o ir e vir da visão, em justaposição, em perspectiva *ad infinitum*, o rodear, mas também a definição por excelência da imagem, porque a imagem sempre duplica algo que já existia em torno da tela branca. Tudo está ali como em um jogo, nos mais variados procedimentos da reprodução e da duplicação. Chegando ao ponto de envolver e duplicar o próprio trabalho, de colocá-lo no momento em que acontece enquanto interrogação de si mesmo, como possibilidade de réplica e como retorno de todo o conjunto de obras à primeira de todas, para além da qual, após infinitas variáveis, é inevitável retornar.



EXPOSIÇÃO (UNIVERSAL)

Uma exposição – talvez não venha ao caso dizê-lo – está ali para propor objetos, para nos oferecer imagens. Mas uma exposição também é, por sua vez e enquanto tal, uma imagem. Uma moldura de tempo e de espaço que delimita a área que observamos sem ordem pré-estabelecida de percurso (o *sentido* da visita), mas, ao contrário, atua na *mise-en-scène* da obra (o *não sentido* da representação).

Tudo isso nos sugere uma reflexão: é o nosso ponto de vista, e não o objeto (sempre igual ou destinado a tornar-se), é a trajetória do olhar (sempre diversa e, portanto, irrepetível) que desenha, não se sabe onde, o espaço da exposição (universal).

FORMA

Exemplar sem valor, ou melhor, *Termo desconhecido*: sobretudo porque não *tem fim*, não chega a se fixar definitivamente, a concluir a passagem da dimensão à medida.

Por isso, permanece incógnita: dotada de uma vocação forte (demais), assume aspectos sempre diversos, não podendo, assim, ser nomeada.



GEOMETRIA

A geometria é uma segurança e, como todas as bases de apoio, oferece confiança, conforto: é uma diretriz graças à qual a imagem se pode permitir longas excursões e até mesmo verdadeiras transgressões, anomalias. A geometria me permite perder-me, sabendo que depois reencontrarei o caminho.

IDEIA / SIMETRIA / TOTALIDADE

De tempos em tempos, acabo pensando, com uma certa apreensão, na possibilidade de montar uma exposição retrospectiva ou um catálogo *raisonné* de tudo o que disse e fiz até agora. Cada vez mais, aproximo-me da ideia de me aventurar em uma hipótese que, no fundo, está subjacente em cada obra: aludir a uma vertiginosa totalidade onde os episódios isolados se reúnem em uma espécie de simetria concêntrica, implodem ou explodem a partir de um ponto central cujos fragmentos, por sua vez, refletem o pertencimento a uma “ideia” original.



IMAGINAÇÃO

A imaginação é a antecâmara, um pouco bagunçada, do salão que é, depois, a obra que surge. É o depósito recôndito, secreto, o território obscuro e misterioso que mantém aberta a soleira da obra.

Não a frequento muito, não tenho muitas reuniões com a minha imaginação, não a vou sondar com muita frequência. Tenho medo, também, de que, conhecendo-a melhor, me faltaria aquela curiosidade que, no entanto, tenho vivíssima pela imagem.

IMAGEM

A imagem é tudo: traduz-se, no mesmo momento, na obra que estou para concluir e se transferirá àquela obra que enfrentarei em seguida...

A imagem é aquele filtro, aquele diafragma transparente que deposita os seus rastros sobre a superfície da obra, mas que não se exaure, não se apaga, é aquele fogo sempre aceso que ilumina outros novos horizontes: é a identidade do nosso olhar.



INTELIGIBILIDADE

É a medida que torna compreensível uma ausência: neste sentido, é curioso como uma obra esteja ali para existir e, ao mesmo tempo, não possa se revelar por completo. O equilíbrio que habita na obra de arte consiste em pôr as próprias cartas na mesa para deixar-se decifrar, mas sem desejar revelá-las, em suma, deixar sempre um quê de obscuro ou de incerto, porque ninguém está ali para garantir, nem mesmo o autor, que a obra não podia ser diferente do que é. A inteligibilidade é uma janela sobre a qual a obra se debruça, mas que logo depois parece se fechar, ou não chega nem mesmo a se abrir.

EU / IDENTIDADE

A minha identidade, o meu papel de autor é o papel de hóspede. Alguém que é acolhido com respeito (e observado com suspeita): a despeito de seu nome, ninguém o convidara, e tampouco se lembra de jamais tê-lo visto.



LINGUAGEM

O artista vive ao relento: no fundo, aquele insaciável predador de imagens que é o artista não faria nada de mal se sempre soubesse discernir o sentido do limite, mantendo, em suma, as distâncias ditadas daquele precioso bem que é a linguagem, dimensão e mesura que ele mesmo estabeleceu, mas que também se permite livremente, com frequência e de bom grado, transgredir...

A sua liberdade (por que não lhe conceder?) depende, portanto, das boas maneiras, do seu saber estar no mundo das ideias. A sua segurança, se assim quisermos chamá-la, consiste justamente na sua discrição, naquela certa nobreza ou distanciamento, na consciência de não dever pedir asilo.

LUGAR

Não me canso de repetir: o lugar da representação é o espaço necessário para anunciá-la.



MEMÓRIA (MNEMOSYNE)

Falta ao chamado, por mais que seja invocada, não responde. A memória é como o futuro: existe, mas não podemos recuperá-la, não é um arquivo ao qual podemos recorrer como quisermos, é ela que marca um encontro conosco, sabe-se lá quando...

O número das letras que compõem o substantivo *Mnemosyne*, nove, precede o zero: esta coincidência, o caráter fugidio da palavra e o som da poesia, sugere uma fuga perspética em direção a um ponto infinito, subtraído pela decifração e pela leitura, que poderia, por sua vez, estender-se para além...

MUNDO

Do conflito arte-mundo (que também deveria ser uma respeitosa convivência) já se falou o suficiente: o cerne está em interrogar-se o que se entende por um ou por outro.

Mais do que com a realidade (pessoalmente, já não sei bem o que ela seja ou já tenha sido), creio que os artistas se confrontam com a maneira mais elegante possível de ignorá-la. Da realidade, hoje, resta apenas a sua imagem, e é somente esta que podemos observar.



PINTURA

Se a pintura é por definição – e talvez realmente seja – “a arte de representar por meio de linhas e de cores”, não é, contudo, “a obra assim obtida”, como acrescenta, imparcialmente, a voz do dicionário.

Chamar um quadro de *pintura* não é um prolongamento do significado: é uma contradição. É mérito do pintor saber desviar da observação, fazer *ver* apesar do quadro, iluminar a zona de sombra entre a tela e a parede, desenterrar o tesouro.

A pintura tem poucas narrativas para fazer ou contar: são elas apenas aquelas ligadas ao seu fazer e desfazer, surgir e desaparecer, ser e não ser. Uma, ao menos uma *mão* de cor, até chegar a muitas, infinitas camadas de matéria (grafite, tinta, pigmento, verniz) espalhadas em imprimaturas, massas de cor, veladuras... E subitamente dissolver-se no instante em que parece se realizar, oferecer-se à observação.

Cézanne e Monet, por exemplo, anunciam sem querer demonstrar: as suas lições de pintura são cantadas à *capela*, deixam, de fato, para a pintura o timbre puro e intacto, digno de um nobre instrumento. Eles não se pronunciam, não afirmam nada a não ser a dignidade do olhar, a partir de dois pontos de vista diversos, o milagre da representação.

O primeiro assiste ao triunfo da pintura malgrado o tema, à progressiva e inexorável trama de uma cortina que chega a esquecer, a substituir o tema. Nenhuma mudança de cena, pois: o tema (*La Montagne Sainte Victoire*) pode permanecer imóvel, como é, ao longo de todo o arco da realização das inúmeras réplicas.

O segundo, ao contrário, ilumina o tema, o liberta à luz na superfície da tela: é o triunfo do tema malgrado a pintura, mas é sempre a pintura a lhe consagrar suas vibrações.

Não se explica os milagres, e tampouco o sublime pode ser racionalizado ou alcançado: eles existem, simplesmente e talvez com mais frequência do que imaginamos, basta não exigir deles a prova ou, menos ainda, solicitar um encontro com eles.

PERSPECTIVA

Tentemos defini-la: regra essencial para não perder de vista aquele algo que dá serenidade à composição, praticabilidade à imagem, que nos permite *entrar na cena*.

A perspectiva abre e fecha, ao mesmo tempo, as portas da representação. O ponto de fuga ao infinito anula pesos e medidas: impossível *capturar* o objeto, que desaparece, tragado pela mesma estrutura perspéctica que o tornara visível, mas incorpóreo, além do plano da visão.

O artista hoje não pode, e não quer, negar a perspectiva: esta não é mais apenas um artifício ao qual recorrer para representar um objeto, mas um recurso que lhe consente deslocar o plano da representação, de observar – em suma, em perspectiva – a mesma superfície do quadro.

Um quadro é a perspectiva de todos os quadros que o precederam, como se *aquele* quadro não pudesse ser outra coisa senão aquele quadro.



REPRESENTAÇÃO

Se Schopenhauer ainda estivesse aqui hoje repetindo a nós, mereceria uma melhor aceitação: é a representação que dá nome às coisas, que as promove ao estatuto de figuras, personagens que apenas assim conseguimos reconhecer. A única saída (segura) do mundo.

ESPECTADOR

Nós todos (falo de nós, artistas) somos espectadores daquele inapreensível personagem, daquele cativante protagonista que é... o espectador.



TAUTOLOGIA

Utilizei a tautologia, sobretudo, nos meus primeiros trabalhos mais radicais, por volta dos anos sessenta, onde a imagem da obra era ela mesma a imagem da tela sobre a qual se depositava como cópia.

A tautologia em si e por si só nada valeria, se a linguagem não estivesse ali pronta para aceitá-la enquanto algo útil, no sentido em que (e isso vale para todos os artifícios linguísticos) é a atitude da linguagem artística naquele momento específico que faz com que aquele artifício retórico repercuta. Mas se aquele momento não é propício, aquela tautologia não terá nada a compartilhar com as razões da obra.

A possibilidade de ruptura, de sugestão, de superação das expectativas diante de uma imagem se verifica justamente quando aquelas determinadas combinações estão sobre o eixo de equilíbrio que, naquela fase, parece sustentá-las; se não há esta combinação de elementos, tudo se desfaz ou sequer se compõe.

TELA

Não posso evitar de repetir a mim mesmo: “a folha em branco, a tela virgem, são o ponto de chegada, e não de partida.”



VERDADE

Estou cada vez mais convicto de que a verdade corresponde ao silêncio. Tudo fala, todos já falamos o bastante (ao nos calarmos, em contrapartida, poderíamos passar a impressão de conhecer a verdade, até mesmo de exercer domínio sobre ela).

Se realmente queremos ainda nos pronunciar, resta-nos apenas – e já o falei diversas vezes – escutar.

Tradução

Daniela Barcellos Amon

Revisão

Clarice Langer Campani

Marina Câmara

Giulio Paolini (Genova, 1940) é um dos principais expoentes da arte contemporânea italiana. Desde 1961, Paolini tem exposto seu trabalho em museus, galerias e eventos artísticos de todo o mundo, participando da Bienal de Veneza, da Documenta de Kassel e da Bienal de São Paulo. Possui obras em coleções importantes a nível internacional, como o Centre Georges Pompidou (Paris), o Tate (Londres), o Art Institute of Chicago e a Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma), e publicou 23 livros de escritos de sua autoria. Vive e trabalha em Turim.

Email: estudiogiuliopaolini@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2207-3200>

Daniela Barcellos Amon é mestrande em Arte, Literatura e Linguística pela École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS (Paris, França), sob orientação do professor e diretor de estudos Rémi Labrusse. Graduada em Artes Visuais pela UFRGS com orientação da professora Marina Câmara, com quem dirige o projeto de extensão *De que pobreza diz a Arte povera?* Vive e trabalha em Paris, França.

Email: danielabamon@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8854-682X>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5137808298883460>

Tradução recebida em 04.03.2024 e aceita em 12.04.2024.



MORTE, IMAGEM E REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA: UMA INTRODUÇÃO AO DEBATE

Vanessa Seves Deister de Sousa

Resumo: Tema recorrente na história da arte ocidental, a representação da morte ainda suscita amplo interesse poético, uma vez que está ancorada em um poderoso nó ancestral de identificação humana. Com o intuito de contribuir com o debate crítico a respeito da questão da representação da morte nas artes visuais, especialmente perante o contexto contemporâneo, este artigo apresenta uma revisão bibliográfica qualitativa, exploratória, imagética e interdisciplinar a respeito do tema.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Morte. Teoria da Arte.

DEATH, IMAGE AND ARTISTIC REPRESENTATION: AN INTRODUCTION TO THE DEBATE.

Abstract: Being a recurrent theme in western art history, the representation of death still provokes a vast poetic interest, once it's anchored on a powerful ancestral node of human identification. With the intention to contribute to the critical debate on the representation of death in the visual arts, especially in the contemporary context, this article presents a qualitative, exploratory, imagistic and interdisciplinary bibliographic review on this matter.

Keywords: Contemporary art. Death. Art Theory.

Esta abordagem analítica é fruto da pesquisa intitulada *Vida e morte no Tabuleiro Poético: Tunga em Tânatos* realizada entre os anos de 2018 a 2023 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas. Em sua integralidade, a tese possui como um de seus principais objetivos a análise da poética do artista plástico brasileiro conhecido como Tunga (1952-2016) a partir de um recorte específico: a questão da representação da morte (em sua constante ambivalência com as representações de corpos em devir). Para tal, foram efetuadas revisões bibliográficas sobre o tema, análises críticas de obras de arte e pesquisas de campo no Instituto Tunga.

Sendo assim, com o intuito de contribuir com o debate crítico a respeito da questão da representação imagética da morte, especialmente perante o contexto artístico contemporâneo, este artigo apresenta um recorte da tese supracitada. Salientamos que o foco deste trabalho será a apresentação contextualizada de uma parte da revisão bibliográfica qualitativa, exploratória e interdisciplinar que foi utilizada como fundamentação teórica de uma pesquisa inscrita no campo das artes visuais. Isto é, uma pesquisa que buscou costurar diferentes linhas de pensamento no lugar da prevalência de uma única e rígida linha teórica, a fim de destacar o objeto artístico enquanto problemática central do debate crítico.

A IMAGEM IMPOSSÍVEL DE SE VER

É a partir do enfrentamento da impossível imagem de sua própria finitude que o homem cria algo que se transformará no *vestígio material dos mortos*. As múltiplas representações artísticas que orbitam o tema da morte podem ser consideradas exemplos de sobrevivência dos devires humanos sobre progresso, degradação, revivência, modificação, transformação etc. A representação artística da morte é rastro, fantasma e sintoma do jogo de funções que envolvem a vida de uma cultura ou a “sismografia dos tempos moventes” (Didi-Huberman, 2013).

Entre o devir e a estabilidade dos fluxos temporais, a representação da morte é recorrente. Se a vida humana é cíclica, se somos todos mortais, independentemente da cultura que nascemos e da história que escrevemos com nossas células, a morte está ancorada em um



poderoso nó ancestral de identificação temática. Não obstante, pode-se constatar com certa tranquilidade que a mais longínqua gênese das artes visuais será encontrada na morte.

No entanto, como somos seres simbólicos e muito diversos, encontrar um fio conector imagético sobre esse tema é perigoso (e academicamente presunçoso). É evidente que a imagem de um cadáver, as cores da putrefação, a percepção olfativa da química interna do corpo humano quando colapsa, ou o contraste da cor esbranquiçada dos ossos e dos dentes com o entorno terroso são fontes comuns de inspiração para a representação do ocaso, pois a nossa percepção do fim se dá a partir da finitude do outro. Mais precisamente, da percepção da interrupção da vida que pulsava no corpo do outro, uma vez que a imagem acaba assumindo uma espécie de função mediadora entre o cadáver (a visão possível da morte) com os deixados (a angústia daqueles que permanecem vivos). Parafraseando Viviane Matesco (2009, p. 51) “a sombra agarra sua presa para recompor a ausência pela imagem: negocia com o invisível através da visualização, representando-o”.

Sendo assim, estamos utilizando o termo *representar* no sentido de *tornar presente* um conjunto muito complexo de ideias e sensações, apresentando aos olhos do mundo ecos de uma inalcançável imagem ausente comum a todos os seres humanos. Retomando o pensamento de Didi-Huberman (2010, p. 38), estamos falando sobre uma “imagem impossível de se ver” que traz à tona a “angústia que nos segreda nosso próprio destino”. Uma *imagem invisível*, um lastro, uma reminiscência, um sentimento angustiante que corta o corpo e arrepia a mente de céticos e religiosos. Uma certeza universal que não é capaz de remeter a uma imagem universal, mas apenas apontar para uma imagem-sensação invisível comum a todos os seres humanos.

Isto é, aqui não estamos nos referindo ao conceito de verossimilhança ou de abstração artística, mas ao grande desafio de qualquer artista que busca, de alguma forma, abarcar a temática da morte por intermédio da imagem. Pois, em uma ponta, encontraremos a profusão de imagens da vida após a morte, representando o quase incontrolável desejo humano de sobrevivência após o ocaso carnal. Na outra ponta, representações da implacável e única certeza humana: a morte como ser monstruoso, assustador e soberano (ou alentador das dores terrenas).

E entre os dois extremos desse arcabouço temático (e psíquico), surgem outras infinitudes de variações poéticas que almejam transformar em imagens (ou textos, músicas, palavras, cenas) a morte, o morrer, o luto, o significado da vida, as possibilidades de existência após a morte e, principalmente, a representação desta sensação única, individual e invisível da própria morte.

Logo, a temática da morte e sua representação enquanto imagem plástica (visual) reclama reflexões transversais (interdisciplinares ou transdisciplinares), pois estamos diante de um dos maiores mistérios ou fronteiras racionais da humanidade transmutados em imagem-arte, cuja análise não deveria esgotar-se em uma única linha teórica ou corrente de pensamento científico.

No início de seu artigo a respeito do assunto, Debora Pazetto Ferreira (2016, p. 147) salienta: “todo perigo e ameaça remetem, em última instância, ao pior dos medos, isto é, o medo do próprio aniquilamento. O que significa que o terror mais extremo é aquele que o sujeito pode experimentar diante da ideia de morte”. Em outro ponto do texto, Pazetto articula afirmações de diferentes pensadores (dentre eles, filósofos e críticos de arte) para argumentar sobre a complexidade da autoconsciência que o ser humano possui sobre sua própria finitude (e como a consciência da morte afeta o campo das imagens que ele produz):

Paul Valéry afirmou, antes de Bataille, que o homem se diferencia do animal porque ruma a ideia de morte. Ou seja, o ser humano transforma continuamente a ideia de morte, deslocando-a, trabalha-a, nunca digerindo-a completamente [...] Valéry afirma que a necessidade da ideia da morte é imposta pela constatação da morte dos outros. Essa não deixa de ser a base psíquica dos rituais de sepultamento, que revelam a conscientização da morte do outro, enquanto aquele que sepulta encontra-se fora de perigo, como reivindicou Burke a respeito do sentimento do sublime. Assim, a morte é algo que experimentamos apenas indiretamente, na morte do outro – quando morremos, já dizia Epicuro, não estamos mais aqui para experimentarmos a morte – e, no entanto, ela é paradoxalmente o mais individual dos acontecimentos, pois cada um morre apenas a sua própria morte. Não é de se



espantar que a morte tenha ligação, senão com as origens do que chamamos de consciência ao menos com o despertar de nossa autoconsciência. Aqui encontramos a intuição heideggeriana de que ser-para-a-morte é a possibilidade de deixar de existir. Isso significa que, quando toma consciência de que vai morrer, o homem necessariamente toma consciência de sua própria existência (Pazetto, 2016, p. 154).

Seguindo a linha argumentativa de Pazetto, para representar a impossível imagem da morte é necessário apropriar-se profundamente da percepção da vida, do devir. O artista que deseja aproximar-se da morte a ponto de representá-la, precisaria ser o mesmo artista que enfrenta o peso da conscientização de sua própria existência (que é frágil e finita). Consciência que geralmente vibra em algum lugar entre o tabu e o interdito. Lugar nenhum, invisível e afásico. Lugar em que as regras da representação visual escapam e tocam em sensações terríveis, mas sublimes. Lugar em que a morte parece jogar xadrez com a vida, enquanto simplesmente existimos. Lugar de puro processo de criação, de ficção...

Um exemplo recorrentemente lembrado pelo público, deste lugar ficcional e ambivalente da representação visual da morte, é a cena



Figura 1. Ingmar Bergman. *O sétimo selo*, 1957. 97 minutos. Fonte: Wikipédia.

presente logo no início do longa metragem intitulado *O sétimo selo* (1957), dirigido pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (Figura 1):

Na cena em questão, o personagem principal (um cavaleiro medieval) convida a própria morte (personificada) para jogar xadrez. Essencialmente, o *quadro* criado por Bergman, neste início do filme, possui como recorte a apresentação específica da consciência do enfrentamento diário do personagem-cavaleiro com sua própria finitude (tema que ficará evidente conforme o desenrolar narrativo do longa-metragem).

Sabe-se, também, que a cena (dentre outras sequências do filme) foi inspirada em reproduções de imagens medievais nas quais a morte é a protagonista (de partidas de xadrez ou de *danças macabras*¹). Isto é, verifica-se que na construção de sua representação artística da morte, o diretor inevitavelmente precisou apropriar-se de outras referências visuais, inscritas na própria história da arte.

Movimento que muito provavelmente o levou ao enfrentamento (consciente ou inconsciente) de sua própria finitude. Movimento que não cessou no ato criativo, uma vez que, concomitantemente, através da representação artística da morte contida neste *frame* cinematográfico, o espectador também é confrontado com a finitude. Neste ponto, poeticamente, verificamos um diretor, uma personagem e um espectador que se enlaçam em metalinguagem. E, neste nó de representação artística, a morte (que afirma ser uma excelente jogadora) nos aguarda para uma partida de xadrez que tem início na praia (em frente ao mar aberto, ou perante a representação do próprio inconsciente humano).

Em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, Freud (2010, p. 232) cita o célebre lema da Liga Hanseática²: “*Navigare necesse est, vivere non necesse!*” (Navegar é preciso, viver não é preciso). Este trecho se encontra na passagem em que ele discute sobre nossas atitudes perante a morte e conclui que é justamente por causa do desejo de navegarmos que inevitavelmente buscamos a ficção (a literatura, o teatro, ou as artes plásticas) como substitutos para as perdas da vida:

1 Alegoria artística medieval também conhecida como *Dança da morte*.

2 Lema atribuído originalmente à Plutarco em seu relato sobre a vida de Pompeu e rememorado por Freud devido à Liga Hanseática.



Pois é muito triste que na vida suceda como um jogo de xadrez, em que um movimento errado pode nos levar a perder a partida, com a diferença de não podermos iniciar uma nova partida, uma revanche. No reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes (Freud, 2010, p. 234).

Nesta citação, Freud evoca a arte (e a ficção) como uma eficaz e necessária intermediária entre a vida e a morte. O autor argumenta positivamente sobre o seguro (e, portanto, sublime) lugar em que observamos as mortes dos heróis, sem precisarmos *derramar sequer uma gota de sangue*. Argumentação que coloca o artista em uma zona demiúrgica, no sentido de ser capaz de *dar a ver* a impossível imagem da morte, intermediando o mal-estar da existência (para que a percepção da vida não se suceda como uma fria *partida de xadrez*), como aprofundaremos a seguir.

O XADREZ DE TÂNATOS E O MAL-ESTAR DAS IMAGENS

Continuar existindo após a morte (mesmo que seja apenas no campo da lembrança/saudade dos deixados) é uma das necessidades humanas mais instigantes e assustadoras. Se por um lado o desejo de vencer a morte é aquilo que nos impele a construir um legado, a deixar uma herança (ou uma história individual e memorável para a coletividade), por outro, (re)conhecer a própria mortalidade é aterrorizante. Por isso, geralmente delegamos à representação (principalmente imagética) um dos principais meios para lidar com a complexa ambivalência dessa temática.

No livro *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente* (publicado originalmente em francês no ano de 1991 e traduzido para o português em 1993), Régis Debray apresenta sua pesquisa sobre a representação imagética da morte, afirmando que “o nascimento da imagem está envolvido com a morte. Se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado” (Debray, 1993, p. 20).

Debray também pontua as raízes etimológicas das palavras que utilizamos na estética, história, crítica de arte (e até no cotidiano) para fundamentar sua argumentação a respeito da inseparável relação da morte com a imagem:

Se etimologia não constitui uma prova, ela dá indicações. Em primeiro lugar, o latim. *Simulacrum*? O espectro. *Imago*? O molde em cera do rosto dos mortos que o magistrado transportava no funeral e colocava em casa nos nichos do átrio, a salvo, na prateleira. Uma religião fundada sobre o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem. O *jus imaginum* era o direito reservado aos nobres de andar em público com um duplo do antepassado. Para Salústio, um *homo multarum imaginum* é um homem que tem muitos antepassados de alta linhagem. Logo, muitas estátuas no exterior, erguendo bem alto o nome de sua gens. *Figura*? Em primeiro lugar, fantasma; em seguida, figura. Será que se pretende ver aí um lúgubre assombramento da vida luminosa da Hélade? (Debray, 1993, p. 23).

Ainda seguindo o pensamento de Debray, “a imagem é o que é vivo de boa qualidade, vitaminado, inoxidável. Enfim, fiável” quando utilizada em contraposição à “corrupção das carnes no fundo dos jazigos (no exemplo cristão)”. A imagem artística em pedra, ouro, dentre outros materiais duráveis, são sobrevivências, são fantasmas de corpos que já caíram. Foi de um enigmático confronto com um cadáver que a primeira experiência metafísica do animal humano se deu, indissolúvelmente, de forma estética e religiosa. Pois as imagens nasceram desse espelho inominável, um *não-sei-o-quê em si* no qual se abriu um abismo por desdobramento especular (Debray, 1993, p. 26-30).

Dessa forma, pode-se concluir que através da soma da conscientização da morte, com a elaboração do luto (que geralmente se dá por intermédio de elucubrações metafísicas/religiosas³) e da maneira como a imagem da finitude é representada artisticamente, que o ser humano se

3 Segundo Freud (2018, p. 122) os indivíduos buscam na experiência religiosa (metafísica) um sentido apaziguador, quase *oceânico*, para essa existência condenada à efemeridade corpórea.



diferencia amplamente de qualquer outro ser habitante do planeta Terra. A organização simbólica (e artística) da experiência multissensorial da morte está na base da necessidade da imagem e da palavra como sobrevivência/memória desse outro-morto que um dia seremos todos nós.

Em outras palavras, pode-se afirmar que a necessidade de ser lembrado caminha de mãos dadas com as artes plásticas. E a negação da finitude caminha de mãos dadas com os limites culturais da humanidade. As imagens surgem de um espelho abissal de nosso próprio ocaso, e a arte como diferencial simbólico do animal humano, um ser social, biológico e psicologicamente imerso em um constante mal-estar cultural (ao menos na cultura civilizacional ocidental).

Sobre esse assunto, Sigmund Freud (2018, p. 122) afirma que é justamente na construção da cultura, no convívio com os outros (mesmo que este convívio sempre cause muita aflição), que o ser humano encontraria algum sentido para permanecer vivo perante o ameaçador contexto ambiental no qual está permanentemente inserido. Para Freud, vida e morte, Eros e Tânatos são as mais básicas engrenagens de uma circularidade intrínseca à consciência humana. Tanto a finitude e a destruição, quanto a conservação e a criação (ao lado do prazer e das inúmeras outras bases da teoria psicanalítica) figuram como os motores basilares da existência individual e coletiva.

A seu ver, separar Tânatos de Eros, do convívio social, privá-lo de ocupar seu lugar na *civilização*, é também o destituir de potência. Cria-se um desequilíbrio psíquico, um interdito social e que nos leva ao conceito de tabu:

O significado de “tabu” se divide, para nós, em duas direções opostas. Por um lado quer dizer “santo, consagrado”; por outro, “inquietante, perigoso, proibido, impuro”. O contrário de “tabu”, em polinésio, é *noa*, ou seja, “habitual, acessível a todos”. Assim, o tabu está ligado à ideia de algo reservado, exprime-se em proibições e restrições, essencialmente. A nossa expressão “temor sagrado” corresponde frequentemente ao sentido de “tabu”. As restrições do tabu são algo diverso das proibições religiosas ou morais. Não procedem do mandamento de um deus, valem por si mesmas; distingue-as das proibições morais o fato de não se

incluïrem num sistema que dá por necessárias as privações, de forma geral, e fundamenta esta necessidade. As proibições do tabu prescindem de qualquer fundamentação; têm origem desconhecida; para nós obscuras, parecem evidentes para aqueles sob seu domínio. Wundt afirma que o tabu é o mais antigo código de leis não escritas da humanidade (Freud, 2013, p. 12-13).

Perante essa perspectiva teórica interdisciplinar, arriscamos a argumentação de que, se em nossa sociedade (ocidental e contemporânea) a morte passou a ocupar o lugar obscuro do tabu⁴, sua ambivalência nos levou, paradoxalmente, a recalá-la e a consumir cada vez mais imagens que dela nos fazem lembrar⁵. Apropriando-nos de termos psicanalíticos, ao ser confrontada com imagens que são constantemente rejeitadas, o *retorno do recaiado* pela sociedade demonstra-se *infamiliar* e provoca ainda mais *mal-estar*. E para dar conta desse desconfortante estado (contraditoriamente), a mesma sociedade escolhe novamente o caminho da rejeição/negação/recalque ou da obsessão/neurótica do consumo e/ou sublimação dessas imagens⁶.

4 Na esteira dessas ponderações, poderíamos concluir que por conta de todos os interditos, isolamentos, afastamentos e ressalvas em relação ao corpo, ao velório e demais questões diretamente relacionadas à morte (tabus) o cemitério transformou-se em um dos poucos (ou, talvez, o único) espaço aceitável para a sua representação. Todavia, a arte cemiterial (que outrora viveu momentos de pujança), na maioria das cidades brasileiras do século XXI, é comumente padronizada, simples e esvaziada da estatuária barocamente decorada de outras décadas (além de sofrerem com falta de manutenção, abandono e constante depredação). Nos cemitérios nacionais, a representação material (e artística) da morte, quando existente, impera silenciosa e geralmente relegada aos olhos de poucos transeuntes e funcionários do local, a salvo algumas exceções (quando ocorre a intervenção do poder público, a privatização desses espaços ou o incentivo cultural e/ou investigação acadêmica a respeito de algumas peças históricas).

5 Nos distanciamos da morte mas, ao mesmo tempo, também a cultuamos. No cristianismo, religião predominante no território brasileiro (em seus diferentes segmentos), o cadáver de Cristo na cruz é o símbolo maior do sagrado. O paraíso e a vida após a morte são os mitos mais desejados e perseguidos pelo corpo social, como analisado por Dastur (2002, p. 18-25) no tópico *A invenção escatológica*. Mas apesar de elemento central da dialética da fé, a morte ainda é vista por boa parte dos brasileiros cristãos como fenômeno terrível, fim último da alegria de viver.

6 A exemplo dos comportamentos fervilhantes da sociedade brasileira durante os anos de 2020/22, no qual a consciência e o confronto com a morte, proveniente de um vírus invisível e global (covid-19), dinamitou diferentes reações sociais que penduraram entre o negacionismo, a radicalização da fé, a aceitação, a indignação e o horror.



Se, por um lado, enquanto sociedade, queremos conviver cada vez menos com cadáveres, hospitais, cemitérios, moribundos e demais imagens (ou lugares) considerados sob o domínio da morte, por outro, convivemos com jogos digitais, composições musicais, criações literárias, brinquedos, roupas, filmes e seriados televisivos repletos de mortos-vivos, como vampiros, zumbis e conflitos armados sanguinários⁷. Os mesmos espectadores leigos que geralmente se chocam ao vislumbrarem uma representação contundente da morte em um museu de arte (local comumente interpretado como destinado às *belas artes* em países como o Brasil), costumam consumir, sem muita criticidade, outras representações mortíferas mastigadas (portanto, mais palatáveis) a exemplo daquelas ofertadas pela indústria cultural.

Entre o recalque, o tabu e o consumo de imagens relacionadas ao tema da morte, encontra-se um sujeito que (re)afirma ou que procura o seu lugar no mundo. Sujeito biológico, psicológico, social e sensível que constantemente busca representar artisticamente sua condição humana. Condição que evoca um necessário olhar plural a respeito das possíveis interpretações dessas imagens:

O sujeito está no centro da questão da arte. Isso poderia parecer um viés subjetivante, ou pior, psicologizante. Mas não se trata disso. É necessário afirmar hoje que a arte contemporânea é marcada por um verdadeiro retorno ao sujeito, de forma articulada ao que Hal Foster, em um famoso texto, propõe como 'retorno do real'. Após a crítica à mimesis realizada pelas vanguardas modernistas, que desmantelou a bem-aventurada e calculada relação entre o sujeito da pintura e a "realidade" representada, o sujeito, assim como o real, se faz valer de fora do espaço da representação, contra, ao mesmo tempo, ilusionismos e formalismos. O real que, segundo Foster, retorna na arte contemporânea, e que ele explora especialmente no que diz respeito à pop art, é oposto da realidade mimética construída de forma ilusionista.

⁷ Fator que não configura uma novidade temática (no sentido artístico), mas um interessante fenômeno global (enquanto uma cultura pop-midiática transcontinental) disseminado por diferentes plataformas digitais e/ou interativas (e com distintas linguagens) desde o final do século XX e início do século XXI.

Por uma torção talvez sutil, porém vigorosa, não se trata mais da realidade como janela do mundo, dada por e para olho fixo. Trata-se do real léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva. Real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara violentamente (Rivera, 2014, p. 20-21).

Real traumático que convoca e reposiciona o corpo e a mente do sujeito por intermédio de diferentes linguagens da arte contemporânea, a exemplo da instalação *Olho por olho* (2005), do artista plástico brasileiro Tunga (Figura 2).



Figura 2. Tunga. *Olho por olho*. 2005. Poliuretano expandido, resina epóxi, alumínio, plástico e borracha. Dimensões variáveis. Fonte: Tunga. *Caixa Tunga*, 2007.



Olho por olho foi criado para uma exposição ao ar livre e apresentado ao público na *Art Unlimited* na *Basel Art Fair* em 2005. O processo criativo dessa obra, veio da observação poética de Tunga entre a quantidade de dentes que possuímos na boca e a quantidade de peças presentes no tabuleiro de xadrez, somando trinta e duas unidades:

A divisão em dois reinos divide a boca em dois lados de dezesseis dentes que são distribuídos pelo tabuleiro. *Olho por Olho* sugere que jogar é semelhante a ranger, cerrar e engolir. Atributos distintos acompanham até o mais racional dos jogos de mesa. Outra coincidência é a expressão espanhola, tal qual a portuguesa, 'comer las piezas' (literalmente, comer as peças), que se originou no país por onde esse jogo de origem árabe adentrou a Europa (Lampert, 2019, p. 308).

Ao menos à primeira vista, esse outro tabuleiro de xadrez não remete diretamente ao tema da morte. Por outro lado, o mal-estar que ele provoca se dá justamente no encontro da temática da morte com outros dispositivos e significados artísticos. Em primeiro lugar, a necessidade de inserção do corpo humano (do sujeito *real*) para a efetiva movimentação das peças. Em segundo lugar, ao representar uma parte do corpo humano culturalmente mensageira da morte: os dentes.

Neste trabalho, apesar de apenas *dar a ver* os dentes na superfície do tabuleiro, Tunga também sugere a imagem invisível do crânio humano (e, com ele, a representação da fragilidade da carne humana). Até mesmo o título da obra alude ao corpo, aos olhos, à *Lei de Talião*⁸, à digestão, à vida e à morte. Pois uma vez convidados a jogar neste tabuleiro poético, para nos movimentarmos, é necessário tomarmos atitudes drásticas, *comendo as peças do adversário*.

⁸ O título *Olho por olho* foi construído como um jogo de palavras que faz alusão ao primeiro código de leis, conhecido como *Código de Hamurabi*. A instalação foi montada e fotografada pela primeira vez no atelier de Tunga que ficava na cidade do Rio de Janeiro. No livro (homônimo) *Olho por olho*, presente na *Caixa Tunga* (2007) é possível verificar registros poéticos dessa obra em suas diferentes versões. Redigi uma análise mais aprofundada sobre o assunto em minha tese de doutorado (citada na introdução deste artigo), especificamente nos subtópicos 2.4. *Olho por olho: Uma partida com Marcel Duchamp* e 3.3. *Morrer para recomeçar: palíndromos, dentes e circularidades*.

Através deste jogo de *memento mori* de Tunga, como espectadores (participadores) somos fisicamente induzidos a matar e morrer, ao menos ficcionalmente. Aqui a imagem da morte é menos direta e mais subjetiva, se a compararmos com a cena cinematográfica supracitada que foi dirigida por Ingmar Bergman. Todavia, não é exagero constarmos que em ambos os trabalhos (Tunga e Bergman), mesmo que de formas muito distintas, somos confrontados de forma contundente com a finitude. Através dessas duas obras de arte, somos lançados em direção ao interdito, ao tabu. Contudo, também usufruímos da sobrevivência lúdica proporcionada pela experiência estética ao sairmos *incólumes* do ato...

Poeticamente sobrevivemos ao mal-estar que sorrateiramente ainda nos angustia, ainda retorna enquanto trauma. Mal-estar constantemente tematizado na história da arte e transmutado em imagem pelos processos criativos de diferentes artistas, em distintos momentos histórico-culturais. Mal-estar que, no contexto contemporâneo, teima em *dar a ver* o lúgubre jogo de xadrez poético do existir...

E longe de esgotarmos neste artigo as possibilidades de revisões bibliográficas a respeito da representação artística da morte, apontamos para a necessidade de mantermos em destaque o estudo acadêmico interdisciplinar sobre o tema, a fim de mantermos viva a necessidade de reflexão sobre a invisível imagem da finitude, principalmente no contexto da arte contemporânea.



REFERÊNCIAS

DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Tradução: Maria Tereza Pontes. São Paulo: Difel, 2002.

DEBRAY, Regis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010.

LAMPERT, Catherine. **Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2019.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PAZETTO, Débora. Das sepulturas aos museus: o sublime na morte e na arte. In: FREITAS, Verlaïne. COSTA, Raquel. PAZETTO, Débora [orgs.]. **O trágico, o sublime e a melancolia**. Vol. 1. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

FREUD, Sigmund. Mal-estar na Cultura. In: **FREUD, Sigmund: O futuro de uma ilusão e o mal-estar na Cultura**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e sobre a morte. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

O SÉTIMO selo. Direção de Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1957. Cópia digital.

RIVERA, Tania. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SOUSA, Vanessa Seves Deister. **Vida e morte no tabuleiro poético**: Tunga em Tânetos. 172 p. Tese (doutorado em Artes Visuais) Universidade Estadual de Campinas. 2023. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1339473>. Acesso em: 07 nov. 2024.

TUNGA. Olho por olho. In: TUNGA. **Caixa Tunga**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Disponível em: https://issuu.com/tungaagnut/docs/olho_por_olho. Acesso em: 09 nov. 2024.



Vanessa Seves Deister de Sousa é doutora e mestra em Artes Visuais pela UNICAMP e Licenciada em Educação Artística pela UEL. É artista professora na UEM e pesquisadora das tendências do *campo expandido* da arte contemporânea brasileira, com ênfase nos possíveis encontros poéticos entre corpo, cidade, morte, arquitetura e poesia.

Email: vanessadeister@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2131-8961>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0379904755178564>

Artigo recebido em 02.05.2024 e aceito em 31.10.2024.

O MAR SEMPRE TEVE GOSTO DE GENTE

Luana Navarro

Resumo: O trabalho é composto por uma afirmação que aponta para um ciclo predestinado à repetição. No horizonte de cada fotografia, flutua uma palavra que compõe a frase o mar sempre teve gosto de gente. Convoca-se, assim, a imagem de pessoas atravessando águas, uma espécie de rememoração dos trânsitos forçados que, de modo violento, acontecem agora e aconteceram em outros momentos históricos. As imagens são apresentadas em sete caixas de acrílico, alinhadas na altura dos olhos dos espectadores.

Palavras-chave: Migração. Fotografia. Palavra.

THE SEA HAS ALWAYS TASTED LIKE PEOPLE

Abstract: The work is composed of a statement that points to a cycle predestined to repeat. On the horizon of each photograph, a word floats that makes up the phrase the sea has always tasted like people. The image of people crossing water is called up, a kind of remembrance of the forced transits that, in a violent way, happen now and have happened in other historical moments. The images are presented in seven acrylic boxes, aligned at the viewer's eye level.

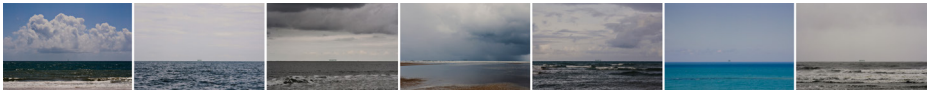
Keywords: Migration. Photography. Word.











LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1 (Página 88). Luana Navarro. *O*, 2023. Decalque com palavra sobre impressão fotográfica, 20 x 30 cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 2 (Página 88). Luana Navarro. *MAR*, 2023. Decalque com palavra sobre impressão fotográfica, 20 x 30 cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 3 (Página 89). Luana Navarro. *SEMPRE*, 2023. Decalque com palavra sobre impressão fotográfica, 20 x 30 cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 4 (Página 89). Luana Navarro. *TEVE*, 2023. Decalque com palavra sobre impressão fotográfica, 20 x 30 cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 5 (Página 90). Luana Navarro. *GOSTO*, 2023. Decalque com palavra sobre impressão fotográfica, 20 x 30 cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 6 (Página 90). Luana Navarro. *DE*, 2023. Decalque com palavra sobre impressão fotográfica, 20 x 30 cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 7 (Página 91). Luana Navarro. *GENTE*, 2023. Decalque com palavra sobre impressão fotográfica, 20 x 30 cm. Fonte: Acervo da artista.

Figura 8 (Página 92). Luana Navarro. Montagem do trabalho *O MAR SEMPRE TEVE GOSTO DE GENTE*, 2023. Sete caixas de acrílico, 210 cm x 20 cm x 3 cm. Fonte: Acervo da artista.

Luana Navarro é mestra em Artes Visuais pelo PPGAV-UDESC, desenvolve trabalhos com fotografia, vídeo, performance, leituras em voz alta e publicações impressas. Sua produção recente parte de contextos políticos específicos e propõe um jogo a partir da imagem do corpo e as possibilidades de deslocamento de discursos e presenças. Foi uma das artistas selecionadas para o XI Salão Victor Meirelles, que aconteceu no MASC, em Florianópolis. Em 2023, realizou a exposição individual PROCUREM-SE, no MUPA, em Curitiba.

E-mail: luananavarro85@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9088-2953>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5525289873240891>

Ensaio visual recebido em 10.11.2023 e aceito em 04.08.2024.



ENTRE A VENERAÇÃO E A ICONOCLASTIA: SOBRE O PODER ALQUÍMICO DA IMAGEM SURREALISTA EM MAX ERNST

Cristiano José Steinmetz

Resumo: Apresentado no XVII Encontro de História da Arte da UNICAMP, este estudo busca realizar um breve exame da imagem surrealista tanto no modo como ela foi inicialmente caracterizada por André Breton em 1924, bem como na forma como apareceu em uma pintura de Max Ernst de 1926. Propõe-se então estabelecer uma relação entre essas definições de imagem e algumas formulações teóricas e historiográficas elaboradas por Hans Belting e David Freedberg a fim de apresentá-la como modelo de crítica.

Palavras-chave: Surrealismo. Max Ernst. Teoria da imagem.

BETWEEN VENERATION AND ICONOCLASM: ON THE ALCHEMICAL POWER OF THE SURREALIST IMAGE IN MAX ERNST

Abstract: Presented at the XVII UNICAMP Art History Congress, this study seeks to briefly examine the surrealist image both in the way it was initially characterized by André Breton in 1924, and in the way it appeared in a 1926 painting by Max Ernst. It then sets out to establish a relationship between these definitions of the image and some theoretical and historiographical formulations drawn up by Hans Belting and David Freedberg to present it as a model for criticism.

Keywords: Surrealism. Max Ernst. Image theory.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 1926, Max Ernst pintou uma tela intitulada como *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista*. Nesta obra, Ernst confrontou um conjunto de valores ocidentais associados, sobretudo, à representação do amor materno da Virgem Maria pelo seu filho. Apresentando uma mulher vestida em vermelho e azul que, energicamente, levanta seu braço para castigar o bebê de bruços em seu colo, as santidades de ambas as figuras se tornam evidentes não apenas pelo título da obra em questão, como também pelas auréolas que acompanham a cena. Enquanto a auréola da Virgem Maria se encontra sobre a sua própria cabeça, a auréola do bebê se encontra no chão indicando estar ali como o resultado de parte da punição já recebida. Ao fundo, vê-se na janela as três testemunhas, Breton, Éluard e Ernst que, indiferentes à cena, tomam partido na posição de observadores. Na intenção de provocar um sentido, a um só tempo, blasfemo e humorístico, Ernst nos provê um quadro que atesta a força da imagem surrealista como expressão da crítica em relação a uma tradição clássica da história da arte ocidental moderna, a saber, da iconologia cristã e, consequentemente, de certos valores burgueses a ela atrelados.

Fundamentalmente crítica aos valores ocidentais modernos, a história do movimento surrealista acompanha a história do desenvolvimento de uma concepção de imagem que é marcada não pela intenção de produzir uma nova estética às artes como alguns manuais sobre as vanguardas do século XX fazem parecer, mas pela tentativa de fazer avançar culturalmente uma atitude crítica vinculada à força das imagens como suprassunção dialética entre a objetividade do mundo e a subjetividade do ser. A experimentação surrealista na produção de imagens pictóricas e literárias atesta, até os dias de hoje, a potência alquímica de sua concepção de imagem que mobilizava a aproximação de duas realidades distintas. No caso da pintura de Ernst, as realidades manifestavam o contraste entre, por um lado, o signo icônico de acolhimento do Menino Jesus pela Virgem Maria e, por outro, uma cena de violência e repreensão até então nunca associada a tal



ícone. Ainda que bastante emblemática na forma como buscava questionar um vasto conjunto de convenções sociais da época, a particularidade da imagem surrealista recebeu poucas menções no interior dos estudos sobre a história das imagens, bem como nos estudos da história das relações que essas mesmas imagens travaram e ainda travam no seio da sociedade moderna.



Figura 1. Max Ernst. *Virgem abençoada castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista*, 1926. Óleo sobre tela, 196 x 130 cm. Acervo do Museu Ludwig, Köln.
Fonte: Arquivo pessoal.

Dentre muitas, obras como *The Power of images: studies in the history and theory of response* (1989) de David Freedberg e *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem* (2014) de Hans Belting, são exemplos de estudos sobre a história das imagens que, devido aos seus recortes específicos, não trataram da imagem surrealista, mas designaram importantes elaborações teóricas que podem ser significativas à compreensão do poder efetivo destas imagens. A partir dessas obras, poder-se-ia perguntar: de que modo a imagem surrealista deve ser compreendida? Como expressão positiva do devir histórico-cultural das imagens ou como um momento negativo e de ruptura com as tradições imagéticas? E, supondo a segunda alternativa a partir da obra recém-mencionada de Max Ernst, qual seria a extensão de sua crítica à história das imagens? Teria ela própria força para refletir, em termos iconoclásticos, sobre o seu próprio estatuto de imagem?

O PODER SUBVERSIVO DA IMAGEM SURREALISTA

Como boa parte da historiografia do movimento surrealista nos mostra, o conceito de alquimia adentrou o universo surrealista não nos termos da figura medieval de Nicolas Flamel, que buscava transformar, por exemplo, metais diversos em ouro, mas como uma referência simbólica e metafórica à transformação da realidade objetiva numa *surrealidade* poética vinculada ao desejo de “transformar o mundo” [Karl Marx] e “mudar a vida” [Arthur Rimbaud] (Breton, 1971). A mobilização da alegoria relativa à alquimia alude a uma tentativa de resgate da potência supostamente contida no interior desta prática que fora reinterpretada e mobilizada pelos próprios surrealistas tanto numa dimensão teórica própria ao desenvolvimento de seu pensamento de vanguarda, como também em suas produções literárias e pictóricas¹.

¹ Ao passo que se destacavam, nas produções literárias, a *escrita automática* como um método propriamente surrealista de escrita que tinha por objetivo liberar o pensamento e a expressão individual do artista de seu controle consciente, nas produções pictóricas se destacavam técnicas que tinham por objetivo minimizar o domínio do artista sobre a imagem em produção como, por exemplo, o *desenho ou pintura automática* onde a mão do artista, dotada de material gráfico, pudesse percorrer livremente algum suporte escolhido como um papel ou tela; a *frottage* técnica que consiste em capturar, via raspagem com material gráfico sobre uma folha de papel, a textura orgânica ou inorgânica de uma



André Breton, líder do movimento surrealista desde a sua fundação na década de 1920, adotou um conceito de imagem que havia sido elaborado, em março de 1918, pelo seu amigo Pierre Reverdy na revista *Nord-Sud*². Tal conceito, que acompanhou o primeiro *Manifesto do surrealismo* de 1924, afirma que:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem - mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá. (Breton, 2023, n. p.).

Um ano após a publicação do primeiro manifesto, André Breton novamente elaborou uma questão sobre a imagem, porém o fez por meio de um breve tratado sobre a pintura surrealista. No quarto número da revista *La Révolution surréaliste* publicada em julho de 1925, Breton assinou um texto intitulado como *Surréalisme et la peinture* (1925, p. 19, tradução nossa) no qual se lê, na frase que abre o texto, que o “olho existe em estado selvagem”³. Com esta colocação o autor iniciava a elaboração da ideia de que o olho humano não é plenamente conformado às imposições da sociedade moderna, ou seja, que o olho em seu *estado selvagem* está aberto às maravilhas que podem ser encontradas no campo da inconsciência, do sonho e da imaginação ativa. Para Breton, o olho – entende-se, portanto, o sentido da visão acochado à imaginação e as suas capacidades imanentes – é a instância que opera a mediação primordial entre a objetividade do mundo e a

determinada superfície; a *grattage* que consiste em fazer a raspagem da tinta úmida em determinado suporte a fim de buscar expor e interpelar as camadas subjacentes de uma pintura etc.

2 Jacqueline Chénieux-Gendron (1992, p. 73-74) destaca que, ainda que houvesse uma afinidade teórica entre Breton e Reverdy, estes tiveram um desencontro na forma como os conceitos de *realidade* e *espírito* deveriam ser compreendidos. Enquanto o conceito de *realidade* de Reverdy desencantava Breton pelo seu caráter essencialmente objetivo e afirmativo vinculado a um *valor referencial persistente*, o conceito de *espírito* fora mal compreendido por Breton que o interpretou apenas como *intelecto*, enquanto o conceito proposto por Reverdy se vinculava tanto ao pensamento ativo e racional, como também ao sonho.

3 No original: “L’œil existe à l’état sauvage”.

subjetividade do sujeito. Assim, a imagem surrealista, como síntese dessa operação, consiste em afirmar que se as formas imagéticas anteriores ao surgimento do surrealismo estabeleciam, sobretudo, uma relação melancólica para com o objeto retratado ou descrito, pois a imagem era, por excelência, o *não-corpo* do objeto em questão, para os surrealistas a imagem acabava por ser alçada à condição de corpo efetivo, ou seja, um corpo que atesta a um só tempo a materialidade da imaginação, dos sonhos e do inconsciente.

Para os surrealistas não se tratava de recuperar a antiga noção romana e bizantina de que, por exemplo, *um imperador está presente onde está a sua imagem*, mas de afirmar que a imagem pode manifestar, ainda que virtualmente, uma noção *sui generis* de corpo e, consequentemente, afirmar uma determinada posição de presença. Contudo, sobre a imagem surrealista que pretende capturar ou apresentar o *corpo da imaginação*, de que modo devemos compreender a figuração daquilo que é, por essência, desprovido de modelo visível?

Em seus estudos sobre a história das imagens, Hans Belting (2014) afirma que a imagem, em suas caracterizações próprias, apenas se justifica num processo relacional expresso: i) na imagem enquanto simbolização individual ou coletiva, ii) no meio que permite a materialização da imagem e iii) no corpo humano que apreende a sua forma pelos sentidos. Este esquema, segundo o próprio Belting (2014) se expressa na seguinte relação *imagem – meio – corpo*. Assim, a representação imagética daquilo que é desprovido de modelo visível depende de uma simbolização individual ou coletiva prévia que, dependendo do meio e da forma como é elaborada, pode provocar reações e respostas muito variadas sobre o corpo humano que a apreende, vide um contraste exemplar que poderia ser estabelecido entre a já mencionada pintura de Max Ernst e a *Virgem e o menino* de Tiziano Vecellio.

Mesmo não tendo sido exposta ao lado de uma renomada pintura da Virgem Maria com seu filho, a pintura de Ernst, exposta em Colônia em 1926, causou um horror instantâneo na população pois confrontava uma longínqua tradição de representações da Madona como ícone religioso e materno. Quanto à recepção da obra de Ernst temos que:



O clamor público foi tamanho que o arcebispo fechou a exposição na qual a pintura estava exposta e excomungou Ernst diante de uma grande multidão reunida na catedral, entre os quais estavam os pais do artista. Uma reprodução da imagem apareceu como um manifesto antirreligioso em *La Revolution Surréaliste* em dezembro daquele ano, mas a tela em si foi escondida, só sendo descoberta 58 anos depois para exibição permanente no Museu Ludwig, em Köln (Froehlich, 2016, n. p., tradução nossa)⁴.



Figura 2. Tiziano Vecellio (Ticiano). *Virgem e o menino*, 1540. Óleo sobre tela, 37,5 x 31 cm. Museu de Thyssen-Bornemisza, Madri, Espanha. Fonte: Site do Museu Thyssen-Bornemisza.

4 No original: "The public outcry was such that the archbishop closed the exhibition in which the painting was held and proceeded to excommunicate Ernst before a large crowd gathered in the cathedral, among whom were the artist's parents. A reproduction of the image appeared as an antireligious manifesto in *La Revolution surréaliste* that December, but the canvas itself was hidden away only to be uncovered 58 years later for permanent display in the Museum Ludwig, Cologne"

Entretanto, ao tratar do conceito de imagem surrealista temos de levar em consideração não apenas o desejo do artista de produzir um choque com uma imagem, mas também outras questões. A imagem surrealista pode ser compreendida como um exemplo decisivo onde os contrários não mais se reconhecem como antinomias, mas como elementos que podem, através de determinada junção, coincidir em uma nova unidade, tal como na interpretação surrealista da alquimia medieval que buscava conjugar elementos distintos numa unidade dialética. Um exemplo dessa *alquimia surrealista* se encontra também na junção improvável de realidades remotas manifestas também em outras obras de Ernst como, por exemplo, *Mulher, velho homem e flor* (1924), *Oedipus Rex* (1922), *Europa depois da chuva* (1940-42), como também em seu *Opus Alchymicum*, isto é, a sua grande obra alquímica intitulada como *Une semaine de bonté* (1934). Deste modo, a singularidade da imagem surrealista não pode ser simplesmente resumida às teses da neurobiologia cognitiva que consistem em afirmar que nosso cérebro é capaz de produzir um número infinito de imagens e que a imagem surrealista nada mais seria que a externalização de uma projeção mental sobre um meio. Trata-se, para usar a expressão adotada pelos surrealistas, de uma *alquimia* que em suas relações de aproximação e afastamento podem até mesmo mobilizar uma subversão de ícones, símbolos e signos diversos. Inclusive, para esse mesmo autor a imagem

[...] mais forte é a que tem o mais elevado grau de arbitrário; a que exige mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por ficar um de seus termos curiosamente disfarçado, seja por se apresentar como sensacional e pareça se desenlaçar pouco (fechando bruscamente o ângulo de seu compasso), seja porque retira dela mesma uma justificação formal derrisória, seja por ser de ordem alucinatória, seja por atribuir com naturalidade ao abstrato a máscara do concreto, ou inversamente, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso (Breton, 1924, n. p.).



Em sua condição essencialmente multifacetada, a imagem surrealista poderia alcançar um espaço à parte nos estudos sobre a história das imagens e das relações que estas estabelecem para com os sujeitos sociais ao longo da história. A *theory of response* proposta por Freedberg (1989) nos indica que se a resposta do Ocidente às representações clássicas entre a Virgem Maria e o Menino Jesus se vinculava, sobretudo, à ideia de graça, bondade e cuidado – tal como considerado no tratado de Giovanni Dominici intitulado como *Regola del governo di cura familiare* (1403) que tinha, por exemplo, a imagem da Virgem Maria como exemplo positivo a ser seguido (Freedberg, 1989) – uma imagem como a de Ernst teria de expressar algum contraponto a este exemplo ao se vincular à ideia de displicência, indelicadeza e punição e, portanto, como um antípoda de tal modelo. Ao tratar da imagem como modelo positivo ou mesmo negativo, Hans Belting, em sua obra *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte* (2010), já afirmava que a imagem entre os séculos VIII e XVI reivindicava uma tradição impoluta, ou seja, uma tradição na qual a imagem além de ter uma finalidade prática vinculada a um ideal de beleza e à condição de ser o repositório da fé cristã, também tinha de estar vinculada à ideia de manifestação do divino.

Segundo Freedberg (1989), as imagens, sejam elas pinturas ou esculturas, afetaram e mobilizaram a cognição humana ao longo da história de tal modo que nela reside um poder singular de persuasão, visto que a própria apreensão da realidade se dá, sobretudo, pelas vias da visão. O autor destaca uma série de exemplos no qual as imagens poderiam despertar as pessoas para a fé, converter politicamente alguém ou até mesmo excitar uma pessoa sexualmente. O autor ainda afirma que tal relação não é a condição de uma sociedade primitiva ou iletrada, mas que tal questão é a expressão de um *continuum* histórico no qual a demanda da imagem por uma resposta adequada se coloca como uma tendência própria da relação humana com as imagens e da qual nos permite, inclusive, olhar retrospectivamente para as sociedades pré-modernas e levantar hipóteses sobre as mais diferentes civilizações e as suas respectivas relações com as imagens. O gesto humano (social ou individual) de reagir às imagens configura os fundamentos da *teoria da resposta* de Freedberg (1989), que surgiria justa-

mente como meio teórico pelo qual podem ser explicadas as relações de devoção, amor e medo que diferentes sociedades nutrem para com as imagens, mas que também explica e atesta a tese do autor de que as imagens possuem um poder que lhes é próprio.

Para Freedberg (1989), em qualquer tempo histórico certas imagens são vinculadas, de uma forma ou de outra, à crença de que elas próprias podem fazer cegos verem, aleijados andarem, inférteis, férteis etc. – tal como fora atribuído, por exemplo, à escultura da Virgem de Monte Berico na província de Vicenza na Itália⁵. Segundo o autor, tais poderes justificam, inclusive, as formas como as mais diferentes sociedades ao longo da história trataram e ainda tratam as imagens, ora como objetos de veneração, ora como objetos de violência iconoclasta. Nestes termos o medo e o amor pela imagem se colocam como os dois lados de uma mesma moeda que justificam como, por exemplo, a imagem da *Pietà* tanto foi e é tratada ainda hoje como ícone de adoração, como também já foi alvo de um particular ataque iconoclasta em 1972 onde a escultura de Michelangelo foi depredada com martelo por um homem que, ao entrar em contato com a imagem, afirmou ter recebido orientação sobrenatural para tal ato (Freedberg, 1989, p. 409).

Se para o autor pessoas de diferentes culturas e tempos históricos até o presente atribuem às imagens – entende-se aqui, sobretudo, pinturas, esculturas e mais recentemente fotografias, vídeos etc. – determinados poderes cujos quais podem intervir, persuadir e determinar as relações sociais, podemos dizer que a imagem surrealista adentra o campo de estudo sobre as imagens como um caso exemplar de uma imagem dotada de um poder disruptivo. Trata-se de um poder disruptivo pois nela é operada, essencialmente, uma relação de aproximação onde duas realidades distintas se entremeiam e onde,

⁵ Presume-se que a autoria desta escultura seja do artista italiano Antonino di Nicolò, porém esta informação também foi confrontada no documento *Storia del Santuario di Monte Berico* (1911), de Sebastiano Rumor e ainda hoje rende algumas especulações sobre a autoria desta imagem. No documento em questão se lê: “A questão agora é saber quando essa imagem foi esculpida e por quem. Nenhum documento, seja público ou privado, foi descoberto até o momento que autorizasse a menor hipótese, e até mesmo investigações recentes se mostraram infrutíferas. Foi escrito e afirmado, é verdade, que ela foi esculpida por Antonino di Nicolò, o mesmo artista que trabalhou na Madona Coroada do Duomo e nas Madonas de São Felício e São Lorenzo; mas a mão do escultor é tão diferente que a suposição deve ser descartada.” (Rumor, 1911, p. 216-217, tradução nossa).



por exemplo, um ícone pode perder seu estatuto afirmativo e, consequentemente, ter o seu poder icônico subvertido.

Se durante séculos a imagem demandava uma posição de verdade na qual ela própria não deveria apenas ser vista, mas também acreditada, na modernidade este caráter de verdade vai sendo diluído e reinterpretado de tal forma que artistas como os surrealistas puderam afirmar que a imagem, ainda que possua sua objetividade própria, pode se expressar também como reflexo daquilo que é desconhecido efetivamente pelo produtor da imagem.



Figura 3. Autoria desconhecida. *A Virgem do Monte Berico*, 1430. Escultura da Igreja de Santa Maria do Monte Berico, Vicenza, Itália. Fonte: <https://artetradizionepresepio.it/>.

Esta justaposição de diferentes realidades era o que dava aos surrealistas o seu sempre renovado frescor em relação à arte entendida na relação dialética entre uma prática pictórica e a elaboração epistêmica sobre esta. A partir disso podemos falar, em alguma medida, em um *humanismo* surrealista não delineado pelo racionalismo moderno, mas por um *humanismo mágico* vinculado exatamente na contramão do primeiro (Lima, 1995). Tal *humanismo* se vinculava ao conceito surrealista de imagem na medida em que fazia alusão à ideia de *criação do espírito* ou de *objetivação da subjetividade*. Não sendo possível traduzir, explicar ou mesmo reduzir a imagem a um conceito justamente porque a imagem é em si própria uma totalidade, cabe-nos compreender que a imagem surrealista expressa:

[...] uma dupla concepção, cujas faces se interpenetram e coexistem numa ambiguidade declarada: *uma naturalista, segundo a qual as imagens se impõe a nós conforme sua própria forma de realização; a outra, segundo a qual as imagens só têm sentido a partir de uma faculdade propriamente humana, faculdade essa de recusa do dado e de livre constituição de sentido*. E de tal concepção, tendo prevalecido mais a segunda (por influência de Freud) comenta F. Alquié, que o Surrealismo se orientou para *uma espécie de humanismo, permitindo que se explicasse pelo sujeito aquilo que era considerado o fruto do mundo* (Lima, 1995, p. 424, grifos do autor).

O texto *Carta à vidente* escrito por Antonin Artaud e dedicado à André Breton no oitavo número da revista *La Révolution surréaliste* (1926) apresenta elementos que se vinculam a uma noção surrealista de humanismo que, inclusive, se aproveita da pintura de Ernst (*Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista*) realizada no mesmo ano para demonstrar como a alquimia da imagem não se manifesta apenas nas artes visuais, mas também na poesia. Numa relação de aproximação com a pintura de Ernst, lê-se no poema em prosa de Artaud (2020, n. p.):



A senhora me toma em seus braços, tão pequeno, rechaçado e rejeitado, e tão desesperado quanto à senhora, e, erguendo-me, tira-me desse lugar, desse falso espaço de viver, por já ter alcançado a membrana de seu repouso. Esse olho, esse olhar sobre mim mesmo, esse olhar consternado e solitário que é toda a minha existência, a senhora o amplia e faz com que ele se volte sobre si próprio, e eis que uma germinação luminosa, de delícias desprovidas de sombras, reaviva-me como um vinho misterioso.

Por fim, isso que uma série de autores chamou de *humanismo surrealista* ou *mágico* como, por exemplo, Ferdinand Alquié (1977), pode ser compreendido como a *Weltanschauung* própria do surrealismo. Isto é, trata-se de uma *visão de mundo* ou mesmo um *estado de espírito* que se vincula de forma irreverente às tradições do passado e que, inclusive, é pouco tematizada nos estudos sobre as imagens no interior das vanguardas modernas.

Desde o surgimento formal deste grupo em 1924, os surrealistas pareciam catalogar símbolos, ícones e conceitos de modo que pudessem conservá-los como referências ou vestígios de uma realidade distinta que pudesse *alquimicamente* ressurgir em uma imagem ímpar através de uma relação de aproximação ou de afastamento para com outra realidade. Arelado a uma postura de insubmissão radical, o surrealismo confrontava a própria ideia de religião enquanto sistema normativo e enquanto instituição social. Inclusive, a pintura de Ernst de 1926 atesta isso já nos primeiros anos de existência do movimento. Nas palavras de Löwy (2018, p. 41-42) “[...] nada é mais abominável para os surrealistas do que a religião em geral e a católica apostólica romana em particular”. A recusa dos surrealistas em relação à religião não tinha, evidentemente, nada a ver com uma racionalização da vida, mas justamente com um movimento que objetivava construir o irreverente, o assombroso e o maravilhoso através do poder que a força alquímica parecia prover à prática surrealista como um todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Provocativa à racionalidade técnica, às artes clássicas, à normatividade da igreja católica e à política burocrática da sociedade capitalista, a imagem surrealista, entendida aqui em sentido *lato*, pôde manifestar uma força que, ora se vinculava a uma ideia de sagrado, ora de profano e ora confundia-se entre estas. Em busca do onírico e envolta de um senso de mistério, inquietude e estranheza, é possível afirmar que a imagem surrealista é tudo menos unívoca. Foi a partir da tentativa de insubmissão dos surrealistas aos ditames do já existente que estes produziram uma *postura alquímica* em relação às artes e suas respectivas tradições ao passo que criavam não apenas uma concepção singular de imagem, mas também desenvolviam uma visão de mundo (*Weltanschauung*) que tinha nas artes a sua principal forma de manifestação.

A alquimia da imagem surrealista não alude a um ideal metafísico, mas à ideia de que é possível propor um sistema relacional onde o inusitado e o irreverente podem emergir como força estética e política. Submetida à posição de negatividade em relação ao mundo existente, a imagem surrealista não se deixa reduzir a uma dimensão puramente empírica e tampouco à uma estética pictórica unívoca. Trata-se, isso sim, de uma forma subversiva de imagem que, dotada de um poder singular, ainda espera por melhores delineamentos no interior dos estudos sobre a história das imagens. Tal delineamento se faz necessário pelo tipo de poder que essa imagem exerce, bem como pelas respostas que esta imagem, objetivada sobre um determinado meio, demanda ao corpo pelas vias da visão.

A imagem surrealista foi elaborada, portanto, como a expressão de uma intencionalidade crítica que atravessa uma série de experimentações díspares e que alcança a condição de elemento nem totalmente realista e nem puramente abstrato, ou seja, que alcança uma liberdade no modo mesmo de se compreender os limites da aparência do mundo exterior e do mundo interior da subjetividade. Eis, inclusive, o que atesta a sobrevida da imagem surrealista na cultura através do tempo, mesmo que essa tenha se diluído, em alguma medida, no



interior da experiência cultural imanente ao desenvolvimento do capitalismo a partir da segunda metade do século XX.

Mesmo sendo breve o sobrevoo sobre as questões aqui levantadas, visto se tratar de um estudo ainda inicial sobre o tema, pode-se afirmar, sem maiores problemas, que tais questões parecem pertinentes não apenas por fazer avançar os estudos sobre a história da arte a partir do recorte surrealista, mas também por projetar, ao interior de um campo de estudos ainda em desdobramento, o estatuto da imagem na modernidade a partir deste suposto poder subversivo da imagem surrealista.

REFERÊNCIAS

ALQUIÉ, Ferdinand. **Philosophie du surréalisme**. Paris: Flammarion, 1977.

ARTAUD, Antonin. **Carta à vidente**. Tradução: Bruno Costa. São Paulo: 100/Cabeças, 2020.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Tradução: Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Tradução: Maria Beatriz de Mello e Souza. Rio de Janeiro, 2010.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo**. 2023. Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf. Acesso em: 13 jun. 2024.

BRETON, André. **Position politique du surréalisme**. Paris: Société Nouvelle Des Éditions Pauvert, 1971.

BRETON, André. Le surréalisme et la peinture. In: BRETON, André et al (ed.). **La Révolution surréaliste**. Paris: Nrf, 1925.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERNST, Max. **Une semaine de bonté**: los collages originales. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

FREEDBERG, David. **The Power of Images**: Studies in the History and Theory of Response. Chicago (USA) and London (UK): The University of Chicago Press, 1989.

FROELICH, Caleb. **The Scandal Of God Incarnate**. 2016. Disponível em: <https://www.transpositions.co.uk/the-scandal-of-god-incarnate/>. Acesso em: 18 ago. 2023.

LIMA, Sergio. **A Aventura surrealista**. Tomo 1. Campinas: Unicamp, São Paulo: UNESP, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.



LÖWY, Michael. **A estrela da manhã**: surrealismo e marxismo. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018.

RUMOR, Sebastiano. **Storia documentata del Santuario di Monte Berico**. Vicenza: Officina Grafica Pontificia S. Giuseppe, 1911. 468 p. Disponível em: <https://archive.org/details/storiadocumentat00rumo>. Acesso em: 15 jun. 2024.

Cristiano José Steinmetz é doutorando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP e pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (PDSE). Foi pesquisador visitante (Capes-PrInt) no Fondo Pasquale Alferj da Università IUAV di Venezia e trabalhou com os arquivos situacionistas no Fonds Guy Debord da Bibliothèque Nationale de France, bem como com os arquivos surrealistas do International Center for the Arts of the Americas - Houston Museum of Fine Arts.

Email: c236375@dac.unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3123-1285>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0457783552188702>

Artigo recebido em 17.07.2024 e aceito em 23.09.2024.



A SEIVA QUE PULSA NO CORAÇÃO DE UMA MÁQUINA¹

Rubens Takamine

Resumo: A partir da obra do artista brasileiro Jonas Esteves, o ensaio discute acerca da relação simbiótica entre sistemas maquínicos, vegetais e humanos, em processos criativos mediados pela tecnologia. Autoras como Donna Haraway e Lucia Santaella trazem-nos reflexões que convidam a uma observação mais atenta às formas de vida outras-que-humanas, a fim de nutrir um pensamento ecológico acerca da arte contemporânea em contextos cada vez mais deflagrados pelas mudanças climáticas.

Palavras-chave: Arte. Tecnologia. Bioarte. Máquina. Ecologia.

THE SAP THAT PULSES IN THE HEART OF A MACHINE

Abstract: Based on the work of Brazilian artist Jonas Esteves, the essay discusses the symbiotic relationship between machinic, plant and human systems, in creative processes mediated by technology. Authors such as Donna Haraway and Lucia Santaella bring us reflections that invite a closer observation of other-than-human forms of life, in order to nurture ecological thinking about contemporary art in contexts increasingly triggered by climate change.

Keywords: Art. Technology. Bio-Art. Machine. Ecology.

¹ A realização desse texto foi possível com apoio da bolsa de doutoramento FAPERJ Nota 10.

Em 1985, a bióloga e filósofa Donna Haraway lança o *Manifesto Ciborgue*, obra emblemática que inaugura uma série de debates contemporâneos acerca da ciência, atravessada pela tecnologia e pelas teorias feministas-socialistas. No manifesto, a figura da ciborgue aparece como um mito “onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida” (Haraway, 2009, p. 41). Essa transgressão revela-nos o modo como o desenvolvimento tecnológico está constantemente presente em nossos imaginários, seja através das relações de trabalho com o uso da informática, robótica e inteligência artificial, promovendo uma automatização dos processos laborais, ou mesmo na produção de conhecimento em várias dimensões éticas e estéticas do cotidiano: implantes, transplantes, enxertos, próteses, vacinas, psicofármacos, substâncias que aguçam a percepção, memória e desejo humanos – apenas alguns exemplos que reforçam o argumento da autora.

A relação entre organismo e máquina tem sido uma guerra de fronteiras. As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação. Este ensaio é um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da responsabilidade em sua construção (Haraway, 2009, p. 37).

Diante do panorama especulativo, a tecnologia, segundo Haraway, seria capaz de desmontar os pressupostos científicos que, por séculos, embasaram a legitimidade *biologizante* da dominação de determinados grupos hegemônicos sobre minorias compostas por pessoas racializadas (não brancas), mulheres (cisgênero e transgênero), operários, camponeses, e etc. Numa suposta busca por equidade, as tecnologias estariam a serviço de pessoas menos favorecidas tal como um instrumento de *hackeamento* e transformação política. Com o avanço da medicina e das tecnologias da informação, o corpo humano se redesenharia adquirindo *extensões* e qualidades que ajudariam a romper hierarquias as quais operam o *eu* ocidental. Nesse ponto, as fronteiras rígidas entre o natural e o artificial, o humano e o maquínico, desfazem-se, visto que estamos submersos em culturas pós-biológicas e digitais que moldam radicalmente nossos modos de sentir, afetar e relacionar-se com a ou-



tridade. Sob a perspectiva pós-biológica, a organização das sociedades industriais orgânicas se torna um sistema de informação polimorfo (Santaella, 2003, p. 186).

Todavia, o mito criado por Haraway jamais esteve livre de críticas e controvérsias ao longo das décadas posteriores ao seu lançamento. A utopia foi recrudescendo à medida em que a representação da ciborgue era cooptada pelas narrativas distópicas daqueles que a filósofa justamente repreendia: os poderosos do Vale do Silício. A ciborgue utópica que antes propunha a confusão das fronteiras ontológicas homem/mulher e humano/máquina, a fim de superar as desigualdades estruturais da sociedade patriarcal excludente, passa a ser encarada com desconfiança frente ao crescente processo de algoritmização das relações interpessoais, precarização das relações de trabalho e perda da privacidade com o monopólio das grandes empresas de tecnologia. Portanto, a ciborgue *super-humana*, fruto do capitalismo tardio, não é a mesma vislumbrada por Haraway, outrora sinônimo de equidade.

A partir da valiosa menção à Donna Haraway (1985), dou início à escrita deste ensaio que girará em torno da poética de Jonas Esteves, com apresentação das obras *O que nos move* (2020), *#erromáquina* (2012/2020) e *Máquina sensível* (2022). Apesar das proposições emergirem em contextos singulares, a temática pulsante em cada um dos trabalhos ressoa na críticas profundas ao antropocentrismo, tendo em vista um cenário global estremecido pelas mudanças climáticas e pelos cataclismas ambientais. Lanço aqui as perguntas: 1) As tecnologias estão à serviço de quem? 2) São produzidas por quem e para quê? Tratam-se de indagações situadas que devemos sempre revisitar e atualizar.

O QUE NOS MOVE É UM MISTÉRIO

Brotos de feijão germinam no interior de sete vasos translúcidos acoplados a circuitos eletrônicos. Na instalação viva *O que nos move*, apresentada pela primeira vez na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2020², o artista Jonas Esteves revela ao espectador o modo como cada

2 A obra *O que nos move* foi exibida em duas ocasiões. Em 2020, na exposição *Estopim e*

muda de feijão cresce sob influência de frequências luminosas e sonoras que incidem sobre os pequenos vasos. A cada 5 segundos, aproximadamente, frequências distintas de luz e de som são acionadas em cada receptáculo. Tratam-se de vibrações atreladas aos sete principais *chakras* do corpo humano.

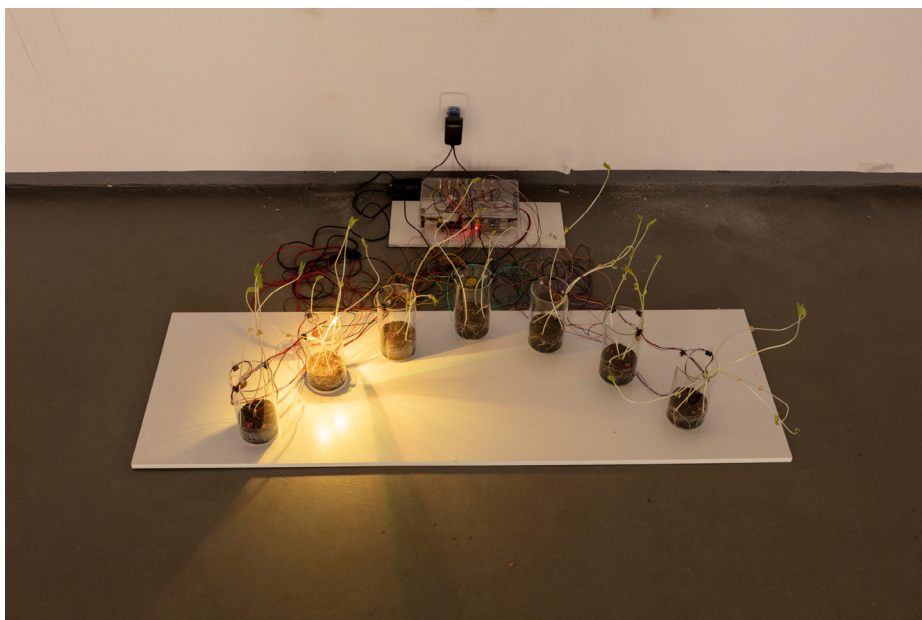


Figura 1. Jonas Esteves. *O que nos move*, 2020. Exposição *Estopim e Segredo*, EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: cortesia do artista.

Ao atravessar preceitos da filosofia oriental, Jonas desafia axiomas que renegam a eficácia de práticas espirituais e terapêuticas, consideradas pseudocientíficas no Ocidente moderno. O artista cria rearranjos para especularmos simbioses possíveis no mundo natural, colocando em evidência o inesperado vínculo entre um sistema maquínico e um sistema vegetal.

Segredo na EAV Parque Lage como projeto de conclusão no curso *Formação Deformação* do mesmo ano, e em 2022, na exposição *Matéria Muta*, sediada na Fábrica Bhering. Mais informações, ficha técnica completa e vídeos do trabalho podem ser encontrados no website do artista: http://jonas.art.br/o_que_nos_move.



Em tradições como o hinduísmo e o budismo, os *chakras* são compreendidos como pontos de energia conectados à base da coluna dorsal até o topo da cabeça, e servem para absorver ou liberar energia vital (*prana*)³, distribuindo-a pelo corpo com o intuito de restabelecer seu fluxo energético circular e contínuo. Nessas cosmologias, quando uma pessoa não se sente bem fisicamente ou possui pensamentos ruins, apatia, animosidade, ansiedade, acredita-se que esteja com algum *chakra* fechado, impedindo a plena circulação bioenergética.

Diversas técnicas e saberes são acessados para promover o funcionamento regular dos pontos de energia a fim de promover o bem estar físico, intelectual, emocional e espiritual da pessoa, tais como as práticas da ioga, do *reiki*, meditação, recitação de mantras, além de mudanças na alimentação. Outro caminho para equilibrar os *chakras* é por meio da exposição à determinadas frequências sonoras e luminosas, já que cada um dos sete principais *chakras* (raiz, sacral, plexo solar, coração, garganta, terceiro olho e coroa) pode ser estimulado através de vibrações sonoras e frequências luminosas correspondentes às reflexões visíveis do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, índigo e violeta, respectivamente⁴. Essa sistematização milenar é encontrada em diversos livros, tendo como registro mais antigo para a palavra *chakra*, as escrituras sagradas do hinduísmo, *Vedas*, entre 1500 a 500 a. C. (Schneider; Cooper, 2019, p. 23).

O intuito de Esteves, por sua vez, não é comprovar cientificamente a eficácia da cromoterapia, do *sound healing* ou qualquer outra prática terapêutica, seja em corporeidades humanas, tampouco, vegetais. Seu ensejo é criar horizontes abertos para que possamos fabular o inimaginável. O que aconteceria a uma planta se ela recebesse o *reiki*? Plantas também possuem *chakras*? Humanos podem se curar através do estímulo à sons e cores? É no limite de fronteiras acerca do funcionamento dos sistemas humano, vegetal e maquínico, que Jonas repousa sua investigação.

3 A energia cósmica, cuja origem se acredita vir do sol, conecta todos os elementos do universo. O princípio universal de energia ou força, responsável pela vida, calor e manutenção corporal, *prana* é a soma total de todas as forças manifestantes no universo.

4 Informações coletadas no site especializado *Chakra Key Academy*, criado por Rick Ireton, autor e professor, cujo trabalho integra a sabedoria oriental do sistema de *chakras*: <https://chakrakeyacademy.com/chakrakey-frequencies/>.

É inegável que as luzes coloridas auxiliaram as mudas de feijão no processo de crescimento. A instalação estava em uma área pouco iluminada pela luz natural do sol, portanto, a incidência das luzes provenientes do circuito eletrônico era fundamental para a sobrevivência dos brotos de feijão. O instigante foi constatar que, sob as mesmas condições de substrato, terra e irrigação, cada planta cresceu com características singulares. O único fator de variação foi, justamente, a incidência de frequências luminosas e sonoras correspondentes ao alinhamento de cada *chakra* humano. Das setes mudas, pôde-se observar que algumas cresceram mais rapidamente que outras; duas extravasaram o continente do vaso e se emaranharam, enquanto as demais, tímidas, restringiram-se a ocupar o espaço onde foram semeadas.



Figura 2. Jonas Esteves. *O que nos move* (detalhe), 2020. Exposição *Estopim e Segredo*, EAV Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: cortesia do artista.

O título do trabalho *O que nos move* consegue ser, ao mesmo tempo, afirmação e pergunta. Em tempos de letargia, o que é capaz de nos mover? Os japoneses possuem um termo muito bonito *ikigai*, que designa o motivo que leva uma pessoa a levantar-se da cama todos os dias. Seu propósito de vida ou aquilo que a estimula a seguir em frente, manter-se viva. Um hábito, um ritual, um gesto de amor, uma devoção. Nos dias mais difíceis, onde nasce a força espiritual



que nos coloca de pé? Trata-se de um questionamento profundo e de difícil apreensão, mas no caso das plantas, ousaria dizer que seu *ikigai* é simplesmente a luz do sol.

As plantas quando começam a se ramificar e crescer, percorrem trajetos em direção a qualquer ponto iluminado. A luz é fundamental para a nutrição das plantas que fazem a fotossíntese – processo responsável pela metabolização do açúcar vegetal. A autotrofia é o termo concebido a essa peculiar capacidade de transformar em alimento tudo o que se toca e tudo o que se é. Nas palavras do filósofo Emanuele Coccia, trata-se da “capacidade que elas têm de transformar a energia solar dispersa pelo cosmos em corpo vivo, a matéria disforme e disparatada do mundo em realidade coerente, ordenada e unitária” (Coccia, 2018, p. 15).

As mudas de feijão no trabalho de Jonas Esteves encarnam a relação mais íntima e ancestral que rege a constituição da biosfera. A água se mistura com a terra carregando os nutrientes. A semente germina e cresce. O que orienta a continuidade na vida de uma planta (e todos os demais seres vivos) é fisicamente a luz. Não à toa, em tantas cosmologias ancestrais o Sol se manifesta como divindade: elemento sagrado que dissipa por todos os cantos, sem antropomorfismos, apenas em módulos, vibração, corrente e calor. Invisível, a luz do sol garante a sobrevivência e pluralidade dos ciclos vitais. No caso da instalação *O que nos move*, as luzes e sons incidentes sobre as plantas são artificiais – uma intervenção artística, na qual Jonas combina a tecnologia dos circuitos eletrônicos à espontaneidade da tecnologia vegetal.

A ciência ainda não é capaz de explicar todos os fenômenos que orquestram o funcionamento do cosmos. Devemos nos lembrar que antes de uma teoria científica tornar-se legítima e comprovável, ela foi uma hipótese, um cisto inexplicável na investigação de um pesquisador. A obra de Jonas e outros *artistas-cientistas*, como Roy Ascott e Guto Nóbrega, habita lacuna semelhante à da hipótese, que, antes de ser comprovada ou refutada, produzirá inquietude, expectativa, ficção e mistério. Seja por movimento de atração ou de repulsa, o mistério é um elemento que nos move.

A REBELDIA DAS MÁQUINAS ERRANTES

A palavra *tecnologia* tem origem na junção de duas palavras: do grego *tekhne* que significaria arte, técnica, ofício; e do sufixo *logos* que significaria estudo. Trata-se, portanto, do conjunto de conhecimentos em torno da arte de modular o mundo, cujo objetivo seria satisfazer as necessidades e os desejos humanos. As tecnologias das quais falamos estão situadas em um campo relacional, pois, a depender da cultura, as necessidades e desejos variam, isto é, cada comunidade irá constituir tecnologias próprias. Já a palavra *arte*, como a conhecemos, vem do latim *ars* que foi traduzido do grego *tekhne* durante a Idade Média. Se arte e técnica possuem a mesma raiz etimológica, falar em *arte tecnológica* presume uma tautologia que devemos evitar. Para tanto, os métodos e saberes ancestrais de criação ou modulação de sensibilidades, como a jardinagem e a carpintaria, por exemplo, podem ser igualmente compreendidos enquanto tecnologias.

Por outro lado, técnica e progresso tecnológico não deveriam ser encarados em termos rigidamente fixos ou polares, como comumente vemos na ficção científica: de um lado, a tecnofilia utópica que emerge do entusiasmo desmedido pelos avanços da ciência; do lado oposto, a tecnofobia distópica e o receio de que as máquinas desencadearão o fim da humanidade. Entre a salvação e o apocalipse, a afinidade e a rejeição, as tecnologias são estabelecidas em determinado espaço-tempo com finalidades específicas. Por vezes, caem em desuso rapidamente. Nem sempre são benéficas ou utilitárias a toda comunidade, tampouco armadilhas capazes de destruir irreversivelmente as relações humanas. Ambas as visões são ilusórias, construídas pela insaciável aspiração de universalizar categorias. Portanto, uma compreensão mais holística e situada sobre o tema é de suma importância para pensarmos a complexidade de uma produção artística atravessada pela inovação e hibridação biotecnológica.

Em artigo publicado em 2018, Lucia Santaella menciona o termo *tecnologia disruptiva* para evocar o fato de que “ao ser empregada pelas artes, cada nova tecnologia introduz *disrupção*” (Santaella, 2018, p. 295). A autora revela o modo como a assimilação de novos suportes, mídias, processos e métodos, produziu deslocamentos e desconfortos no siste-



ma ocidental das artes ao longo do século XX, gerando, contudo, uma expansão de fronteiras na compreensão ontológica da arte. Por sua vez, tais disrupções obrigaram a teoria e a crítica a se reformularem, bem como todo o circuito expositivo, de circulação, comercialização, comunicação e fruição entre público, espaço e obra. O advento da arte contemporânea nos colocou em posição de reaprendizagem e atualização constantes.

A arte sempre foi e deverá continuar a ser uma teimosia em prol da vida. Portanto, que tantos tipos, formas, estilos, materiais, propostas de arte estejam hoje povoando o mundo não deve ser senão sinal da insistência nessa teimosia. Isso não significa, de modo algum, entrar na velha defesa da autonomia das artes. Ao contrário, insistir em existir é, em si, um ato de resistência da arte contra as escuras sombras que perambulam pelo contemporâneo (Santaella, 2018, p. 300).

Jonas Esteves está ciente da *teimosia* da arte em friccionar a vida. Entre 2012 e 2020, o artista fotografou diferentes lugares onde a tecnologia luminosa de letreiros de ônibus, relógios eletrônicos, propagandas publicitárias, semáforos e outros informativos urbanos, davam sinais de desgaste: falhas, *glitches*, variações. Esses dispositivos que têm a função de guiar, vigiar ou orientar nossas rotas urbanas, estão suscetíveis a apresentar desvios. É comum pensarmos, todavia, no funcionamento das máquinas de forma produtivista e isenta de erros, opondo-se ao cérebro humano, cuja memória é vacilante.

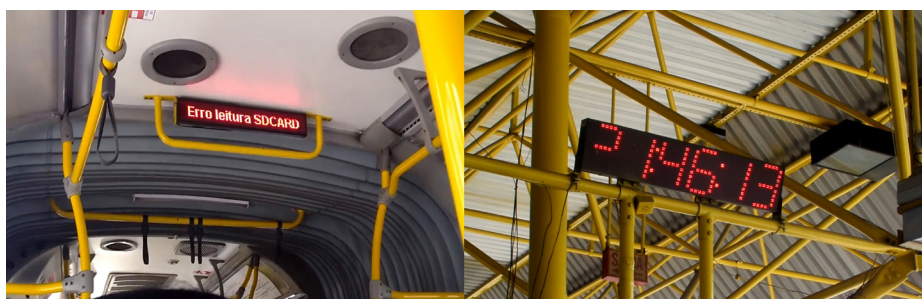


Figura 3. Jonas Esteves. *#erromáquina*, 2012/2020. Fonte: cortesia do artista.

Máquinas não são eternas em seu funcionamento. Seja pelo uso recorrente, pela falta de manutenção ou, mesmo, pela obsolescência programada, sofrem deteriorações. A investigação de Esteves evidencia tais complexidades, mas deixa em aberto o discurso, já que o trabalho pode ser lido tanto como denúncia do descaso público para com a manutenção dos dispositivos defeituosos, mas também, uma apropriação da linguagem fotográfica para evidenciar contrafluxos ao projeto industrial – projeto este que endossa os objetivos de produtividade, captura e hegemonia da sociedade tecnológica sobre nossos comportamentos. Para o teórico da comunicação e crítico Arlindo Machado, um verdadeiro criador não se submete às determinações do aparato técnico. Na contramão, o artista subverte continuamente a função da máquina, sistema ou programa que utiliza, aprendendo a manejar o sentido contrário de sua lógica produtivista.

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de deixar-se escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, obras artísticas realmente fundantes na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (Machado, 2005, p. 77).

A noção de tecnologia aplicada à arte contemporânea não deve mais ser vista como um conjunto de ferramentas inovadoras apartadas de técnicas tradicionais e ancestrais, da poesia, da literatura e da música. Há uma hibridação de linguagens em jogo que cria uma zona de indefinição bastante fértil à criação. A disrupção, denotada anteriormente por Santaella, corresponde a algo que se tornou “interrompido e impedido de continuar operando de sua maneira usual” (Santaella, 2018, p. 286). No sentido disruptivo, a inserção de um novo suporte ou a subversão no modo de trabalhá-lo simboliza um esforço criativo que favorece a reflexão crítica acerca do *modus operandi* da corrida desenvolvimentista à qual estamos submetidos.



Diante da relação tortuosa entre a ciência e o capital, que práticas artísticas, pesquisas e ações, podem efetivamente contribuir para uma conscientização coletiva sobre a imprudência humana ante os efeitos da crise climática global? As consequências já são previstas e documentadas há décadas. Sentimos os efeitos drásticos de tais transformações, mas pouco fazemos para evitar que o céu caia sobre nós⁵. Mas não se trata aqui de exigir que a arte (ou a subjetividade através dela) nos conceda respostas prontas ou promessas de salvação. O que se espera é a possibilidade de construir relações (po)éticas que desacelerem a intervenção antrópica sobre a ecossfera.

O SANGUE, A SEIVA, O SILÍCIO

As engrenagens de um corpo sem órgãos. Um sistema orgânico inalienável. A partilha do sensível no dissenso das máquinas. Ao buscar inspiração em histórias de ficção científica e nos heróis japoneses, Jonas Esteves propõe a construção de mundos habitáveis nos limites do agora. Esteves repousa sua poética com interesse nas mediações entre corpo, tecnologias da informação e a ampliação de concepções ocidentais em torno do binômio cultura e natureza, permeando a porosidade das fronteiras que colocam, em lados opostos, a humanidade e as máquinas. Seu escopo de trabalhos, práticas e experiências, situam a carne e o metal em lócus de relacionalidade. Máquinas não são apenas extensões de corpos humanos, mas podemos pensá-las como casulos que resguardam em si um potencial latente da transformação (Coccia, 2020, p. 91). Cada vez que as manuseamos tecnicamente, ocorrem atualizações e modificações em nosso próprio espírito (intelecto) – uma afetação de dupla via.

Não está claro quem faz e quem é feito na relação entre o humano e a máquina. Não está claro o que é mente e o que é corpo em máquinas que funcionam de acordo com práticas

⁵ Paráfrase do título da obra *A queda do céu: palavra de um xamã Yanomami* de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015).

de codificação. Na medida em que nos conhecemos tanto no discurso formal (por exemplo, na biologia) quanto na prática cotidiana (por exemplo, na economia doméstica do circuito integrado), descobrimo-nos como sendo ciborgues, híbridos, mosaicos, quimeras (Haraway, 2009, p. 91).

Essa conscientização é importante para evitarmos o discurso tecnofóbico ante o cenário obscurecido onde algoritmos possuem agência sobre nossas escolhas, gostos, sentimentos e interações. Fato é, que a relação humano e máquina é transversal. À medida que nossa subjetividade é capturada pelos dispositivos maquínicos, dilui-se a configuração de *quem faz e quem é feito*, tal como Haraway afirma. No entanto, por trás de cada algoritmo há um programador. E por detrás de um programador há um monopólio, empresa, *start-up*, grupo ou coletivo de pessoas com interesses específicos, sejam estes econômicos, políticos, culturais ou artísticos. É ingênuo culpabilizar a máquina pela precarização das relações humanas se compreendemos que a teia é mais complexa e relacional do que aparenta ser. O mais sensato é evidenciar quem está nas pontas dessas extensões maquínicas, beneficiando-se às custas do que o sistema reproduz.



Figura 4. Jonas Esteves. Ativação da Máquina Sensível, 2022, EAV Parque Lage. Fonte: cortesia do artista.



Em 2022, Jonas me convidou para participar da obra-experiência intitulada *Máquina sensível*, que consistia na ativação de duas obras vestíveis: *X-plorer* e *Parasite vírus*. Na contracorrente da obsolescência programada e desenfreada algoritmização das relações sociais, a experiência de Jonas previa o uso da tecnologia como forma de restabelecer conexões perdidas na cisão homem e natureza. Pelo paradigma cartesiano, o homem se vê apartado da paisagem circundante à qual faz parte e integra, concebendo uma hierarquia entre o ser pensante, racional, e a natureza tida como inerte, irracional. *Máquina sensível* busca subverter tal concepção, demonstrando, pela ordem do sutil, que nada na natureza é inerte, pelo contrário, nela há memória, inteligência, eficácia e tecnologia unívocas⁶.

Brevemente, explico o funcionamento dos dispositivos vestíveis:

1) No braço, um dispositivo eletrônico constituído de arduino⁷, raspberry⁸ e sensor de batimentos cardíacos, fixa-se ao corpo do usuário para realizar a leitura de seus dados biológicos. Esses dados são disponibilizados nas redes sociais do artista e à medida em que ocorrem interações entre o público e as informações coletadas pelo dispositivo (*Parasite vírus*), este garante sua própria sobrevivência dentro de um sistema de *biofeedback*.

2) Nas costas, outro dispositivo (*X-plorer*) contendo também arduino, raspberry e sensores, possui a capacidade de ler as condições climáticas do ambiente onde o usuário se situa, como: temperatura, calor, altitude, gases tóxicos e presença de outros seres vivos. O artista considera esse vestível uma *estação meteorológica nômade*, uma mochila capaz de auxiliar um viajante por suas andanças e trilhas por territórios desconhecidos, prevendo, assim, adversidades como chuvas, enchentes, terremotos e outros fenômenos (im)previsíveis da natureza.

6 Referência à pesquisa de Monica Gagliano (2018) sobre bioacústica e memória das plantas.

7 Arduino é uma plataforma de código aberto que permite aos usuários criar objetos eletrônicos interativos. <https://www.arduino.cc>.

8 Raspberry Pi é um computador que roda Linux, mas também fornece um conjunto de pinos GPIO (entrada/saída de uso geral), permitindo controlar componentes eletrônicos para computação física e explorar a *Internet of Things* (IoT). <https://www.raspberrypi.org>.

Esse aparato conduz experiências que se aproximam de investigações de *artistas-ciborgues* como a espanhola Moon Ribas, conhecida por implantar sensores sísmicos em seus pés. A partir da percepção expandida das vibrações de terremotos ao redor do globo, a artista cria coreografias e movimentos autônomos de dança. Nos projetos de Esteves e Ribas, a coleta de dados do meio ambiente serve como substrato para uma criação artística que se efetua por meio de processos de mediação, na qual a natureza deixa de ser apenas objeto ou matéria-prima do artista para tornar-se sujeito constitutivo da ação poética. Nesse sentido, os artistas *fazem-com* a natureza: adequam-se ao tempo, à temperatura, altitude, magnitude sísmica, características fisiológicas do meio circundante, destituindo temporariamente a disciplina e o controle exercidos pela nossa mente sobre o corpo. A carne se torna veículo de passagem, um receptáculo capaz de transmitir vibrações, frequências e outras afetações, que pulsam da/na própria paisagem.

Nas apresentações da artista, o planeta é o verdadeiro coreógrafo. “Poderia ser melhor desenhar a nós próprios para nos adaptarmos melhor ao planeta em que vivemos. E não o contrário”, reflete Moon Ribas (Ribeiro, 2019). Em *Waiting for Earthquakes*, título do trabalho de Ribas, uma dança pode durar cinco segundos ou três horas. Se não houver sismos, não há dança. Os dados sísmicos capturados ampliam o repertório de sentidos da performer, uma espécie de *sexto sentido*, de modo a restabelecer a conexão íntima e intuitiva com as forças naturais. A experiência de Esteves percorre movimento similar. No entanto, os vestíveis da *Máquina sensível* não geram percepções de ordem física, como os tremores na dança de Ribas. No caso de Esteves, os dados ambientais coletados são armazenados nos próprios dispositivos vestíveis que adquirem visualidade. A partir das informações, algumas luzes coloridas acendem na mochila (*X-plorer*) e gráficos surgem na tela do dispositivo conectado ao pulso (*Parasite vírus*).

Nas palavras de Donna Haraway, “a política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita” (Haraway, 2009, p. 88). A obra-experiência orquestrada por Jonas adquire aspecto investigativo e fabular, tão caro à ficção científica, à medida em que o uso da tecnologia é utilizado para questionar o antropocentrismo enquanto



código único na organização de mundo e seu conjunto de relações. A *Máquina sensível* advoga pela imperfeição da forma, pela construção de pontes sensíveis outras-que-humanas na possibilidade de transformação de si a partir da outridade. Se as naturezas estão em constante transmutação, não faz sentido as culturas e o próprio entendimento do que vem a constituir humanidade, cristalizarem-se em conceitos tão estáticos e impenetráveis.

BREVE NOTA PARA DESLOCAR O FIM

As proposições de Jonas parecem trazer uma reconciliação possível à dicotomia intangível que opõem máquinas e humanos, natureza e cultura, tecnofobia e tecnofilia. Reconhecendo os privilégios que o cercam, o artista propõe a reconfiguração das fronteiras estabelecidas (Haraway, 2009, p. 37), porém, repleta de responsabilidade e cuidado em seus rearranjos. A tecnologia, em suas diferentes manifestações poéticas (e também éticas), pode estar à serviço da tentativa solidária de cicatrizar feridas irreversíveis deixadas pelo ímpeto colonial, antropocêntrico e eurocêntrico, no que consiste ocupar, habitar e usufruir os ecossistemas vivos.

O funcionamento social é também um maquinário. Máquinas dão sinais de esgotamento quando se aproximam da obsolescência. Humanos podem beirar à irracionalidade ao utilizar máquinas em favor da destruição – prova disso é que, segundo a SIPRI (*Stockholm International Peace Research Institute*), em 2017, foram gastos 1,74 trilhão de dólares com despesas militares no mundo todo (O mundo [...], 2018). É mais fácil arrasar a Terra ou colonizar outros planetas do que erradicar a pobreza?

Embebido pelo conhecimento científico, mas sem renegar os saberes milenares, a arte que aqui exaltamos desobedece à reta exponencial do aceleracionismo. Cria, por sua vez, contrafluxos para que possamos vagarosamente despertar uma trama coletiva e simbiótica nos emaranhamentos imaginados onde a esperança faz morada. Não podemos nos esquecer do ensejo utópico e dos ideais emancipatórios contidos na ciborgue de Donna Haraway: uma utopia forte o suficiente

para nos fazer levantar todos os dias da cama – e agir. Mas que essa utopia jamais nos conduza à anestesia acerca dos problemas reais a serem enfrentados no aqui e agora.

O sangue que percorre nossas artérias
carrega o açúcar que nutriu a seiva doce do aipim.
A revolução será (já está sendo) multiespécie.



REFERÊNCIAS

ASCOTT, Roy. **Telematic Embrace**: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness. Los Angeles: University of California Press, 2003.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Tradução: Madeleine Deschamps, Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

ESTEVES, Jonas. **#erromáquina**, contemplado pelo edital Cultura Presente, 2020 [catálogo digital]. Disponível em: http://jonas.art.br/erro-maquina_catalogo.html. Acesso em: 03 out. 2024.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução: Tomaz Tadeu. In: HARAWAY, Donna; KUZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Organização e tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O MUNDO desperdiçou 1,74 trilhão de dólares em despesas militares em 2017. **Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, 31 jul. 2018. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/581322>. Acesso em: 11 nov. 2024.

MACHADO, Arlindo. Tecnologia e arte contemporânea: como politizar o debate. **Revista de Estudios Sociales**, v. 22, p. 71-79, dez. 2005. Disponível em: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/22781>. Acesso em: 03 out. 2023.

RIBEIRO, Amanda. Moon Ribas, a artista cyborg que dança quando sente sismos – e quer salvar a Terra. **Público**, Maia, 30 jan. 2019. Perfil. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/01/30/p3/perfil/moon-ribas-a-artista-cyborg-que-danca-quando-sente-sismos-e-quer-salvar-a-terra-1859424>. Acesso em: 11 nov. 2024.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Uma filosofia disruptiva para uma arte disruptiva. **Revista Eco-Pós**, v. 21, n. 2, p. 284-304, 2018. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/20497. Acesso em: 03 out. 2024.

SCHNEIDER, Adalbert. A Brief History of the Chakras in Human Body. **Psychology Review**, v. 15, p. 21-27, mar. 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/342562977_A_Brief_History_of_the_Chakras_in_Human_Body. Acesso em: 07 out. 2024.



Rubens Takamine é artista, pesquisador de imagens e de cheiros, professor e curador independente. Mestre em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ) e doutorando em Comunicação e Cultura (PPGCOM-ECO-UFRJ) com bolsa Faperj Nota 10. Diálogos entre arte e espiritualidade inspiram suas práticas, que costumam emergir de danças com plantas, pedras, pessoas, barro e objetos em desuso. Possui como interesses de pesquisa: Arte Contemporânea; Teorias Filosóficas da Arte; Comunicação e Artes; Arte Indígena Contemporânea; Diásporas Asiáticas; Ecologias *Queer*, Memória e Arquivo.

Email: rubenstakamine@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1735-3657>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1223437344414709>

Artigo recebido em 13.07.2024 e aceito em 25.09.2024.

REPETIR ATÉ FICAR DIFERENTE: UMA LEITURA QUEER A PARTIR DE ANDY WARHOL

Luiza Tavares Lopes Balau

Resumo: O presente artigo propõe realizar uma leitura *queer* sobre a repetição em Andy Warhol. Foram analisadas três obras: *Díptico de Marilyn* (1962), *Elvis duplo* (1963) e *Elvis I & II* (1963). A leitura das obras foi feita em conjunto com obras de autores da filosofia da arte e dos estudos *queer*, como Arthur Danto, Jack Halberstam, entre outros. Por meio dessa análise, o artigo explora como a repetição em Warhol desafia a leitura convencional de imagens e a matriz heteronormativa.

Palavras-chave: Andy Warhol. Repetição. *Queer*. Fracasso.

TO REPEAT UNTIL DIFFERENT: A QUEER READING FROM ANDY WARHOL

Abstract: This paper proposes a queer reading of repetition in Andy Warhol's art. It examines three pieces: *Marilyn Diptych* (1962), *Double Elvis* (1963), and *Elvis I & II* (1963). These artworks are analyzed in dialogue with theories from philosophy of art and queer studies, drawing on authors such as Arthur Danto and Jack Halberstam. Through this analysis, the paper explores how Warhol's repetitions challenge conventional reading of images and the heteronormative matrix.

Keywords: Andy Warhol. Repetition. *Queer*. Failure.

Poucas coisas são tão *queer* quanto reimaginar o corpo e suas possibilidades. A produção de imagens e formas não é exclusiva dos artistas; todavia, os artistas têm sido bem-sucedidos em oferecer imagens e formas inventivas – e, por que não, subversivas – capazes de reimaginar não apenas os corpos, como também existências. E isso artistas *queer* fazem especialmente bem. Produzir novas imagens não se limita a uma tentativa distante de mudar estruturas, ao contrário, é uma forma presente de existir na diferença. Para Halberstam (2011, p. 89): “Estudos *queer* nos oferecem um método para imaginar, não uma fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes a sistemas hegemônicos”. O mesmo pode ser dito da arte feita por *queers*, que além de prática artística também existe como uma prática de sobrevivência, tensionando imagens sustentadas pelo sistema sexo/gênero normativo.

Segundo Halberstam, o fracasso e a escuridão são partes importantes de uma estética *queer*:

O ethos particular de resignação ao fracasso, a falta de progresso e uma forma particular de escuridão, uma negatividade realmente [...] pode ser chamada de estética *queer*. Para Crisp, assim como para um artista como Andy Warhol, o fracasso apresenta uma oportunidade ao invés de um fim da linha (Halberstam, 2011, p. 96).

Andy Warhol certamente foi um dos nomes mais bem-sucedidos da arte. Sendo um dos principais nomes da *Pop Art*, as obras de Warhol estão entre as mais reconhecidas e reproduzidas imagens do mundo ocidental, desde a capa do álbum da banda Velvet Underground até a serigrafia de Marilyn Monroe. Em nossa abordagem, consideraremos os avisos de Halberstam a respeito de seus fracassos e de sua escuridão, buscando entender o que há de *queer* em sua estética e o que uma leitura *queer* pode potencializar em suas obras.

Ao mesmo tempo consumidor e produtor de ideias (Malanga; Warhol *apud* Danto, 2012, p. 57-58), Warhol frequentemente se encontra na posição de observador. Essa postura sugere tanto um desejo de encontrar ideias e inspirações quanto um sentimento de não pertenci-





Figura 1. Andy Warhol. *Autorretrato em drag (Self-portrait in drag)*, 1981. Fotografia Polaroid, 10,8 × 8,6 cm. Fonte: The Warhol, 2024.

mento do artista em relação aos espaços que frequentava – mesmo em espaços marginalizados –, como o da comunidade gay¹. Em vários sentidos Warhol rima com uma inadequação, uma presença que fracassava em suas tentativas de pertencimento. Eis uma lembrança do fracasso de Warhol em encontrar seu espaço: mesmo em uma comunidade que prometia incluí-lo, sua afetação o tornava indesejável, estranho. Mas se

¹ É evidente que o artista não era o único artista homossexual no mundo da arte. Porém, Warhol se sentia inadequado em comparação aos seus contemporâneos LGBT. Novamente, nas palavras de Danto (2012, p. 34): “Esses artistas, especialmente Rauschenberg e Johns, tiveram poderosa influência em Warhol. Havia ainda o fato de que eles eram amantes, como também foram Rauschenberg e Twombly. O fato de serem gays interessou muito a Warhol, que tinha a mesma orientação sexual. Todos eram muito masculinos e por isso Warhol era muito tímido para aproximar-se deles. Disse que se achava ‘bicha demais’ para ser aceito por eles. O código de conduta dos gays masculinos estava mudando tanto que a maneira afeminada era cada vez menos aceitável. O objetivo agora era ser o mais agressivamente masculino possível.”

a princípio essas características o tornavam um *outsider*, eventualmente elas se tornaram características memoráveis de seu trabalho. Para o autor,

Não é fácil caracterizar em termos sexuais o tipo de arte a que [Warhol] se dedicou, mas a que fizera dele uma figura respeitável do mundo comercial da década de 1950 era marcadamente afetada. Uma forma de arte quase folclórica, repleta de gatinhos e querubins, na qual sua assinatura começava com uma linha interrompida recheada de bombons em azul-claro e cor-de-rosa, amarelo e verde (Danto, 2012, p. 34).

A dificuldade em caracterizar a obra de Warhol em termos sexuais é a mesma de separar a arte de Warhol de seu lado *queer*. A experiência *queer* pode ser encontrada de diferentes modos em seu trabalho, e a primeira obra que iremos abordar é uma de suas mais icônicas: o díptico de Marilyn Monroe.



Figura 2. Andy Warhol. *Díptico de Marilyn (Marilyn Diptych)*, 1962. Acrílica sobre tela, 205,4 x 144,8 cm. Fonte: Artspace, 2024.



A palavra icônica é usada aqui de modo proposital: Warhol, ícone da arte popular, reproduziu 50 vezes o mesmo retrato de um dos maiores ícones da feminilidade de seu tempo, a atriz Marilyn Monroe. Aqui, o artista se utiliza da serigrafia e da repetição para criar seu díptico e, em sua repetição, os retratos se modificam, lado a lado, a cada reprodução. A princípio, notamos a diferença entre as cores: 25 dos retratos são coloridos, em cores vibrantes e fantasiosas, enquanto 25 são preto e branco, com variações em contraste, iluminação e até mesmo em visibilidade. A separação entre as imagens soa curiosa, visto que dípticos não costumam reproduzir a *mesma* imagem lado a lado. Seriam as alterações de coloração e as granulações da serigrafia suficientes para criar imagens diferentes o suficientes, dignas dessa divisão? Também vale notar a grande recorrência que os dípticos tiveram na história da arte sacra, o que anima novas perguntas. Seria Marilyn uma santa popular? Sua imagem representa sacrifício, inspira reverência e doação? Seria Warhol um herege?

A repetição é um elemento central da obra: Warhol repete imagens que são frutos da mesma matriz, mas sua repetição não é uma repetição de imagens iguais. Apesar de todas as imagens representarem o mesmo retrato de Marilyn, não há uma imagem que seja idêntica à outra. Assim, vemos a repetição de diferentes; semelhantes, sim, mas nunca iguais. Danto (2012, p. 59) sugere que o formato de repetição utilizado por Warhol o diferenciou dos artistas pop de seu período, tendo se tornado uma das assinaturas da estética do artista. Aqui, analisamos a repetição do retrato de Marilyn, mas também poderíamos mencionar as diferentes repetições das latas de sopa Campbell, revisitadas pelo artista mais de uma vez em suas obras, ou mesmo as repetições de manchetes trágicas, motivos de controvérsias na época em que foram realizadas. Porém, o *Díptico de Marilyn* tem um caráter transformador que o diferencia de seus usos prévios da repetição. Desde as mudanças discretas dos retratos coloridos até as manchas que cobrem alguns dos rostos de Marilyn em seus retratos preto e branco, a repetição ganha novos sentidos nessa obra. Danto traz importantes observações a respeito do díptico de Warhol:

Nos retratos em branco e preto há certa variação. Na segunda fileira da esquerda, a tinta preta parece acumular-se na tela, como se uma sombra caísse sobre o rosto da atriz. As feições vão empalidecendo até que no quadro de cima, do lado direito, o rosto parece desaparecer do mundo à medida que percorremos o díptico com o olhar – como uma representação gráfica de Marilyn morrendo sem que o sorriso lhe deixe a face. Nesse sentido, os cinquenta rostos de Marilyn Monroe são muito diferentes da série de trinta e duas latas de sopa Campbell, sempre uniforme e luminosas. Nestas, não há nenhuma transformação interna. No *Díptico de Marilyn* há repetição, mas é uma repetição transformadora, na qual foram preservados os acidentes do processo serigráfico como os graves e os agudos extremos de um solo de saxofone de John Coltrane (Danto, 2012, p. 68).

Os *acidentes* da serigrafia de Warhol se revelam bastante produtivos. Aos poucos, etapa por etapa, a repetição do rosto de Marilyn vai destruindo a imagem original; a matriz se altera e, em cada imagem, vemos um rosto que se transforma até praticamente desaparecer. A sugestão sobre a morte de Marilyn é impossível de ser ignorada: Danto observa que a atriz cometeu suicídio no mesmo dia em que Warhol encerrou a exposição em que expôs seus retratos da artista. O tom sacro dado pelo artista também é um ponto a se notar: “Warhol pintou a cabeça de Marilyn como uma santa [...]. Santa Marilyn das dores. Sua beleza era uma máscara. [...] Isso transformou o rosto dela numa máscara que ele reproduziu um sem-número de vezes” (Danto, 2012, p. 67). A máscara não é mencionada por acaso: um dos efeitos da repetição é a própria criação de máscaras, a reafirmação de uma imagem a todo o momento, mesmo que esta imagem apresente falhas devido à própria prática da repetição. Devemos nos perguntar: a repetição dessa imagem, nessa obra, em forma de díptico, quais questões podemos levantar a partir dessas escolhas? Que consequências podemos retirar de sua repetição com diferenças, e de que modo podemos compreender a escolha do retrato de Marilyn como imagem-máscara?

Se tivéssemos de eleger uma contraparte masculina que fizesse jus à imagem de Marilyn, Elvis Presley certamente seria um dos pou-



cos candidatos à altura. A imagem de ambas as celebridades existia em constante repetição e reprodução na mídia, e mais do que sujeitos, ambos se tornaram ícones. Mais do que seres humanos, Marilyn e Elvis se tornaram modelos a serem repetidos, símbolos da feminilidade e masculinidade ideais, respectivamente. Ao falar sobre a cirurgia de transgenitalização, em que uma pessoa designada homem ao nascer transforma seu pênis em uma vagina e uma pessoa designada mulher ao nascer transforma sua vagina em um pênis, Preciado (2014) menciona Marilyn e Elvis como modelos a serem *atingidos* pela cirurgia: “Pelo menos desde os anos setenta, a tecnologia médica se felicita de poder criar uma Eva a partir de Adão, ou melhor, Marilyn a partir de Elvis” (Preciado, 2014, p. 123). De acordo com o autor, podemos deduzir que Elvis e Marilyn se tornaram os modelos perfeitos a serem reproduzidos por homens e mulheres de sua geração, representando um papel semelhante ao que Adão e Eva representaram durante grande período da cultura ocidental.

A escolha de Warhol em utilizar a repetição nessa obra sugere a artificialidade da imagem original. Mais do que reafirmar a matriz da repetição – o retrato de Marilyn –, a repetição de Warhol nos mostra que a repetição repete apenas a própria repetição; o retrato de Marilyn é uma máscara vazia desde o começo, e a repetição só demonstra isso de maneira mais evidente. Segundo Deleuze (1988, p. 31), “a repetição é o pensamento do futuro”. Dito de outro modo, a repetição engendra o termo que se repete, o primeiro termo só existe à força de sua repetição: a primeira vez, portanto, é sempre e já a segunda. Marilyn não era seu nome verdadeiro, sua vida glamurosa não condizia com os traumas de sua vida pessoal, e seu possível suicídio trágico, sua experiência de vida como sujeito designado mulher não poderia nem competir com o modelo de feminilidade que seu rosto-máscara ajudou a estampar; no *Díptico de Marilyn*, vemos a imagem de seu rosto se repetir, primeiro como farsa, depois como tragédia.

Retornando à criação de máscaras por meio da repetição, Deleuze afirma que desde o princípio a máscara é o verdadeiro sujeito da repetição. Para o autor,

Em toda a parte, a máscara, o travestimento, o vestido é a verdade do nu. É a máscara o verdadeiro sujeito da repetição. É porque a repetição difere por natureza da representação que

o repetido não pode ser representado, mas deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que ele significa (Deleuze, 1988, p. 47).

Porém, é necessário compreender que a simulação de uma imagem, máscara ou modelo não impede que este tenha consequências reais em nossas vidas. No processo da repetição, a máscara assume o local do *verdadeiro* da mesma forma que a performance do gênero cria a natureza do gênero, ou que um enunciado performativo cria os objetos que visa descrever. A influência das imagens foi especialmente preponderante no principal período de atuação do artista (1960-1980), em que as imagens artísticas se tornavam mais próximas de imagens cotidianas; por exemplo, imagens de rótulos, embalagens, estrelas de cinema, histórias em quadrinhos etc. Ao modificar a distância entre obras de arte e meras imagens/objetos comuns, Warhol modificou a imagem da vida comum na cultura. Segundo Danto (2012, p. 24), “Ele encarnava uma concepção de vida que abraçava os valores da era em que ainda vivemos. Sob certos aspectos, Warhol criou uma imagem icônica do que a vida é”. Imagens banais, repetidas inúmeras vezes em suas obras, tornam o próprio referencial turvo. O que são as imagens que nos cercam? De que modo são verdadeiras e como são feitas? Warhol entendia a importância dessas questões e sua presença silenciosa no cotidiano, refletindo essas questões e imagens em suas obras: “Tenho certeza de que vou olhar no espelho e não ver nada. Estão sempre dizendo que eu sou um espelho e se um espelho olha num espelho o que tem pra ver?” (Warhol, 2008, p. 19).

Iremos citar outra serigrafia de Warhol que se utiliza da repetição, porém, de um modo mais sucinto daquela que observamos no *Díptico de Marilyn*.

Elvis duplo reproduz a imagem-máscara do ator e cantor Elvis Presley: arma em riste, em uma pose de enfrentamento, apontando sua arma para uma figura fora de quadro. Diferente de Marilyn, que teve sua imagem repetida 50 vezes em colorações diferentes, a imagem de Elvis se repete apenas uma vez, monocromática. Seu rosto permanece sério e focado apesar de sua personagem se encontrar em uma situação de potencial perigo, visto a necessidade de erguer sua arma. Seu



olhar compenetrado se mantém focado na figura invisível que o ronda, e sua imagem permanece imóvel, eternizada em sua posição de defesa. Assim como no díptico, a imagem repetida também não se repete de maneira idêntica; as imagens se encontram em alturas diferentes no quadro e em opacidades diferentes. A transparência das figuras causa um entrecruzamento entre os *Elvis*: o Elvis que supostamente estaria atrás do outro agora *entra* na imagem à sua frente, e sua arma, que supostamente deveria protegê-lo de um mau externo, penetra o torso de seu duplo. Sem a repetição, a imagem pode ser interpretada como um homem que se defende de uma ameaça externa. Com a repetição, este mesmo homem pode ser visto, ao mesmo tempo, apontando a arma contra outro e contra si mesmo.

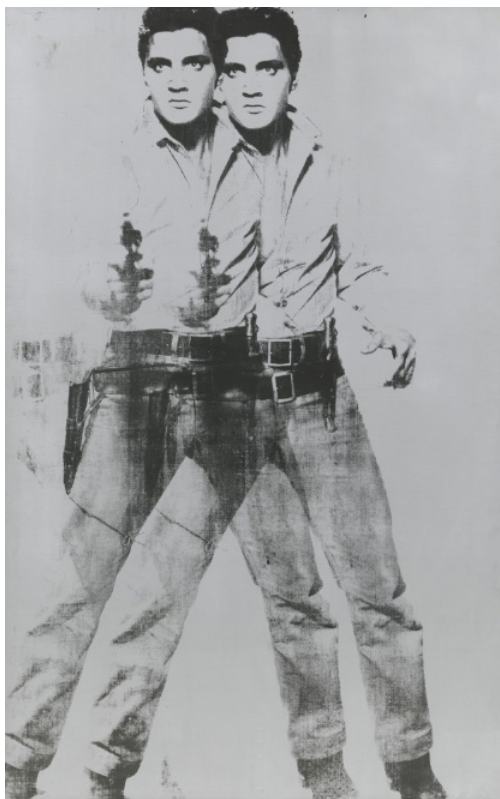


Figura 3. Andy Warhol. *Elvis duplo (Double Elvis)*, 1963. Acrílica sobre tela, 210,8 x 134,6 cm.
Fonte: MoMA, 2024.

Em suas obras que se utilizam do processo da serigrafia, Warhol trabalha a partir de seus erros. As transparências, as manchas, os borrões, as alterações de cor; nada disso podia ser previsto por Warhol quando o artista decidiu criar suas repetições. Essa arte *queer* do fracasso, como é chamada por Halberstam (2011), pode ser facilmente interpretada como incompetência ou passividade quando comparada a uma técnica *bem-sucedida*. Porém, essa interpretação apresada esconde o enfrentamento e a inovação que é trabalhar a partir do fracasso: o aperfeiçoamento da técnica já anuncia seu resultado igualmente perfeito; já a técnica imperfeita traz consigo resultados novos, com novas imagens e novos fins. E Warhol certamente encontrou qualidades indeterminadas em seus trabalhos.

Se tentarmos visualizar suas serigrafias de outro modo, sem suas transparências e defeitos, a leitura e a recepção de seu trabalho certamente seriam outras. Suas escolhas artísticas iam muito além de preferências estéticas, e suas práticas extrapolavam o objeto de suas obras de modo a se relacionar com o pensamento, a postura, as imagens e até mesmo a vida de sua época. A obra de Warhol estava ligada a modos de vida e a transformações profundas no pensamento e no modo de fazer arte e imagens. Para Danto,

Seu trabalho inspirou uma transformação tão profunda da filosofia da arte que se tornou impossível pensar a arte como se fazia poucos anos antes de Warhol aparecer. Pode-se dizer que ele foi motivo de uma profunda descontinuidade na história da arte ao eliminar da concepção usual artística a maior parte do que todo mundo julgava pertencer à essência dela (Danto, 2012, p. 74).

Warhol via na descontinuidade um caminho possível justamente por ser essa descontinuidade o motor de sua prática artística e de seu modo de vida. A potência de seus trabalhos estava justamente em não temer interferir nas imagens dominantes, e, de modo semelhante ao *Díptico de Marilyn*, *Elvis duplo* também realiza essa interferência. Assim como no trabalho anterior, a repetição da imagem de Elvis nos lembra de sua banalidade, de seu status de *sex symbol* e sua idealização



masculina, de seu reflexo constante nas vidas e no imaginário da sociedade na década de 1960. Da mesma maneira que Marilyn, Elvis não foi apenas um homem, foi também a imagem que estampou o ideal de masculinidade em seu período, e a arma em suas mãos não deixa dúvidas de que essa masculinidade é agressiva, imponente e, ao menos na duplicação de Warhol, traiçoeira, visto que sua arma poderia se voltar contra si mesmo.

A escolha de Warhol de estampar astros em seus trabalhos não é corriqueira; o artista compreendia como a imagem das *estrelas* de sucesso, para além de sua artificialidade, exercia grande influência na sociedade. Nesse sentido, Honneth afirma:

O sociólogo e cineasta Edgar Morin observou que nós projetamos um sem número de necessidades e desejos que não podem ser preenchidos na vida real no ser mítico e exaltado (das estrelas); ele assim define o requisito sociopsicológico mais importante na criação do culto do astro de cinema do século 20, do *pop star*, etc. O ídolo parece irreal, uma aparição feita de luz e sombras. O culto ao 'astro' não é de fato reservado ao ser humano de carne e sangue – sua presença física meramente apresenta a prova de que essa aparição de fato existe (Honneth, 2000, p. 8).

Assim, ao criar reproduções de astros em suas obras, Warhol compreendia a irrealidade das imagens que criava: imagens projetadas de papéis de gênero e de modos de vida completamente incompatíveis com os sujeitos que estampavam tal modelo. Mais do que um culto à personalidade vazio, Warhol demonstrava um entendimento sobre as imagens além da visualidade, tensionando também o discurso que as sustentavam, e é justamente por essa razão que suas repetições, que se tornaram sua assinatura, extrapolavam o aspecto plástico-formal de suas obras. Sobre isso, Deleuze diz:

A maneira pela qual, em pintura, a Pop-Art soube compelir a cópia, a cópia da cópia etc., até o ponto extremo em que ela se reverte e se torna simulacro (têm-se, assim, as admiráveis

séries “serigênicas” de Warhol, nas quais todas as repetições, de hábito, de memória e de morte encontram-se conjugadas) (Deleuze, 1988, p. 461).

Certamente, a repetição foi uma prática que precedeu a obra de Warhol, sendo inclusive prática comum na própria *Pop Art*. Porém, nenhum artista usou da repetição de maneira tão desafiadora quanto Warhol, tão aberta a seus acidentes, tão consciente de seus efeitos, de seu impacto sobre imagens e modos de vida. Em *Elvis duplo*, já não há um modelo que sirva de matriz, o original possui o mesmo estatuto da cópia. Podemos ir além e afirmar que o próprio Elvis, independente das obras de Warhol, nunca existiu, ao menos não da maneira que sua imagem existiu e permanece existindo longamente após sua morte. Em *Elvis duplo*, podemos observar com clareza o aspecto fantasmagórico, quase espectral que a imagem-máscara de Elvis possui no quadro: cores ausentes e sem qualquer tom preenchendo sua pele, vemos apenas o contorno do artista ressaltado pelo alto contraste das imagens, quase como reflexos acidentais de uma presença em processo de desaparecimento, e essa leitura pode ganhar um aspecto ainda mais soturno quando consideramos que uma imagem aponta sua arma contra a outra. Ao contrário de Marilyn, que sofreu várias transformações no meio de suas repetições em seu díptico, Elvis aparece de modo econômico, quase sumindo, a despeito de sua pose solene. Sua agressividade masculina nada pode fazer para manter sua imagem presente, e a traição de ser vítima de si mesmo nessa imagem contribuiu para seu apagamento. Mais uma vez, Warhol nos lembra da vacuidade da imagem-máscara, de como o referencial que nos é apresentado como verdadeiro é um referente vazio, ou um simulacro, para retomarmos o termo utilizado por Deleuze.

Em 1963, Warhol dedicou várias de suas serigrafias a diferentes astros do cinema, e mesmo Marilyn e Elvis irão aparecer mais de uma vez neste período. A obra *Elvis I & II* representa o cantor na mesma pose em que o vimos em *Elvis duplo*, porém, de uma maneira diferente.

Aqui, temos quatro variações das mesmas poses de Elvis utilizadas em *Elvis duplo*; agora com alguns elementos que diferenciam ambas as obras. Ao lado esquerdo da obra, vemos dois Elvis em posições



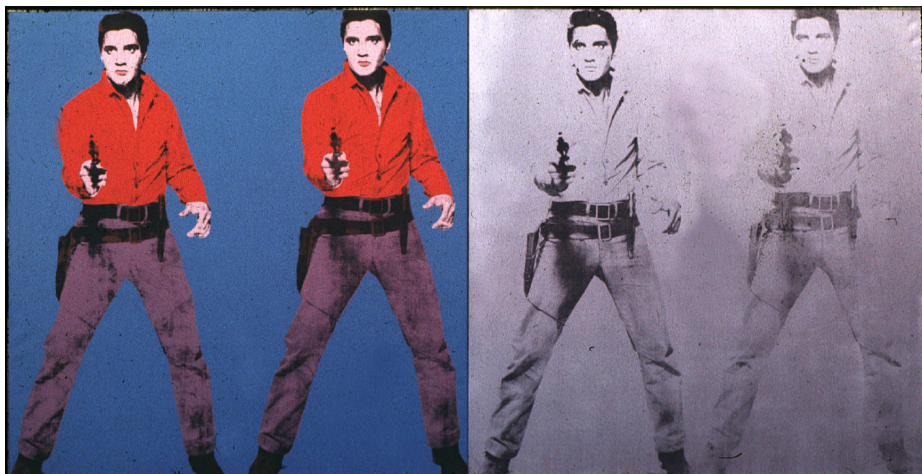


Figura 4. Andy Warhol. *Elvis I & II*, 1963. Acrílica sobre tela, 213,5 x 422 cm.
Fonte: WikiArt, 2024.

praticamente idênticas, salvo alguns detalhes como a posição dos olhos e das mãos. Nessa parte da obra, Warhol inseriu cores vibrantes, combinando o alto contraste que já observamos na obra anterior a uma saturação exagerada das cores. As cores hiperbólicas aparecem de modo a transformar nosso próprio olhar em relação à imagem original, destoando completamente da versão monocromática a que somos apresentados na outra metade da obra. Nas imagens coloridas, Elvis aparece com a pele uniformemente pálida, com a leve presença de um tom rosa, e seus lábios possuem um vermelho vibrante que se repete em sua camisa – tudo isso contrastando com um sólido fundo azul. Do lado direito, temos duas figuras, novamente em preto e branco, em pose semelhante. Aqui, vemos que uma das imagens é significativamente mais nítida, enquanto a outra é uma mera sugestão da figura do artista, quase desaparecendo do quadro. A figura principal parece assombrada por sua repetição, que, mesmo em sua aparência fantasmagórica, permanece com as mãos firmes em sua arma, mantendo sua posição de ataque. Ao todo, temos quatro Elvis repetidos em *Elvis I & II*, todos semelhantes e diferentes ao mesmo tempo.

A começar pelas figuras de cores vibrantes, suas cores irreais tornam a imagem de Elvis mais semelhante à de um *drag king* ma-

quiado imitando o estilo do ator do que de sua real aparência. Novamente nos lembramos da artificialidade do modelo que Elvis ajudou a estampar: como Preciado (2014) menciona, a plasticidade da imagem de Elvis é tão sintética e arbitrária quanto o modelo de masculinidade a que sua figura foi associada. Ao repetir a figura do ator em transformações tão notáveis, vemos a produção da diferença não apenas em suas figuras repetidas, como também uma subversão da imagem de masculinidade que o ator personificava. Em vez da agressividade masculina que a matriz da serigrafia de Elvis evocava, vemos um homem maquiado em cores irreais, congelado em um universo pop que existia apenas nas obras de Warhol. Ao repetir imagens de ícones pop e astros do cinema em suas serigrafias, inversamente Warhol se tornou um iconoclasta. A subversão e a diferença trazidas em suas repetições criaram novas imagens em vez de aceitar as imagens e formas que normalmente acompanhavam seus ícones fora de suas obras, trabalhando a partir do fracasso de suas serigrafias para criar novas imagens e novas perspectivas em torno dessas figuras. Mesmo na parcela monocromática da obra, a sugestão da figura que originou a serigrafia é praticamente invisível, desaparecendo em dois movimentos, quase como se a própria obra demonstrasse um processo de transformação da imagem.

Warhol se interessava pela vida e por modos de vida, e suas obras tiveram grande impacto não apenas na vida como também em toda a maneira como compreendemos imagens e a própria arte – talvez seja essa a revolução cultural/visual promovida por Warhol da qual Danto (2012) nos adverte. Para Larry Bell,

Warhol foi capaz de remover da arte o toque do artista. Ele não tentou fazer dela uma ciência, como fez Seurat, mas produziu uma anti-ciência, uma antiestética, uma arte anti-‘artística’, totalmente despida de todas as considerações que possamos ter achado necessárias. Ele assumiu uma atitude supersofisticada e transformou-a em arte, fazendo de suas pinturas a expressão de um completo tédio com relação à estética como a conhecemos (Bell *apud* Archer, 2001, p. 202).



Queremos emprestar o conceito de antiestética mencionado por Bell e transformá-lo em contraestética²: as práticas de Warhol enquanto artista transbordam a *Pop Art* e seus meios, tornando-se importantes práticas e estratégias quando as observamos a partir de uma perspectiva *queer*. Utilizando-se da repetição deliberadamente fracassada de suas serigrafias, Warhol subverte imagens de gênero e as performances que as acompanham, e a falsidade da matriz de suas serigrafias não é mais falsa do que a falsidade dos modelos de gêneros dos ícones estampados pelo artista. O próprio caráter fantasmagórico de Elvis e Marilyn em suas repetições adia a verdade da imagem que jamais existiu em sua plenitude. A respeito da complexidade do gênero, Butler diz:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um *telos* normativo e definidor (Butler, 2015, p. 42).

A desobediência de Warhol é sem dúvida uma das características mais potentes de seu trabalho: é justamente essa desobediência que permite que suas repetições não sejam interpretadas como meras reproduções mecânicas ou recursos formais, e sim como práticas afirmativas de iconoclastia e transformação das imagens banais de nossas vidas. Warhol compreendia a potência da repetição de modo semelhante a Deleuze (1988, p. 27): “Se a repetição é possível, ela o é tanto contra a lei moral quanto contra a lei da natureza”. Desse modo, é necessário que sejamos capazes de compreender o caráter

² No livro *Manifesto contrassexual*, Preciado justifica o uso da palavra *contra*, em alusão a Michel Foucault, e seus efeitos no regime da sexualidade, visando estratégias *queer* de produção e resistência: “[...] a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraprodutividade, isto é, a produção de formas de prazer saber alternativas à sexualidade moderna” (Preciado, 2014, p. 22).

revolucionário da repetição. A repetição é o contrário da representação, ou melhor, ela desfaz a representação, revela seu caráter ilusório. A repetição, Deleuze (1988) o lembra, é transgressão. Em sua própria estratégia de sobrevivência enquanto *queer* e artista, Warhol torna-se manipulador de imagens, subvertendo o que entendemos como verdadeiro e natural e revelando a arbitrariedade e artificialidade do mundo de imagens que nos coloniza.



REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução: Alexandre Klug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTSPACE. **Site**. Disponível em: https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_depth/anatomy-of-an-artwork-marilyn-diptych-1962-by-andy-warhol-56500. Acesso em: 27 nov. 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol, 1928-1987**: Commerce into Art. Tradução: Carole Fahy, I. Burns. Köln: Taschen, 2000.

Museum of Modern Art. **Site**. Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-double-elvis-1963/. Acesso em: 27 nov. 2024.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução: Maria Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**: de A a B e de volta a A. Tradução: José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

THE WARHOL. **Site**. Disponível em: <https://www.warhol.org/andy-warhol-selfies/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Luiza Tavares Lopes Balau é professora de arte na rede estadual do Paraná. Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), especialização em Artes Visuais e mestrado em Comunicação pela mesma instituição.

Email: luizatlb@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4298-4111>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5123890272810750>

Artigo recebido em 05.08.2024 e aceito em 09.10.2024.



375 IGREJAS, SANTUÁRIOS E CATEDRAIS

Manoela Farias Nogueira

Resumo: Nas eleições presidenciais de 2022, a extrema direita venceu em 375 municípios do Rio Grande do Sul. Neste ensaio reúno as silhuetas das igrejas de cada uma dessas cidades. A escolha se deve à vizinhança, no Brasil, entre religião e política, mas também é um exercício de memória. No interior, em frente à praça principal, a igreja é um marco paisagístico, artístico, religioso, político e comunitário. Nessa coleção de imagens uma igreja está faltando. Em 1º de abril de 1964, seus sinos tocaram saudando a ditadura civil-militar. Vinte e um anos depois, o filho de um preso político retornou para anunciar a reabertura democrática. A 375ª igreja não é uma silhueta, mas uma fotografia do seu interior.

Palavras-chave: Brasil profundo. Rio Grande do Sul. Eleições presidenciais de 2022. Igrejas. Ditadura civil-militar.

375 CHURCHES, SANCTUARIES AND CATHEDRALS

Abstract: In the 2022 presidential elections, the extreme right won in 375 municipalities in Rio Grande do Sul. In this visual essay I collect the church's silhouettes of all these cities. I chose to represent the municipalities through their churches because of the neighborhood between religion and politics in Brazil, but it is also a memory exercise. In small towns, the churches, usually in front of the main square, are a landscape, artistic, religious, political, and community reference. In this collection, one church is missing. On April 1st, 1964, bells rang to welcome the civil-military dictatorship. Twenty-one years later the son of a political prisoner returned to announce the democratic reopening. The image of the 375th church is not a silhouette, but a photograph of its interior.

Keywords: Deep Brazil. Rio Grande do Sul. Presidential elections 2022. Churches. Civil-military dictatorship.



Minhas lembranças de Frederico Westphalen se misturam com às da Catedral de Santo Antônio. Construída sobre uma colina, logo atrás da praça principal, é possível avistá-la desde o trevo da BR-386, de toda a extensão da Rua do Comércio e do pátio da casa da minha avó. A cidade cresceu na sombra desta igreja.

O *complexo catedral*, com apartamentos, salão paroquial, teatro, cripta, escadarias e jardins, além dos ofícios religiosos, abrigava atividades seculares. Sediava espetáculos, promovia cursos, reunia mulheres para fazerem filó¹ durante a madrugada. As missas de domingo seguem disputadas, assim como nas décadas passadas.

Desde um tempo inexato, lembro-me dos bancos de madeira e da grande pintura do altar, uma crucificação diante de um céu de tempestade². Se o sol estivesse alto, iluminaria os vitrais, caso fosse noite, seguiria as linhas das abóbadas que se encontram no alto da nave. Nos bancos da frente, sentavam-se empresários e políticos acompanhados das esposas. As pessoas comuns sentavam-se atrás.

Intervir na catedral era conquistar a cidade ou uma heresia? Fotografei a igreja ao nascer do sol. De tarde, eu e Daniela Prates, subimos nas torres. Levava comigo letras adesivas e uma frase colada sobre um vidro. Essa frase não era minha, mas do filho de um comerciante que foi preso e torturado. Planejava colá-la sobre o sino, à maneira de um *epigrama*³, mas recuei diante de uma escadaria

1 Entre os imigrantes, chamam-se filós as reuniões de pessoas da comunidade em que eram difundidas notícias chegadas da Itália através de cartas de parentes e amigos. Esse costume, que data do final do séc. XIX, difundiu-se pelo Rio Grande do Sul (Gomes, 2008).

2 Pintura de Emílio Zanon (1920- 2008).

3 Segundo o dicionário Oxford, epigrama é uma inscrição pública dedicada à lembrança de um evento memorável. Epigramas também são um conjunto de 64 inscrições sobre fatos relativos à ditadura civil-militar decalcadas em frente aos endereços onde os mesmos ocorreram e sua respectiva coleção de registros. Para saber mais, indico o capítulo *Epigramas* (p. 46- 96), na dissertação *Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil*, de Manoela Farias Nogueira (2022).

cercada pelo vazio. Ainda dentro da torre, sobrepus este vidro em frente a um vitral, indicando um detalhe oculto da história⁴.

Antes de retornar para a nave, percebi que a pintura interna tinha as mesmas cores da casa da minha avó. Óxido de ferro⁵ para disfarçar as nódoas da terra vermelha. Uma catedral-rural que misturava sua história com a dos seus fiéis.

4 A frase decalcada sobre o vidro é uma abreviação do testemunho de Ivan Cerutti para a historiadora Elenice Szatkoski. O testemunho, na íntegra, encontra-se na dissertação *O grupo dos onze: política, poder e repressão na região do Médio Alto Uruguai-RS 1947/ 1968*, de Elenice Szatkoski (2003).

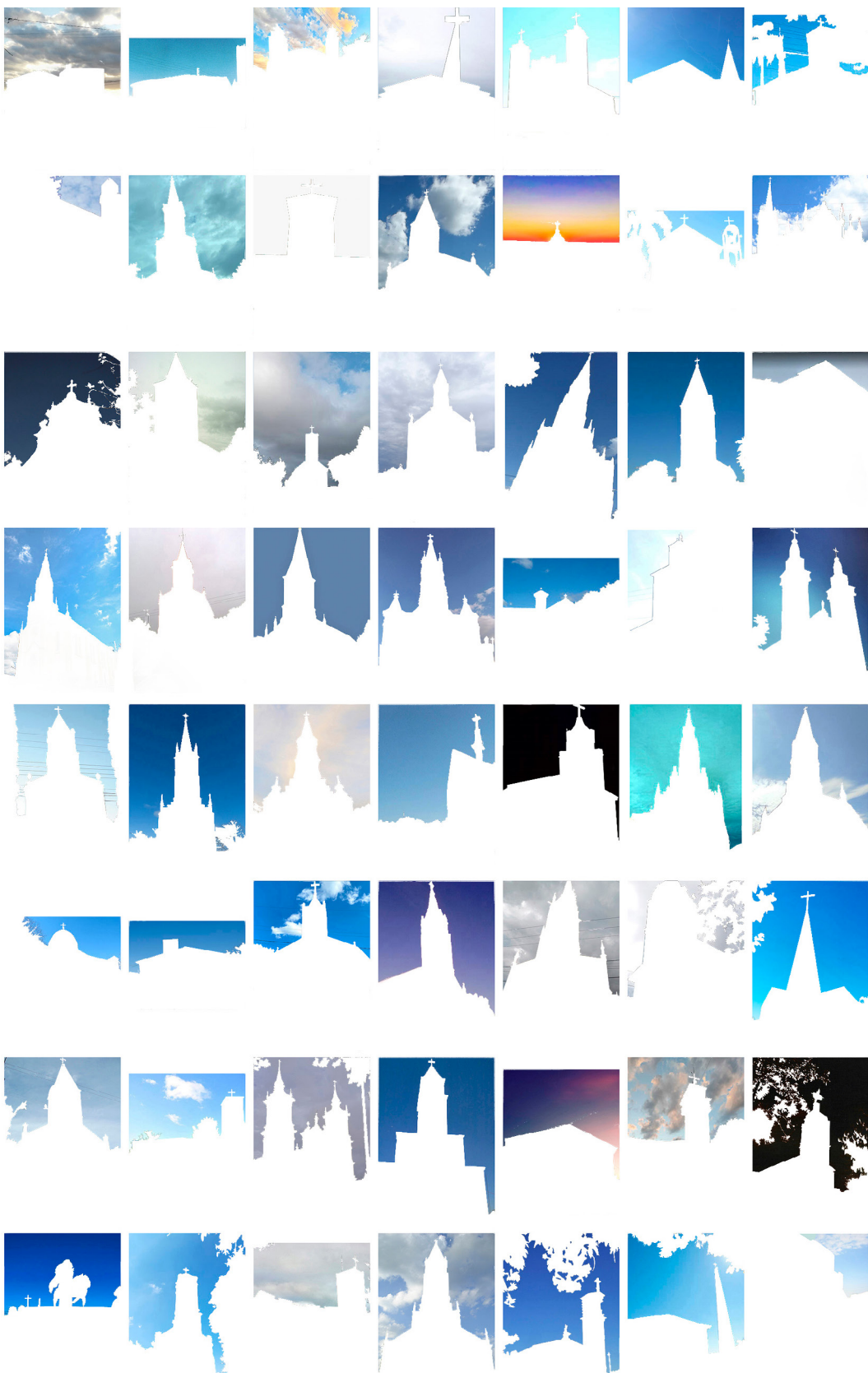
5 Pó xadrez vermelho.



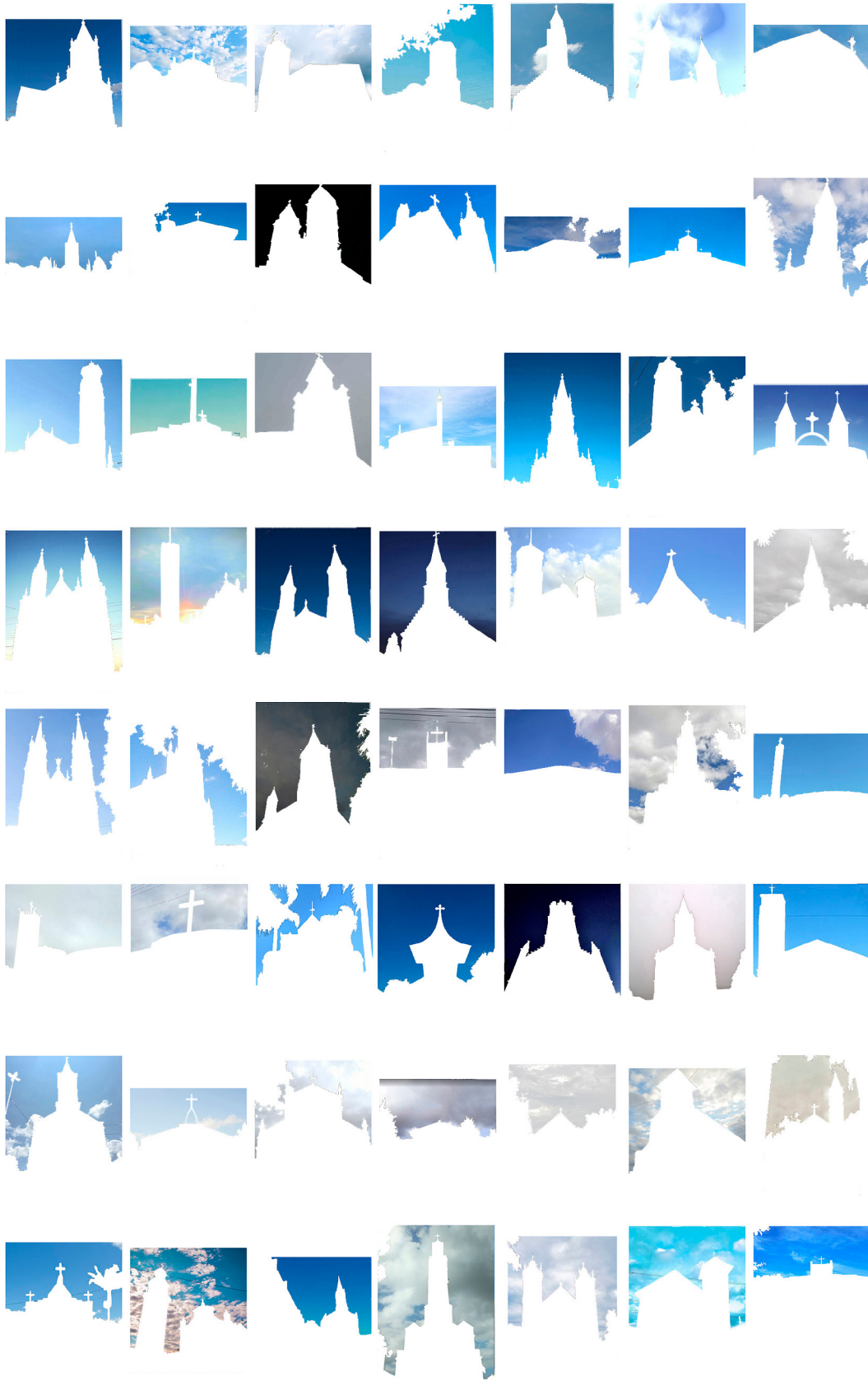
POSFÁCIO

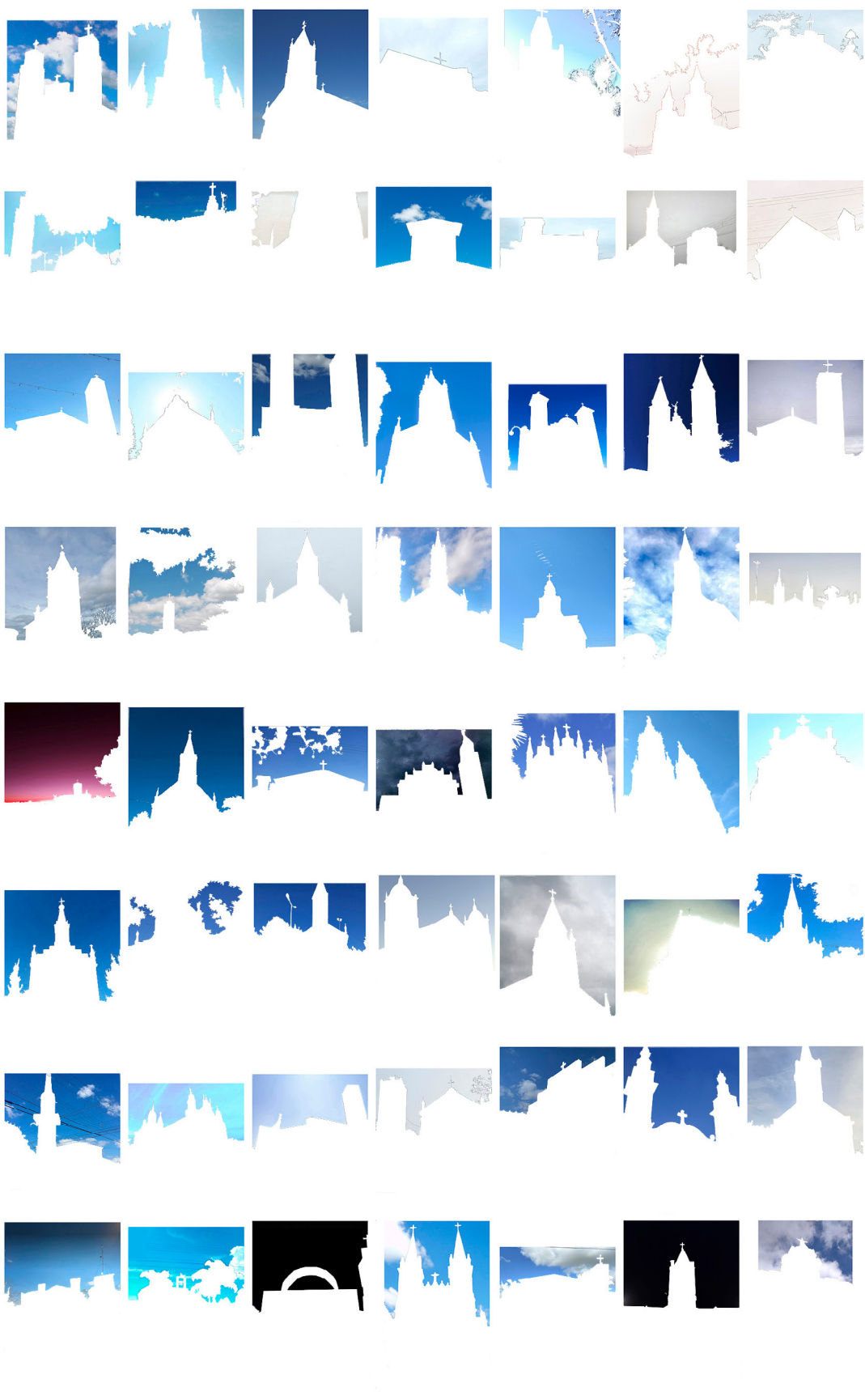
Retorno um ano depois. Sim, a igreja é onipresente, mas desde a parte sul, um prédio com heliponto, construído pelo agronegócio, sobrepõe-se à visão.

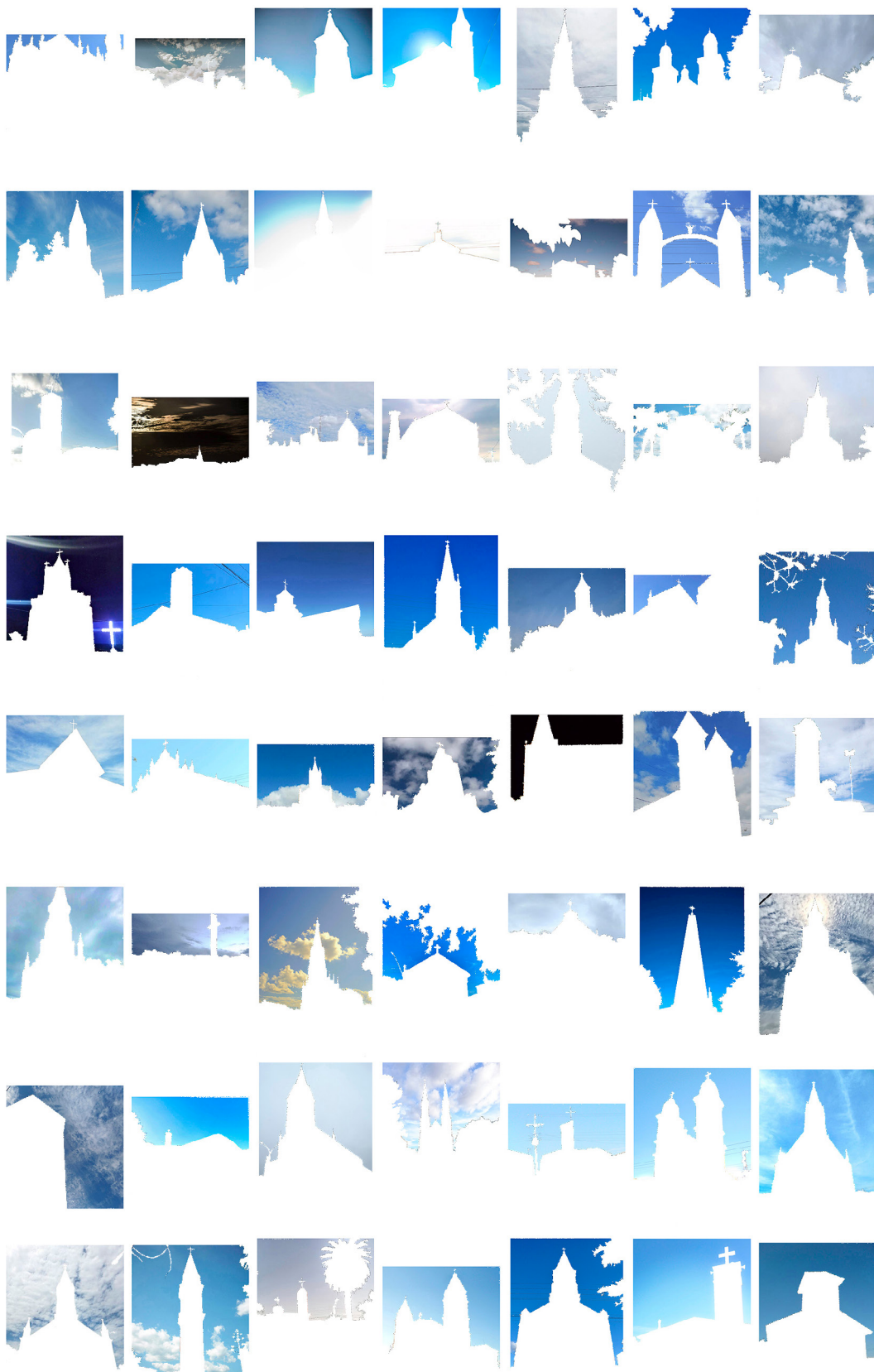


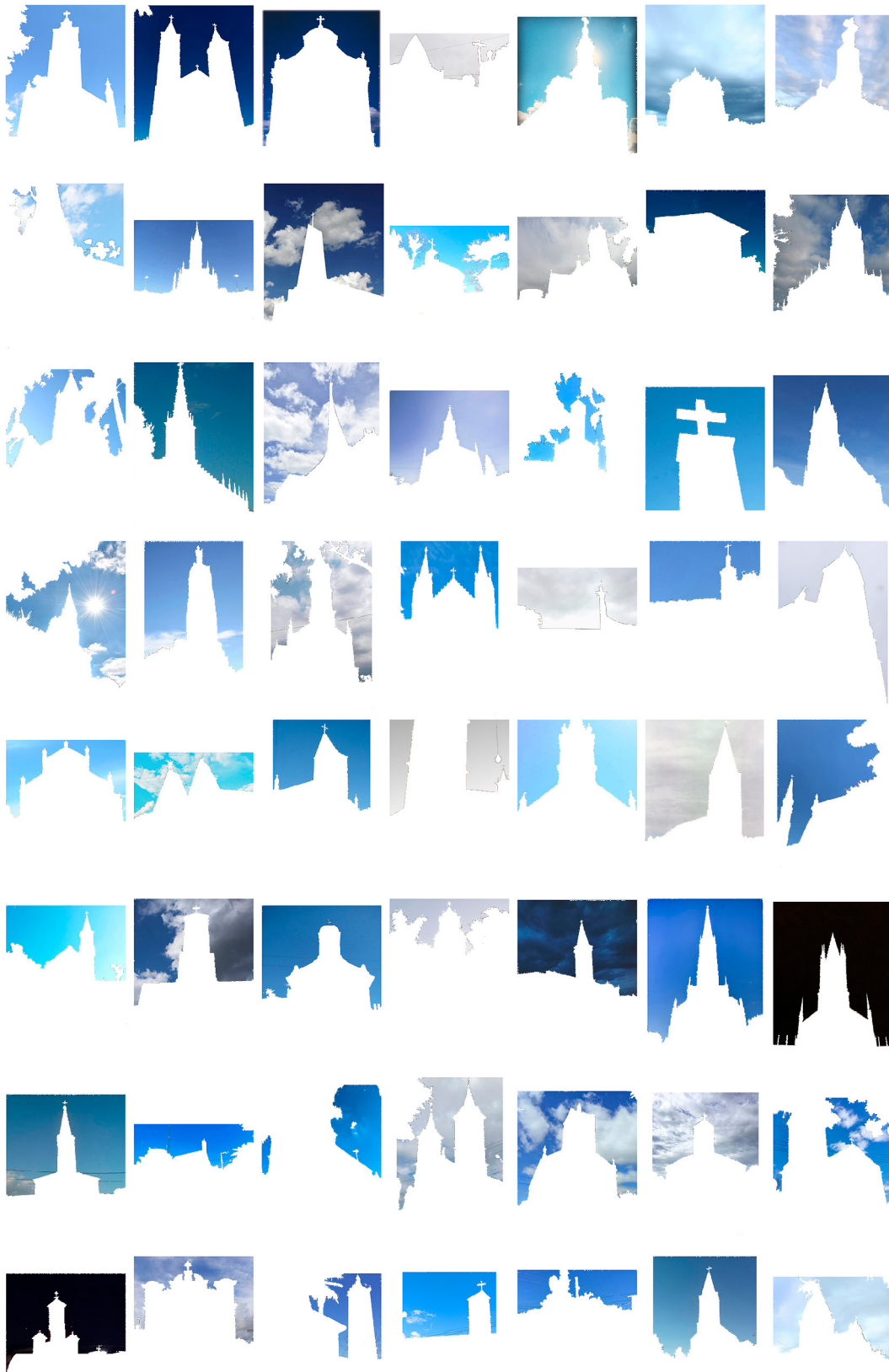


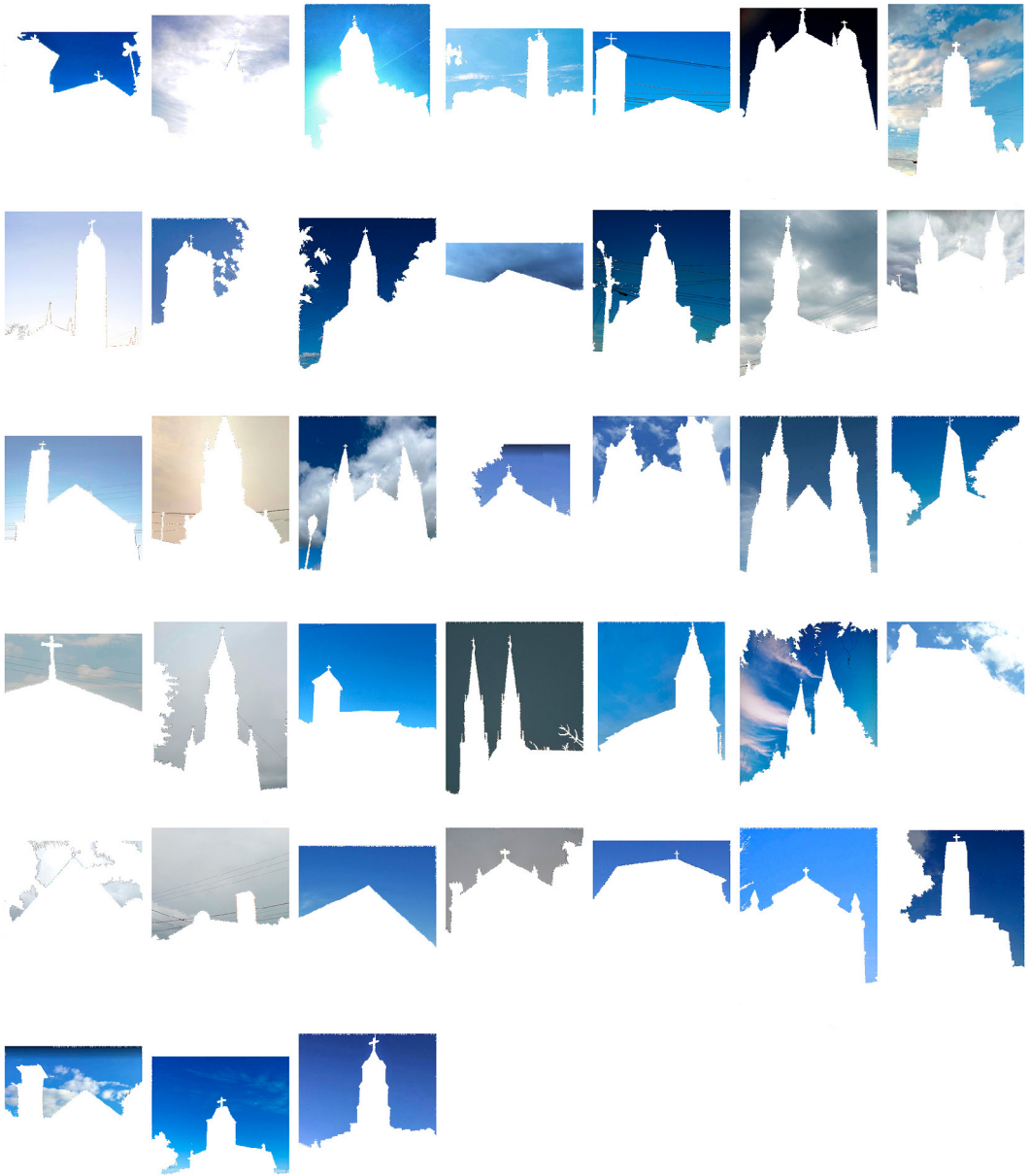






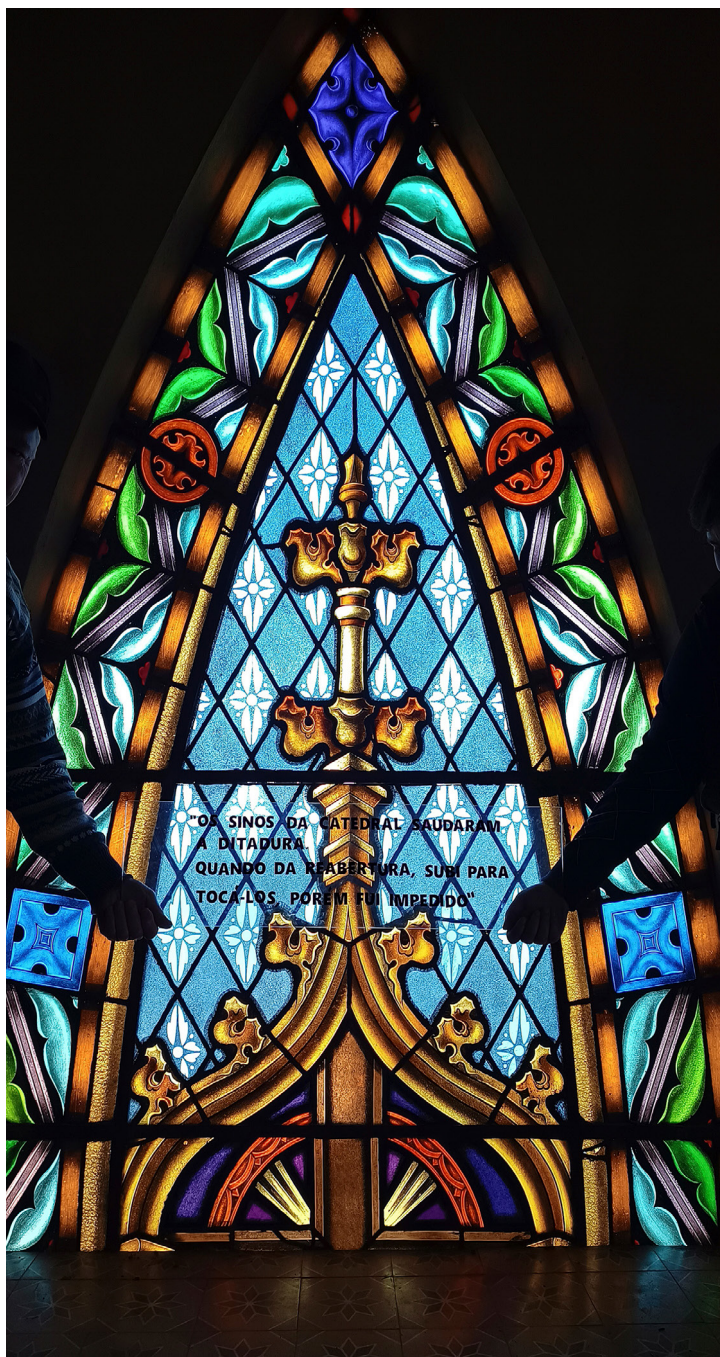








"OS SINOS DA CATEDRAL SAUDARAM
A DITADURA.
QUANDO DA REABERTURA, SUBI PARA
TOCA-LOS, POREM FUI IMPEDIDO"



OS SINOS DA CATEDRAL SAUDARAM
A DITADURA
QUANDO DA REABERTURA, SUEI PARA
TOCA-LOS, POREM FUI IMPEDIDO"

LEGENDA DAS IMAGENS

Figura 1 (Páginas 155 e 159). Fábio Alt. *Sem título*, 2023. Fotografia digital. Fonte: acervo da artista.

Figura 2-7 (Páginas 160-166). Manoela Cavalinho. Recortes das 374 fotografias de igrejas do Rio Grande do Sul cujos municípios votaram na extrema-direita no 2º turno das eleições presidenciais de 2022, organizadas em ordem alfabética. Disponível em: www.docs.google.com/document/d/1xqawVpNn_YJZIR18MpJSB-MDQfJYsWog/edit?usp=sharing&ouid=110817358027992488777&rtpof=true&sd=true. Acesso em: 25 nov. 2024.

Figura 8 (Página 167). Léo Caobelli. *Sem título*, 2024. Fotografia digital. Acervo da artista.

Figura 9 (Páginas 168). Manoela Cavalinho. *Sem título* [parte integrante do trabalho 375 igrejas, santuários e catedrais], 2023. Fotografia digital. Fonte: Acervo do MAC-RS.



REFERÊNCIAS

GOMES, Vanderlisa Ferreira. **Os filós comunitários e a cultura italiana**. Monografia (Licenciatura em História) - Centro de Ciências Humanas e Jurídicas, Univates. Lageado. 2008. Disponível em: <https://www.univates.br/bdu/bitstream/10737/569/4/2008VanderlisaFerreiraGomes.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2024.

NOGUEIRA, Manoela Farias. **Não vê no meio da sala as relíquias do Brasil**: exercícios sobre a memória da ditadura civil-militar. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre, 2021. Disponível em: www.lume.ufrgs.br/handle/10183/236293. Acesso em: 16 nov. 2024.

SZATKOSKI, Elenice. **O grupo dos onze**: política, poder e repressão na região do Médio Alto Uruguai-RS 1947/ 1968 (2003). Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Passo Fundo. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp000137.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2024.

Manoela Cavalinho é pesquisadora e artista visual. Doutoranda em Artes Visuais (PPGARTES-UERJ), mestre em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS) e em Psicologia Clínica (Núcleo de Estudos da Subjetividade Contemporânea - PUC-SP). Alguns de seus trabalhos abordam a memória pessoal e suas intersecções com a memória social e histórica. Seus trabalhos integram os seguintes acervos: MAC-RS, MAC-PR, Fundação Vera Chaves Barcellos e Museu das Memórias (In)Possíveis. Recebeu Destaque Artista no XIV Prêmio Açorianos (2021) pela Prefeitura de Porto Alegre (RS).

Email: mcavalinhobranco@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2538-0592>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8718661410597566>

Artigo recebido em 05.03.2024 e aceito em 08.04.2024.



A MATERIALIZAÇÃO DA AUSÊNCIA: DESAPARECIDOS NA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO E MANUEL CHAVAJAY

Julia Nogueira Duarte de Oliveira

Resumo: A fim de analisar comparativamente *Monumento a Las Desaparecidas* (2020) de Regina José Galindo e a série *Los Desaparecidos* (2017-2018) de Manuel Chavajay, o artigo tece relações entre a produção destes artistas, a decolonialidade e o contexto sócio-político da Guatemala, partindo dos desaparecimentos forçados durante a Guerra Civil (1960 a 1996). Galindo e Chavajay desafiam a lógica sexista e racista colonial em seus trabalhos, resgatando memórias coletivas ao materializar ausências.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Regina José Galindo. Manuel Chavajay. Decolonialidade. Desaparecimentos forçados.

THE MATERIALIZATION OF ABSENCE: MISSING PEOPLE IN THE WORK OF REGINA JOSÉ GALINDO E MANUEL CHAVAJAY

Abstract: In order to comparatively analyze *Monumento a Las Desaparecidas* (2020) by Regina José Galindo and the series *Los Desaparecidos* (2017-2018) by Manuel Chavajay, the article weaves together relationships between the artists' production, decoloniality and Guatemala's social-political context from the forced disappearances during the Civil War (1960 to 1996). Galindo and Chavajay challenge the sexist and racist colonial logic in their works, rescuing collective memories by materializing absences.

Keywords: Contemporary Art. Regina José Galindo. Manuel Chavajay. Decoloniality. Forced disappearances

TERRORISMO DE ESTADO E A MOSTRA *HORROR VACUI*

Durante a Guerra Civil na Guatemala, que teve início em 1960 e se estendeu até 1996, os desaparecimentos forçados foram uma estratégia implementada pelo Estado em ações militares e paramilitares para instaurar o terror na população civil, sob o argumento de combate ao comunismo (Cazali, 2017; FAFG, 2010). As mais de 200.000 vítimas dos conflitos foram, sobretudo, a população indígena maia (Casaús Arzú, 2009; García, 2005). O trabalho de exumação de covas coletivas e clandestinas segue identificando as vítimas, como no caso da Fundação de Antropologia Forense da Guatemala (FAFG), que identificou mais de 3.800 dos ainda 40.000 desaparecidos (FAFG, 2010, 2023).

Na Guatemala, assim como em outros países da América Latina, os desaparecimentos forçados se tornaram uma política de Estado a partir de 1960 (FAFG, 2010), período de diversas ditaduras no contexto da Guerra Fria. O Terrorismo de Estado na Guatemala também envolveu a criação de Esquadrões da Morte; a utilização de táticas como *Terra Arrasada* (queima de comunidades) e uso de violência com amparo ideológico em Doutrinas de Segurança Nacional (FAFG, 2010).

Nas comunidades indígenas maias, que viviam sobretudo em áreas rurais, a repressão alcançou o ápice da desumanização: “[...] os episódios de crueldade extrema, vinculados sempre ao componente racista [...] incluíram também, de forma sistemática, *ingredientes de desprezo explícito ao sexo feminino*, beirando ao inacreditável devido ao seu sadismo e ferocidade” (García, 2005, n. p., grifo do autor, tradução nossa).¹ Os relatos de sobreviventes e de militares apontam que eram comuns os enforcamentos, estupros, tortura de crianças e até mesmo o consumo de pequenas partes do corpo ou sangue das vítimas por parte dos perpetradores (García, 2005).

Esse tipo de violência é inerente à modernidade/colonialidade, cuja visão de mundo segrega os corpos dos sujeitos colonizados em uma hierarquização de sexo, gênero e raça que os hipersexuliza ou os

¹ No original: “[...] los episodios de crueldad extrema, vinculados siempre al componente racista [...], incluyeron también, de forma sistemática, ingredientes de desprecio explícito al sexo femenino, rayanos en lo increíble por su sadismo y ferocidad.”



anula, confinando-os em categorias animais e sub-humanas. Tal forma de dominação e reestruturação das relações afetivas naturaliza o extermínio, exploração, tortura e estupro, perpetuando um estado de guerra que efetiva a colonização do ser, saber e poder (Maldonado-Torres, 2018) – processo que faz parte da história da Guatemala e de outros países da América Latina.

As múltiplas camadas de desumanização e violência (Maldonado-Torres, 2018) descritas anteriormente são trabalhadas por artistas guatemaltecos contemporâneos à assinatura dos Acordos de Paz em 1996, denominados de *Geração pós-guerra* pela crítica de arte Rosina Cazali (2017). Artistas que foram influenciados pela cena urbana, pelo rock e uma nova geração de poetas e escritores, além de eventos realizados em festivais, Centros Históricos e espaços alternativos. Importantes referências da arte guatemalteca como Aníbal López e Regina José Galindo trabalharam a performance e o *accionismo* para enfatizar os traumas de corpos que foram submetidos ao silenciamento e apagamento histórico (Cazali, 2017). Sobre esta prática, a autora afirma:

Seja como receptáculo, como metáfora ou como campo de exploração, o corpo é um recipiente de histórias que torna visíveis traumas individuais e coletivos (portanto denominado “corpo social”). Se durante muitas décadas o corpo esteve condenado à invisibilidade, ao silêncio ou à repressão sexual, moral e religiosa, a partir da década de 1990 a sociedade foi exposta a uma série de imagens que começaram a mudar qualquer percepção que se tivesse sobre a ideia de corpo. Durante as exumações em antigos destacamentos militares, foi-nos revelado um corpo que desconhecíamos e que foi integrado no imaginário social e nas narrativas dos massacres (Cazali, 2017, p. 156, tradução nossa).²

2 No original: “Ya sea como receptáculo, como metáfora o como campo de exploración, el cuerpo es un contenedor de historias que hace visible tanto los traumas individuales como los colectivos (llamado por eso “cuerpo social”). Si por muchas décadas el cuerpo fue condenado a la invisibilidad, al silencio o a la represión sexual, moral y religiosa, a partir de los años noventa la sociedad se expuso a una serie de imágenes que comenzarían a cambiar cualquier percepción que se tuviera sobre la idea de cuerpo. Durante las exhumaciones en ex destacamentos militares se nos reveló un cuerpo que desconocíamos y que se integró al imaginario social y las narrativas de las masacres.”

Esses corpos que são revelados e introduzidos no imaginário social consequentemente passam a compor o imaginário artístico. Em 2008, por exemplo, chegou à Guatemala a exposição itinerante do North Dakota Museum of Art, *The Disappeared* (2005), com curadoria de Laurel Reuter. A exposição ocorreu no Espacioce! Centro de Formación de la Cooperación Española en La Antigua Guatemala (Florez, 2008, p. 7), reunindo obras de 27 artistas da América Latina (incluindo o brasileiro Cildo Meireles e o guatemalteco Luis González Palma) que abordavam os desaparecimentos durante as ditaduras do século XX, de 1960 a 1990 (NDMOA, 2005).

Paralela à exposição, ocorreu no mesmo ano e local a primeira mostra de Performance e Accionismo na Guatemala, *Horror Vacui* (2008), com curadoria de Rosina Cazali. A mostra durou 2 dias, reunindo ações efêmeras de artistas locais: “[...] para estimular o diálogo e a reflexão sobre o dilema existencial causado pela ausência, o horror do vazio (*horror vacui*) que acompanha o desaparecimento de pais, mães, irmãos, amigos, intelectuais, filhos, mulheres, pessoas...” (Cazali, 2008, p. 17, tradução nossa).³

A obra *Transicionalidades: objetos blandos para tiempos duros* (2008) de Jessica Kairé, por exemplo, deixava à disposição na entrada da mostra objetos que podiam ser carregados pelo público como forma de proteção durante a visita, fazendo referência aos cobertores afetivos que crianças abraçam para dormir ou para enfrentar momentos difíceis. Já a *Horror Vacui* (2008) de Aníbal López utilizou uma abordagem literal do tema, desafiando o espectador a entrar em um espaço escuro, no qual podia ou não encontrar elementos (Cazali, 2008).

Nos componentes reflexivos no catálogo da mostra, as obras de Galindo foram analisadas por Marivi Véliz Flores em *Cuerpo femenino y masculino en la performance de Regina Galindo y Jorge de León* (2008). A artista também integrou a *Segunda ronda: debate* com Amílcar Dávila, Alejandro Paz, Aníbal López e mediação de Valia Garzón, conforme consta na divulgação da programação (Figura 1).

3 No original: “[...] para estimular el diálogo y la reflexión sobre el dilema existencial que provoca la ausencia, el horror al vacío (*horror vacui*) que sucede a la desaparición de padres, madres, hermanos, amigos, intelectuales, niños, mujeres, personas...”



HORROR VACUI

PRIMERA MUESTRA DE PERFORMANCE Y ACCIONISMO EN GUATEMALA
7 Y 8 de junio

Contra el miedo al vacío. Performance y accionismo en Guatemala. Revisión de diez años de experiencias en el espacio público.

En el marco de la exposición *Los Desaparecidos*, esta muestra se constituye como respuesta local, desde el arte, sobre uno de los temas más controvertidos en la biografía política de nuestro país: las desapariciones forzadas, como figura no aceptada de manera oficial. Los artistas invitados, utilizan los medios, en su carácter de obras efímeras y propiciadoras de sugerencias poéticas, políticas y críticas, para estimular el diálogo y la reflexión sobre el dilema existencial que provoca la ausencia, el horror al vacío (*horror vacui*) que sucede a la desaparición de padres, madres, hermanos, amigos, intelectuales, niños, mujeres, personas...

La muestra reúne, durante dos días acciones efímeras en el espacio del Centro de Formación. Así mismo, un recorrido que, a través de conferencias y diálogos, intenta subrayar las ideas y bases teóricas que han estimulado este importante período del arte contemporáneo en Guatemala.

Curaduría: Rosina Cazali.

0^a avda. norte entre 3^{ra} y 4^a.
Calle Poniente, La Antigua Guatemala
Tel.: 7832-1278 / 1288
www.horror-vacui.org.gt
http://horrorvacui.blogspot.com

Entrada libre

SÁBADO 7

JORGE DE LEÓN
RECUERDO
Lugar Comodoro. Claustro 3. Nivel 1.
Sábado 7, a partir de las 9 a.m.

ISABEL RUIZ
MATEMÁTICA SUBTRACTIVA
Sábado 7 y domingo 8, sobre fachada principal.
A partir de las 9 a.m.

STEFAN BENCHOAM
¿NUNCA HA ESTADO TAN PRESENTE COMO CUANDO NO ESTÁ
Fachada principal.
Sábado 7, desde las 9 a.m.

JAVIER TEPEU CHOC
TRANSICIÓN
Patio de piedra. Claustro 2. Nivel 1. 10 hrs.
Jardín de la huerta. Claustro 4. Nivel 1. 14:30 hrs.

MARÍA ADELA DIAZ
RESISTENCIA
Atrio del Centro de Formación. Nivel 1.
Sábado 7, 10:30 hrs.

DAVID KARMA PÉREZ
FORMA TRUNCADA
Patio de piedra. Claustro 2. Nivel 1.
Sábado 7, 11 hrs. Duración: 40 minutos.

PATRICIA MARIACA
NO LUGAR
Sala 12. Claustro 1. Nivel 2.
Sábado 7, 12 hrs.

JESSICA LAGUNAS
120 MINUTOS DE SILENCIO
Sala de performance. Claustro 2. Nivel 2.
Sábado 7, 15 hrs.

EDNA SANDOVAL
SIN TÍTULO (CÓDIGO EFÍMERO)
Sala del patio. Claustro 3. Nivel 1.
Sábado 7, 15:30 hrs.

ALBERTO RODRÍGUEZ
RECORDATORIO PERENNIS
Sala 12. Claustro 1. Nivel 2.
Sábado 7, 16 hrs.

JESSICA KAIBÉ
TRANSICIONALIDADES



DOMINGO 8

CONTINUACIÓN ACCIÓN DE ISABEL RUIZ
SANDRA MONTERROSO
LAVAR EL MIEDO
Atrio de ingreso del Centro de Formación.
Sábado 7, 9 a.m.

MAYA SARAVIA
SIN TÍTULO
Sala del patio. Claustro 3. Nivel 1.
Domingo 8, 11 hrs.

ENRIQUE LÓPEZ CAMPANG
LO QUE DESAPARECEMOS
Salón 13. Nivel 2. Claustro 1.
Domingo 8, 12:40

ESTUARDO MENDOZA
LA HUELTA DEL ORO
Sala 12. Claustro 1. Nivel 2. Sala 12.
Domingo 8, 16 hrs.

ÁNGEL POYÓN
LETANIA
Jardín. Claustro 1. Nivel 1.
Domingo 8, 16 hrs.

JUAN FERNANDO POYÓN
BANDERA
Patio de piedra. Claustro 2. Nivel 1.
Domingo 8, 15:30 hrs.

A-1 53167
HORROR VACUI
Sala 12. Claustro 1. Nivel 2. Sala 12.
Domingo 8, 16 hrs.

JORGE LINARES
VARIACIONES DE HORROR Y VACUI
Claustro 1. Sala 11. Nivel 2.
Domingo 8, 17 hrs.

DESAPARICIÓN AUTOMÁTICA
ANÓNIMO
Patio de piedra. Claustro 2. Nivel 1.
Sábado 7 y Domingo 8, 18 hrs.

MUESTRA ESPECIAL
Claustro 3. Nivel 1.
ALEJANDRO PAZ
REGISTRO DE SONIDO DE UNA FOSA COMUN

CASO FRANCÉS. BENVENUTO CHAVAJAY
MUESTRA DE DOCUMENTOS Y PROYECCIÓN DE NOTICIA DE ACCIÓN REALIZADA POR EL ARTISTA EN 2002.

VERONIQUE SIMAR
SANGRE DE ÁRBOLES. 1994.
Sala 11. Nivel 2.

ENCUENTRO
Sábado 7. A partir de las 16:30 hrs.
Sala 11. Nivel 2.

PRIMERA RONDA: PONENCIAS
Rosina Cazali
Un espacio para sí mismos.
Introducción y panorama general.

María Victoria Véliz
El performance en el cuerpo femenino y en el cuerpo masculino.

Rodolfo Arévalo
La huella del oro.

Aida Toledo
Género y violencia en la performance y la instalación: María Adela Díaz y Jessica Lagunas, discusiones sobre lo efímero.

Anabella Acevedo
El cuerpo como objeto estético.

Javier Payares
Reconstrucción de la poesía acumulada.

SEGUNDA RONDA: DEBATE
Moderadora: Rosina Cazali.

Amalia Clavir, Alejandro Paz, Regina Galindo, Aníbal López.
Moderadora: Valia Garzón

espacioce!
eventos culturales del centro de formación de la cooperación española en la antigüa



Figura 1. Programação da mostra *Horror Vacui*, 2008. Espacioce!, Cidade da Guatemala. Fonte: <https://elazarcultural.blogspot.com/2008/06/horror-vacui-en-espacioce.html>.

A mostra *Horror Vacui* demonstra a reflexão da geração pós-guerra sobre as feridas ainda muito recentes dos conflitos armados no país, colocando seus próprios corpos e o dos espectadores como meio e suporte de discussões simbólicas, processamento do trauma e crítica à naturalização da violência. A produção de Regina José Galindo, que será comentada a seguir, insere-se neste momento de virada político-artística da Guatemala.

SEXO E GÊNERO: REGINA JOSÉ GALINDO

A reflexão sobre a violência sexual e de gênero é força motriz da ampla produção de Galindo, que desde o início de sua carreira ocupa e tensiona espaços para além das salas expositivas. Durante a participação no *II Festival del Centro Histórico*, por exemplo, realizou a performance *Lo voy a gritar al viento* (1999) declamando poemas de sua autoria enquanto suspensa por cabos de aço em um arco do Edifício dos Correios na Guatemala. Os registros destacam o fluxo de pedestres e carros em contraste com a silhueta da artista, trajada em um longo vestido branco. Uma presença que se impõe no espaço público, por vezes negado a certos corpos, rompendo com o automatismo dos trajetos diários.

O estranhamento e viés crítico marcam diversas obras da artista, assim como a violência explícita contra o corpo — passando da esfera pessoal para a história do genocídio e repressão perpetuada pelos governos ditatoriais da Guatemala, em especial sobre as mulheres (Fiengo, 2015). Na relação entre ação e espaço, a passividade do espectador é questionada: “Falar de *acción* ou de performance na Guatemala não é exatamente falar de sutilezas, mas sim referir-se a práticas que estão associadas a palavras como excesso, crueldade, profanação, ferocidade, fúria, agressão [...]” (Cazali, 2017, p. 154, tradução nossa).⁴ Uma estratégia que inclui e comove o público em experiências muitas vezes perturbadoras.

Esse é o caso de *Mientras, ellos siguen libres* (2007), também realizada no Edifício dos Correios, em que Galindo recorre a testemunhos de mulheres indígenas que sofreram abortos forçados por militares. Grávida de oito meses, a artista se amarrou a uma cama com cordões umbilicais: “[...] da mesma maneira que mulheres indígenas grávidas foram amarradas e depois estupradas durante os conflitos armados na Guatemala” (Galindo, 2023, n. p., tradução

⁴ No original: “Hablar de arte acción o de performance en Guatemala nos es precisamente hablar de sutilezas, sino referirse a prácticas que se asocian a palabras como exceso, crueldade, profanación, ferocidad, furia, agresión [...]”



nossa).⁵ Os cordões umbilicais foram comprados no mercado clandestino na Guatemala (Fiengo, 2015), construindo as camadas de significado do trabalho com índices reais de violência.

As obras de Galindo também alcançam outras realidades e contextos geográficos, incluindo diferentes corpos. Em *Aparición* (2022), realizada na Espanha, 43 mulheres completamente cobertas com tecido ocuparam espaços públicos de Castellón — fazendo referência à quantidade de mulheres assassinadas no país em 2021. Em outra versão de *Aparición* (2020), a artista recorreu às estatísticas de feminicídio em Berlim durante a *Ruhr Triennale* (2021), conjurando “monumentos temporários” (Galindo, 2020, n. p.) em diversos pontos da cidade.

A pesquisa com as figuras cobertas, que ora são mulheres, monumentos ou espíritos, pode ser identificada já na ação realizada em colaboração com Juan Esteban Calderón, *Desaparición de 4 sirenas* (2020), realizada no Parque Central em Antigua. Nela, a artista cobriu com tecido preto 4 esculturas de sereia de uma fonte. O número fazia referência à quantidade de mulheres que, na época, desapareciam todos os dias na Guatemala. Após esta ação, Galindo realizou também em 2020 a performance *Monumento a Las Desaparecidas*, que será analisada mais adiante.

RAÇA E DECOLONIALIDADE: MANUEL CHAVAJAY

A partir dos anos 2000, a arte contemporânea guatemalteca passa a abranger movimentos também nas áreas rurais, cuja maioria da população era de povos indígenas. Os artistas dos anos 1990 adiante passam a trabalhar (sobretudo com pintura) em galerias de arte que ainda promoviam os trabalhos sob rótulos como *arte indígena*, *arte naïf* ou *costumbrista* — uma lógica de mercado advinda de

⁵ No original: “In the eighth month of pregnancy, I remain tied to a bed-cot, with real umbilical cords, in the same way that indigenous pregnant women were tied up to be later raped during the armed conflict in Guatemala.”

um cânone colonialista (Puac-Coyoy, 2019) e categorizações de arte ligadas a uma lógica cartesiana (Monterroso, 2015).

Fugindo das limitações impostas por estas denominações, os artistas passam a abordar assuntos relacionados ao contexto de suas comunidades, desenvolvendo projetos que tratam de questões transculturais e processos de assimilação/*ladinización* de forma crítica, com as mais variadas mídias (Cazali, 2017). Sobre estes artistas, afirma-se:

Embora seja verdade que a arte do pós-guerra já vinha escutando e dando visibilidade ao trauma dos anos anteriores de violência, desaparecimentos forçados, genocídio, repressão, ditadura e feminicídio através da redistribuição do sensível na arte política, é importante assinalar então que, consequentemente, a obra de arte dos artistas Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Ángel Poyón, Fernando Poyón, Antonio Pichillá, recentemente Manuel Chavajay, Marilyn Boror e Edgar Calel tem sido o próprio ato do pensamento decolonial (Monterroso, 2015, p. 127, tradução nossa).⁶

A respeito do pensamento decolonial, Maldonado-Torres (2018) afirma que no momento em que os corpos colonizados emergem como críticos e pensadores, criam-se visões de mundo que compõem o *giro estético decolonial*, que é essencial para a decolonialidade do ser. Ganham protagonismo outras possibilidades de percepção temporal e espiritual inerentes às subjetividades que o colonialismo/modernidade tenta exterminar.

A não existência de uma palavra específica para definir arte ou artista nas línguas maias (Clavo, 2020; Puac-Coyoy, 2019), por exemplo, aponta para outros caminhos possíveis para os trabalhos, que

⁶ No original: "Si bien es cierto el arte de posguerra venía ya escuchando y visibilizando el trauma de los años anteriores de violencia, desapariciones forzadas, genocidio, represión, dictadura y feminicidio a través de la redistribución de lo sensible en un arte político, es importante señalar entonces que consecuentemente la obra de arte de los artistas Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Ángel Poyón, Fernando Poyón, Antonio Pichillá, recientemente Manuel Chavajay, Marilyn Boror y Edgar Calel ha sido el acto mismo del pensar decolonial."



englobam: “[...] a ruptura, o pensamento maia, o pensamento fronteiriço e o pensamento crítico [...]” (Monterroso, 2015, p. 134, tradução nossa)⁷ que não isola a arte de seu contexto social, político, afetivo e espiritual, integrando a memória e cultura para além das categorias limitantes da colonialidade.

Manuel Chavajay é parte dessa geração de artistas e descendente dos *Tz’utujil*, um dos grupos indígenas que habitam as margens do Lago Atitlán (Cazali, 2023). A região que é cercada por três vulcões atrai uma grande massa de turistas, acarretando processos de aculturação, gentrificação e apagamento das comunidades que ali vivem, além da inserção de mercadorias industrializadas que acabam poluindo o lago. Os trabalhos de Chavajay apresentam elementos simbólicos que criticam o modelo econômico capitalista neoliberal em um resgate do Atitlán como um espaço sagrado.

Na série *Kuku* (2018), o artista utiliza tijanas tradicionais de barro, fundindo-as com plástico que retirou das margens do Lago: “A jarra [*tinaja*] foi usada pelos meus antepassados para transportar água do Lago. Nas décadas de 40 e 50, o plástico começou a ser introduzido. Tomo como ponto de partida muitas realidades da minha cultura que estão desaparecendo” (Chavajay, 2018, p. 33, tradução nossa).⁸ Já na série *K’ó q’ijj ne t’i’lto’ ja juyu’ t’aq’aaj - Hay días en que las montañas y los volcanes se acercan* (2023), que participou da exposição *Primavera silenciosa* (2023) na Galeria Luciana Brito em São Paulo, Chavajay utilizou aquarela e óleo de motor queimado de embarcações turísticas que poluem o Lago Atitlán.

Em muitas de suas obras outros elementos, como os cayucos (embarcações tradicionais), remos e a indumentária ancestral aparecem. É o caso da vídeo performance *Oq Ximtalí* (2017-2023) que participou da 35ª Bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível* (2023). O título do trabalho é uma expressão na língua *Tz’utujil*, que significa “Eles nos amarraram” ou “Nós estamos amarrados” (Cazali, 2023) — onde cerca de 17 pescadores tentam remar para direções diferentes no Lago Atitlán sem

7 No original: “[...] la ruptura, el pensamiento maya, el pensamiento fronterizo y el pensamiento crítico [...]”

8 No original: “La tinaja fue utilizada por mis ancestros para acarrear agua del Lago. En los años 40 y 50 se empieza a introducir el plástico. Tomó como punto de partida muchas realidades de mi cultura que se desvanecen.”

conseguir sair do lugar. A impotência do gesto repetido exaustivamente traduz uma história de resistência e de luta que não se esgota.

Em *Sik Ch'aooj* (2015), a circularidade também se apresenta no trajeto que Chavajay faz sem um rumo específico no Atitlán. Em seu *cayuco*, o artista leva flores, oferendas e até uma arma, ora trajando vestes camufladas ora vestimentas tradicionais. Uma trajetória que não se encerra e cujo registro em vídeo é inundado pelo azul contínuo da água. Tal travessia cruza o tempo e espaço, assim como na série de mais de dez pinturas a óleo, *Los Desaparecidos*, que será analisada junto com a obra de Galindo a seguir.

MONUMENTO A LAS DESAPARECIDAS E LOS DESAPARECIDOS

Regina José Galindo e Manuel Chavajay pertencem a diferentes gerações de artistas guatemaltecos, abrangendo o período da assinatura dos Acordos de Paz em 1996 e adentrando os anos 2000. Ambos abordam a violência histórica do país, questionando postulados da colonialidade/modernidade que naturaliza a estratificação social, o racismo e o sexismo como formas de controle e extermínio (Maldonado-Torres, 2018).

Monumento a Las Desaparecidas de Galindo e a série *Los Desaparecidos* de Chavajay possuem afinidade temática, voltando-se para a história dos desaparecimentos forçados que integraram táticas do Terrorismo de Estado na Guatemala e outros países da América Latina (FAFG, 2010). A partir da poética e pesquisa de cada um dos artistas, o tema ganha formas e contornos próprios, assumindo temporalidades e materializando a ausência de formas distintas.

A performance *Monumento a Las Desaparecidas* foi realizada durante a exposição *This Might Be A Place For Hummingbirds* (2020), na Galerie im Körnerpark, em Berlin, que focava na produção de arte contemporânea guatemalteca: “[...] em questões relativas aos direitos das mulheres, migração, justiça social, proteção ambiental e nas consequências contínuas da história colonial” (Galerie im Körnerpark, 2020, n. p., tradução nossa).⁹

⁹ No original: “[...] on questions concerning women’s rights, migration, social justice, environmental protection, and the ongoing consequences of colonial history.”





Figura 2 e 3. Regina José Galindo, *Monumento a Las Desaparecidas*, 2020. Vídeo, 9min03s. Fonte: <https://atelier397.com/dizer-nao/> e <https://www.dizernao.com.br/regina-jose-galindo>.

No *Körnerpark*, mulheres cobertas com tecido preto permaneceram de pé enquanto o sol se punha e suas silhuetas aos poucos se misturavam com a escuridão — a quantidade, como em outras obras comentadas, fazia referência a uma estatística de violência: “28 mulheres desaparecem por semana na Guatemala. Quatro todos os dias. Elas são procuradas por suas filhas e filhos, por suas irmãs e irmãos, por seus pais. Onde elas estão?” (Galindo, 2020, n. p., tradução nossa).¹⁰

A artista atualiza o assunto dos desaparecimentos forçados, apontando para o feminicídio e violência sexual ainda latentes no país. A arquitetura do espaço em que a obra foi realizada remete a um Parque Palacial, com o gramado, escadaria e esculturas apontando para uma tradição de herança colonial. As figuras cobertas se erguem imóveis, presenças cuja opacidade se altera conforme o tempo passa e as esvai, espectros sem rosto ou identidade que demandam uma atenção silenciosa, quase cerimonial. Pontos em um mapa da violência, no limite da invisibilidade.

Coexistem na ação o tempo literal do anoitecer e o tempo histórico que, assim como os registros resultantes da performance (fotos e vídeos), ultrapassam barreiras espaciais. Diferentemente de *Mientras, ellos siguen libres* (2007), em *Monumento a Las Desaparecidas* a relação com o espectador não é construída por meio do choque. A abordagem é poética, convidando a uma reflexão permeada pelo luto.

10 No original: “28 women disappear a week in Guatemala. Four every day. They are sought by their daughters and sons, their sisters and brothers, their parents. Where are they?”

A questão da identidade também está presente na série *Los Desaparecidos* de Chavajay, que compôs a exposição individual do artista *Ru Mujaal' ya' - El reflejo nos habla* (2018), no Museo de Arte Moderno Carlos Mérida. Os *cayucos*, oferendas, vestes tradicionais e o Lago Atitlán compõem as mais de dez pinturas de dimensões variáveis que cobriram as paredes da exposição com um horizonte de ausências.



Figura 4. Manuel Chavajay. *Sem título* (série *Los Desaparecidos*), 2017-2018. Óleo sobre tela. Fonte: <https://art-sandculture.google.com/asset/los-desaparecidos-the-disappeared-manuel-chavajay/PgH2uQ4n3s4nWw>.

Diferentemente da videoperformance *Oq Ximitali* (2017-2023), em que os *cayucos* estão amarrados, na série de pinturas eles estão isolados uns dos outros dentro de seus respectivos espaços pictóricos. A repetição do tema em diferentes ângulos ecoa a recorrência dos desaparecimentos forçados; sendo as características de cada barco e os objetos neles armazenados os poucos indícios da identidade dos barqueiros, cujos corpos podem ser vislumbrados apenas por reflexos. A atenção ao detalhe e realismo das texturas entra em contraste com a distorção das formas na água, que beira à abstração. Sobre isso, o artista afirma:



O reflexo fala conosco. Nossos sábios avôs e avós visualizam que nossas vidas são como caminhar em cima “do lago”, temos que tomar cuidado para não nos afogarmos ou que nos afoguem. Começam guerras, lutas por terras, matam por dinheiro, temos que ter em mente que aqui somos apenas passageiros. Respeitemos a nossa mãe terra (Chavajay, 2021, p. 37, tradução nossa).¹¹

A dicotomia entre ausência e presença marcada pela área que separa o barco e a água conecta-se a uma memória coletiva cujas testemunhas atravessam gerações. A realidade nas pinturas é ancorada a elementos que ultrapassam o mundo figurativo e realizam uma travessia que une corpo e natureza.

Espectros, opacidade, reflexos, visões — são estas algumas das formas de materializar e desmaterializar a ausência em *Monumento a Las Desaparecidas* e na série *Los Desaparecidos*. O tecido sobre o corpo das mulheres na performance nega visualmente qualquer demarcador de sexo e gênero — dados que são indicados pela ligação conceitual entre o título, a estatística e o número de figuras na obra. Os barqueiros nas pinturas de Chavajay também permanecem ocultos, com sua identidade discutida no limite da figuração e abstração.

A travessia no Lago conecta a vida e a morte, os objetos tradicionais e o corpo; assim como as figuras cobertas de Galindo ligam diferentes realidades e espaços geográficos. Em ambas as obras, os corpos são privados de algum aspecto de sua existência, deixando para trás índices que se vinculam conceitual e simbolicamente à cultura guatemalteca e ao contexto histórico que permeia a violência dentro da modernidade/colonialidade.

11 No original: “El reflejo nos habla. Nuestros sabios abuelos y abuelas visualizan, que nuestra vida es como caminar encima “del lago”, tenemos que tener cuidado en ahogarnos o que nos ahoguen. Arman guerras, pelean por tierras, matan por dinero, tenemos que tener presente que aquí solo somos pasajeros. Respetemos nuestra madre tierra.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Regina José Galindo e Manuel Chavajay compartilham uma realidade em comum, oriunda do trauma histórico da Guerra Civil na Guatemala, que perpetuou violências sistêmicas por décadas (Cazali, 2017; FAFG, 2010). A população, principalmente a indígena, foi alvo de diversas ações militares e paramilitares que deixaram milhares de mortos e desaparecidos (Casaús Arzú, 2009; FAFG, 2010; García, 2005) que seguem, em sua maioria, sem identificação.

Como discutido, artistas da geração pós-guerra, na década de 1990, partem de uma realidade urbana trágica para revisitar assuntos referentes a tortura, desaparecimentos e genocídio (Cazali, 2008, 2017), como no caso das performances e ações na mostra *Horror Vacui* (2008). A partir dos anos 2000, o movimento artístico nas áreas rurais da Guatemala discute os desdobramentos da expansão neoliberal e aculturação a partir de uma perspectiva decolonial, incorporando etimologias indígenas no processo de fazer e pensar arte (Cazali, 2017; Monterroso, 2015).

A atuação de Galindo em diversos países tece relações entre diferentes índices de violência contra a mulher, gerando camadas múltiplas de significado a partir do corpo. *Monumento a Las Desaparecidas* (2020) é apenas uma de muitas obras da artista que se inserem numa investigação da presença e ausência, com mulheres cobertas de tecido transformando-se em vultos que desafiam o público com um silêncio também presente nas obras de Chavajay.

O artista se apropria dos vestígios do consumo e industrialização, como o plástico e óleo que poluem as margens do Lago Atitlán, e articula-os em contraste com a tradição do povo *Tz'utujil*. Em *Los Desaparecidos* (2017-2018) o espaço pictórico deforma e oculta os corpos daqueles que realizam a travessia pelo Atitlán, deixando vestígios de identidades atravessadas pelo genocídio da população indígena.

Ambos artistas resgatam memórias coletivas e individuais do corpo social (Cazali, 2017), incorporando experiências em trabalhos sensíveis que se opõem à lógica de extermínio perpetuada pela modernidade e a colonização do ser, saber e poder (Maldonado-Torres, 2018). Inseridos nos espaços tradicionais de arte, mas também



atuando para além deles, Galindo e Chavajay demonstram uma potência criativa que se aproxima do que Maldonado-Torres (2018) denomina de *giro estético decolonial*, refletindo criticamente sobre a imposição de modelos sociais que também afetam a arte — materializando a voz daqueles que estão ausentes.

REFERÊNCIAS

CASAÚS ARZÚ, Marta. El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala: una interpretación histórica y una reflexión. **Nuevo mundo mundos nuevos**, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.57067>. Acesso em: 20 nov. 2023.

CAZALI, Rosina. Horror Vacui non plenitudo: Primera muestra de performance, acciones e intervenciones artísticas. In: ESPACIOCE!. **Los Desaparecidos/ Horror Vacui**. Cidade da Guatemala: ESPACIOCE!, 2008, [catálogo]. Disponível em: https://issuu.com/cfceantigua/docs/los_desaparecidos. Acesso em: 20 nov. 2023.

CAZALI, Rosina. Manuel Chavajay. In: BORJA-VILLEL, Manuel, KILOMBA, Grada, LIMA, Diane et. al. (org.) **35ª Bienal de São Paulo: Coreografias do impossível**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>. Acesso em: 20 nov. 2023.

CAZALI, Rosina. Chao, metáfora: performance y violencia en Guatemala. In: CAZALI, Rosina. **Certezas vulnerables: crónicas de los debates artísticos desde Guatemala**. Costa Rica: TEORr/Ética, 2017. Disponível em: https://issuu.com/teoretica/docs/17_pub_eloc3/7. Acesso em: 20 nov. 2023.

CAZALI, Rosina. Ser contemporáneos desde aquí. In: CAZALI, Rosina. **Certezas vulnerables: crónicas de los debates artísticos desde Guatemala**. Costa Rica: TEORr/Ética, 2017. Disponível em: https://issuu.com/teoretica/docs/17_pub_eloc3/7. Acesso em: 20 nov. 2023.

CHAVAJAY, Manuel. RU MUJAAL' YA: Museo de Arte Moderno Carlos Mérida. 2021. In: EXTRA GALERIA. **Portfolio Manuel Chavajay**. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/64e649708756e12a2b1fcb27/t/660ee031f9ca8277646ae8cf/1712250935188/Portafolio_Manuel+Chavajay_2024_compressed.pdf. Acesso em: 30 de jul. 2024.

CLAVO, María Iñigo. Traces, Signs, and Symptoms of the Untranslatable. **E-flux Journal**, 2020, n. 108. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/108/325859/traces-signs-and-symptoms-of-the-untranslatable/>. Acesso em: 30 de jul. 2024.



DIZER NÃO. Regina José Galindo - Monumento a las desaparecidas. Youtube. 18 de setembro de 2021. 09min03seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OyHmUTqpFKE&t=540s>. Acesso em: 30 de jul. 2024.

FAFG. Contexto de la Desaparición Forzada. In: Fundación de Antrología Forense de Guatemala (FAFG). **Propuesta de Investigación del Destino Final de Víctimas de Desaparición Forzada en Guatemala**. Cidade da Guatemala: Punto Creativo, 2010. Disponível em: <https://fafg.org/publicaciones/propuesta-de-investigacion-del-destino-final-de-victimas-de-desaparicion-forzada-en-guatemala/>. Acesso em: 05 nov. 2023.

FAFG. La Desaparición Forzada. In: Fundación de Antrología Forense de Guatemala (FAFG). **Propuesta de investigación del destino final de víctimas de desaparición forzada en Guatemala**. Cidade da Guatemala: Punto Creativo, 2010. Disponível em: <https://fafg.org/publicaciones/propuesta-de-investigacion-del-destino-final-de-victimas-de-desaparicion-forzada-en-guatemala/>. Acesso em: 05 nov. 2023.

FAFG. **Searching for the Disappeared**. 2023. Disponível em: <https://fafg.org/en/our-work/searching-for-the-disappeared/>. Acesso em: 05 nov. 2023.

FIENGO, Sergio Villena. Intervenciones intempestivas en Centroamérica. El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo. **Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo**, v. 3, n. 1, p. 172-197, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1344/regac2015.1.07>. Acesso: 30 de jul. 2024.

FLOREZ, Mercedes. Carta de presentación. In: ESPACIOCE!. **Los Desaparecidos/ Horror Vacui Guatemala**. Cidade da Guatemala, 2008. Disponível em: https://issuu.com/cfcoantigua/docs/los_desaparecidos. Acesso em: 30 de jul. 2024.

GARCÍA, Prudencio. **El genocidio en Guatemala**: a la luz de la sociología militar. [s.l.]: SEPHA, 2005. Disponível em: <https://www.derechoshumanos.net/genocidioguatemala/libro-cap2-violaciones-derechos-humanos.htm#2-3-Causa-esencial-excesos-Modelo-degradante-formacion-militar>. Acesso em: 20 nov. 2023.

GALERIE IM KÖRNERPARK. **This Might Be A Place For Hummingbirds**. 2020. Disponível em: <https://galerie-im-koernerpark.de/en/exhibitions/this-might-be-a-place-for-hummingbirds>. Acesso em: 05 nov. 2023.

GALINDO, Regina José. Regina José Galindo - Monument To The Missing Women. In: GALERIE IM KÖRNERPARK. **This Might Be A Place For Hummingbirds**. 2020. Disponível em: <https://galerie-im-koernerpark.de/en/events/regina-jose-galindo-monument-to-the-missing-women>. Acesso em: 05 nov. 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson; Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: COSTA, Joaze Bernardino; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. São Paulo: Autêntica, 2018, [e-book]. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 03 nov. 2023.

MONTERROSO, Sandra. Del arte político a la opción Decolonial en el arte contemporáneo Guatemalteco. **Iberoamérica Social**: revista-red de estudios sociales, n. 5, v. 3, p. 127-135, 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/499232>. Acesso em: 30 de jul. 2024.

NORTH DAKOTA MUSEUM OF ART. **The Disappeared**. 2005. Disponível em: <https://ndmoa.com/2005/03/the-disappeared/>. Acesso em: 30 de jul. 2024.

PUAC-COYOY, Diego Ventura. Artistas mayas, su arte y las relaciones con occidente. In: FUNDACIÓN HEINRICH BÖLL. **Discriminaciones**: Pueblos Indígenas. El Salvador: Talleres Gráficos UCA. 2019. Disponível em: <https://sv.boell.org/es/product-series/discriminaciones>. Acesso em: 30 de jul. 2024.

REGINA JOSÉ GALINDO. **Obras**. 2023. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/>. Acesso 04 ago. 2024.



Julia Nogueira é artista visual e mestranda em Artes Visuais no PPG da Unicamp. Bacharela em Artes Visuais pela UNESP (2018-2022) e Tecnóloga em Design Gráfico pela UNIP (2015-2016).

Email: julianogueira9@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4456-3207>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3547751139446081>

Artigo recebido em 07.08.2024 e aceito em 21.10.2024.

SOB A DRAGFICAÇÃO: NARRATIVAS DISSIDENTES E SUBVERSÕES ESTÉTICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sandro Ka

Elis Rockenbach

Resumo: Este artigo explora a *dragficação* como operador analítico e problemática na arte contemporânea, utilizando características da arte *drag* para examinar outros fenômenos culturais, através das obras de Rafa Bqueer, David Rosado e Anu Pöder. Parte de uma revisão narrativa que conectada a análises das obras, evidencia zonas de tensão e fronteiras, através das corporeidades, visualidades e discursos, que refletem críticas a padrões, valores e convenções sociais, ligadas ao gênero, cultura e território.

Palavras-chave: Artes Visuais. Arte contemporânea. Gênero. *Dragficação*. Fronteiras.

UNDER DRAGFICATION: DISSIDENT NARRATIVES AND AESTHETIC SUBVERSIONS IN CONTEMPORARY ART

Abstract: This article explores *dragfication* as an analytical operator and problematic in the contemporary arts using characteristics of drag art to examine other cultural phenomena, through the artworks of Rafa Bqueer, David Rosado and Anu Pöder. Starting from a narrative review that's connected to analysis of the works, highlights zones of tension and borders, through corporeality, visualities and discourses, which reflect criticism of values and social conventions, linked to gender, culture and territory.

Keywords: Visual arts. Contemporary art. Gender. *Dragfication*. Borders.

INTRODUÇÃO

Dragficar: tornar algo *drag*; sentido/ato de transformar, transfigurar, potencializar; fazer, desfazer; despersonificar, coletivizar; corpo qualquer, todo corpo, corpo todo. Na língua portuguesa, o sufixo *ar* indica ação, estado ou processo. Refere-se a tornar-se algo, vir a ser. Na perspectiva do fenômeno *drag*, *dragficar* implica em tornar algo *drag*, seja *uma coisa* ou *uma pessoa*. Tornar-se *drag* reflete uma condição de provisoriedade, impermanência. Ou seja, tornar-se um *não ser* — tanto como substantivo quanto como verbo. Mas esse *não ser* não se refere a uma abjeção ou desumanização, mas à condição de não se restringir, se limitar. O verbete inventado *dragficar* é aqui apresentado como ação e estado de transformação.

Partimos desse exercício criativo para refletir sobre como o fenômeno da *dragficação* se manifesta nas poéticas artísticas e de que forma ele desafia e subverte normas e convenções estéticas e sociais relacionadas ao gênero, à cultura e ao território, como se encaminha para as fronteiras. Nesse sentido, buscamos identificar a presença de características visuais e discursivas manifestas nas obras de artistas contemporâneos que indicam a *dragficação* como um processo poético de tensionamento e transformação de materialidades e linguagens, de inscrição de outras narrativas e subversões acerca da produção em arte. Assim, este texto tem como objetivo compreender como esse fenômeno se presentifica nas obras *The Lickers* (2007), de Anu Pöder, *Língua de Exu* (2022), de Rafa Bqueer, e *The Kiss* (2023), de David Rosado, evidenciando características como exageros, contradições, não-dicotomias, ironias e trânsitos e, assim, visa elaborar formulações sobre como a *dragficação* pode se potencializar como uma problemática na arte contemporânea.

A escolha das obras parte de um mapeamento de artistas aliado a uma revisão bibliográfica baseada centralmente em Louro (2004). Como operador analítico, desenvolvemos uma metodologia de análise de obra que foca em uma abordagem que convida ao encontro e não se restringe a um modo de interpretação, de forma a reconhecer suas ambiguidades, contradições e potencialidades como zonas fronteiriças de tensão. Assim, a investigação toma como objeto obras que compartilham de elementos associados ao universo da arte *drag*, prática artística produzida por artis-



tas transformistas, *drags*¹, *performers* e afins, e que vão além desse lugar, propondo questões à arte contemporânea.

No texto *Viajantes pós-modernos*, Louro (2004) reflete sobre a figura de uma *drag queen* para além da artista performática conhecida pela atuação na noite e nos palcos. A autora vê naquela persona um transbordamento de questões que não se assentam, como uma figura *revolucionária*:

De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e de estar? A quem imita? Que princípios ou normas “cita” e repete? Onde os aprendeu? A drag escancara a construtividade dos gêneros (Louro, 2004, p. 20-21).

A leitura de Louro acerca dessa figura dá início ao interesse investigativo pela *dragficação*, noção apoiada na compreensão do fenômeno *drag* e na arte *drag* como uma manifestação cultural. Associada à cultura LGBTQIA+, a arte *drag* é uma modalidade artística que atravessa campos e linguagens, evidenciando dicotomias, trânsitos, fronteiras e performances das identidades e do gênero; que põe em xeque lugares pré-estabelecidos, normativos e limitados. Embora as raízes da performance *drag* se relacionem ao território de gênero e da sexualidade como uma arte associada a noções identitárias, o transbordamento do fenômeno *drag* não fica restrito exclusivamente a esse lugar, estendendo suas características por variadas obras que operam transgressões.

Embora secular por ter sua base no Teatro, na contemporaneidade, a arte *drag* manifesta-se em distintos meios e plataformas, das artes às mídias. Como visualidade e conceito, elabora-se a partir da montagem de elementos de variados contextos, linguagens e significados, articulados a partir do e no corpo de artistas/personas. Põe em evidência a performance das identidades e das sexualidades, operacionaliza alteridades e produz modos de existência que desafiam narrativas hegemônicas, fixas e estáveis. Assim, incorporando

¹ Na diversidade de práticas da arte *drag*, existem categorias além da *drag queen*, como *drag queer*, *drag cuir*, *drag king*, *drag monster*, entre outras variações e outras que ainda estão por existir.

as tensões entre subversão e captura que são observadas por Butler (2003), acerca da *performatividade*² e como tais práticas de *si* quando não determinadas pelo binarismo sexo-gênero são dissidentes e provocam estéticas subversivas, a performance *drag* caminha rumo às fronteiras, permitindo trânsitos e contradições, como produtos das vivências e condição de existência.

No fenômeno *drag* operam-se modos de existência que, como personas, assumem outros corpos, outras formas e outras vidas. Por meio de um espectro vasto de manifestações, produzem estranhamentos e escancaram rupturas e afirmações de uma identidade difusa e fragmentada na contemporaneidade (Hall, 2006). Ao observarmos como a existência *drag* se inscreve na realidade a partir de frestas e margens, vislumbramos potencialidades discursivas em determinadas poéticas dissidentes que não se *encaixam*, mas questionam – e corrompem – o *imaculado* mundo da arte. Assim, analisamos obras de artistas visuais sob a lente da *dragficação*. Tratam-se de poéticas que evidenciam a mixagem de elementos que irrompem-se em formas performativas, discursivas e visuais. Vislumbramos, deste modo, a *dragficação* como um conceito operatório³ presente na produção artística contemporânea. Pensar e nomear esses processos por meio da lógica *drag* possibilita a compreensão sobre sua potencialidade como elemento pedagógico subversivo: uma chave de leitura e, também, uma problemática para refletir sobre a arte contemporânea.

2 Gênero não é uma propriedade inerente, uma essência, como um conceito ontológico no campo da filosofia, mas sim, um evento incorporado. Desta forma, esses atos adquirem seu significado em um mundo social, como proposto por Butler (2003). Assim, a performance aqui descrita é feita de maneira deliberada, consciente. Se relaciona com o conceito de performatividade de autore, pois se encontra nas zonas que tensionam o gênero, entendido como o resultado estrutural e estruturante de constante repetição de normas sociais e culturais. Nos interessa a subversão, na compreensão de como o sujeito é composto pela performatividade e, ao exercer algumas performances – um *jeito drag* – acaba por visitar as fronteiras onde se dá sua construção e questioná-las.

3 O conceito operatório se refere ao processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e mobiliza, também, as diferentes dimensões que ela assume no decorrer do tempo, influenciando (ou não) a produção subsequente, tornando-se, em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência (Rey, 2002).



PERFORMANCE DRAG E ARTE CONTEMPORÂNEA

A arte *drag* se apresenta como um *território dramático*, onde formas teatrais como o *clown*, o bufão ou as personagens da *commedia dell'arte* põem em discussão performances de gênero e papéis sociais (Amanajás, 2014). Refere-se a uma expressão artística que, embora não amarrada à identidade de gênero ou orientação sexual dos/das artistas, está fortemente ligada ao campo das sexualidades dissidentes, sobretudo nos dias de hoje.

Em termos históricos, a arte *drag* vem garantindo seu lugar como um gênero performático para além da cena teatral. Na atualidade, sua presença não se restringe à exclusividade do gueto, como clubes, saunas ou casas de espetáculos voltados ao público LGBTQIA+. O fenômeno transbordou para programas de TV e *charts* musicais. Na música, no cinema e nos *games*, a presença *drag* se afirma constantemente. A cantora brasileira *drag* Pablllo Vittar já conquistou o seu lugar de destaque junto ao *mainstream*. Sua produção musical contabiliza recordes de audiência e é a artista *drag* com a maior quantidade de acessos no *Spotify*. Um dos *reality shows* de maior audiência e franquias mundiais é o programa *RuPaul's Drag Race*, comandado pela estadunidense RuPaul, exibido na TV aberta e difundido via canais de *streaming*, com milhares de seguidores nas redes sociais. Entretanto, o fenômeno *drag* ocupa, mas também é capturado; vira produto e também pode ser de consumo rápido: *drag* também é um produto contemporâneo.

Desde os anos 1960, o contexto da criação nas Artes Visuais tem expandido-se a uma pluralidade de linguagens, práticas, materialidades e discursos, com parâmetros e formas de operacionalização singulares, jamais imaginadas. Essas mudanças estabeleceram o terreno para a construção do que entendemos como arte contemporânea. Com o desenvolvimento e acesso a novas mídias e tecnologias, bem como as influências da indústria cultural e da cultura de massa no cotidiano das pessoas, a arte contemporânea abriu-se a uma gama diversa de obras que extrapolaram linguagens e suportes artísticos tradicionais sem, no entanto, renunciar a eles (Archer, 2012; Danto, 2006). Junto a isso, a nova condição mexe com verdades e estruturas consolidadas e tudo passa a ser colocado em xeque: narrativas e territórios são colocados em dis-

puta. Numa aproximação cada vez maior entre arte e vida, se acentua a presença das coisas do mundo como elementos possíveis da arte, evidenciando uma disponibilidade multifacetada de recursos disponíveis à criação artística (Bourriaud, 2009). Não obstante, as Artes Visuais não se limitam mais a museus ou galerias. O campo artístico extrapolou seu *locus* de instauração para outros lugares, como o espaço público e o mundo virtual, bem como assumiu a forma de uma rede discursiva para além das questões plásticas e formais.

Essa virada também evidenciou momentos de escuta e voz a grupos sociais historicamente marginalizados. Lembremos da revolução sexual, da pílula anticoncepcional, dos feminismos e do surgimento do movimento LGBTQIA+: revoluções que começaram pequenas no estopim dos anos 1960, mas que mostraram-se barulhentas o suficiente para provocar mudanças estruturais e que vem, desde então, visibilizando vivências e experiências culturais diversas como formas de se ser e estar no mundo – embora, até hoje, estejam em disputa.

OUTRAS NARRATIVAS

Essas outras presenças, de corpos e ideias até então apartadas do mundo da arte ou mantidas em seus bastidores, se valem dos mais diversos meios e veículos artísticos para ecoar sua busca por mudanças estruturais. Em termos políticos, a produção artística contemporânea também propõe o estabelecimento de outras narrativas, provocando revisões de discursos hegemônicos e excludentes, questionando formas de inscrição na História da Arte. Numa perspectiva decolonial, afirma outras visualidades e percursos artísticos para além do referencial ocidental, masculino, branco e cisgênero que definiu culturalmente os parâmetros do que entendemos como *História da arte universal* (Paiva, 2022). Propõe, assim, revisões e reconhecimento da produção de sujeitos apagados nesse processo, como artistas mulheres, LGBTQIA+, pretos, pretas, indígenas e latino-americanos.

Neste contexto, pensamos a *dragificação* como uma problemática manifesta na arte contemporânea, seja em relação às temáticas, modos operativos ou elementos imagéticos e discursivos de suas obras que se associam ao universo *drag*. A arte *drag*, assim como a arte contem-



porânea, situa-se na sutileza da liminaridade entre vida e arte, no entre modalidades artísticas; na apropriação e transformação de materiais e conceitos e nas quebras de protocolos e rompimento de limites de toda ordem. Pensar nessas características nos leva a refletir sobre uma rasura que se estabelece, um modo de inscrição de outras narrativas sobre os já escritos discursos hegemônicos no campo intelectual e cultural. O fenômeno *dragficação* é aqui proposto como uma zona produtora de infinitas possibilidades, uma zona de tensão, assim como a arte.

ZONAS DE TENSÃO

Lá vem a *drag* novamente, perambulando por um território inabitável. Confundindo e tumultuando, sua figura indica que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com uma mistura “[...] propositalmente ambígua [...]”. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação [...]” (Louro, 2004, p. 20-21).

As palavras de Louro (2004) nos fazem refletir sobre a proliferação que marca, também, os suportes, mídias e lugares de instauração nos quais o fenômeno *drag* transborda. Manifesta-se em distintos territórios, das margens às zonas privilegiadas, sul a norte, das periferias aos grandes centros e seus consequentes processos de homogeneização e padronização que, historicamente, incorrem em apagamentos, devastações e preconceitos.

Nesta investigação, a *dragficação* é proposta como problemática e como dispositivo conceitual. Como provocação, essas ideias partem do aparato visual *drag* como elemento disparador mas se estabelecem, sobretudo, nas relações dialógicas que ela estabelece. Destacamos isso, pois até mesmo obras que não partem de uma referência direta ou consciente sobre os aspectos estéticos e materiais da cultura *drag* podem ser exemplos deste fenômeno. Nesse sentido, tomamos como objeto de análise obras de artistas, a fim de investigar de que forma operam com e a partir de elementos associados à arte *drag*, como aspectos de transformação. Esses elementos resultam em transitoriedades que configuram-se como abordagens e subversões estéticas, discursivas e políticas no campo da arte.

Para nos aproximarmos e sensibilizarmos às facetas em que o fenômeno da *dragficação* se manifesta, o observaremos por meio de uma *lente drag*. Experimento poético, a *lente drag* é proposta como um modo de olhar singularidades manifestas nas obras, o que de estrutural pode ser notado no micro e, por consequência, como este se conecta com o macro. É ávida por rachaduras. Assim, propomos uma forma de aguçar o olhar para as características desse fenômeno, uma busca para ver de perto as entranhas das obras, seus vestígios e enunciados. Por meio dessa lente, enfocamos as *fronteiras* como um dos indicadores da *dragficação*, o que nos ajuda a pensar nas obras que serão analisadas a seguir.

Conforme Louro (2004), fronteiras podem ser pensadas como zonas de encontro desestabilizadoras de certezas. O que nos leva a refletir sobre sua ocorrência nas obras e focar no que essas zonas operam conceitualmente e produzem de sentido. Nelas, a performance ganha corpo e se lança para além da binariedade dos gêneros, incorporando elementos e materialidades dos mais distintos universos e significados culturais. Consequentemente, produz outras epistemes. Esse estrato corpóreo, cheio de vestígios e presença e, ao mesmo tempo, evocador de futuros, exalta a potência das zonas de tensão. A *dragficação* está naquilo que é/pode ser um corpo, nas suas metonímias e metáforas, nas materialidades e nos lugares que ocupam ou que reivindicam. Trata-se de poéticas que expressam aspectos de transitoriedade, justaposição, mistura, contraste, exagero, não-dicotomia e efemeridade, bem como dramaticidade, ironia e humor. Desta forma, apresentamos produções recentes de Rafa Bqueer, David Rosado e Anu Pöder sob nossa *lente drag* que, com sua aptidão multifocal, permite um olhar para suas zonas de tensão e, sobretudo, para sua potencialidade *drag*.

Rafa Bqueer (Belém, 1992), bixa preta não binária, *drag queen* e ativista LGBTQIA+, é pesquisadora em artes, com foco em práticas performáticas, e uma das fundadoras do coletivo Themonias. Suas investigações abrangem questões como arte política, gênero, sexualidade, afrofuturismo, decolonialidade e interseccionalidades. A obra *Língua de Exu* (2022) se constitui por materialidades marcantes, de múltiplas texturas e cores, construída com diversos



adereços de visualidade extravagante, nos limiares do *kitsch*⁴ e do *camp*⁵ (Figura 1).

Na composição, fios de contas de Exu, nas cores preto e vermelho, se mistam a lantejoulas, miçangas, *strass* e paetês – matérias habituais na construção da *montação drag*. A obra traz um corpo, um jogo metonímico que leva à sinestesia; um olhar tátil. Na mistura do sagrado e do cotidiano, traz uma presença. Esse objeto-corpo fragmentado e rijo – a língua – projeta-se para fora do quadro. Nela, contrasta a textura roxa felpuda da base com as pedrarias cor-de-rosa e vermelhas cintilantes que escorrem, extravagantes e sensuais. A língua é performática.

A citação de Exu no título da obra também leva a uma especificidade que resguarda uma singularidade expressa, afinal, ele é o orixá dos contrários, relacionando-se com as disrupções e desafios ao poder. Assim, pensemos: essa língua fala de onde? Ao se projetar para fora de sua base, que flechas ela lança no tempo? O ditado iorubá nos ensina que “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”, ditado esse, compartilhado nos terreiros e nos saberes orais, levando à outra lógica do discurso. Através da aproximação desse ditado e da obra, refletimos sobre a disputa histórica que está em jogo no cenário contemporâneo. Ou seja, põe-se em xeque como hoje jogamos flechas narrativas que nos permitem acessar o passado e inscrever as vozes históricas que foram apagadas e intencionalmente excluídas ao longo das narrativas ditas oficiais. Assim, questiona-se quais traços são evidenciados, o que será repetido e o que será deformado, encontrando outras formas ou outras possibilidades.

4 *Kitsch* refere-se a um fenômeno estético caracterizado pela *falta de estilo* ou pelo *mau gosto*, originado na Europa do século XIX. Nesse cenário, a noção foi utilizada como modo de distinção entre a alta cultura erudita e a cultura de massa, categorizando determinados objetos como inferiores, ou mesmo como anti-arte. Todavia, seus princípios enfatizam o conforto, a harmonia e a acessibilidade aparentemente fáceis, produzindo relações afetivas entre objetos e públicos (Moles, 2012).

5 Segundo Sontag (2020), *camp* refere-se a uma certa sensibilidade estética marcada pelo apreço ao exagero, ao artifício e à estilização de forma consciente e irônica, que opera-se em objetos e eventos, artísticos ou não. É uma maneira de apreciar o *não natural* e o *extravagante*, como posicionamento estético.



Figura 1. Rafael Bqueer, *Língua de Exu*, 2022. Pelúcia, canutilho, strass, paetê, lantejoulas, miçangas, EVA, 30 x 30 cm. Fonte: C.galeria, 2024.

A obra de Bqueer nos coloca, também, questões sobre o seu lugar de partida, seu território de projeção. A religiosidade perseguida e a materialidade exageradamente cotidiana, afirmam lugares periféricos e populares que, por sua vez, reforçam o exagero como estética e discurso na visualidade *drag*. A vida da artista constrói-se na região norte do Brasil, marcada pelas vivências, tecnologias e estratégias de enfrentamento do sul global. Como resposta, a obra se coloca como posição, como “estrato



marginal da margem” (Leal, 2021), num movimento de aliança às margens e entre as margens, numa produção de outros saberes, um jeito *drag* de visitar as fronteiras e tensioná-las, demarcando-as como direção.

Objetos-partes-corpos são a base da obra *Kiss* (2023), de David Rosado (Évora, 1976), em suas metonímias e metáforas, expressas em materialidades marcantes que evidenciam traços da *dragificação* indo além dos aspectos da montagem esperada pela figura da *drag queen*. Aqui, o fenômeno *drag* está nas partes que a compõem, mas que se articulam de modos inesperados: nessa obra, o artista articula objetos em justaposição, trazendo uma *assemblage* de perucas sintéticas e olhos de plástico que se mesclam, compondo figuras disformes, cartunescas e antropomórficas. Por meio do processo de montagem, as figuras associam-se ao lugar da comicidade (Figura 2). A provocação reside na sátira, na ironia: um jeito *drag* de rir de si mesmo.



Figura 2. David Rosado. *Kiss*, 2023. Técnica mista, 133 x 72 x 24 cm. Fonte: Artfacts, 2024.

Na obra de Rosado, ao recorrer a elementos da indústria cultural (*drag*-peruca, *cômico-olho cartoon*), o artista vale-se da reprodução dessas imagens e materialidade que já estão estabelecidas no imaginário comum em relação ao mundo *drag* e, por conseguinte, à *dragificação*.

Encontramos no trabalho da escultora Anu Põder (Estônia, 1947–2013) *deestruturação/construção* sendo utilizada como conceito operatório, aos moldes do que podemos pensar sobre a relação *montagem/desmontagem*. O corpo tem centralidade e atua fortemente no processo de significação da obra, disparando soluções plásticas consonantes aos tensionamentos aspirados pela artista. Na produção de Põder, revelam-se corpos abertos, desmontados, recortados – acentuando suas partes, em construção. A instalação *Lickers* (2007), composta por duas *cabeças* monstruosas, enfatiza a língua, vívida e provocadora, em projeção, enquanto o resto da estrutura corporal se mostra esfacelando-se em uma composição precária e de aparência frágil, com uma presença provocadora (Figura 3) e, ao mesmo tempo, efêmera: montável e desmontável.



Figura 3. Anu Põder. *Lickers* (*Limpsijad*), 2007. Rede metálica, papel alumínio (papel metálico) e tecido, 150 x 40 x 50 cm; 40 x 50 x 60 cm. Fonte: Museu Susch, 2024.



Na obra, a artista explora a potencialidade do papel do alumínio e da rede metálica, utilizados como substitutos das estruturas do corpo. O resultado evoca certa sensualidade e erotismo e, ao mesmo tempo, violência: corpos frágeis, torcidos, desconstruídos, faltantes. As esculturas habitam este limiar fluido entre a afirmação da corporeidade e o desconforto, vitalidade e precariedade no mesmo lugar. Desumanos, esses corpos em fragmentos sugerem existências precárias e incômodas, como a figura *drag* por vezes se estabelece, causando desconforto e estranhamento.

As obras analisadas estabelecem-se a partir da mistura e processamentos de materiais, temas e sentidos, num movimento que engloba a diversidade dos campos que permeia: materialmente, metodologicamente e operacionalmente. Em sua visualidade, apresentam-se incômodas, provocadoras e dissonantes. Por meio de figuras e objetos que se fundem, ora antropomórficos, ora zoomórficos, ora ciborgues, instauram resultados plásticos que, ora evidenciam anatomias, ora evidenciam suas ausências, reforçando a presença pela ausência que se configura corpos outros: corpo-língua, persona-peruca, corpo-coletivo, corpo-precário. É como se o lugar estabelecido pelo estranhamento que se abre provocativo também trouxesse outros corpos e vidas: como uma ferramenta de resistência e questionamento dos padrões normativos. À medida que constroem e produzem sentidos, as obras reforçam zonas de transformação, seja de seus criadores ou da materialidade que carregam, os sentidos dos objetos se deslocam, se *montam*, são transformados no encontro entre si. O convite está feito, os sentidos são abertos e se transformam a partir do encontro com o público, lançando incansavelmente perguntas que passam pelos corpos, pelas convenções e pelos lugares. Afinal, o que pode um corpo? Como se constrói e se monta este corpo?

Corpos estranhos na galeria e no museu, performáticos em sua essência, provocam incômodos nas instituições e sistemas que os acolhem e validam. São formas e visualidades fronteiriças que assumem a posição entre identidades e materialidades. Entre as perguntas e as respostas. Estabelecem-se, assim, em zonas de tensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das produções de Bqueer, Rosado e Pöder, observamos poéticas que expressam características associadas ao fazer *drag* e que propõem-se além dele, estabelecendo seu lugar na produção artística atual. Sobreretudo, a ideia de fronteira, nessas obras, se mostra como um dos marcadores centrais da *dragficação*.

Ao pensarmos na relação entre arte contemporânea e *dragficação*, compreendemos que tais características se manifestam também em processos de transformação. Isso implica em um vir a ser de suas práticas e seus agentes. Também se colocam nas rachaduras. Essas relações nos levam de volta às zonas de tensão que se presentificam através das corporeidades, visualidades e discurso, e se constituem enquanto uma abordagem. Tais obras refletem críticas a padrões, valores e convenções sociais relacionadas ao gênero, cultura e território.

O *dragficar* tem um enorme potencial de desmonte do estatuto a-histórico vigente (gênero, binarismos, normatividade etc.), pois, em sua essência *desordeira* e em construção, ressalta a percepção como se dá o processo contínuo de se fazer, de construir seu corpo, seu gestual e seu discurso, em contraposição a episteme hegemônica naturalizada, estrutural e estruturante. O que essas narrativas dissidentes ousam ensaiar, como proposições artísticas, repercute não apenas em suas próprias vidas, mas na vida de seus contemporâneos. Modificam as fronteiras.

Nesse sentido, a *dragficação* é proposta como um fenômeno que atravessa a produção artística contemporânea. Nos aproximamos dessa investigação para experimentá-la *ontoepistêmica y afetivamente*, como uma forma mais sensível e apta de nos aproximarmos de poéticas artísticas que explorem práticas de si em narrativas dissidentes. Como essas obras e suas resoluções se desenvolvem material e discursivamente, como subvertem estéticas? Pelas características de transformação e pela ênfase nas fronteiras, como zonas de tensionamento. Esse é o desejo: da produção de um conhecimento-vivência, um conhecimento afetivo, uma forma de desconstrução dos parâmetros estabelecidos e de afirmação de outras narrativas dissidentes e subversivas disparadas pelas *drags*.



REFERÊNCIAS

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, n. 16, set-dez/2014. Disponível em: <https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/306>. Acesso em: 20 jun. 2024.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARTFACTS. **Site**. Disponível em: <https://artfacts.net/artwork/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

C.GALERIA. **Site**. Disponível em: <https://cgaleria.com/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEAL, Abigail Campos. **ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. São Paulo: GLAC edições, 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MOLES, Abraham. **O kitsch**: a arte da felicidade. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MUSEU SUSCH. **Site**. Disponível em: <https://www.muzeumsusch.ch/en/1795/Anu-Poder-Space-for-my-body/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

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

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.



Sandro Ka (Porto Alegre/RS, 1981) é artista visual, professor e pesquisador na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Doutor em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Desde 2003, participa de mostras individuais e coletivas, no Brasil e no exterior, desenvolvendo projetos nas linguagens de desenho, objeto e instalação. Em âmbito de pesquisa, possui interesse nas relações entre Artes Visuais e Profissionalização em Arte, bem como nas articulações entre Arte, Política e Sexualidade. Vive e trabalha em Belo Horizonte/MG.
Email: ka.sandro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6570-4442>
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3819114776376601>

Elis Rockenbach (Cuiabá/MT, 2001) é artista visual, graduando em Artes Visuais, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG). Sua produção artística enfoca em gestualidades de afetos e seus contextos políticos e históricos, sobretudo com um recorte de memória LGBTQIAPN+. Atua como bolsista no projeto de iniciação científica *A dragificação como fenômeno cultural e problemática na produção artística contemporânea* (EBA/UFMG). Vive e trabalha em Belo Horizonte/MG.
Email: elisrockenbach1234@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6471-589X>
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2175086900224132>

Artigo recebido em 08.08.2024 e aceito em 28.09.2024.

CONCEITO-DADO: OS ONDES E SUAS POSSIBILIDADES¹

Fernanda Fedrizzi

Resumo: *Conceito-dado* é um múltiplo que facilita a compreensão dos conceitos de lugar, espaço, local, território e sítio explorando a aleatoriedade. Apresentado como um dado planificado impresso em papel para ser recortado e montado, brinca com conceitos de modo que o onde se torna categorizável na ação de jogar com palavras. Com foco no lugar, o texto apresenta os conceitos trazidos no dado em diálogo com reflexões teóricas e trabalhos de artistas como Georges Perec, Hélio Ferverza e Peter Downsbrough.

Palavras-chave: Conceito-dado. Conceito. Múltiplo. Jogo. Lugar.

CONCEPT-DIE: THE WHERE'S AND THEIR POSSIBILITIES

Abstract: *Concept-die* is a multiple that facilitates the understanding of the concepts of place, space, locale, territory and site by exploring chance. Presented as a flat die printed on paper to be cut out and assembled, it plays with concepts in such a way that the where becomes categorizable in the action of playing with words. Focusing on place, the text presents the concepts brought up in the die in dialogue with theoretical reflections and works by artists such as Georges Perec, Hélio Ferverza and Peter Downsbrough.

Keywords: Concept-die. Concept. Multiple. Play. Place.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Que diferentes sentidos podem ser aplicados aos conceitos? O que muda ao escolhermos palavras para designar *ondes*? Por que categorizar um *onde* é tão importante? *Conceito-dado* (Figura 1) é uma proposta que tenta facilitar a compreensão dos conceitos de lugar, espaço, local, território e sítio explorando a aleatoriedade com que as palavras são utilizadas no cotidiano.

Neste artigo, reflito sobre os conceitos explorados em *Conceito-dado*, um múltiplo apresentado como um dado planificado, impresso em papel, que deve ser recortado e montado, através de um percurso por seus sentidos e trabalhos de artistas que pensam sobre temáticas em comum com o trabalho. *Conceito-dado* brinca com conceitos de forma que o *onde* se torna categorizável na ação de jogar com as palavras que, diferentemente de seu significado formal, são empregadas de modo livre das amarras conceituais. Para tanto, sugiro que nesta leitura seja observado que o propósito do trabalho, compreendido por um impresso-jogo, é diferente do propósito do texto contido neste artigo, que busca apresentar algumas das definições presentes na proposta artística.

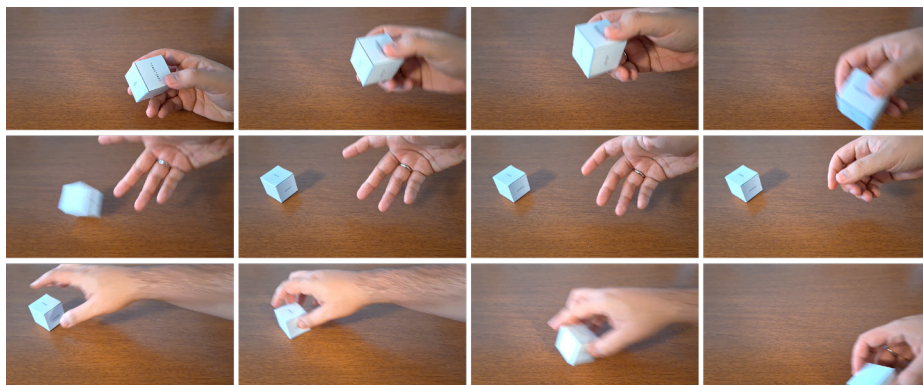


Figura 1. Fernanda Fedrizzi. *Conceito-dado*, 2023. Impressão digital sobre papel sulfite 180g/m², dobrado e colado com fita dupla-face transparente, múltiplo. Fonte: Acervo da artista.

Johan Huizinga (2000) define um jogo como uma atividade ocorrida dentro de um determinado período, com regras dadas e seguidas, que se basta em sua própria ação. *Conceito-dado* é um jogo que traz em seu título um brincar com as palavras: é um dado, peça com seis lados



iguais que apresentam informações como pontos, números ou palavras; dá um conceito, uma definição, algo que já está estabelecido; e é uma informação que descreve e qualifica algo em um tempo específico. O trabalho é composto por uma folha branca, sulfite 180g/m², formato A4 (29,7 x 21 cm), onde há a planificação do dado, o objetivo do trabalho e algumas instruções de uso, além dos dados de autoria. Não há um número de cópias previsto, o trabalho é impresso sob demanda. O plano de fundo da página é formado por diversos cubos tridimensionais vazados e sobrepostos, alguns com uma face evidenciada em tom de cinza claro. Há também o desenho de um dado em preto, com interrogações, que dá certo caráter lúdico ao trabalho. O dado montado (Figura 2) possui formato 4 x 4 x 4 cm, de cor cinza, muito próxima ao branco, com as palavras centralizadas em cada uma das faces.

O *conceito-dado* auxilia o entendimento dos conceitos de lugar, espaço, local, território e sítio para além das referências filosóficas e geográficas. Ele indica qual a classificação de onde você está e, assim, a dúvida sobre qual palavra usar para designar um lugar-espaço-local-território-sítio passa a não ser mais um problema. O *conceito-dado* é uma forma lúdica de criticar a arbitrariedade com que usamos as palavras no cotidiano (Fedrizzi, 2023).

Na folha que carrega o trabalho também há instruções de montagem e de uso:

1. Recorte a figura seguindo as linhas sólidas.
2. Dobre a figura seguindo as linhas tracejadas.
3. Monte o dado com fita adesiva ou cola
4. Não sabe a classificação de onde você está? Jogue o dado e descubra!
5. Anote o que foi descoberto.
6. Repita os passos 4 e 5 sempre que estiver na dúvida (Fedrizzi, 2023).



Figura 2. Fernanda Fedrizzi. *Conceito-dado*, 2023. Impressão digital sobre papel sulfite 180g/m², dobrado e colado com fita dupla-face transparente, múltiplo. Fonte: Acervo da artista.

O dado foi lançado pela primeira vez no edifício da sede histórica do Instituto de Artes (IA) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Sua classificação foi *sítio*. As palavras, como escreve Sandra Pesavento (2001, p. 99), são “uma forma de qualificar o mundo, dando sentido e pautando ações sociais”, onde o significado dado cria realidade e “organiza a percepção do mundo”. O que é um sítio? Como a percepção sobre um *onde* se altera no momento da classificação? São muitas as possibilidades que um conceito dado pode oferecer como um classificador. Valère Novarina (2002, p. 17) afirma que “aquele que fala, aquele que escreve, é alguém que joga suas palavras como pedras divinatórias, como dados lançados”, como um desdobrar das possibilidades de interpretação de uma palavra a partir do momento em que ela é lançada ao mundo. Ao jogar o dado, as definições conceituais são ignoradas e a aleatoriedade é abraçada, assim como ocorre em certos momentos da fala, quando escolhemos as palavras que iremos usar para exprimir algo.

Conceito-dado é um trabalho bilíngue. A versão em inglês, *Concept-die* (Figura 3), é formada pelas palavras *site*, *locale*, *place*, *space* e *territory*, traduções das palavras que compõem o dado em português. Contempla, também, um jogo de palavras em seu título, que traz a palavra *dado*, no singular, que se iguala a palavra morte (*die*) indicando uma possível morte dos conceitos ali expostos.



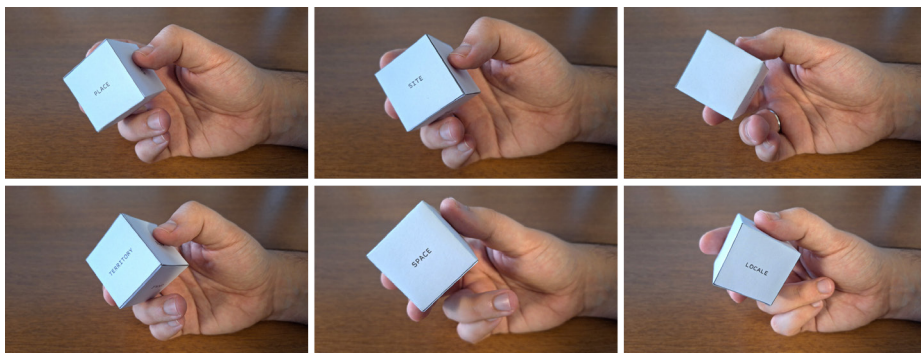


Figura 3. Fernanda Fedrizzi. *Concept-die*, 2023. Impressão digital sobre papel sulfite 180g/m², dobrado e colado com fita dupla-face transparente, versão em inglês, múltiplo. Fonte: Acervo da artista.

Ao montar o dado, inserindo os cinco conceitos escolhidos em cada uma das faces, uma delas fica em branco (Figura 4), deixando o conceito a ser utilizado em aberto. Isso faz com que o *onde* do objeto de análise fique em suspenso, sob observação. Ou então, que qualquer um dos conceitos seja aplicado, ou ainda, que uma outra possibilidade apareça. O espaço em branco é talvez indeterminado, talvez vazio, incompleto. Abre possibilidade para interpretações sobre o que mais pode ser um *onde*.

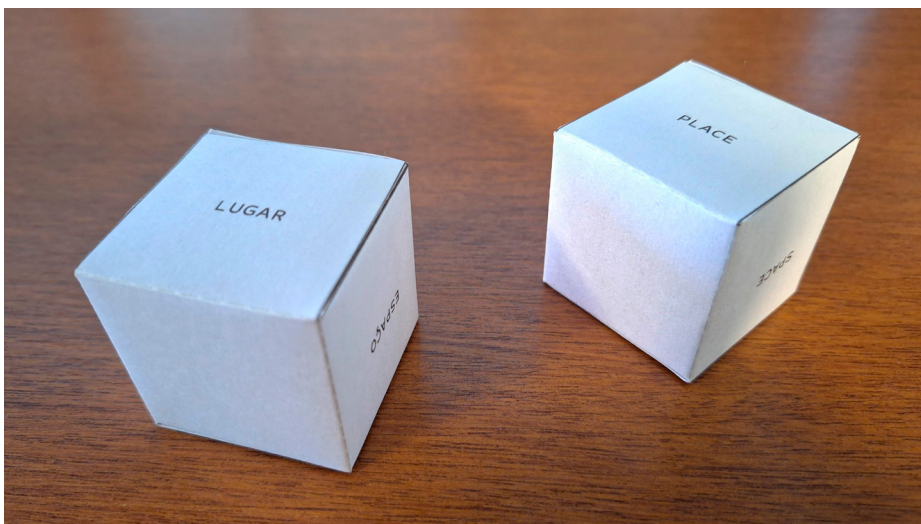


Figura 4. Fernanda Fedrizzi. *Conceito-dado*, 2023. Impressão digital sobre papel sulfite 180g/m², dobrado e colado com fita dupla-face transparente, múltiplo. Fonte: Acervo da artista.

Em *O + é deserto*, Hélio Ferverza, que aborda questões do espaço, formas de apresentação e autoapresentação em seus trabalhos, escreve que os cartões de apresentação de *Apresentações do deserto* (2001) não são o trabalho propriamente dito, mas que a proposição de os entregar e a conversa que surge por meio da ação é que o são: “os cartões podem ser aquilo que encaminha, que prepara para a arte” (Ferverza, 2003, p. 49). O trabalho consiste em quatro cartões de visita, um com nome e endereço do artista e outros três com nomes de desertos, entregues em dupla: um com dados de apresentação do artista e outro com o nome de um deserto. Os cartões possuem formato 9 x 5 cm, fundo branco, texto em preto e logotipo do artista, em cinza e amarelo. Ferverza diz que ao entregar os cartões novos espaços podem surgir, mas não obrigatoriamente surgem, assim como a arte. Ainda, escreve que os desertos lhe interessam não apenas por serem relativamente vazios, mas pelas adversidades que apresentam. Situações como a entrega dos cartões causam um desconforto do sujeito que os recebe, que é levado a pensar sobre a ação, os cartões, o artista e o deserto.

Questionado sobre a relação entre *Apresentações do deserto* e o trabalho *Apresentação para andamento e transporte* (2014), exibido na exposição *Lugar tênue*², realizada em conjunto com Maria Ivone dos Santos, Ferverza (2024) reflete sobre a noção de incompletude presente em alguns de seus trabalhos. Uma situação em que o trabalho também ocorre no sujeito em contato com ele. *Apresentação para andamento e transporte* é um trabalho composto por sete cartões de formato postal, 15 x 10 cm, cinza claros, impressos em uma única face, com uma frase-convite, uma indicação gráfica de direcionamento do olhar na paisagem, dados do trabalho e do artista. Os cartões convidam o outro a buscar pelo lugar indicado na frase e observar a paisagem, porém, diferente de *Apresentações do deserto*, Ferverza relata que este trabalho, idealmente, acontece nos cartões. Perguntado se o outro, instigado pelo convite e indo até o lugar, não faz parte do trabalho, o artista inicia uma longa digressão sobre a potência do trabalho e do que não está completo, do indeterminado.

² *Lugar tênue* foi uma exposição ocorrida de 8 de outubro a 5 de novembro de 2014 na Galeria A Sala, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. A exposição teve curadoria de Duda Gonçalves e Alice Monsell.



Do mesmo modo, pode-se dizer que a folha de papel com o dado planificado em *Conceito-dado* não é o trabalho, tampouco o dado tridimensionalizado, mas sim o ato de jogar e classificar *ondes*. A página impressa não realiza a ação que determina a potência do trabalho. O corpo que joga é uma extensão do dado e essencial para que o trabalho aconteça (Figura 5). Quando o dado é lançado sobre a superfície em análise, da mesma forma que os corpos que discutem desertos ou visitam locais indicados nos cartões, surge a discussão sobre os conceitos e a possibilidade de transformá-los em significado. Eduardo Rocha e Taís Beltrame dos Santos (2024, p. 2013) escrevem que jogar “implica engajar-se em atividades lúdicas que simbolizam dinâmicas complexas”, tais como dar nome, ou conceituar, *ondes* no cotidiano. Assim como diz Valère Novarina (2002, p. 16) sobre a fala, pode-se dizer que o dado “não efetua a troca de nenhum sentido, mas abre uma passagem” para o que há de mais profundo nas escolhas das palavras a serem utilizadas para determinar o sentido de algo.

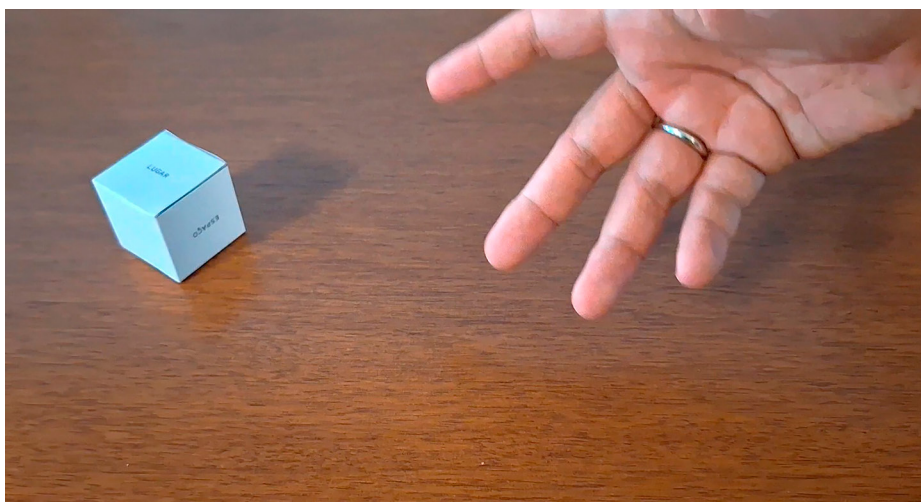


Figura 5. Fernanda Fedrizzi. *Conceito-dado*, 2023. Múltiplo. Impressão digital sobre papel sulfite 180g/m², dobrado e colado com fita dupla-face transparente. Fonte: Acervo da artista.

Em *Notes on Location*, livro de artista de Peter Downsbrough, cuja primeira publicação foi realizada em 1972, composto por 44 páginas e de formato 20,8 x 13,3 cm, o artista apresenta uma série de questionamentos por meio de linhas e escritos sobre as páginas. O trabalho, em impressão

offset branco, com capa azul e encadernação com grampos, é uma espécie de vocabulário do pensamento do artista e auxilia a compreensão do que ele entende por lugar (*place*) e localização (*location*) e como estes conceitos o ajudam a construir e pensar sobre seus outros trabalhos, especialmente os que envolvem a tensão entre linhas, característica frequente em sua produção. Por meio desta publicação surge “um campo exploratório da própria palavra designada ao pensar sobre as ações que ocorrem nas aproximações, distanciamentos e tensões conceituais e do arranjo delas no espaço da página” (Fedrizzi, 2023, p. 11). Este trabalho possui uma continuação, *Notes on Location II*, lançado em 1973, onde o artista continua a desenvolver suas questões e pensamentos, ampliando seu vocabulário e aprimorando o processo poético.

Downsbrough explorou os dados como poética em uma série de trabalhos desenvolvidos no ano de 1982. Em *Dice*, uma série de onze fotografias formato 25 x 35 cm, impressas em preto e branco em gelatina de prata, o artista fotografa os dados na ação de serem jogados, apresentando a influência de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé em seu trabalho. Em *In Passing*, Downsbrough apresenta uma publicação de artista de 104 páginas, medindo 19,5 x 13,7 cm, em impressão offset preto e branco, capa mole e encadernação do tipo brochura. O livro traz fotografias e ilustrações de dados, que possuem em suas faces tanto os tradicionais pontos quanto palavras e vazios. Em *Dice Maquette*, escultura de formato 50 x 44 x 7 cm realizada em madeira e vidro em composição com dados, o artista os apresenta do mesmo modo: pontos, palavras, vazios. Anos mais tarde, em 2016, Downsbrough cria um par de dados de formato 1,6 x 1,6 x 1,6 cm, guardados em um saco de veludo. *Then* é um trabalho onde é possível ler, entre outras palavras exploradas pelo artista, então (*then*), o (*the*), como (*as*), lugar (*place*), definir (*set*), além dos espaços em branco. A escolha das palavras contempladas nos dados apresentados pelo artista vai ao encontro dos esquemas, das composições gráficas, e das esculturas realizadas pelo artista ao longo de toda sua trajetória.

A escolha das palavras que seriam utilizadas no *Conceito-dado* surge das aproximações conceituais, mas também das palavras mais utilizadas cotidianamente para nos referirmos a *ondes*, especialmente aqueles que, conceitualmente, podem vir a ser lugares. *Conceito-dado* foi



pensado para dar certa leveza à discussão presente em outros trabalhos de minha autoria, em especial *Topofobia* (2023), em que penso sobre a possibilidade da edificação sede do IA-UFRGS ser ou não um lugar, sobre sua lugaridade³ e possibilidade de lugarização⁴. O conceito de lugar é o motivo da criação de *Conceito-dado* e, portanto, é discutido em termos de aproximações e distanciamentos com os conceitos de espaço, local, território e sítio.

Popularmente, em dicionários, encontra-se a palavra lugar como sinônimo de local, sítio, espaço e região, ou seja, quase qualquer delimitação de um *onde*. Milton Santos defende o lugar como um espaço produzido por uma experiência cotidiana associada aos processos que fazem parte da globalização onde “o conceito de lugar nos é imposto antes do conceito de espaço, do ponto de vista teórico e epistemológico, o conceito de espaço precede o conceito de lugar” (Santos, 1986, p. 121). Ou seja, a existência de um lugar está associada à experiência vivida em um espaço previamente existente. Yi-Fu Tuan (2013, p. 167) diz que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” e que “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (Tuan, 2013, p. 96). Utilizando esses conceitos e a certeza de que o lugar carrega uma dimensão da experiência, além da necessidade de tempo dedicado, vivido ou de uma pausa em um espaço (Tuan, 2013), penso em outra forma de explorar conceitos: os escritos.

Acredito na possibilidade de que os espaços em *Espèces d'espaces* (1974), em que Georges Perec dedica tempo e um olhar atento ao que está no infraordinário, podem vir a ser lugares. As reflexões surgidas sobre a edificação, a rua ou o bairro, possuem características identificadas como de lugares, em uma perspectiva surgida da experiência do autor com estes, então nomeados, espaços. Um lugar constituído em deslocamento do artista pelo espaço da página. O espaço de Perec necessita de um lugar de onde seja possível observar, como em *Tenta-*

3 Werther Holzer (2013) diz que a lugaridade, expressão difundida por Edward Relph (1976), é a expressão de uma relação dialógica entre as pessoas e os lugares.

4 “Lugarizar é fazer lugar por meio dos afetos e significados atribuídos a um espaço através da vivência” (Fedrizzi, 2024, p. 220). O conceito completo de lugarizar pode ser consultado no verbete de minha autoria incluso no *Verbolário da Caminhografia* urbana, organizado por Eduardo Rocha e Tais Beltrame dos Santos, publicado pela Editora Caseira em 2024.

*tiva de esgotamento de um local parisiense*⁵ (2016), invertendo a ordem da interdependência entre os conceitos apontada por Santos (1986). Em *Espèces d'espaces*, o autor fala sobre a memória envolvida nos espaços, especialmente aqueles habitados, como o quarto, ou a cama, que poderiam ser considerados lugares à medida que se constroem pela experiência. Tuan reflete sobre as experiências íntimas com o lugar, tais quais podem ser observadas em Perec:

A casa como lugar está cheia de objetos comuns. Nós os conhecemos por meio do uso; não lhes prestamos atenção como fazemos com as obras de arte. Eles são quase parte de nós mesmos, estão muito próximos para serem vistos. [...] O lar é um lugar íntimo. *Pensamos* na casa como lar e lugar, mas as imagens atraentes do passado são evocadas não tanto pela totalidade do prédio, que somente pode ser visto, como pelos seus elementos e mobiliário, que podem ser tocados e também cheirados: o sótão e a adega, a lareira e a janela do terraço, os cantos escondidos, uma banqueta, um espelho dourado, uma concha lascada (Tuan, 2013, p. 176, grifo do autor).

O que ocorre é uma mistura entre os lugares e os espaços, em uma perspectiva intertextual onde Perec utiliza a palavra *espaces* para designar o que aparentemente são *lieux*, assim como acontece nas falas cotidianas, onde, por vezes, usamos as palavras separadas de seus sentidos conceituais. Categorizar um *onde* é importante para que se dê sentido ao que é experienciado, mas como decidimos qual é a palavra que vamos utilizar ao designar o que experienciamos? Em *Diante da palavra*, Novarina escreve que “as palavras que você diz estão mais dentro de você do que você” e que elas “não vêm mostrar coisas, dar-lhes lugar, agradecer-lhes educadamente por estarem aqui, mas antes parti-las e derrubá-las” (Novarina, 2002, p. 11). O que as palavras que escolhemos

5 No original, em francês: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975). Interessante notar que a palavra *lieu*, que em francês possui diversos significados e usos, entre eles, o sentido de lugar, que foi traduzido como *local* em português. Esta tradução acaba por alterar os possíveis sentidos que podem ser aplicados ao entendimento do *onde* em que ocorrem as ações descritas no livro se observados os diferentes significados das palavras, tanto no original, quanto na tradução.



para exprimir o que pensamos sobre um *onde* falam sobre como vemos o mundo? Ao optar por uma ou outra palavra alteramos a forma como estes *ondes* são percebidos.

Ao falar sobre *a atração do local*, em *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (1997), Lucy Lippard explora os aspectos que constituem as relações entre as pessoas e os locais, além de traçar características que aproximam local e lugar:

Inerente ao local está o conceito de lugar — uma porção de terra/cidade/paisagem urbana vista de dentro, a ressonância de um local específico que é conhecido e familiar. Na maioria das vezes, o lugar se aplica ao nosso próprio “local” — entrelaçado com a memória pessoal, histórias conhecidas ou desconhecidas, marcas feitas na terra que provocam e evocam. O lugar é latitudinal e longitudinal dentro do mapa da vida de uma pessoa. É temporal e espacial, pessoal e político. Um local em camadas repleto de histórias e memórias humanas, o lugar tem largura e profundidade. Trata-se de conexões, do que o cerca, do que o formou, do que aconteceu e do que acontecerá ali (Lippard, 1997, p. 7, tradução nossa)⁶.

Seu principal argumento é de que o relacionamento entre pessoas e locais está ligado ao *sentido de lugar*, que ela define como o vínculo emocional e psicológico que uma pessoa tem com o local onde vive ou viveu. A autora descreve o local como uma forma transitória de pertencimento, que proporciona conexões com realidades diferentes da que a pessoa está inserida. O lugar, por sua vez, segundo a autora, é visto de dentro, de uma forma que a pessoa se sente verdadeiramente pertencente ao local.

⁶ No original: "Inherent in the local is the concept of place — a portion of land/town/cityscape seen from the inside, the resonance of a specific location that it is known and familiar. Most often place applies to our own "local" — entwined with personal memory, known or unknown histories, marks made in the land that provoke and evoke. Place is latitudinal and longitudinal within the map of a person's life. It is temporal and spatial, personal and political. A layered location replete with human histories and memories, place has width as well as depth. It is about connections, what surrounds it, what formed it, what happened there, what will happen there."

No artigo *Lugar, paisagem, experiência*, Angelo Serpa traça diferenças entre os processos de lugarização e territorialização e afasta os conceitos de lugar e território e, ainda, de local e lugar: “lugar nunca pode ser compreendido apenas como sinônimo de esfera próxima, como ‘local’” (Serpa, 2020, p. 103). O autor defende que um lugar pode se tornar território e vice-versa, e que ao se abrirem para a alteridade, para o outro, o diferente, o território pode vir a se transfigurar em lugar.

Territórios se criam e consolidam no dia a dia entre aqueles que compartilham de interesses / ideologias / referenciais culturais comuns (étnicos, religiosos, de gênero, políticos etc.) e são dotados de certa homogeneidade interna, ao impor distinções entre *insiders* e *outsiders* (Serpa, 2020, p. 103, grifo do autor).

Referente ao conceito de território, o geógrafo Jean Gottmann (2012, p. 542, grifo do autor) afirma que, desde os anos 1970, este “ênfatiza o povo e sua organização como o *corpo político*, e também como legislador” e afirma que este é um “dispositivo *psicossomático* necessário para preservar a liberdade e a diversidade de comunidades separadas em um espaço acessível independente”. Já um sítio, segundo os dicionários Houaiss (2024), Michaelis (2024) e Priberam (2024), está relacionado a uma localização ou área específica, como um sítio histórico ou uma pequena propriedade no interior. Pode ser entendido como sinônimo de local e lugar, além de marcar onde um evento específico ocorre em um determinado momento: *o evento acontecerá às 18h em tal local*. Tanto o território como o sítio referem-se a uma área geográfica específica, porém, enquanto o território parece ser um termo mais amplo, o sítio aparenta ser um termo mais específico.

O lugar parece estar relacionado à experiência, à heterogeneidade, ao íntimo e sua relação com o todo. Apresenta possibilidade de ser pensado conceitualmente de maneira a falar de um lugar geográfico e como intimidade, nas dobras da complexidade das coisas do cotidiano e dos fenômenos que acontecem na imersão em uma determinada situação. Não que os outros conceitos apresentados em *Conceito-dado* não possam provocar discussões similares, mas o lugar propicia algo diferente



em potência quando é discutido como algo familiar (Tuan, 2013) e visto de dentro (Lippard, 1997), além de associado aos acontecimentos do dia a dia (Santos, 1996). David Seamon afirma:

O lugar é poderoso porque só por ser o que é, ele junta o mundo espacial e ambientalmente, delineando centros da ação humana, seus significados e intenções que, por outro lado, contribuem na formação do lugar. Esta conceitualização significa que o lugar não é um ambiente físico separado das pessoas associadas a ele, mas ao contrário, é indivisível a geralmente desconsiderada situação da experiência-de-lugar-das-pessoas (Seamon, 2017, p. 157).

Conceito-dado propicia a abertura para a discussão de conceitos-chave para pensar o lugar, o espaço, o território, o sítio e o local, ou seja, os *ondes*. Montar o dado, jogá-lo e brincar com os conceitos dá uma leveza à discussão conceitual e evidencia as arbitrariedades não apenas das palavras, mas de suas possibilidades de conceituação.

[...] o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa (Huizinga, 2000, p. 5).

As palavras possuem a capacidade de alterar realidades e, consequentemente, conceitos e formas de percepção. Os sentidos dados aos conceitos em *Conceito-dado* se esquivam de seus significados reais e abraçam a aleatoriedade ao jogar com as palavras, transformando não apenas os *ondes*, mas a própria discussão sobre o que um conceito pode, ou não, determinar. Ao escolhermos as palavras que irão designar *ondes*, ampliamos conceitos, dando a ver como percebemos o que temos ao nosso redor e em nós mesmos.

REFERÊNCIAS

- DOWNSBROUGH, Peter. **In Passing**. Paris: Eric Fabre, 1982.
- DOWNSBROUGH, Peter. **Notes on Location**. Brest: Zédélé Editions, 2012.
- FEDRIZZI, Fernanda. Entre o espaço da página e o espaço urbano: as publicações de Peter Downsbrough na década de 1970 e os desdobramentos em outras linguagens. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 15, n. 37, p. 1–24, 2023. DOI: 10.5965/2175234615372023e0010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/24022>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- FEDRIZZI, Fernanda. Lugarizar. In: ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís B. [org.]. **Verbolário da caminhografia urbana**. Pelotas: Caseira, 2024.
- FERVENZA, Hélio. **Depoimento oral não publicado fornecido à autora no dia 14 de fevereiro de 2024**. Porto Alegre, 2024.
- FERVENZA, Hélio. **O + é deserto**. São Paulo: Escrituras, 2003.
- GOTTMANN, Jean. A evolução do conceito de território. Tradução: Isabela Fajardo e Luciano Duarte. Revisão: Fabricio Gallo. **Boletim Campi-neiro de Geografia**, v. 2, n. 3, 2012.
- HOLZER, Werther. Sobre territórios e lugaridades. **Cidades**, v. 10, n.17, p. 18-29, 2013.
- HOUAISS. **Dicionário Houaiss**. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2024.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: O jogo como elemento de cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LIPPARD, Lucy. **The Lure of the Local**: Senses of Place in a Multicentered Society. New York: The New Press, 1997.
- MICHAELIS. **Dicionário Michaelis Online**. [S.l.], 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2024.
- NOVARINA, Valère. Diante da palavra. Tradução: Ângela Leite Lopes. **Revista Folhetim**, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n.15, out-dez 2002.



PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 1974.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: BRESCIANI, Maria Stella [org.]. **Palavras da Cidade**. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em: 31 jul. 2024.

RELPH, Edward. **Place and Placelessness**. London: Pion, 1976.

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Taís B. [org.]. **Verbolário da caminhografia urbana**. Pelotas: Caseira, 2024.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo – razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: Hucitec, 1986.

SERPA, Angelo. Lugar, paisagem e experiência. **Geograficidade**, v. 10, n. especial, p. 99-105, out. 2020.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Edue, 2013.

Fernanda Fedrizzi é artista publicadora e doutoranda em poéticas visuais (PPGAV/UFRGS). Dedicada à pesquisa prático-teórica ao lugar e à palavra por meio de publicações de artista.

Website: <https://www.fernandafedrizzi.com>.

E-mail: fernanda.fedrizzi@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6377-1222>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8362399008203203>

Artigo recebido em 09.08.2024 e aceito em 09.11.2024.



PEQUENO ENSAIO DE GESTOS {INFRALEVES}

Mariana Silva da Silva

Mayara de Lima

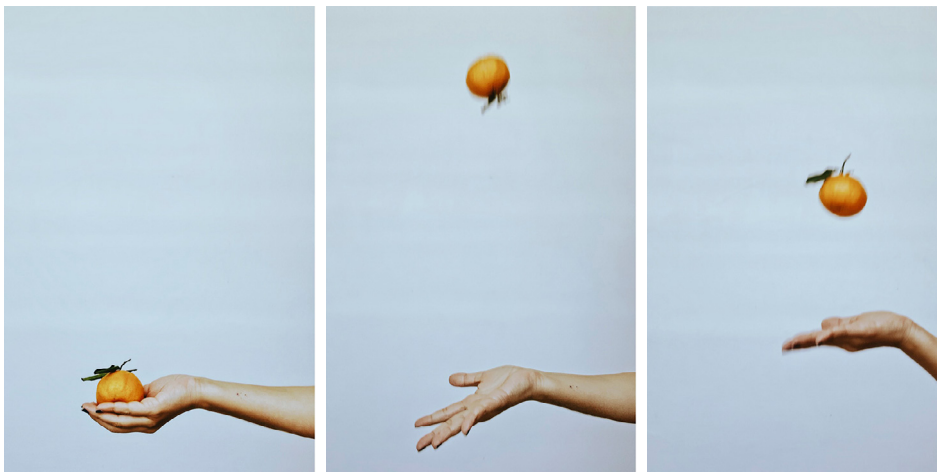
Resumo: Investigamos gestos que flutuam pelo *inframince* de Marcel Duchamp, que se propõem a inventar arte em tempos de tensão sanitária, climática e social. O que seriam esses gestos que suscitam pequenas percepções, que nelas se iniciam e se exaurem? Aproximando-nos da tipologia gestual flusseriana — gestos que se dirigem a um outro; gestos que se dirigem *contra* um material; gestos sem rumo (de natureza absurda) — ensaiamos uma coleção que media o corpo e o mundo através de um contato infraleve.

Palavras-chave: Infraleve. Gesto. Contato.

SMALL ESSAY ON {INFRATHIN} GESTURES

Abstract: We investigated gestures that float through Marcel Duchamp's *inframince*, which propose to invent art in times of health, climate and social tension. What could be these gestures that give rise to small perceptions, which begin and end there? Approaching the Flusserian gestural typology — gestures that address one another; gestures that are directed *against* a material; aimless gestures (of an absurd nature) — we rehearsed a collection that measured the body and the world through an infrathin contact.

Keywords: Infrathin. Gesture. Contact.



nota 9. v. (...) Calças de veludo – seu roçar
(durante a caminhada) pelo atrito das 2
pernas é uma separação infra leve
assinalada pelo som
(*não é?* um som infra leve)

nota 38. contato e infra leve

Marcel Duchamp

Notes, 1999















LEGENDAS DAS IMAGENS

Figuras 1-10 (Páginas 229-236). Mariana Silva da Silva e Mayara de Lima. *Gestos de contato {gestos infraleves}: pequenas percepções para tempos pós-pandêmicos*, 2023. Série de fotografias digitais, dimensões variadas. Fonte: acervo das autoras.



REFERÊNCIAS

DUCHAMP, Marcel. **Notes**. Paris: Flammarion, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

Mariana Silva da Silva é artista visual e professora adjunta da UERGS. Doutora, Mestre e Bacharel em Artes Visuais (UFRGS), com estágio junto à Faculté des Arts da Université de Picardie Jules Verne. Recebeu Bolsa Residência Unesco Aschberg/Irish Museum of Modern Art. Investiga zonas de contato entre arte, cotidiano, gesto e natureza, especialmente no contexto dos rios Caí e Guaíba. Integra o Grupo de Pesquisa FLUME e orienta o grupo de investigações poéticas *infraordinaries*.

Email: mariana-silva@uergs.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0901-9341>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8226380623746809>

Mayara de Lima é fotógrafa, artista visual e graduanda em Artes Visuais: licenciatura pela UERGS. Seu trabalho tem como meio linguagens fotográficas, audiovisuais e performáticas, explorando temáticas como as poéticas do cotidiano, dos gestos e dos movimentos, com um olhar atento às pequenas sensações com um flerte autobiográfico. Desde 2020, tem participado de exposições coletivas e é bolsista da pesquisa de iniciação científica (UERGS).

Email: mayara93limab@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1422-1175>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0782907241424626>

Artigo recebido em 06.08.2024 e aceito em 14.10.2024.



A PINTURA DE ÂNGELO GUIDO, OU QUANDO A PAISAGEM APRENDE A NARRAR

Tiago Lopes Schiffner

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar a obra *Clube do Comércio* (1941), de Ângelo Guido. O intuito é apresentar os pressupostos artísticos, os antecedentes e o contexto estético da tela. Para tanto, a articulação entre a leitura estilística e os meandros históricos norteiam a análise crítica.

Palavras-chave: *Clube do Comércio*. Ângelo Guido. Forma artística. Processo social.

THE PAINTING OF ÂNGELO GUIDO, OR WHEN THE LANDSCAPE LEARNS TO NARRATE.

Abstract: The objective of this article is to examine the work *Clube do Comércio* (1941), by Ângelo Guido. We intend to present the artistic assumptions, background and aesthetic context mobilized of the canvas. For this purpose, the articulation between stylistic reading and historical intricacies guides the critical analysis the critical analysis.

Keywords: *Clube do Comércio*. Ângelo Guido. Artistic form. Social process.



Figura 1. Ângelo Guido (1893-1969). *Clube do Comércio*, 1941, Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.

O ponto de vista não é construído de maneira despretensiosa nas telas de Ângelo Guido¹. O artista escolhe detalhadamente o ângulo das composições e, por vezes, o dramatiza – fazendo do espectador da paisagem um personagem nas suas criações. Em *A igreja de Viamão* (1934) (Figura 2), por exemplo, o enquadramento enfatiza a grandiosidade do templo religioso. A representação valoriza o lado direito da construção, e o primeiro ponto de fuga está colocado no fundo da imagem. Ela cresce

¹ Ângelo Guido nasceu em Cremona, na Itália, em 10 de outubro de 1893 e faleceu em Pelotas, em 9 de dezembro de 1969. Teve uma carreira plural, tendo sido professor, jornalista, pintor, historiador e crítico de arte, dentre outras atividades exercidas no ramo das artes visuais. No Brasil, começou sua carreira em São Paulo, porém, a partir de 1925, fixou-se em Porto Alegre..



de trás para frente, dando imponência à fachada. Por sua vez, o observador está imerso numa sombra, cuja extensão toma conta do primeiro plano. A penumbra se assemelha à produzida pela árvore plantada diante da catedral e protege o ilustre visitante da claridade intensa. Ele está um nível abaixo do santuário, e a disparidade aumenta a discrepância entre a minúscula testemunha e a suntuosa propriedade religiosa – ampliando ainda mais as dimensões do frontispício.



Figura 2. Ângelo Guido (1893-1969). *A igreja de Viamão*, 1934, Óleo sobre tela, 58 x 80 cm.
Fonte: Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre, RS.

Para ressaltar a fachada, as linhas do segundo ponto de fuga saem do topo da igreja e descem pelo lado esquerdo. O efeito materializa a diferença entre o mundano e o celestial, cuja expressão terrena está inscrita na edificação do século XVIII. O quadro formaliza a visão maravilhada de um fiel que admira a arquitetura sobre-humana. Ali o crente se vê profundamente diminuto diante do recinto divino, e a vista arrebatada pela crença empresta à corporeidade da igreja algo de transcendental.

Em *À margem do riacho* (1940) (Figura 3), Ângelo Guido escolhe um outro ponto de observação. O pintor está no mesmo patamar das casas humildes à beira do pequeno córrego. As moradias se expandem da esquerda para a direita e acompanham a linha reta do pequeno afluente. Acima do traçado retilíneo da beirada, surgem as sinuosidades verticais do casario construído com certo improviso. Com esmero e simplicidade, as habitações de madeira ou de alvenaria adquirem uma aparência sólida. A pintura ressalta a dignidade dos lares e os recria por meio de formas geométricas, antecipando a tônica de *Clube do Comércio* (1941) (Figura 1). Porém, diferentemente dessa obra, em *À margem do riacho*, não existem grandes desníveis sociais entre os desenhos dos imóveis. Todos estão nivelados socialmente, embora alguns sejam levemente mais altos. O ponto de vista mimetiza a realidade da região e está na mesma altura – não concebendo uma desigualdade entre o enfoque e os domicílios.



Figura 3. Ângelo Guido (1893-1969). *À margem do riacho*, 1940, Óleo sobre tela, 88,5 cm x 114,3 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.



O tratamento cuidadoso não desmerece a localidade. O colorido denota uma vida singela e é inspirado nas estampas das roupas penduradas nos pátios. As plantinhas deixadas sobre os muros tomam sol e também emprestam seus tons à pintura. O uso das pigmentações é minucioso: sem exagero, mas com variedade. As cores seguem o cromatismo de uma alegria contida. No bairro marginalizado, a falta de dinheiro constrange o bem-estar e os momentos de felicidade, mas não os apaga completamente.

Alguns alicerces à mostra e erguidos do chão denunciam uma verticalização empurrada pela intranquilidade do riacho. Ele parece calmo e dócil, mas pode ser tortuoso e destruidor durante as enchentes. Os moradores precisam lidar com as suas inconstâncias, subindo as suas residências. Assim, Guido escolhe uma paisagem tranquila, mas não esconde as circunstâncias da vida ali. Quase no centro da imagem, uma cerca de paus acompanha o gesto dos varais e é curvilínea como eles. A água não toma conta apenas da cerca mole, que esmorece diante da umidade do solo quase sempre encharcado. Ela também impregna as roupas quando no sol. Está presente nas pinceladas mais soltas e, por vezes, mais grossas. O traço da tinta mimetiza as marcas das infiltrações na madeira ou no reboco e dá relevo à umidade do solo barrento, que serve de quintal.

A pincelada visível não retira a nitidez, e as moradias só ficam disformes, quando mergulhadas na superfície do córrego terroso. Fora dele, surge uma visualidade liquefeita: com certa saliência, mas nítida. Dentro, a fatura é mais plana, mas a exatidão é perdida. A água confunde as cores e estica as formas. A convivência amistosa e contraditória entre as criações humanas e a natureza é uma das temáticas do quadro. E recebe – como vemos – um tratamento pictórico atento aos antagonismos e às dualidades.

Antes de irmos ao *Clube do Comércio*, precisamos ressaltar mais alguns detalhes em *À margem do riacho*. Um deles é o corte fotográfico da cena. Pedacos das casas são suprimidos dos dois lados da criação. Como numa foto, Guido constrói um enquadramento reduzido e lida com as incompletudes e as limitações deixadas por ele. A tecnologia atualiza o debate sobre a percepção da realidade, e os pintores modernos contribuem na reflexão sobre o tema. Segundo afirma Paulo Gomes, as telas de Guido trazem, nos anos 40:

[...] uma abordagem mais solta e luminosa da paisagem [...]. Seu apego às regras do bem-fazer não o impediu de aceitar e mesmo de estimular as inovações. Na sua obra pictórica, ele não só faz uma captação menos literal da realidade, como também se vale de uma representação mais plástica (Gomes, 2012, p. 45-46).

Não são apenas as realizações pictóricas que perseguem “uma captação menos literal da realidade” nesse período. No início do século XX, a história da fotografia “traduziu-se pela pesquisa de autonomia formal e, conseqüentemente, pela negação da importância decisiva do referente” (Costa; Silva, 2004, p. 30). O perspectivismo racional e o caráter documental emprestado pela câmera são colocados em xeque. O trabalho do fotógrafo é redimensionado e se alinha às ambições modernistas, que “estetiizar[am] o ambiente social na medida em que alterar[am] a percepção do mundo, propondo o redimensionamento do cotidiano por meio da arte” (Costa; Silva, 2004, p. 30).

Nas obras do artista ítalo-brasileiro, a dramatização do ponto de vista exerce um papel semelhante na quebra do pressuposto racionalista, realista e neutro – mesmo quando o formalismo é mais rigoroso. Ele nos obriga a refletir sobre a demarcação da moldura e sobre as ausências criadas por ela. Devemos imaginar os elementos deixados de fora do enquadramento: a outra margem do riacho, uma árvore ou um prédio, a posição do sol e a do olhar. À semelhança do que John Berger escreve:

A única decisão que ele [o fotógrafo] pode tomar é sobre a escolha do momento a ser isolado. Mas é essa aparente limitação que dá à fotografia seu poder singular. *O que ela mostra invoca aquilo que não é mostrado* (Berger, 2021, p. 40, grifo do autor).

Guido ficcionaliza a falta, criando uma lente com o pincel. Ou seja, não oculta a parcialidade e os pontos cegos do fazer artístico.

Outro ponto interessante de *À margem do riacho* são as várias janelas abertas – as quais lembram as de *Clube do Comércio*. O pintor reinterpreta a paisagem sem a figura humana, mas atenta às aberturas, como se esperasse o surgimento repentino de alguém. Os olhos das moradias



se cruzam com os dele, e a pequena população é interpretada por meio de uma percepção sensível. As vestimentas, as dificuldades materiais e as flores decorativas nutrem as cores e os modelos pensados para a composição. As pessoas não estão no ambiente, mas os hábitos e a rotina delas apresentam nuances decisivas para a compreensão do bairro e para a análise da invenção de Guido. Como um convidado indiscreto, ele reelabora as minuciosas do cotidiano dos desconhecidos que admira e que parece querer encontrar a qualquer instante. Tal fato não é diferente em *Clube do Comércio*.

Em 1941, o pintor interpreta o cenário urbano com mais afastamento, uma vez que a magnitude arquitetônica dos prédios exige um maior distanciamento. Para apresentar a imponência das torres na paisagem, Ângelo Guido ocupa uma área próxima à Rua Riachuelo. Escolhe a região mais elevada do centro e, dali, enxerga os fundos do Clube do Comércio – destacando as alterações do horizonte. Conforme demonstrado, as telas anteriores apresentam uma atmosfera mais interiorana, com marcas de uma ambiência rural, religiosa e pacata. Agora, as transformações da capital exibem os primeiros sinais de modernização.

O Clube do Comércio é um marco no progresso e no crescimento da cidade. O edifício é concebido no estilo eclético com inspiração *art déco* e encomendado à empresa Dahne, Conceição e Cia., em 1937. Ele fica pronto em 1940 e atinge a estatura quase irreal de treze andares. Torna-se o mais alto da capital, consome uma fatia do horizonte e apaga parte da vista do rio. Mas não está sozinho. Ao seu lado, o Cine-Teatro Imperial preenche o céu com o espírito *art déco* e menos envergadura. Juntos formam um incipiente bloco de concreto. Bem à esquerda, um outro prédio desaparece abruptamente. Ele é menor e está mais isolado. Trata-se do Grande Hotel – edifício de seis andares, em estilo eclético, que é destruído em 1967, após um incêndio.

Diante da verticalização da cidade, Guido não escolhe o tratamento visual mais comum. Não ressalta a envergadura das construções, olhando-as de baixo para cima – como fez em *A igreja de Viamão*. Ele os admira pelos fundos. A imagem não está concentrada no prédio do título, e a perspectiva central converge as linhas para a metade do Cine-Teatro Imperial. É como se o horizonte antes ilimitado e infinito das representações renascentistas ou acadêmicas, agora, fosse tomado pelos seres

de concreto, os quais delimitam a paisagem e o alcance da visão. Eles sequestram a presença da natureza, delimitam a profundidade com suas paredes altas e planificam a visão.

O quadro assume uma maior verticalidade da esquerda para a direita. Persegue a linha diagonal que acompanha a elevação dos telhados mais distantes. Fica clara a estrutura de um trapézio. O início da reta transversal está no teto do Grande Hotel, e o ápice acaba no topo do Clube do Comércio. Todo o panorama está contido nesse quadrilátero. A luz é projetada pela direita, e a altura do Clube encobre as construções à sua volta. Além disso, a cobertura do arranha-céu possui um escalonamento – o que reforça a aparência pontiaguda.

O resultado da incidência do sol e das sobreposições entre os prédios, os sobrados e as casas é o surgimento de sombras em formato de triângulos. Elas apagam algumas frações das estruturas mais baixas, imprimindo uma nova coloração e outros matizes ao cenário. Os tons fechados se multiplicam e compõem uma gama de reiteraões. As estruturas geométricas criam um dinamismo nos telhados coloniais, repetindo-se com igual aparência, embora em lugares e com tamanhos diferentes. O conjunto se distingue pela uniformidade: os triângulos aparecem na face interna das paredes e são projetados sobre o vizinho. Enquanto, em *À margem do riacho*, predominavam as habitações em meia-água, aqui as coberturas antigas são bipartidas. Tal aspecto reforça a recorrência dos formatos triangulares – os quais se opõem aos retângulos dos edifícios. A pesquisadora Neiva Maria Fonseca Bohns comenta sobre a geometrização e defende que ela abriria um caminho para abstração, a qual Guido não teria levado adiante por motivações ideológicas.

[...] ela aparece um casario antigo, em lotes portugueses, condenados à destruição. A perspectiva do artista não era, no entanto, saudosista. Ele tratou as superfícies das paredes banhadas de luz, como planos de cor, num processo que poderia levá-lo, com um pouquinho mais de ousadia, a uma composição abstrata. Parece ter freado, por opção de cunho ideológico, seu impulso rumo a uma abstração geometrizada. Todos os elementos que poderiam conduzir sua obra à perda das referências nos dados da realidade estavam em gestação neste momento (Bohns, 2005, p. 173).



Quando investigamos com maior detalhe a pintura, percebemos que “os planos de cor” não são constantes. Como analisaremos mais à frente, há um uso mais aplainado dos pigmentos na representação dos prédios. No entanto, na composição dos imóveis do período colonial, permanece uma predominância do uso de camadas de tinta mais espessas. Nesse sentido, talvez Guido não estivesse a poucos passos de uma fatura abstrata, embora as formas geométricas sejam signos de uma modernidade sempre em vias de ocorrer, mas frequentemente marcada por interrupções no Brasil.

Não há demérito na resistência à adoção das modas estrangeiras, nem tampouco a criação de Guido se torna menor em relação a elas. Muito pelo contrário, a impossibilidade de dar tratamento plenamente moderno à realidade brasileira faz da pintura dele um material decisivo para o entendimento dos impasses vividos dentro e fora do campo estético. Como defendemos neste artigo, as telas do artista ítalo-brasileiro estão justamente lidando formalmente com as impossibilidades materiais de idealizar uma intervenção não figurativa ou vanguardista – segundo os padrões internacionais. Porto Alegre e as outras cidades em crescimento do Brasil vivem as contradições de um incipiente e desigual desenvolvimento. Nessa realidade, por exemplo, a carroça e o bonde convivem como meios de transporte indispensáveis para a população. Por isso, a questão não parece ser unicamente de uma discordância ideológica sobre tendências estilísticas. Mas se trata, antes, de uma impossibilidade histórico-material que não acometia apenas a produção analisada aqui. O mérito dela, aliás, está justamente em fornecer uma síntese consequente da contradição imposta e cotidiana.

É interessante perceber, ainda, como Guido usa de maneira muito diferente as sombras em *À margem do riacho* e em *Clube do Comércio*. À beira do curso d’água, o sol bate no mesmo sentido da continuidade dos lares, ou seja, pela esquerda. Tal aspecto imprime uma regularidade maior entre o claro e o escuro. Por isso, vemos poucos escurecimentos diagonais no horário escolhido, aparentemente, o meio de tarde. Já, no centro da capital, estamos diante do nascer do dia. A claridade forte bate na direção contrária à dos imóveis – o que enfatiza o desnível entre as propriedades.

Na região mais pobre, a unidade pictórica formaliza a comunhão entre o conjunto de moradores. A pouca sobreposição de manchas

entre as moradias suprime a noção de disputa por espaço. No centro da cidade, a história é outra. O embate por um lugar ao sol encarna a luta pela sobrevivência, marcada por discrepâncias sociais mais gritantes. O desnivelamento não acontece apenas entre o prédio moderno e os sobrados ou entre ele e as casas. Também há diferenças próprias à convivência das construções menores, embora a ideia de superioridade seja menos expressiva. Entre os de baixo, a rivalidade econômica e por *status* é bem menos ruidosa.

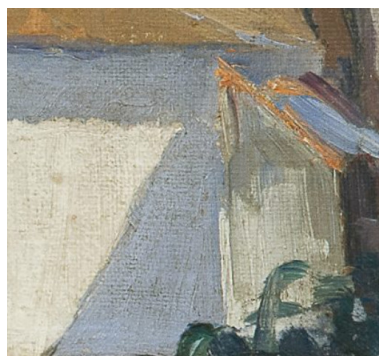
A contraposição não ocorre, entretanto, apenas entre classes sociais distintas. O centro também é atravessado pela contradição entre o passado e o futuro – conforme já assinalamos. Num dos cantos, o corte fotográfico enquadra o Grande Hotel e, no outro, exhibe a borda de um balcão em feitiço eclético-historicista. Os projetos arquitetônicos cada vez mais perpendiculares passam a redefinir a zona urbana antiga.

Nessa disputa, Ângelo Guido ocupa uma posição bastante interessante. Ele gira o eixo da cena para a direita e reduz a paisagem com a contorção do ponto de vista. Fica de costas para a Praça da Matriz e para o Theatro São Pedro e contempla os atuais investimentos da civilização pelo avesso. Encontra-se justamente entre o passado tradicional e o presente promissor. Assim, não celebra cegamente o novo, subserviente aos avanços, mas também não é nostálgico quanto às marcas e às glórias do passado. Ocupa uma zona limítrofe e mantém uma criticidade diante da dualidade. Analisa os ícones da atualidade com isenção e os percebe na sua totalidade, ao mesmo tempo em que não renega completamente os modelos tidos como superados. Tal atitude, cabe ressaltar, aparece nas suas palavras como crítico de arte. No entanto, o interessante é discernir o rendimento dessa postura como elemento estruturante das decisões quanto ao ponto de vista adotado em *Clube do Comércio*.

Os dois tempos também podem ser vistos na pincelada. De um lado, uma textura mais empastada escorre morosamente das telhas e do reboco de barro (Figuras 4 e 5). Do outro, o revestimento dos edifícios é mais limpo e achatado, sendo menos visível. A tessitura do pano da tela fica mais aparente nessa área, pois a aplicação da tinta é claramente mais lisa (Figuras 6 e 7). Além disso, os matizes dessa extremidade são mais uniformes, quando comparados à aparência dos telhados e dos revestimentos coloniais. As casas coladas umas às outras trazem a



ideia de acúmulo visual e temporal – o qual está presente na construção da cor, mais sobreposta, mais perceptível nas camadas que compõem o acabamento dos sobrados e das residências. Para além das edificações, a claridade do céu possui algo da extrema exuberância imaterial, ao mesmo tempo em que carrega algo de uma lucidez radical, ligada a uma certa racionalidade fundamental e ofuscante.



Figuras 4 e 5. Ângelo Guido (1893-1969). *Clube do Comércio* (detalhe), 1941, Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.



Figuras 6 e 7. Ângelo Guido (1893-1969). *Clube do Comércio* (detalhe), 1941, Óleo sobre tela, 50 x 60 cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.

Ângelo Guido dá um tratamento diferente para os artefatos de matriz histórica e para as inovações da atualidade. Ele dá concretude pictórica à razão e ao pensamento planejado empregado na arquitetura, ao mesmo tempo que recria o peso e a rusticidade do antigo. Os detalhes revelam como o pintor fez arte com as ambiguidades de sua época.

Agora retornemos mais uma vez à comparação entre a paisagem periférica de *À margem do riacho* e a ambiência urbana de *Clube do Comércio*. As duas evidenciam as decorrências do aumento populacional. Dentro dele, um segmento da sociedade é entregue à própria sorte e se une para sobreviver longe do florescimento da prosperidade. Já, na região prestigiada, o crescimento da população se projeta em conjuntos imobiliários cada vez mais vertiginosos, em que – paradoxalmente – poucas pessoas passam a residir.

Um belíssimo retrato dessa situação está ficcionalizado em *O resto é silêncio*, de Erico Verissimo, lançado em 1943. Publicado dois anos após *Clube do Comércio*, o romance aborda a solidão e a desesperança num ambiente de euforia diante das conquistas trazidas com o desenvolvimento urbano. Num edifício de quatorze andares, nos arredores da Praça da Alfândega, Ximeno Lustosa, um desembargador aposentado, mora sozinho num apartamento imenso. Ele é um dos personagens a presenciar o suicídio de uma jovem, que cai de um outro arranha-céu. Erico ilumina os impasses e as desigualdades num contexto favorável somente para alguns. Como Guido, não se entrega aos encantos da incipiente metropolização e discute os efeitos colaterais dela.

Nas pinturas de Guido, as consequências nefastas dos espigões aparecem na vegetação. A tranquilidade verdejante e aberta de *À margem do riacho* se torna mais seca e claustrofóbica em *Clube do Comércio*. De um lado, há uma preponderância da atmosfera natural, e as pessoas precisam se adaptar a ela. Do outro, a produção da racionalidade consome a espontaneidade orgânica. Ela é subjugada por uma vontade desenvolvimentista, sendo condenada à morte. Algumas árvores aparecem esporadicamente, mas são pequenas comparadas ao entorno. Conseguem alcançar com esforço a estatura das construções e nascem em intervalos minúsculos. Elas mantêm a cabeça acima do breu a duras penas, prestes a serem afogadas pelas paredes.



Próximos ao espectador, os galhos secos tragados pela fina escuridão dão mostras do sofrimento dos arbustos em meio ao clima de empilhamento. Para escapar ao infortúnio, as folhagens precisam se alongar. A concorrência fototrópica da vegetação resume a lógica predatória da paisagem – na qual a convivência harmônica é apenas aparente. A luz privilegia os planejamentos mais íngremes, assim como as plantas mais esguias se beneficiam dela e se tornam mais verdes. As extremidades retorcidas e mortas são postas diante da nossa cara e corporificam as reações adversas do progresso. Os resquícios de matéria viva convivem com dificuldade entre moradas antigas – as quais são solapadas por empreendimentos mais arrojados. O quadro claramente prefigura uma ordenação das etapas de um desenvolvimento. As árvores à beira da moldura são engolidas por um casario colonial logo à frente. Mais ao longe, tudo sucumbe à magnitude das colunas em multiplicação. A cidade confunde o inerte com o animado, o vivo com o tecnológico, num construto que ambiciona o racional.

[...] chegamos novamente ao mesmo sabor agridoce, àquele caráter duplo na percepção da modernidade: o fascínio com a majestosidade do enorme volume de linhas retas, afinal é ele que rege e dá a ossatura da firme composição geométrica; e a melancólica presença dessas árvores, comprimidas pelas construções e que, mesmo estando no primeiro plano, perdem sua altivez por serem encobertas pela sombra projetada das construções modernas (Marcon, 2017, p. 184).

Em *Clube do Comércio*, o ângulo de visão está protegido do sol – o que lembra a solução artística de *A Igreja de Viamão*. Agora, porém, a sombra talvez não venha de uma árvore, mas de um prédio.

Por fim, as janelinhas de diversos tamanhos são contrapostas pela invariabilidade do molde das aberturas dos edifícios. Elas estão descerradas na região da praça, indicando o início do dia e da jornada de trabalho. Um trecho da cidade desperta cedo, e a rotina está conflagrada com seus encontros, atividades, contatos. Em contrapartida, o primeiro plano permanece adormecido. O movimento é mais lento e compassado, e as aberturas permanecem fechadas.

Assistimos ao amanhecer num contexto privado. A face pública do dia a dia não está disponível. Há uma escolha pela representação do lado íntimo da realidade: o menos evidente, o mais particular. A perspectiva dos fundos adquire algo de secreto e de sorrateiro. O espectador está oculto: imerso em meio a obstáculos que preservam a sua identidade. Ao invés do lugar *flâneur*, que se alimenta da intimidade no passeio público, a escolha é pelo isolamento e pela distância. Adota-se uma postura reservada e oposta à lógica apregoada por Charles Baudelaire.

Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (Baudelaire, 1996, p. 20-21).

Talvez a cidade tenha crescido demais para uma pesquisa desabrida da vida alheia, e a tranquilidade sigilosa seja uma necessidade agora. O panorama da sociedade passaria a exigir certo comedimento e plausibilidade. Enquanto, na França do século XIX, a rua aparece como elemento de apresentação das subjetividades, em vias de adquirirem a forma de uma mercadoria entre tantas outras, aqui ela permanece como uma personagem relativamente jovem – a qual pode constranger a espontaneidade. O gesto de Guido prefigura uma atitude de cautela diante da ebulição dos vaivéns. Em 1924, João Fahrion já havia enfrentado a temática em *Praça da Alfândega* (Figura 8) e deu uma interpretação bem diferente para efervescência porto-alegrense. Conforme examina Daiane Marcon:

[...] em “Praça da Alfândega” o espectador emula o flâneur, é apenas mais um em meio à multidão. As pessoas pintadas circulando pela rua anônimas, a vida pública, é o que diferencia definitivamente esta obra de Fahrion de seus contemporâneos: elas vêm e vão de todos os lados para todos os lados, surgem de fora da moldura ou se encaminham para fora, não há um foco para essa movimentação, a pintura não busca impor uma ordenação, são como as multidões da cidade que se formam



espontaneamente e não têm um rumo específico, mas os indivíduos possuem, cada um, seu trajeto e se mantêm fechados em si mesmos (Marcon, 2017, n. p.).

Embora a percepção da cena esteja um pouco elevada em relação à calçada, sem dúvida, há um compenetrado fascínio pela liberdade e pelo comportamento alheio. Aqui quem assiste ao balé dos transeuntes não se constrange com a intromissão, tida como banal.



Figura 8. João Fahrion (1898-1970). *Praça da Alfândega*, 1924, Óleo sobre tela, 73cm x 60cm.
Fonte: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, RS.

Os dois tratamentos da Praça da Alfândega – empregados por Fahrion e por Guido – carregam uma herança da ambivalência brasileira diante de certas repercussões do progresso e da urbanização. Eles podem ser celebrados ou despertarem receios e estranhamentos. Não podemos esquecer que, em 1941, a ensolarada manhã de Porto Alegre contrasta, por exemplo, com um arsenal de bombas despejadas no continente da suposta civilidade mundial. Em meio ao caos imposto pela racionalidade calculista, é razoável a reticência diante das ideias e dos modelos importados. A sociabilidade brasileira é outra e, por isso, responde de maneira diferente e ambígua aos pressupostos não consolidados ou estrangeiros. Para alguns, a comunhão entre a modernidade vinda de barco e o atraso autóctone é um dos emblemas da nossa identidade nacional. No entanto, a contradição vem acompanhada frequentemente por um rol de arbitrariedades, sendo comuns as relativizações das normas essenciais para uma realidade verdadeiramente livre e igualitária.

Guido não faz apenas crítica, mas também arte com as questões espinhosas mencionadas, deixando de lado os devaneios falsos. Em *Clube do Comércio*, os impasses entre a expectativa e o real viram componentes da forma artística. Definem as escolhas de enquadramento: intencionalmente limitado, assim como a realidade e as concepções artísticas. Eles se presentificam no ponto de vista: reservado e reflexivo, mas atento às alterações do contexto intelectual (arquitetônico) e urbano. Além disso, conduzem as escolhas representativas: a pincelada mais encorpada em contraste com a criação de uma superfície mais plana e uniforme. E, desse modo, *Clube do Comércio* é um exemplar fundamental para que entendamos mais das contradições pelas quais passa o Brasil e, mais especificamente, Porto Alegre nessa época.



REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Tradução: Suelly Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, John. Para entender uma fotografia. In: BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Org. Geoff Dyer. Tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável**: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: BRITES, Blanca; CATTANI, Iceia B.; BULHÕES, Maria Amélia; GOMES, Paulo. **100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS**: três ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

MARCON, Daiane. Cidade moderna desvelada: a pintura de paisagem urbana em Porto Alegre (1920-1945). **XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP**, 2017. p. 177-188. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Daiane%20Marcon.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MARCON, Daiane. “Praça da Alfândega” (1924): retratando o alvorecer da Porto Alegre moderna. **Anais do IV EPHIS - Encontro de Pesquisas Históricas**. 2017. s/p. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre//anais/ephis/assets/edicoes/2017/arquivos/38.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

RAMOS, Paula. **Artistas ilustradores**: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

Tiago Lopes Schiffner (1987) é doutor em Estudos Literários pelo PPG-Letras da UFRGS. Integra o grupo de pesquisa *Literatura brasileira em dinâmica desigual e combinada*, junto ao Instituto de Letras da UFRGS. Hoje, cursa História da Arte na mesma universidade mencionada.

Email: tiago_roll@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3848-0137>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4227775805958612>

Artigo recebido em 09.08.2024 e aceito em 10.10.2024.



SIGNOS EM DESLIMITE: A GENEALOGIA DE UM CONCEITO NA OBRA DE JULIO BRESSANE

Lennon Macedo

Bruno Leites

Resumo: Objetivamos entender o conceito de deslimite na obra de Julio Bressane a partir de uma abordagem genealógica. Mergulhamos nos filmes e escritos do cineasta para delimitar quatro momentos da cultura brasileira reivindicados como antecedentes do deslimite: o barroco do Padre Antônio Vieira, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a poesia concreta e o cinema experimental. Neles circula uma ideia estética de indiscernibilidade da expressão, levando as artes a entrarem no devir umas das outras.

Palavras-chave: Julio Bressane. Semiótica. Deslimite.

SIGNS IN THE UNLIMIT: THE GENEALOGY OF A CONCEPT IN THE WORK OF JULIO BRESSANE

Abstract: Our aim is to understand the concept of unlimit in Julio Bressane's work from a genealogical approach. We delve into the filmmaker's films and writings in order to identify four moments in Brazilian culture that are claimed to have preceded the unlimit: the baroque of Father Antônio Vieira, the novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, the concrete poetry and the experimental cinema. In them circulates an aesthetic idea of the indiscernibility of expression, leading the arts to enter into each other's becoming.

Keywords: Julio Bressane. Semiotics. Unlimit.

O cineasta Julio Bressane realizou um cinema vanguardista, e é certo que desde seus primeiros curtas na década de 1960, passando pelo radicalismo experimental junto a Rogério Sganzerla na produtora Belair até seu último grande ensaio audiovisual, as mais de sete horas de *A longa viagem do ônibus amarelo* (2023), o artista fundou um modo de fazer cinema no Brasil. Contudo, menos reconhecidos são seus textos acerca deste cinema, escritos que evadem à costumeira descrição de processos e desdobram as ideias estéticas que compõem seus blocos audiovisuais. Em livros como *Alguns* (1996) e *Cinemancia* (2000) nota-se um esforço em correlacionar distintos signos da cultura de modo a traçar uma espécie de herança cultural, muitas vezes não dita ou maldita, e que cabe ao seu cinema tornar visível.

Para o presente texto, vamos nos ater a uma noção que Bressane repete em seus escritos e que aqui tentamos ancorar como uma espécie de conceito acerca das suas ideias em cinema: o conceito de deslimite (Bressane, 1996, 2011). Esse conceito carece de explicação por parte de Bressane – ao longo de seus textos, a palavra adquire funções distintas, por vezes é título de livro (Bressane, 2011), por vezes é nome de capítulo (Bressane, 1996), inúmeras vezes é um substantivo usado de forma casual, sem a cerimônia de uma definição ou de um conceito. Portanto, o que Bressane indica como uma noção aberta, aqui buscamos configurar como um conceito, como a síntese de uma operação de rompimento de limites, uma operação que força um signo a abrir-se para outro signo. Essa indicação extraímos do capítulo intitulado *Deslimite*, do livro *Alguns*: para além do jocoso jogo de palavras com o filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, o texto é uma coletânea de citações e comentários deste tipo:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrando com a minha sombra magra
Pensava no destino, e tinha medo – parece Hitchcock
(O homem que sabia demais), e é Augusto dos Anjos (Eu)
(Bressane, 1996, p. 22).



Este jogo entre o ser e o parecer indica menos um descompasso entre essência e aparência, como certa fenomenologia poderia insistir, e mais uma vontade de devir-outro que se expressa em certas formas artísticas. Essa vontade é expressa nos textos bressaneanos quando este se põe a enumerar antecipações do cinema, como se a arte cinematográfica não tivesse evoluído de uma tecnologia da imagem, necessariamente, mas de arranjos formais dispersos pela literatura, pela pintura e por outros domínios artísticos. Para tanto, buscamos neste texto traçar uma espécie de genealogia do deslimite, indicando os momentos da cultura brasileira que o cineasta descreve, as forças que dali extrai para seus filmes e como a ideia estética ali descrita evoca um desejo de mistura sógnica a ponto de instalar-se numa indiscernibilidade da expressão.

Assim, é uma descontínua história da cultura brasileira isso que o cinema bressaneano reivindica, saltando épocas e frisando em cada parada esse transbordamento de formas, essa indiscernibilidade instalada entre matrizes semióticas. A organização dessa genealogia se dá a partir de análises, elogios e citações realizadas pelo cineasta em seus escritos, bem como pelo modo como esses signos brasileiros da mistura se inscrevem em seus filmes. São quatro os momentos que iremos recompor, quatro as heranças que iremos recolher: o barroco de Padre Antônio Vieira; o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; a poesia concreta de Pignatari e dos irmãos Campos; e o cinema experimental nacional, especialmente *Limite*, de Mário Peixoto. Em todas essas criações Bressane ressalta o aspecto inventivo de suas formas inovadoras, de suas operações de tradução verbivocovisuais¹ e de sua crítica ao estado de coisas estético-narrativo vigente.

¹ Assim falavam Pignatari e os irmãos Campos quando se referiam à operação da poesia concreta em termos linguísticos. Verbivocovisual é um campo ou uma zona em que o signo poético é pensado desde seus atravessamentos verbais, sonoros e visuais: "seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – 'verbivocovisual' – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra" (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p.157).

DESLIMITE I: PARÁFRASES E TRANSBORDAMENTOS BARROCOS

O primeiro momento da herança está entoadado nos versos de Padre Antônio Vieira. O padre barroco imprime uma multissensorialidade em seu texto que aposta num formalismo transbordante da linguagem, por vezes delineando certo sincretismo perceptivo: “É o próprio Vieira quem nos diz: “Suponhamos que diante de uma visão estupenda saiam os nossos sentidos fora de suas esferas e inaugurem o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos!” Como pode ser?” (Bressane, 1996, p. 42). Esse transbordar é identificado por Haroldo de Campos (1989) (seguindo os conceitos de Roman Jakobson, 2007) como uma evidência da ênfase barroca sobre as funções poética e metalinguística da linguagem verbal, ou seja, as intensidades devidamente criadoras que rondam a linguagem. Em estudo sobre o trabalho de Antônio Candido acerca da formação literária brasileira, Haroldo percebe que o Barroco é indevidamente negligenciado pelo modelo candidiano, e assim descreve o movimento seiscentista:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intra-textual do código (meta-sonetos que desarmam e desnudam a estrutura do soneto, por exemplo; citação, paráfrase e tradução como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados). Não cabe o Barroco, estética da “superabundância e do desperdício”, como o definiu Severo Sarduy: “Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto” (Campos, 1989, p. 33).

Citação, paráfrase, tradução. O signo barroco é uma dobra sobre sua própria forma (função poética), e é também um jogo com a sua própria semiose (função metalinguística). Nota-se aí que são dois modos de fazer transbordar o signo, e Bressane atenta a ambos em seu *Sermões: A história de Antônio Vieira* (1989). O primeiro aparece como um *desfrute*



retórico, tal como disse Haroldo, em cena perante a corte do rei João: “Faltam poucas letras de *Adão* para *ladrão*, e do *fruto* para o *furto* não falta nenhuma” (Sermões, 1989, grifos nossos).

A correlação bíblica entre o pecado do roubo e a mordida de Adão no fruto proibido é aqui empostada com pompas, um firulear das palavras que mais chama atenção para a brincadeira retórica da linguagem do que para a moral cristã da mensagem. Por isso o signo barroco é menos informativo que poético, pois secundariza o entendimento em prol de um atletismo do verbo.

O transbordamento metalinguístico pede uma avaliação do signo pela rede parafrásica que dispõe. Aqui (Figura 1), o corpo de Caetano Veloso interpreta um personagem sem nome, que aparece rapidamente no início do filme para nunca mais voltar. Porém, apesar da carência de alcunha, ocorre que essa personagem misteriosa traja vestes pouco pudicas e canta a versão de Caetano Veloso de *Triste Bahia*, poema originalmente escrito por Gregório de Mattos e Guerra. Nessa nomeação silenciosa é a relação entre o corpo de Caetano e a música *Triste Bahia* que expressa implicitamente o nome do Boca do Inferno, identificando assim a personagem.



Figura 1. Julio Bressane. *Sermões: A história de Antônio Vieira*, 1989. Fonte: *Sermões*, 1989.

Esse batismo só é possível quando pensado desde as relações entre os diferentes signos que compõem um universo estético e poético. Já não é mais um signo que se dobra sobre si, mas que se dobra sobre sua própria semiose, permeando as conversações cinematográficas com uma proliferação de citações e paráfrases.

DESLIMITE II: OS DEVIRES-CINEMA DE BRÁS CUBAS

Um segundo momento da herança do deslimite está nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. De Machado são destacadas duas premonições, dois presságios da arte por vir: antecipação da montagem cinematográfica, antecipação da palavra como imagem. No primeiro caso, Bressane indica formas com que o texto machadiano opera no domínio literário do pensamento a montagem:

Há, como se sabe já, uma premonição extraordinária no Brás Cubas: o cinema (e sua alma) a montagem. A prosa capitular é arrastada até uma fronteira-limite onde transborda no procedimento cinematografista da montagem, narrativa já com cortes dentro da sequência, ou mesmo, plano sequência sem cortes. Há capítulos que são fades; três pontinhos que são véus; há o leitor-lente (curiosidade: tem por vezes o leitor grande angular, por vezes o leitor tele-objetiva). Tem título de capítulo que é fotograma fixo: tem um ponto de interrogação que é close-up (Bressane, 1996, p. 52).

A proliferação de capítulos (são 160) no romance já aponta para uma profunda fragmentação da narrativa. Mas o caráter quantitativo da fragmentação por si só não diz a montagem de cinema; esta aparece no modo como se inscrevem qualitativamente os capítulos no livro. Tomemos dois exemplos. A intrusão do capítulo 18 na narrativa ocorre à maneira de uma interrupção da ação, de um corte no interior da mesma cena. Brás Cubas prestes a embarcar para a Europa corre à Marcela para pedir-lhe que com ele vá, presenteando-a com diamantes. Sucede que em meio à euforia do pedido e do aceite o narrador é tomado por uma visão.



Agradei-lhe de joelhos. Tinha achado a minha Marcela dos primeiros dias, e disse-lhe; ela sorriu, e foi guardar a joia, enquanto eu descia a escada.

CAPÍTULO 18

Visão do Corredor

No fim da escada, ao fundo do corredor escuro, parei alguns instantes para respirar, apalpar-me, convocar as ideias dispersas, reaver-me enfim no meio de tantas sensações profundas e contrárias. Achava-me feliz. Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes. E depois eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me...

– Um anjo! – murmurei olhando para o teto do corredor.

E aí, como um escárnio, vi o olhar de Marcela, aquele olhar que pouco antes me dera uma sombra de desconfiança, o qual chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu (Assis, 1998, p. 50-51).

A mudança de rumo na narrativa ocorre no mesmo espaço e no mesmo presente do capítulo anterior. O acontecimento do capítulo 18, portanto, não vem introduzir um novo espaço (ainda estamos na casa de Marcela) ou um outro tempo (é uma continuidade imediata da ação anterior); o corte em meio à ação de descer as escadas inaugura antes uma nova sensação que uma nova cena. E essa sensação é puramente visual, é um delírio óptico em meio ao corredor. Nota-se que o cinema previsto por Machado em *Memórias póstumas* não é um cinema em geral, mas um regime de imagens bastante particular: aquele da imagem-tempo (Deleuze, 1990), das situações ótico-sonoras puras que invadem a narrativa e ali habitam de forma intervalar, expandindo as descrições audiovisuais no interior da sequência.

Outro caso da imagem-tempo antevista pelo escritor brasileiro está no modo como o corte, a conexão, ou, aqui, a *transição* adquire

um caráter autônomo em relação à narrativa. O corte já não opta por esconder o tempo no interior do jogo de verossimilhanças da montagem transparente, mas o corte é justo a enunciação do tempo, é a desnaturalização de uma passagem harmônica do presente passado para o presente atual. Trata-se do nono capítulo, em que o narrador falecido faz a passagem do evento de sua morte, descrita nos primeiros capítulos do livro, para o seu nascimento.

CAPÍTULO 9

Transição

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão-pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro (Assis, 1998, p. 30-31).

Situações ótico-sonoras puras, autonomia do corte: caracteres de um cinema moderno muito próximo ao realizado por Bressane. Vê-se bem que herdar Machado não é realizar qualquer cinema, muito menos aquele onde impera a contação linear das histórias, a sucessão das tramas e dos temas, os personagens e suas jornadas. Os caminhos do deslimite no Brasil revelam um devir-cinema que é inseparável de um devir experimental.

Antes, mencionamos duas antecipações do cinema expressas pelo livro de Machado. Além da montagem cinematográfica, a reversibilidade instalada entre a palavra e a imagem a partir de uma



dada inscrição. Décio Pignatari (2004, p. 134) percebe que essa *tipoideografia* apresentada pelas *Memórias póstumas* é evidência de um trabalho sobre o verbal que escapa à linguística fundamentada no código fonético e indica a trilha de um devir propriamente icônico e não-verbal do verbo. Um dos vários exemplos dessa palavra-imagem no livro é a assinatura da personagem Virgília, grifada na página com um único V bastante particular. A atenção se volta do *logos* para o gesto tipográfico, um vestígio da porosidade da escrita com relação às mídias de sua época. Essa inscrição será recuperada em diversos momentos no filme *Brás Cubas*, de Bressane (Figura 2):



Figura 2. Julio Bressane. *Brás Cubas*, 1985, colagem de imagens. Fonte: *Brás*, 1985.

No filme é nítido como a letra se torna imagem, diferenciando-se conforme a situação. Primeiro, porque a assinatura não aparece numa carta ou num bilhete, mas é inscrita diretamente na tela, como Machado o fez na página. E, enquanto imagem variante, a assinatura opera diferentes sentidos, seja como um olhar devolvido a Brás (Figura 2.1) ou como um segredo impresso nas costas do marido traído (Figura 2.2).

DESLIMITE III: AS TRADUÇÕES CONCRETAS COMO CRIAÇÃO E COMO CRÍTICA

O comentário de Décio Pignatari acerca dos iconismos brascúbicos já nos posiciona diante da terceira herança que Bressane estampa em seu

deslimite. O concretismo brasileiro de Pignatari e dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos se materializa em diversas formas de escritura, poesias, prosas, manifestos, tipografias, peças de design – e textos teóricos. É palpável que a pesquisa concretista tenciona realizar-se tanto em estética quanto em teoria, daí que a ideia da palavra como *objeto* (Campos, 2017, p. 34) não só opera conceitualmente, como também é trabalhada poeticamente. Assim, vê-se em *ovonovelo*, de Augusto de Campos, que a multidimensionalidade objetual da palavra se traduz em imagem quando vista desde a concretude de sua espacialização na página, obrigando a linearidade da leitura a compreender a simultaneidade dos elementos na folha. A palavra torna-se objeto num cenário e a página deixa de ser uma tábula rasa ou um suporte invisível para enunciar sua cor branca, sua finitude retangular, sua paisagem de inscrições e intervalos.

ovo
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
dentro do
centro

augusto de campos

Figura 3. Augusto de Campos. *ovonovelo*, 1960. Fonte: Campos; Campos; Pignatari, 1960, p. 133.



O ovo de Augusto demanda uma mirada atenta à visualidade do poema, “poema em forma de coisa” (Campos; Campos; Pignatari, 1960, p. 128), onde o caráter objetual da escrita se mostra mais gritante. O poema é então ovo e novelo, forma ovóide que condensa os sentidos na página em branco e rolo de linhas espiralando a sequencialidade do ler.

O tratamento concretista da palavra é próprio também de uma dada perspectiva da *tradução*, esta pensada não como mera transposição de significados, mas como recriação do sentido de modo crítico (Campos, 2017). A palavra tornada inscrição multifacetada requer, daí, que a tradução selecione o que há de inventivo – poderíamos dizer, selecionar a *ideia* – na escritura, podendo priorizar brincadeiras ópticas, trocadilhos sonoros ou outras traições icônicas do verbal. É exemplar a tradução que Augusto realiza do poema a *leaf falls*, de e. e. cummings:

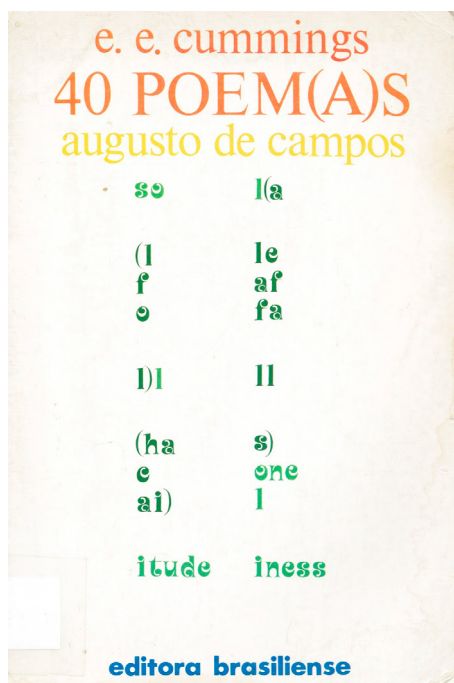


Figura 4: Augusto de Campos e e. e. cummings. *1 folha cai, a leaf falls* [capa], 1986. Fonte: Campos; cummings, 1986.

Nota-se que para lograr traduzir o signo em sua concretude foi necessário abdicar de certa literalidade do texto. Em especial, vê-se que a substituição de *a leaf* por *1 folha* (e não *uma folha*) buscou respeitar a verticalidade do poema de cummings em sua apresentação formal da solidão como a queda de uma folha; do mesmo modo o lugar dos parênteses também foi cambiado com o fim de traduzir a caída e seu formato visual. A escolha da fonte serifada ajudou a manter uma certa indiscernibilidade entre o 1 (um) e o I (ele), instigando a coesão das inscrições. Na penúltima estrofe, a inclusão de um novo jogo de parênteses permite que a diferença do número de letras entre o segundo verso e os demais se mantenha; perde-se a correlação do *one* com o I (mais uma vez, indiscernível com relação ao número 1), mas ganha-se, por sua vez, um aceno à semelhança que o poema de cummings possui com a poesia haikai japonesa através da sequência (*ha / c / ai*). Por fim, *loneliness* torna-se *solitude* e não *solidão* por conta do isolamento do último verso, onde *iness* pode ser traduzido como a coisidade ou a coisitude do *i*, e aí *itude* atua como uma jocosa tradução literal do verso, esquecendo-se voluntariamente da totalidade da palavra que ele ajuda a compor.

A influência concretista sobre a obra bressaneana é muitas vezes explícita. Haroldo identifica como uma das técnicas de tradução a interpolação, quando ocorre o uso de um verso ou fragmento de verso alheio para melhor traduzir o signo poético em questão – cita o caso de Odorico Mendes, que utiliza versos de Camões para melhor apresentar em português certas passagens de Homero (Campos, 2017, p. 39). Nos filmes de Bressane essa operação tradutória é muitíssimo incorporada, como se vê nesta cena na sequência de abertura de *Sermões*, onde Haroldo de Campos (2004) lê para a câmera uma de suas *Galáxias*.

Haroldo entoia a primeira galáxia, “e começo aqui” (Campos, 2004, p. 11), acompanhado pelo sitar de Alberto Marsicano (Figura 5). O jogo infinito com os espelhos fractaliza o espaço, as luzes do lustre (incluído no quadro apenas por seus reflexos, puro simulacro) multiplicam-se como constelações. A voz do poeta compete com o sitar pelo primeiro plano sonoro, mesclando as modulações acústicas do instrumento com as modulações silábicas da poesia. Há na cenografia e no figurino uma correspondência com o período seiscentista de Vieira; também a dobra especular da imagem traz consigo tons barrocos. E, por fim, é o começo



o assunto do poema, e não à toa esses versos são sucedidos pela cartela do título, encerrando a sequência de abertura do filme. Assim são as *Galáxias* um capítulo dos *Sermões* neste tempo fora dos eixos, nesta arqueologia de Bressane pela poética brasileira do deslimite.



Figura 5. Julio Bressane. *Sermões: a história de Antônio Vieira*, 1989. Fonte: *Sermões*, 1989.

DESLIMITE IV: O EXPERIMENTAL NO CINEMA NACIONAL

Finalmente, a quarta herança que destacamos da obra de Julio Bressane é eminentemente cinematográfica, e tem como foco aquilo que ele mesmo denominou *experimental* (Bressane, 1996). Por experimental, retemos três componentes do conceito: a qualidade propriamente criadora da invenção, a singularidade daquilo que é novo; o caráter intrusivo de uma forma em relação à outra no ato de conjugar distintos domínios da arte, ou seja, a tradução inerente à experimentação; e a crítica do estado de coisas cinematográfico que é co-presente ao experimento, um desviar-se dos códigos hegemônicos da narrativa. Nota-se que há um imbricamento entre essas três operações de modo que uma não sobrevive sem a outra. Toda invenção supõe uma tradução transcriadora, um rearranjo de signos anteriores que multiplicam sua potência em um novo experimento; ao mesmo tempo, toda invenção é também uma crítica, já que o cinema está sempre rodeado de opiniões, de palavras de ordem, de códigos normativos, e, portanto, a invenção joga contra o estado das coisas, é criadora por sua inatualidade, pelos devires que alimenta.

De modo que o desafio, desde então, é o de como partir de signos de referência explícitos, mas operando sobre eles de tal forma que do processo de reciclagem possam advir novos estranhamentos, inesperadas conjunções, raros arranjos. Não é essa uma maneira de desmontar e ultrapassar as significações dominantes? as significações consensuais incrustadas nos clichês cotidianos que nos rodeiam? (Teixeira, 2003, p. 98-99).

Invenção, tradução e crítica, esse tripé sustenta uma particular história do cinema brasileiro contada por Bressane e possui alguns núcleos principais. Para Bressane (1996), o cinema brasileiro já nasce experimental devido às primeiras imagens do cinematógrafo no país, tomadas pelos irmãos Secreto em 1898, em *Vista da Baía de Guanabara*. Diz-se deste filme perdido que a posição instável da câmera conferia um movimento ondulante à cena, o que fugia aos padrões de quadro fixo dos primeiros filmes de Lumière e companhia. Se o aspecto tradutório aqui é menos aparente, é notável como a invenção concreta de um cinema no Brasil se efetua como crítica da norma estética de então, o plano imóvel.

Das primeiras décadas do século XX, Bressane pontua os documentários do Major Thomaz Reis na Amazônia e os de Benjamin Abrahão no Sertão. Em ambos os casos, salta à vista a liberdade com que se filma a luz natural, densa de poeira em *Rituais e festas Borôro* (1917), ofuscante pelo sol em zênite de *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937). Das décadas seguintes, o cineasta relembra ainda *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e os filmes da Belair como marcos do cinema experimental. Mas há um filme que é protagonista nesta particular história do cinema nacional. Dos muitos percursos que podem ser trilhados no labiríntico *Limite* (1931), de Mário Peixoto, Bressane destaca o caráter autopoietico de um cinema que é mostraçã de si, que abre sua semiose para invenções de novas possibilidades (de enquadramento e movimento, especialmente) ao mesmo passo que satura seu modo de expressão, retrazando a história do cinema com imagens e sons.

Limite radicaliza esta formulação de Gance: cinema é a música da luz. Mas ainda mais: distingue e configura pela primeira [vez] o próprio signo cinematográfico. O signo do eu-cinema. É o seguinte: a câmera na mão sempre foi a mais perturbadora posição de câmera na “coisa” do filme, muito usada desde o nas-



cimento do cinema, mas sempre enquadrada na altura do olho. No *Limite* dá-se uma transgressão. A câmera na mão é colocada na altura do chão. Em visionária tomada sem corte, a câmera abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento. Cinema, ele mesmo, em Mangaratiba! (Bressane, 1996, p. 38).

Vê-se assim que *Limite* é um filme conhecedor de passado, comentador da arte cinematográfica, e é em paralelo a esse comentário que inaugura formas novas. Estamos aqui novamente diante daquilo que Haroldo de Campos percebia no barroco, a ênfase nos horizontes poéticos e metassemióticos do fenômeno artístico, em que a invenção formal caminha ao lado da seleção de signos do eu-cinema, um inventário de ideias que é também criação de inventário. Tomemos dois exemplos do filme:

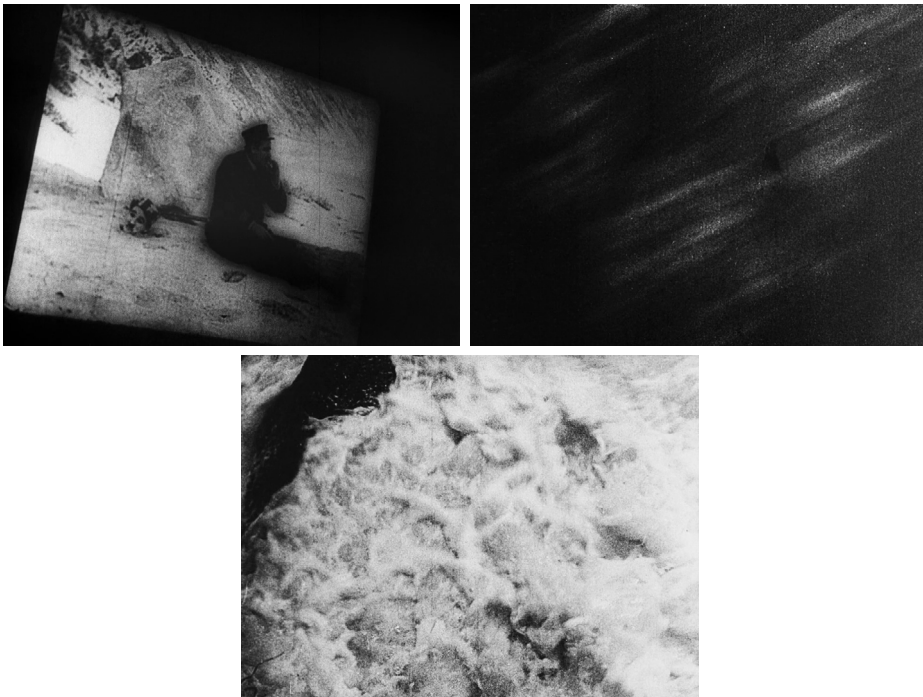


Figura 6. Mário Peixoto. *Limite*, 1931. Colagem de imagens. Fonte: *Limite*, 1931.

Numa sala de cinema em que o personagem de Brutus Pedreira trabalha como intérprete da trilha que acompanha o filme projetado, um público ri cheio de dentes diante das trapaças de Carlitos em *O aventureiro* (1917), de Charles Chaplin (Figura 6.1). O modo como é filmada a situação cinematográfica, escolhendo capturar a tela com a câmera ao invés de montar o fragmento exibido direto no rolo filmico, evidencia o desejo de fazer cinema do cinema, de fazer do cinema objeto de pensamento cinematográfico. Se aí torna-se aparente o gesto metacinematográfico, na sequência final do filme (Figuras 6.2 e 6.3) a chamada *música da luz* de Abel Gance que Bressane tantas vezes menciona faz-se sentir mais forte. Depois que o barco do trio de protagonistas é virado do avesso e os seres humanos são finalmente vencidos pelas águas, uma série de tomadas do mar em fúria é intercalada com puros movimentos de luz e sombra, completamente ilocalizáveis no espaço e na narrativa, como se o puro cinema brotasse por entre as ondas depois que personagens, paisagens e narrativas foram arrastadas por um filme em estado intenso de experimentação.

Ainda nos cabe trazer um último aspecto sobre o metacinema que é *Limite*. Na sequência da sessão de cinema, o pianista interpretado por Brutus Pereira é introduzido na cena a partir de suas mãos tocando o piano. Ocorre que o filme não conta com som direto, mas com uma contínua colagem de peças instrumentais de Debussy, Satie, Prokofiev e outros – curadoria realizada por ninguém menos que Brutus Pereira. Então a presença das mãos de Pereira é montada junto à trilha sonora selecionada por Pereira, porém não há uma harmonia da montagem, inclusive o mesmo plano das mãos se repete com distintas músicas de fundo, a primeira com a música-refrão do filme, *Trois Gymnopédies*, de Erik Satie, e a segunda com *Children's Corner*, de Claude Debussy. Nota-se que se orquestra aí nestas cenas uma sobreposição de duas músicas, uma para ouvir e outra *música para ver*, uma trilha que produz um contínuo sonoro no filme e um gesto musical ao piano que apresenta uma canção desde sua performance visual. É como se a imagem fosse tomada num devir-sonoro que nos faz escutar um tema inaudível, ecos de um cinema experimental profundamente intersemiótico.

Bressane faz questão de postular esse legado experimental em seus filmes. Por vezes a nomeação é verbal e direta, como a associação realizada pelo próprio diretor-entrevistador acerca dos experimen-



talismos de *Limite* e da Belair no pequeno documentário performático *Viola chinesa*; outras vezes a designação da herança ocorre a partir de um uso de imagens de arquivo, como a colagem de cenas do *Rituais* e festas *Borôro* na sequência do delírio do personagem homônimo de *Brás Cubas*; ainda, à guisa de paráfrase, a recriação do enquadramento em contra plongée absoluto das cenas de conversa de *Limite* em filmes como *Brás Cubas* ou *O mandarim*. Mas é aqui, nesta cena de *Sermões* (Figura 7), que essas estratégias se reúnem para adquirir um profundo tom cerimonioso, de homenagem ao cinema nacional experimental.



Figura 7. Julio Bressane. *Sermões: a história de Antônio Vieira*, 1989. Colagem de imagens. Fonte: *Sermões*, 1989.

Morre João IV (Figura 7.1), rei português e padrinho político de Padre Antônio Vieira. No afã da morte do monarca, o padre luso-brasileiro brada inconformado diante do trono vazio: “Ressuscitará!” (*Sermões*, 1989). Inicia-se uma colagem de imagens do Lâmpião de Abrahão com uma caminhada de Antônio Vieira pelo que parece ser o terraço do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e nesse andar o personagem gira com os braços abertos (Figura 7.4). As imagens são acompanhadas por um trecho da ária da *Bachianas Brasileiras n. 5*, de Heitor Villa-Lobos. Se buscamos

uma leitura metacinematográfica de tal sequência, torna-se evidente que estamos diante de um tributo àquele que é um dos principais nomes do cinema (experimental) brasileiro. Na seleção do arquivo de imagens, a correspondência entre a figura do cangaço e o Glauber de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é quase imediata, especialmente pelo preto e branco contrastado e a luz estourada que habitam tanto o documentário quanto o clássico cinemanovista. A música de Villa-Lobos, e em especial a ária da quinta Bachianas, tem presença marcante em *Deus e o Diabo*, compõe com as imagens o signo da herança modernista no cinema novo. Enfim, é Othon Bastos quem interpreta Padre Antônio Vieira, o mesmo que dá corpo à Corisco no filme de Glauber Rocha, onde, na cena de sua morte, também gira de braços abertos e grita o famoso enunciado terceiro-mundista: “Mais forte são os poderes do povo” (*Deus*, 1964).

Essa homenagem é um epitáfio para Glauber, falecido em 1981. O brado de Vieira, que é também o brado de toda uma genealogia da cultura brasileira, é um clamor pela experimentação, pela invenção, pelo deslimite como forma entender o cinema no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se então que o deslimite deseja justo o ponto de indiscernibilidade da expressão, configurando uma operação cinematográfica que aposta na reversibilidade dos modos artísticos e nos signos de uma heautonomia² em que o verbal devém sonoro, o som devém visão, o visual devém verbo... uma perspectiva propriamente intersemiótica do cinema. E essa reversibilidade se sustenta em um tripé conceitual: a invenção, a tradução e a crítica. De modo que toda operação de deslimite é composta pela copresença simultânea de três ações: produção de novidade, releitura do outro e desmonte do estabelecido. Essas três forças se conjugam, mesmo que idiossincriticamente, no seio do deslimite.

² Deleuze (1990) utiliza esta noção quando discute os usos do som no cinema moderno. A imagem heautônoma seria aquela em que som e imagem não são complementares, mas coexistem de forma disjunta e desarmoniosa, de modo que no estrato visual vemos uma coisa e no estrato sonoro ouvimos outra – o visível e o audível atuando cada um com sua autonomia. Quando pensamos a relação entre verbal, visual e sonoro nos signos bressaneanos de deslimite, a pensamos desde essa disjunção, desde essa heautonomia sígnica.



Contudo, essa semiose não implica um relativismo formal a ponto de os domínios artísticos perderem suas definições, transformando o jogo dos signos num tudo-pode da expressão. Os devires acontecem desde o modo de expressão de saída, o cinema, e só efetuam suas metamorfoses neste contexto. São formas de sair do cinema, ou melhor, de levar o cinema a encontrar as outras artes, e neste encontro saem todos transformados, cinema e literatura, cinema e música, cinema e pintura, artes que coabitam na efemeridade do acontecimento estético a mesma casa do deslimite, mesmo que partam desta para produzir novamente as suas fronteiras em outras atualizações na semiose da cultura.

BIBLIOFILMOGRAFIA

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BRÁS Cubas. Direção: Julio Bressane. Brasil: Embrafilme, Julio Bressane Produções Cinematográficas. 1985, 35 mm. (92 min).

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Julio. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BRESSANE, Julio. **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. Textos críticos e manifestos, 1950 – 1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: 34, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas. 1964, 35 mm. (120 min.).

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Brasil: Cinédia, 1931, 35 mm. (114 min).

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SERMÕES, a história de Antônio Vieira. Direção: Julio Bressane. Brasil: Embrafilme. 1989, 35 mm. (76 min).



TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Julio Bressane). São Paulo: Perspectiva, 2003.

Lennon Macedo é professor e pesquisador. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com mestrado e graduação pela mesma instituição. Realizou estágio doutoral na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA). É integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), com participação no Núcleo de Pesquisa Semiótica Crítica (NPESC) e na linha de pesquisa *Agenciamentos da imagem* (GPAGI). É co-autor do livro coletivo *Semiótica crítica e as materialidades da comunicação* (Ed. UFRGS, 2020). Investiga atravessamentos entre audiovisualidades contemporâneas, teorias do cinema e semióticas da comunicação.

Email: lennon-macedo@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3686-0550>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9387498074513974>

Bruno Leites é professor do Departamento de Comunicação (DECOM) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Autor de *Cinema, naturalismo, degradação: ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000* (Ed. Sulina, 2021). Atualmente, coordena a linha *Agenciamentos da Imagem* (GPAGI), incluída no Grupo de Pesquisa *Semiótica e culturas da comunicação* (GPESC). Membro da Rede de Pesquisa Teoria de Cineastas.

Email: bruno.leites@ufrgs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1736-1382>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6365957990393840>

Artigo recebido em 2024 e aceito em 15.10.2024.



IDENTIDADE & SOBREVIVÊNCIA: PINTANDO A MEMÓRIA ANCESTRAL

Madalena Pequeno Zaccara

Walter Arcela

Resumo: A partir de um centro não hegemônico onde os problemas de voz ainda se fazem presentes e a memória se perde na universalidade do olhar, a artista paraibana Heloisa Maia, através de sua pesquisa e exposição intitulada *Deserto, (De)sertão, Sertão... Ancestral*, pinta o resgate de sua memória pessoal que une o Sertão do Nordeste brasileiro referencial a um Marrocos descoberto ancestral.

Palavras-chave: Ancestralidade. Memória. Identidade. Heloisa Maia.

IDENTITY & SURVIVAL: PAINTING THE ANCESTRAL MEMORY

Abstract: From a non-hegemonic center where voice problems are still present and the memory gets lost in the universality of the gaze, the artist from Paraíba Heloisa Maia, through her research and exhibit named *Deserto, (De)sertão, Sertão... Ancestral*, paints the rescue of her personal memory that unites the referential Brazilian Northeast to an also discovered ancestral Morocco.

Keywords: Ancestrality. Memory. Identity. Heloisa Maria.

Nós somos antes de tudo de um lugar. De um lugar que nos transcende e nos forma. De um lugar que é constituído de sedimentações sucessivas e que guarda a marca dos mitos. De um lugar que podemos reconhecer ou criar a partir da nossa identidade. Para Michel Maffesoli: “A alma individual pode ser facilmente extrapolada da alma do mundo” (Maffesoli, 2005, p. 82, tradução nossa)¹, estabelecendo uma conexão nova com os elementos reais ou míticos e com eles interagir para criar uma versão pessoal do passado, presente ou mesmo do futuro.

Arte e vida são conexões presentes em um tempo fragmentado como o nosso quando nós nos procuramos desesperadamente. Um tempo no qual essa desintegração torna-se motivo de uma resistência que abraça a busca de nossas memórias e referências que nos transportem para além da orfandade memorial pela qual todos passamos.

Aqueles que criam são atores sociais profundamente influenciados pelo contexto cultural, social e político nos quais eles se inserem e pelas suas referências tempo/espaciais. Enquanto artistas, eles são influenciados por elas e suas obras, por sua vez, as transmitem ao espectador provocando as dele. Arte e vida são, portanto, intrinsecamente ligadas e não podemos esquecer que a “ação artística identifica-se então com a produção de subversões pontuais e simbólicas do sistema” (Rancière, 2010, p. 108). Em si, isso se constitui em um alento nesse mundo de pouca esperança.

Nossos grupos de pesquisa *Arte, cultura e memória e mulheres artistas na/da Paraíba* ligados através do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE desenvolve, atualmente, uma investigação cujo objetivo central visa a preservação da memória das artes visuais paraibanas conjugadas no feminino a partir da construção de uma história volta-da para o papel da mulher artista naquele espaço. O trabalho tem como ação principal o levantamento das artistas nascidas ou atuantes no Estado a partir da década de 1970 além da reflexão sobre algumas de suas obras ou mostras. Heloisa Maia, artista paraibana, é uma das elencadas. Neste texto procuramos aprofundar o nosso olhar sobre o seu mais recente trabalho que foi mostrado na capital da terra onde nasceu.

¹ No original: “L’âme individuelle peut, aisément, s’extrapoler à l’âme du monde”.



A exposição da artista paraibana intitulada *Deserto, (De)sertão, Sertão... Ancestral* realizada no Centro Cultural São Francisco em João Pessoa, Paraíba, Nordeste do Brasil, com curadoria de Walter Arcela, aborda como eixo temático reflexões sobre suas identidades sobreviventes. Partindo de um centro não hegemônico ancestral onde os problemas de voz ainda se fazem presentes, Heloisa Maia contribui através de suas pinturas e objetos para preservar e perpetuar uma identidade pessoal e coletiva a partir de suas memórias.

O seu corpo viajante, que estava então radicado, temporariamente, na África, transporta-a às lembranças ancestrais próprias de outro espaço geográfico de onde vem sua família paterna e suas lembranças de infância: o sertão paraibano. Ela inicia então uma jornada afetiva através das imagens que cria entrelaçando passado e presente e transmitindo ao espectador paisagens da memória e da emoção.

HELOISA MAIA: UM CORPO VIAJANTE

Natural de João Pessoa, mas com ancestralidade paterna sertaneja, ela fez licenciatura em Comunicação Social na Universidade Federal da Paraíba (1979) e Bacharelado em Relações Públicas e Publicidade na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1982).

Sua formação em artes visuais navega, como sua vida, pelos diversos espaços que habitou. Ela morou e trabalhou durante vários anos entre João Pessoa e Porto Alegre no Brasil e em San Francisco, New York e Miami nos Estados Unidos onde está baseada desde 2017. Ela aprimorou seu trabalho através de estudos de pintura, desenho, escultura, gravura e cerâmica em instituições como: a San Francisco Art Academy e Palo Alto Art League (com Justine Parrish e Helen Barber) na Califórnia; a Universidade do Novo México (com Carl Paak) em Albuquerque; o Centro de Artes Visuais de Tumbí (com Flávio Tavares e Marlene Almeida) em João Pessoa; o Atelier Livre da Prefeitura (com Michael Chapman) em Porto Alegre; o Art Students League of New York (com Phillip Sherrod e Antony Palumbo) e a Parsons School of Design (com Mohammad Khalil e Ellen Evjen) em New York. No momento dessa pesquisa que gerou a exposição em questão, a artista estava temporariamente radcada no Marrocos onde a

cultura popular marroquina a fascinou e de alguma maneira a fez recordar o sertão nordestino. É essa sua nova viagem.

A temática da artista, em seu conjunto, explora como elemento central o corpo feminino. Força e fragilidade. São mulheres que dizem sobre o mundo particular das fêmeas. Através delas, em desenhos, pinturas ou cerâmicas, Heloisa nos faz mergulhar em sentimentos de solidão, dúvidas, interrogações, maternidade e possíveis descobertas. São memórias ora fluidas, ora densas. Talvez Heloisa trabalhe em frente a um espelho, mesmo quando os resultados não são autorretratos.

Se quiséssemos dar rótulos modernistas ao trabalho de Heloisa Maia lembrariamos dos fauves e suas cores fortes, explosivas. Porém os fauves não queriam ir para além dos temas confortáveis, leves, serenos. Heloísa, contemporânea, busca em suas imagens esse mundo feito de cores fortes, mas, também, de angústias e lembranças que vão além do bem estar contemplativo fauvista. Ela mergulha no risco e no traço efêmero que grafitam as cores criando histórias nem sempre calmas, por vezes denunciante, mas sempre provocadoras. São em cenários construídos ou vividos que a artista nos conta dos seus antepassados, das pessoas que descobre, do mundo que observa e registra.

DESERTO, (DE)SERTÃO, SERTÃO... ANCESTRAL

Pode parecer que os fluxos em escala global são resultados do período contemporâneo globalizado, onde os intercâmbios de informações, produtos e práticas socioculturais se acentuaram em virtude do modelo econômico em vigência. Ainda que esse paradigma tenha assumido, agora, proporções inéditas, sua gênese é indefinida, encontrando-se em episódios da história referências às diversas relações transcontinentais empreendidas por várias populações que dispunham de tecnologia marítima, curiosidade e ambição.

A presença de signos comuns entre territorialidades aparentemente distintas se manifesta em localidades variadas, oriundas de processos históricos, sociais e políticos, tais como imigrações, herança das invasões coloniais imperialistas, movimentos de unificação territorial ou simplesmente de proximidades geográficas.





Figura 1. Heloisa Maia. *Sertão ancestral*. Acrílica, pigmentos secos, bastão a óleo e pastel sobre tela, 2023. Fonte: Acervo da artista.

Desvelar estes traços residuais situados na relação específica entre o sertão do Nordeste Brasileiro, e o africano Marrocos foi o mote da exposição *Deserto, (De)sertão, Sertão... Ancestral*, individual da artista paraibana Heloisa Maia. Esta exposição ocorreu entre os dias 9 de novembro de 2023 até 12 de janeiro de 2024, no Centro Cultural São Francisco, conjunto barroco situado na capital da Paraíba, João Pessoa. A memória afetiva da artista embasa a mostra. As produções artísticas exibidas tematizam sobretudo fragmentos de paisagem, fauna e flora e aspectos dessas duas localidades postas em diálogo através das conjugações espaciais da expografia. Enquanto de um lado havia uma sequência de pinturas retratando o Sertão paraibano, (Figura 1) do outro, diametralmente à frente, havia as pinturas nas quais se viam registros representativos do Marrocos (Figura 2).

Ao longo de todo mapeamento expográfico da mostra, a intenção de aproximar paralelamente os dois espaços pictóricos e geográficos se apresentava entrecruzando essas duas temáticas.

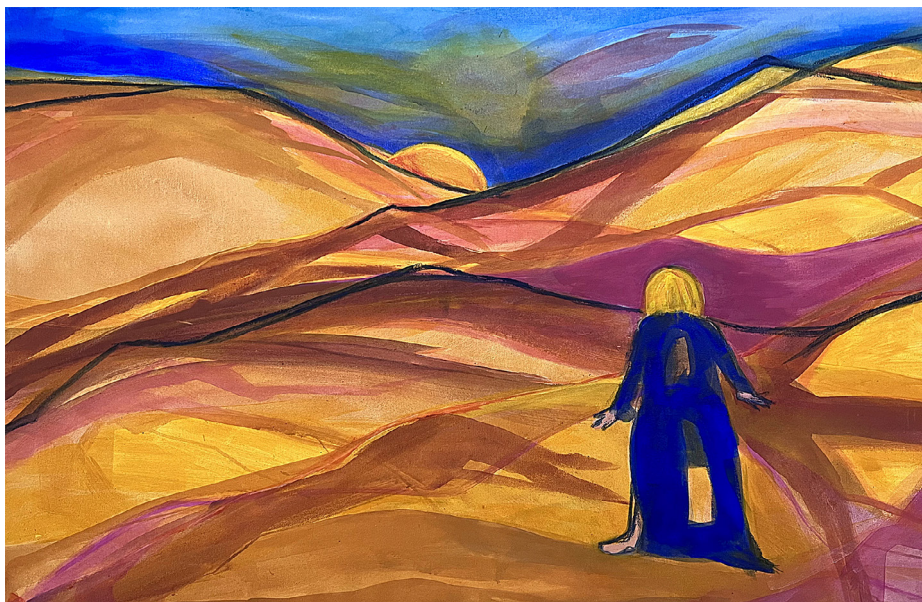


Figura 2. Heloisa Maia. *Dunas de Merzouga*. Acrílica, pigmentos secos e pastel sobre papel, 2023.
Fonte: Acervo da artista.

Foram cerca de 50 obras expostas, a maioria desenhos e pinturas produzidas com acrílico organizados no espaço expositivo. Duas instalações horizontais, utilizando um módulo branco e uma mesa rústica de madeira, bastante larga, complementam a mostra. Na primeira, foram dispostos, materiais orgânicos, como pigmentos minerais, coletados tanto no Marrocos como no sertão paraibano, um recipiente contendo areia do deserto do Saara, e instrumentos de pintura e coleta que a artista utilizou no processo de construção desta série. Na segunda ambientação, um conjunto de objetos de barro, arquetípicos do nordeste brasileiro, foram dispostos sobre a mesa, simulando uma cena de jantar, com pratos e panelas dispostos. O detalhe curioso desta inserção, não obstante, se deve a uma cuscuzeira também de barro, associada





Figura 3. Heloisa Maia. *Utensílios de cerâmica marroquinos e paraibanos*, instalação, 2023. Fotografia: Acervo da artista.

enquanto utensílio de cozinha regional, mas que na verdade veio do Marrocos, relacionando, mais uma vez, as duas localidades (Figura 3).

Por fim, um álbum de fotografias impressas em tecido e manuseáveis pelo visitante da mostra onde estavam inseridos, expõe, didaticamente, registros da expedição de pesquisa que a artista realizou tanto no Sertão da Paraíba como no Marrocos. Nele aparece paisagens, detalhes de arquitetura, costumes entre outros aspectos identitários dos locais pesquisados. A partir dessas ações, a artista construiu um repertório de símbolos mixados, fornecendo identificações por meio de características comuns a esses dois locais: estejam elas manifestadas no plano do místico que conjecturam sobre ancestralidades revisitadas ou, de maneira mais direta, focando nas semelhanças entre utensílios de cozinha, artefatos de engenharia e detalhes arquitetônicos

Essas geografias imaginárias se inspiram, para além das aproximações familiares, nos dados históricos acerca da ordem global de 5 a 7 séculos atrás, na medida em que resgatam a invasão e colonização portuguesa ao Brasil e, anteriormente, a invasão e ocupação árabe na

Península Ibérica. Esses dois momentos da história evidenciam processos de aculturação iniciados a partir daí.

No que diz respeito à nomenclatura dos povos que ingressaram na Península Ibérica durante a Idade Média, não existe um consenso. Câmara Cascudo (1967) preconiza que, em se referindo a esses grupos, não se utiliza comumente os termos *árabe* ou *sarraceno*, mas sim *mouro*, uma designação frequente na Península Ibérica, que evoca aqueles que reinaram na Espanha e permanecem vivos na memória lusitana. Caixeta explicita nossa herança:

Quando se fala em História Ibérica, o domínio árabe na Península Ibérica medieval deixou influências de diversas formas, por meio da permanência por cerca de oito séculos destes na Península Ibérica que deixaria marcas definitivas no ocidente, como traços de sua cultura que mais tarde viria para a América portuguesa. Com relação a uma cultura árabe, não é possível falar de uma influência cultural árabe no Brasil sem mencionar a influência de um Portugal medieval em nossa cultura (Caixeta, 2019, p. 3).

Como aponta Caixeta (2019), a dominação Árabe teve duração de 8 séculos, e foi em apenas 3 séculos após a expulsão destes da Península Ibérica que Portugal e Espanha iniciaram o sistema de expedições marítimas em escala global que culminou na colonização de vários territórios, entre eles o Brasil, cujas vias de acesso eram o litoral, adentrando em outras regiões até, certamente, chegar aos Sertões. Alguns estudiosos do léxico português, inclusive, admitem que a palavra portuguesa sertão nada mais é que a derivação do aumentativo da palavra *deserto*, alcunha dada pelos portugueses inicialmente às regiões despovoadas da África Equatorial (Filho, 2011).

As trocas culturais na Península Ibérica – e na região mediterrânea em geral – foram tão intensas que a categorização e a identificação de elementos culturais próprios de uma determinada cultura dificilmente permaneceram absolutas. Trata-se, neste caso, de um tipo de entrelaçamento, que deu origem a um novo desenvolvimento e ao surgimento de espaços de liberdade e de conflitos (Silveira, 2009, p. 651). Para além



dos conflitos ocorridos é certo que a história de Portugal está marcada pela contribuição moura à sua cultura, e por consequência, foi acoplada à cultura brasileira a partir de sua colonização.

O espaço utilizado para a exposição *Deserto, (De)sertão, Sertão... Ancestral*, o Centro Cultural São Francisco localizado no convento Santo Antônio erguido pelos franciscanos, amplifica a reflexão proposta pela mostra, na medida em que o complexo predial barroco evidencia por via das suas tessituras estilísticas a mestiçagem advinda com a colonização:

O antigo Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana revela características de uma tipologia religiosa, implantada no período de fundação da cidade, compreendido entre o século XVI e final do século XVIII, referente ao Brasil Colônia. Esse momento assinala o processo de colonização do território em decorrência da invasão portuguesa. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, a imposição desse modelo colonial foi responsável por uma sequência de arquétipos que definiram, no decorrer dos séculos, a arquitetura e a urbanidade do país. O início da construção do Convento de Santo Antônio se deu no ano de 1590, com o propósito de auxiliar os Franciscanos no processo de catequização indígena. Essa edificação remete ao período do Brasil Colônia e ao seu respectivo processo de dominação e exploração do território e dos povos originários (Gomes, 2022, p. 257).

Desta forma, as características culturais manifestas no complexo arquitetônico, tais como a presença de adornos e arcos em espirais, azulejarias, abóbodas e esquadrias, foram uma cenografia incidental para a temática e curadoria da exposição. Uma destas convergências mais explícitas são percebidas nas ruínas arqueológicas que fazem parte do acervo museológico do equipamento cultural, constituídas de componentes arquitetônicos de pedra calcária, revelando o formato de cúpulas. As mesmas contidas nos desenhos que a artista realizou em expedição para o Marrocos, com vistas a capturar a arquitetura do local.

Esse hibridismo de elementos na construção barroca engloba além de elementos trazidos de outras culturas a assimilação e representação

de figuras locais como indígenas e mulatos (Figura 4) sinalizando a mestiçagem dos elementos arquiteturais que formam o *barroco tropical* e a troca de elementos culturais gravadas na arquitetura conventual. A viagem de Heloisa Maia ecoa assim nas paredes centenárias que abrigam tantas outras memórias.



Figura 4. Autoria desconhecida. Rosto indígena estilizado no canto da fachada, sobre o arremate do muro do adro, Igreja de São Francisco (lado esquerdo). Fonte: Oliveira, 2003.



Embora a contextualização de ordem estrutural/cultural se torne vital na intenção de subsidiar o discurso da exposição *Deserto, (De)-sertão, Sertão... Ancestral* foram desejos pessoais e afetivos que levaram a artista a esta pesquisa. Heloisa Maia conta que:

A primeira viagem que fiz pós-pandemia, em junho de 2022, foi ao Marrocos. Quando lá cheguei, fiquei inundada de memórias do meu pai, que faleceu também durante a pandemia. Memórias de conversas ocorridas há 30 anos quando ele e minha mãe visitaram o Marrocos. Meu pai dizia que, quando lá estive, sentiu uma forte impressão de que dali teriam vindo seus ancestrais. Que viu o homem do Sertão no homem do Nordeste. Juntei o deserto e o Sertão em homenagem ao meu pai [...] (Maia, 2023, p. 3).

No que diz respeito à cartografia familiar, ao mapa genético da artista, as possibilidades ligadas à história tornam possível as impressões do pai de Heloísa que ela resgata em seu trabalho. Percebe-se que a cartografia que a artista traçou, elabora um mapa através de vinculações afetivas, mas embasadas na história, desenvolvendo uma sinergia da razão e do sensível. Através do emocional Heloisa Maia mergulha na reflexão epistemológica, na etnografia. Uma etnografia, no entanto, livre, e poética, vinculada aos territórios abordados por meio de imersões e afetos. A artista relata o processo:

Voltei ao Marrocos em outubro de 2022, aluguei um espaço físico e fiquei pintando em Marrakech durante um mês e depois voltei ao deserto do Sahara, na região de Merzouga, para pintar por mais 10 dias. Pinte, desenhei, fotografei e me emocionei [...]. Continuando minha pesquisa, em 2023, fiz duas viagens ao Sertão da Paraíba [...]. Pinte um pouco no Sertão, e voltei ao meu ateliê. [...] Gostaria de deixar claro que toda essa minha pesquisa não se baseia em dados científicos, é resultado poético de memórias afetivas da minha própria história (Maia, 2023, p. 4).

A ideia de o *artista como etnógrafo* introduzida por Hal Foster (2014), em seu livro *O retorno do real* onde ele explora a relação entre a arte contemporânea e a prática etnográfica, sugerindo que alguns artistas contemporâneos se aproximam do papel de etnógrafos ao incorporarem abordagens associadas à antropologia em seus trabalhos; a exemplificação mesmo por Foster explicitando como alguns artistas contemporâneos adotam métodos etnográficos em seus projetos, utilizando a arte como um meio para investigar e refletir sobre a sociedade e a cultura são reflexões que encontram eco no trabalho de pesquisa de Heloisa culminando numa posterior mostra.

Neste mundo da arte e da vida, cada vez mais fundido; em um universo memorial cada vez mais fragmentado viaja a artista desenvolvendo o seu resgate ancestral, tornando-o presente em suas ações artísticas. Sua série abraça parte da história da colonização brasileira trazendo-a, com um tom político/afetivo para um diário sentimental que explode em cores e lembranças e toca o espectador na medida que ele descobre traços de si mesmo nessa narração de uma viagem às origens sentimentais da artista.



REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte programa o mundo contemporâneo. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Mouros, franceses e judeus**: três presenças no Brasil. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1967.

CAIXETA, Elenice Maria. Abordagem historiográfica da história da Península Ibérica Medieval e da influência cultural árabe no Brasil. **Revista (Entre Parênteses)**, n. 8, v. 2, 2019. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/view/1086>. Acesso em: 26 nov. 2024.

GOMES, Raísa Filgueira Soares. Produção iconográfica sobre a exposição de arte popular do Centro Cultural São Francisco: entre luz e sombra. **Revista Mundaú**, n. 12, p. 257-266, 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/13310>. Acesso em: 6 fev. 2023.

FILHO, Fadel David Antonio. Sobre a palavra “sertão”: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). **Revista Ciência Geográfica**, Bauru, n. 1, v. XV, jan./dez, p. 84-87, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2014.

MAIA, Heloisa. **Deserto, (De)sertão, Sertão... Ancestral**. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2023. Catálogo de exposição, novembro de 2023, Centro Cultural São Francisco.

MAFFESOLI, Michel. **Éloge de la raison sensible**. Paris: La Table Ronde, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O Barroco na Paraíba**: arte, religião e conquista. João Pessoa: UFPB/IESP, 2003.

SILVEIRA, Aline Dias. Europeização e/ou africanização da Espanha Medieval: diversidade e unidade cultural europeia em debate. **Revista História**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 645-657, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742009000200022>. Acesso em: 26 nov. 2024.

ZACCARA, Madalena. **A viagem de volta**: ações do movimento intercultural Identidades em comunidades de colonização lusa. Porto, Portugal: Mais Leituras, 2016.



Madalena Zaccara é pós-doutora pela Universidade de Porto, Portugal e pela Sorbonne/CEAQ Paris; doutora em História da Arte pela Université Toulouse II, França; professora titular da Universidade Federal de Pernambuco. Professora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPB. Autora de livros, capítulos de livros e artigos sobre sua área de pesquisa.

E-mail: madazaccara@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7458-0971>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1876676115790550>

Walter Arcela é crítico e curador. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE).

E-mail: arcelawalter@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8885-397X>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1874518008476283>

Artigo recebido em 05.08.2024 e aceito em 02.12.2024.

SACO ELÁSTICO, CORPO MUTÁVEL

Larissa Camnev

Resumo: O ensaio se debruça na série de fotoperformances em que faço uso de um dispositivo em forma de saco. Tomando o parâmetro da mensura dos ombros e altura do corpo, produzo um receptáculo em malha com cor próxima da minha pele. Sob a malha, o corpo esculpe poses, tanto ocultando quanto revelando membros contorcidos. As forças de ação e reação se estabelecem em ciclos de padrões fora e dentro. A série faz parte das pesquisas em que me proponho a agir junto a tecidos elásticos e suas potencialidades.

Palavras-chave: Invólucro. Corpo. Ação. Malha.

ELASTIC BAG, CHANGEABLE BODY

Abstract: The essay focuses on a series of photoperformances in which I use a bag-shaped device. Taking the parameter of shoulder measurement and body height, I produce a mesh receptacle in a color close to my skin. Under the mesh, the body sculpts poses, both concealing and revealing contorted limbs. The forces of action and reaction are established in cycles of outside and inside patterns. The series is part of my research into elastic fabrics and their potential.

Keywords: Casing. Body. Action. Mesh.

























LEGENDA DAS IMAGENS

Figuras 1-11 (Páginas 300-311). Larissa Camnev. *Ensacar* (série), 2020. Fotografias digitais de dimensões variadas. Fonte: Acervo da autora.



Larissa Camnev é artista visual, pesquisadora e docente. Doutoranda em Artes na UNESP. Mestra em Linguagens, Mídia e Arte pela PUC-Campinas e Bacharel em Artes Visuais pela mesma universidade. Concentra sua produção em linguagens híbridas, entre a fotografia e a performance, investigando as relações corpo-espço, mediadas por dispositivos e aparatos. Realiza exposições individuais e participa de coletivas desde 2015, recebendo menção honrosa no 28º *Salão de Artes Plásticas* de Praia Grande e sendo contemplada prêmio no edital do Itaú Cultural - Arte como Respiro.

E-mail: larissa.camnev@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9488-2010>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8457038279068469>

Ensaio visual recebido em 09.08.2024 e aceito em 24.10.2024.

EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitoria

Marcia Barbosa

Instituto de Artes

Direção

Raimundo José Barros Cruz

Jéssica Araujo Becke

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Coordenação

Teresinha Barachini

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise

Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Gabriela Paludo Sulczinski

Kahena Zanardo Sartore

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mariana Riera Niederauer

Marina Costamilan Rombaldi

Wij Seemann

Yuri Flores Machado

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto gráfico

Lucas Icó

Marina Costamilan Rombaldi

Kahena Zanardo Sartore

Thais Ueda

Diagramação

Gabriela Paludo Sulczinski

Kahena Zanardo Sartore

Marina Costamilan Rombaldi

Editoração (PPGAV-UFRGS)

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mariana Riera Niederauer

Wij Seemann

Yuri Flores Machado

Revisão (PPGAV-UFRGS)

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Mariana Riera Niederauer

Wij Seemann

Capa

Marina Costamilan Rombaldi

Imagem (capa e contracapa)

zarro

Coisário do rio, 2022 – atualmente. Dimensões variáveis.
Fotografia: Guilherme Leon. Acervo da autora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, v. 1, n. 1 (jul. 2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 14, v. 14, n. 2 (dez. 2024)

Semestral com publicações nos meses de junho e dezembro.

ISSN 2236-1375 (versão online)

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

CDU 7

Biblioteca de Artes da UFRGS



